



АРХИТЕКТУРА С · С · С · Р

1139
21/4 -

ВЫПУСК

14

СБОРНИКИ СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

1 • 9 • 4 • 7

п 32
14

АРХИТЕКТУРА

С · С · С · Р

СБОРНИК 14

МОСКВА 1947

АРХИТЕКТУРНАЯ ПРАКТИКА В СВЕТЕ РЕШЕНИЙ ЦК ВКП(б) О ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

К. Алабян

Постановления Центрального Комитета Партии о журналах «Звезда» и «Ленинград», о репертуаре драматических театров, кинофильме «Большая жизнь» и доклад тов. А. А. Жданова, посвященный вопросам литературы и искусства, являются документами исторической важности для всего фронта нашего искусства. Они определяют генеральную линию развития искусства и дальнейший подъем советской культуры.

За годы Сталинских пятилеток советская архитектура прошла значительный путь творческого развития. Мы добились больших успехов в области реконструкции городов, создании значительных общественных сооружений, строительстве массовых сооружений, обслуживающих культурно-бытовые запросы нашего народа. Но, наряду с этими несомненными достижениями, в нашей творческой практике сегодня, как и в прошлом, имеют место весьма существенные недостатки.

Нужно ли подчеркивать громадное народнохозяйственное значение нынешнего этапа развития советской архитектуры, значительность падающей на нас исторической ответственности? Достаточно только напомнить тот колоссальный объем строительства, который предстоит осуществить, согласно принятому Закону о 4-м пятилетнем плане. Одни только строительно-монтажные работы на ближайшее пятилетие запроектированы в 153 млрд. рублей. Мы должны будем построить 72 млн. м² жилой площади по госфонду и помочь индивидуальным застройщикам за это время ввести в эксплуатацию 12 млн. м² жилой площади.

Таков гигантский масштаб строительства в новой пятилетке, возлагающий величайшую ответственность на архитекторов и строителей. Но дело ведь не только в физическом объеме этой колоссальной стройки, но и в том, чтобы ее архитектурное качество было бы на должной высоте.

Одной из существенных особенностей архитектурной деятельности, увеличивающей ответственность архитектора, является то обстоятельство, что каждое архитектурное произведение означает не только успех или неуспех данного автора, — оно является не только фактом личной биографии архитектора, но и событием жизни целого города. Если к литературному произведению применима пословица: «что написано пером, того не вырубишь топором», то что же сказать об ответственности архитектора за свое произведение? Ведь построенное в камне, в бетоне почти не поддается исправлению или изменению. Плохое здание, низкого качества сооружение, будучи возведено, на долгие годы и десятилетия будет причинять неудобства людям и уродовать город.

Одним из пороков архитектурной практики является отрыв некоторых архитекторов от реальных задач нашего строительства, от его реальных возможностей и запросов.

В течение ряда лет мы вели борьбу с упрощением, с функционализмом и конструктивизмом, которые выхолащивали идейное содержание из архитектуры и сводили все проблемы архитектурного творчества к формалистической игре конструкциями и материалами. Мы добились в этой борьбе известных успехов. В частности, много сделано для того, чтобы вооружить зодчего знанием культурного наследия в области архитектуры. Но эта важная задача критического освоения культурного наследия подменяется порой эстетическим смакованием исторических стилей прошлого, рабским копированием старых архитектурных форм или их поверхностной эклектической переработкой.

И сейчас еще делаются попытки застроить наши города многоэтажными жилыми домами, по внешним формам напоминающими палатки итальянского Ренессанса, или общественными зданиями, ко-

торым придан вид средневековых замков, античных храмов, старых усадеб или западно-европейских ратуш.

Характерный пример такого эстетского формотворчества, лишенного современного содержания, — проекты застройки центров Минска и Краснодара арх. И. Соболева, выдержанные в подчеркнута архаических формах «казенных» сооружений старой России.

Другой архитектор, И. Николаев, сам формулирует задание на проектирование жилых домов для города Великие Луки в следующих словах: «архитектурная ведущая тема — стена; стиливая характеристика должна быть построена на элементах и деталях местной западно-русской архитектуры допетровского периода».

В проектах типовых многоэтажных домов, выполненных архитекторами А. Хряковым и А. Великановым для Комитета по Делах Архитектуры, механически воспроизводится архитектура русского ампира, а видный украинский архитектор В. Заболотный проектирует новые здания для Крещатика в формах «украинского барокко» XVII века.

Все эти архитекторы забывают о том, что «Каждый день поднимает наш народ все выше и выше», что «...мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны» (А. А. Жданов). Не ясно ли, что в этих условиях архитектор, который и впредь будет пассивно копировать формы старой архитектуры, который не сумеет подняться до уровня идей своей эпохи, рискует остаться на задворках советской архитектуры.

В проектной практике некоторых архитекторов за последнее время определилась и другая тенденция, уводящая советскую архитектуру на ложные пути: это увлечение внешней помпезностью в архитектурном творчестве, которое всегда является следствием поверхностного отклика на требования современности.

Даже такой крупный архитектор, как Б. Иофан, давший хороший проект общей планировки города Новороссийска, вместо проекта застройки центра этого города представил скорее эскизы театральных декораций или панорамы выставочных павильонов. А между тем, задание обязывало его выдвинуть реальные предложения по застройке общественно-административного центра советского города.

Надо сказать, что подобные ошибки чаще всего объясняются непониманием особенностей различных жанров в архитектуре, механическим перенесением особенностей одного жанра на другой, что всегда ведет к фальши. Во временных сооружениях типа выставочных павильонов (Б. Иофан как раз и является признанным мастером в этом жанре) уместны и преувеличение форм, и подчеркнутая декоративность, может быть, даже помпезность. Но тот же подход совершенно непригоден при создании монументального ансамбля, рассчитанного на длительное существование в условиях реального города с его многосторонними жизненными связями и функциями.

Отрыв проектировщика от жизни приводит иногда и к другим ошибкам. А. Буров в первом варианте своего проекта реконструкции центра горо-

да Ялты предложил застроить набережную города здравницы восьмизэтажными домами, по внешним формам напоминающими небоскребы. Автор, во-первых, совершенно не заметил того, что трактовка семи-восьмизэтажных домов в виде небоскребов представляет собой в архитектурном отношении явную натяжку, а, во-вторых, в погоне за новаторством ради новаторства забыл о курортном характере проектируемого им города. Как видно из этого примера, слепое подражание образцам западно-европейской и американской архитектуры также имеет место в нашей архитектуре.

Еще большее распространение в архитектурной среде получило увлечение графическими, живописными схемами. Единственный критерий качества для авторов подобных схем — это красиво вычерченный проект. Вся их деятельность начинается с чертежа и кончается чертежом. Особенно сильна тенденция бумажно-эстетского проектирования в Московском Архитектурном Институте. Проведенная за последние годы перестройка методов архитектурного образования в институте принесла некоторые плоды. Но и сейчас еще вопросам практического назначения зданий в студенческих дипломных работах уделяется слишком мало внимания. Недавняя выставка работ студентов института в Московском Доме Архитектора доказывает, что в области архитектурного образования еще дают себя знать рецидивы безыдейности и формализма.

В чем корни всех этих ошибок? Почему в архитектуре имеют место явления безыдейного творчества, оторванного от требований жизни и здоровых вкусов советского народа? Почему иные архитекторы возводят в самоцель эстетское смакование частных приемов архитектурного ремесла, увлекаются реставраторством и стилизацией?

Питающей средой аполитичного проектирования является, прежде всего, порочная теория «искусства для искусства», которой у нас не всегда дается должный отпор. Так, например, только слабым развитием критики и самокритики можно объяснить появление в 1945 году статьи А. Бунина (сборник «Архитектура», изданный Комитетом по Делах Архитектуры).

Автор этой статьи пишет: «...Мы в течение многих лет импровизировали, стараясь создавать вещи, непохожие ни на что предыдущее, вместо того, чтобы пользоваться художественным достоянием предков. Народ же только страдал от этого; ведь народу в конце концов выгоднее получить даже вариант уже известной, но артистической вещи, чем незрелую импровизацию».

По А. Бунину выходит, что работать над созданием новой, социалистической архитектуры, двигать архитектуру вперед, — это значит заниматься бесплодной импровизацией». Можно лишь удивляться, что подобные «теориейки» преподносятся как «научная» разработка творческих вопросов советской архитектуры.

Проектные организации и учреждения, ведающие делами архитектуры, в свою очередь несут ответственность за отставание архитектурного творчества от требований жизни, за бумажное проектирование со всеми сопутствующими ему явлениями. Если в иных из этих организаций и учреждений нет твердых идейно-творческих установок, если они

не умеют правильно ориентировать, расставить и использовать архитектурные кадры, если они не в состоянии дать верное направление творчеству зодчего, — это неизбежно сказывается на успехах всего фронта архитектуры.

В этом отношении есть все основания предъявить счет Комитету по Делах Архитектуры. Особенно неблагоприятно положение в отраслевых проектных организациях.

За последнее время появились неудовлетворительные проекты жилых домов, кинотеатров и торговых помещений, выпущенные проектными организациями Министерства Угольной Промышленности, Министерства Кинематографии и Министерства Торговли. Видимо, только по неосведомленности редакция журнала «Огонек» недавно опубликовала безвкусные, эклектические проекты вокзалов для городов Тарнополя (автор арх. Л. Чуприн), Белгорода (автор арх. И. Луцкий), Курска (автор арх. И. Явейн), Одессы (автор арх. В. Лоскутов).

Даже проекты, предназначенные для строительства в Москве и в столицах Союзных республик, часто не отвечают сколько-нибудь серьезным требованиям архитектурного мастерства. На некоторых центральных магистралях столицы возведены жилые дома, в которых грубоватые формы фасадов и их деталей сочетаются с многочисленными несовершенствами внутренней планировки зданий, неудобным размещением комнат в квартирах, недобрым устройством внутреннего оборудования.

Низкое качество архитектурных проектов проявляется также и в том, что многие типы домов и проекты планировки и застройки городов разрабатываются по единому шаблону для совершенно различных районов страны. Так, например, для Ташкента, Алма-Аты и для населенных пунктов, расположенных на крайнем севере, часто проектируются жилые дома того же типа, что для Ленинграда и Москвы. Климатические особенности и другие условия места не принимаются во внимание, что создает серьезнейшие неудобства для жизни людей в этих домах.

В нашей архитектурной практике совершенно недостаточное внимание уделяется внутреннему устройству здания, его плану и интерьеру. В центре усилий архитекторов оказывается фасад, внешний облик дома. Многие архитекторы часто забывают, что искусственный отрыв фасада от всего содержания здания находится в вопиющем противоречии с самым существом архитектуры. Превращение архитектуры в фасадную декорацию, а работы архитектора — в «оформление» здания представляют собой глубочайшее искажение основных задач архитектурного творчества. Советской архитектуре особенно враждебно подобное искаженное понимание основ архитектурной деятельности, ибо советская архитектура призвана во всех отраслях своей работы исходить из сталинской идеи — заботы о человеке. Создать для советских людей архитектурные произведения, выражающие великие идеи нашей эпохи, здания и города, удобные для жизни, совершенные как в техническом, так и в художественном отношении, отвечающие самым высоким требованиям строительной культуры и художественного вкуса, учи-

тывающие многообразные хозяйственные, культурные и бытовые запросы советского народа, — такова главнейшая цель всей творческой деятельности советского архитектора.

Важнейшее место во всей творческой работе советского архитектора занимают градостроительные задачи.

Одной из замечательных особенностей советской архитектуры является неразрывная связь между каждым отдельным архитектурным объектом и планировкой города. Каждый советский архитектор, даже когда он проектирует какое-либо небольшое жилое или общественное здание, обязан быть градостроителем, т. е. заботиться об ансамбле данной части города и всего города в целом. Советское градостроительство выдвинуло совершенно новые идеи планировки и застройки города, реконструкции старых и строительства новых городов. Социалистическая природа советских городов позволяет, впервые в истории городского строительства, осуществить застройку города по единому плану, размещать жилые дома, общественные здания и обслуживающие учреждения в соответствии с интересами всей массы населения города, создавать целостные архитектурные ансамбли улиц, площадей, набережных, обеспечивающих наилучшие условия для жизни в городе и для его культурного и хозяйственного развития. Советский архитектор должен уметь использовать эти замечательные преимущества социалистического градостроительства, — в этом одна из самых глубоких задач советского архитектурного творчества.

Восстановление и реконструкция городов, строительные задачи, поставленные Сталинским пятилетним планом, требуют особого внимания к целесообразному использованию архитектурных сил. Между тем, в практике Комитета по Делах Архитектуры и его местных органов в этом важнейшем вопросе господствует самотек. Даже в Москве реальное строительство осуществляется далеко не всегда лучшими архитекторами. Управление по Делах Архитектуры при Мосгорисполкоме слабо привлекает виднейших мастеров советской архитектуры к работе по реконструкции и застройке столицы. В результате видные и опытные архитекторы значительную долю своей творческой энергии тратят на «бумажное» проектирование. Еще менее удовлетворительно обстоит дело на периферии. Многие города почти вовсе не располагают квалифицированными архитектурными силами, между тем как в центре многочисленными архитекторами используются совершенно недостаточно.

Ненормальным является также тот факт, что ряд талантливых молодых архитекторов, воспитанных советской школой, почти ничего не построили за свою немалую по времени проектную деятельность. Вместо того, чтобы ликвидировать это недопустимое явление, — руководители, которые отвечают за правильное использование архитектурных кадров, ищут объяснения в различных «объективных» обстоятельствах.

За подобное явно неудовлетворительное использование архитектурных кадров на советской стройке несут ответственность, в первую очередь, — Комитет по Делах Архитектуры и Союз Советских Архитекторов. Необходимо силами государствен-

ных органов и творческого союза добиться в кратчайший срок решительного перелома в этом важнейшем вопросе. Организация проектного дела должна быть поставлена таким образом, чтобы города и наиболее значительные здания в них строились квалифицированными, талантливыми зодчими нашей страны.

Победоносное завершение Великой Отечественной войны вызвало всенародное стремление увековечить память о героических подвигах нашей Советской Армии.

Перед архитектурой возникла задача — найти образы, наиболее полно и ярко запечатлевающие великие дела нашего народа, одержавшего всемирно-историческую победу в борьбе с фашизмом.

Однако в практике проектирования монументальных сооружений, наряду с правильными решениями мы наблюдаем в отдельных случаях наличие ложного пафоса, привлечение уже отживших свой век готовых пластических форм, стремление вырядить великие чувства советского народа в чуждые ему одежды прошлого.

Механически перенесенные в нашу действительность римские триумфальные арки, египетские обелиски и пирамиды, готические шпили — выглядят холодной театральной бутафорией, не имеющей ничего общего с живыми чувствами современных советских людей.

Союз Советских Архитекторов, призванный сплотить архитектурные силы страны вокруг задач социалистического строительства, проходил мимо серьезных недостатков нашей архитектурной практики.

Просмотры и обсуждения новых архитектурных работ, проводившиеся Союзом, страдают слабостью принципиальных оценок и часто поверхностным характером критики. Многие крупнейшие работы, выполненные советскими архитекторами, за последние годы (проекты застройки Москвы, генеральные планы восстановления городов и др.), вообще не подвергались обсуждению и критической оценке в Союзе. Творческие отчеты отдельных архитекторов, вместо серьезного разбора проектов выливаются в своеобразные чествования и не оказывают творческой помощи архитектору. Критика в стенах Союза Советских Архитекторов носит келейный характер, не влияя сколько-нибудь серьезно на архитектурную практику. По существу Союз устранился от общественной разработки важнейших проблем советской архитектуры. Правление Союза и его местные органы ограничиваются, по большей части, констатациями отдельных отрицательных явлений архитектурной жизни, не добиваясь устранения этих дефектов. Многие местные организации Союза стоят вообще в стороне от обсуждения творческой практики, тем самым не выполняя основной задачи творческого Союза.

Все указанные недостатки свойственны также и Московскому отделению, самой сильной по составу организации нашего Союза. В частности, следует особо отметить недопустимую пассивность Московского отделения в вопросах архитектуры, связанных с реконструкцией Москвы, где имеют место серьезные недочеты: центральные площади города застраиваются без единого архитектурного плана; некоторые магистрали и набережные реки

Москвы, вопреки указаниям генерального плана, застраиваются не в виде целостных ансамблей; не уделяется внимания дворам при жилых домах, их благоустройство и озеленению и т. д.

Невыскаательность и невысокий принципиальный уровень критики характерны и для деятельности органов, утверждающих проекты, — экспертных советов. Эти органы зачастую имеют в своем руководстве неквалифицированных людей, неспособных оценить качество архитектурной работы и предупредить осуществление негодного проекта.

Слабости архитектурной критики сопутствует и отставание теоретической мысли. Академия Архитектуры, проводя большую работу по изучению классиков архитектурной теории и исследованию отдельных теоретических и исторических проблем, почти не занималась разработкой важнейших теоретических вопросов советской архитектуры. До настоящего времени у нас нет труда, раскрывающего идейные основы советского архитектурного творчества — метод социалистического реализма в архитектуре — и подвергающего анализу накопленный советской архитектурой опыт.

Развитие творческой критики в области архитектуры неразрывно связано с идейно-воспитательной работой Союза Советских Архитекторов. Широкое развертывание идейно-воспитательной деятельности нашего творческого союза должно помочь советскому архитектору глубже и полнее овладеть единственно научным мировоззрением — великим учением марксизма-ленинизма. Идейно-воспитательная работа Союза неразрывно связана с борьбой против формализма, против низкого качества архитектуры и упрощенчества, против всяких проявлений беспринципности, аполитичности и делячества в архитектуре, против ухода от реальной жизни в бумажное формотворчество.

Самой важной, не терпящей отлагательства, задачей в области архитектуры сейчас является мобилизация всех архитектурных сил на выполнение строительной программы четвертой пятилетки. Это — требование времени и существенное условие дальнейшего роста нашей архитектуры, ее художественного совершенствования. Зодчий, оторванный от интересов реального строительства, относящийся равнодушно к нуждам своего народа, забывший, что основой его творчества является сталинская забота о человеке, не может создать новые, созвучные нашей эпохе архитектурные идеи и формы. Архитектор, не руководящийся во всей своей деятельности политикой партии и советского государства, стоящий от нее в стороне, не может рассчитывать на творческое совершенствование. Тем, кто этого не понимает, уместно напомнить слова А. А. Жданова: «Уровень требований и вкусов нашего народа поднялся очень высоко, и тот, кто не хочет или не способен подняться до этого уровня, будет оставлен позади».

Постановления ЦК Партии по вопросам литературы и искусства дают нам все возможности правильно разобраться в достижениях и ошибках архитектуры. Они помогут архитекторам поднять идейно-художественное качество советской архитектуры на новую высоту, сделать ее достойной народа-победителя.



ПАМЯТИ Г. П. ГОЛЬЦА

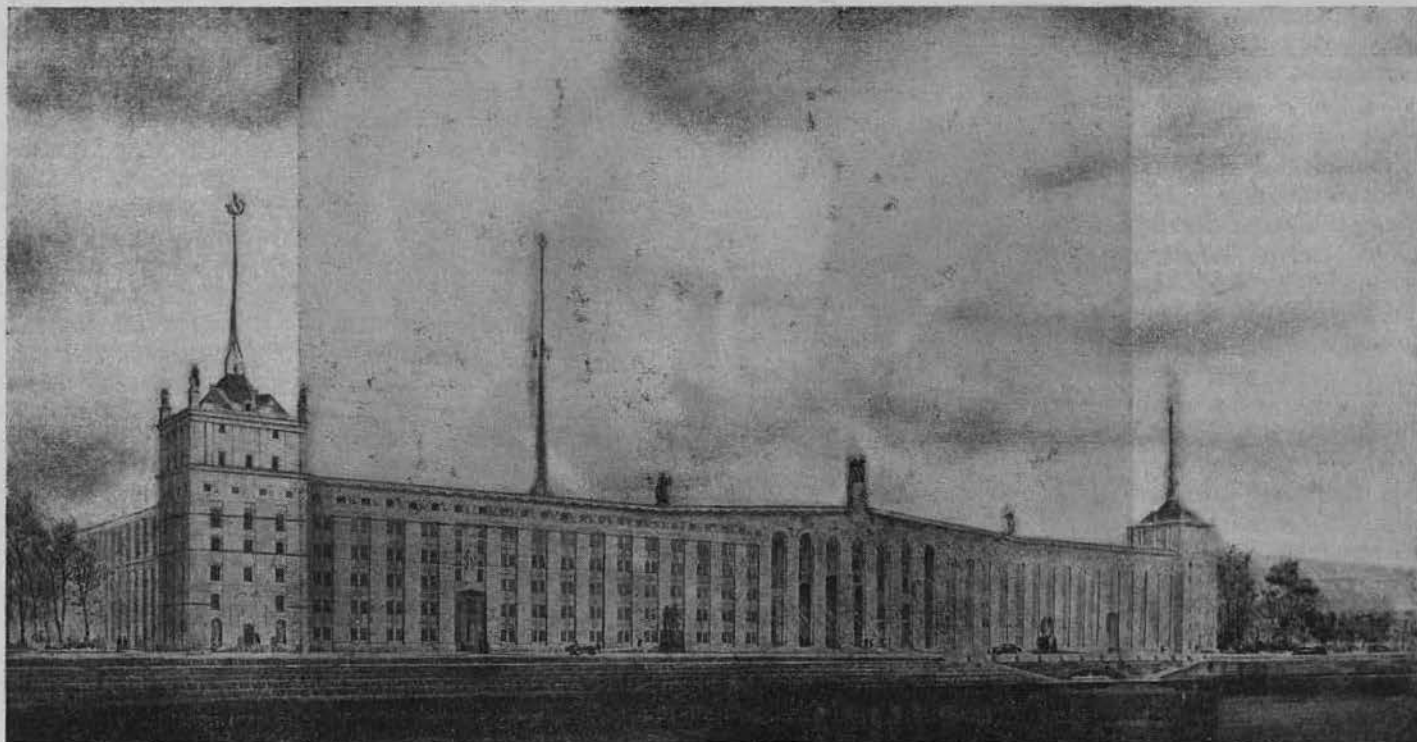
Нелепый, трагический случай отнял у нас Георгия Павловича Гольца.

Его маленькая мастерская в Академии Архитектуры полна следов пребывания своего хозяина. Точно он вышел на минуту и вот должен войти опять, чтобы сесть за чертежи и погрузиться в работу, которой он отдал без остатка свою недолгую для мастера жизнь. Лежат большие доски последнего проекта здания Городского Совета для Сталинграда. Они в той окончательной стадии завершения, которую так любил Г. П. Гольц. На столе тушь, акварель, кисти; проложены тени, и тонко очерченные архитектурные формы начинают выступать как объемы.

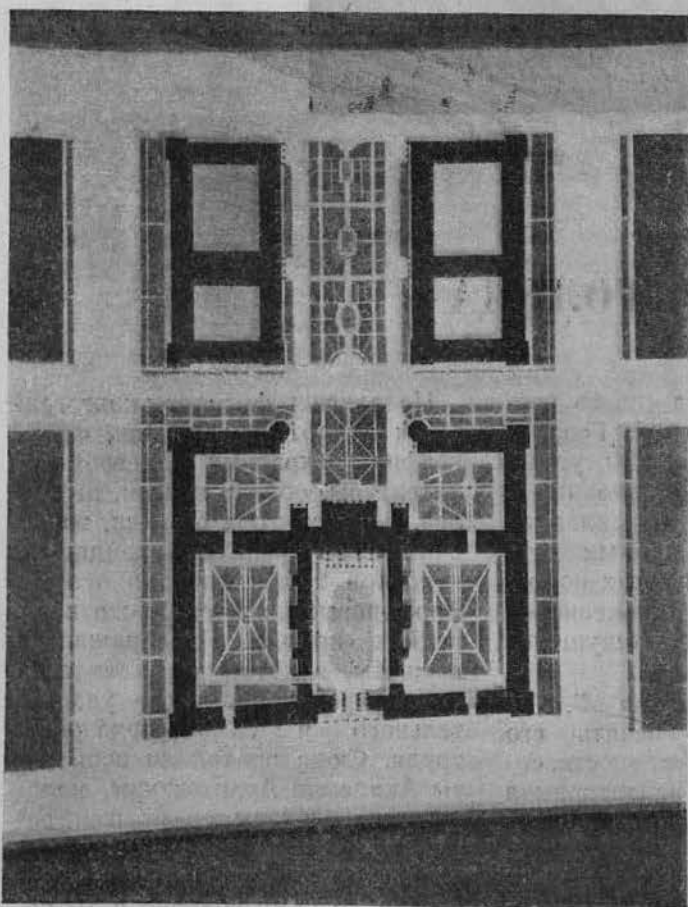
В последний вечер своего пребывания в мастерской Георгий Павлович рисовал скульптурные фигуры, украшающие здание. В их пропорциях, в мелких складках одежд, словно овеваемых ветром, в позах, исполненных покоя, готового перейти в движение, — подлинно античное ощущение скульптуры.

Везде, где трудился Г. П. Гольц, оставалась печать его творческой индивидуальности, создавалась особая, неповторимая гольцовская атмосфера артистизма. Стоило ему поработать неделю, и возникала та материальная среда мастерской, полная своеобразного уюта, которая всегда характеризует больших художников.

Появлялись фолианты книг, граюры и картины, рисунки, фотографии прекрасных шедевров архитектуры, обилие красок, циркулей, полуистертых резинок, тонко очиненных крепких карандашей, кусочков туши, каких-то особых фарфоровых чашечек с остатками редких красок. Преображались комнаты, в которых создавалась атмосфера радостного, увлекательного и самоотверженного труда. Сюда приходили аспиранты Академии Архитектуры, молодые архитекторы со своими работами, режиссеры, актеры, театральные художники. Здесь работали до самозабвения с 10 часов утра до 12 часов ночи, не отходя от доски, любили шутку, принимали юмор и больше всего це-



Проект здания Военно-Морского флота (1945). Перспектива. Г. П. Гольц



*Проект здания Военно-Морского флота.
Генеральный план*

нили искусство, которому Г. П. Гольц служил верой и правдой.

Страстно любя искусство, он не ушел в «башню из слоновой кости», — вся его творческая биография, вся его жизнь характеризует его как активного деятеля социалистической культуры, как подлинного советского мастера.

Художник до мозга костей, он был благородным служителем искусства, которое любил безраздельно, отдавая ему свой яркий талант зодчего, педагога, общественника.

Именно это позволяло ему так искренне и тепло переживать всякую чужую удачу — качество, которое обязательно для педагога.

Мы еще не уясняем себе, какую гигантскую работу проделал Г. П. Гольц для советской архитектуры как педагог.

Он возглавлял кафедру архитектурной композиции Института Аспирантуры Академии Архитектуры СССР. Он учил не ремеслу в узком смысле этого слова, хотя сам ремеслом владел, как виртуоз, и любил все его мелочи страстно, он учил искусству, воспитывал художника, формировал тот внутренний мир молодого архитекто-



Проект здания городского и областного исполкома во Владимире. Г. П. Гольц. 1945

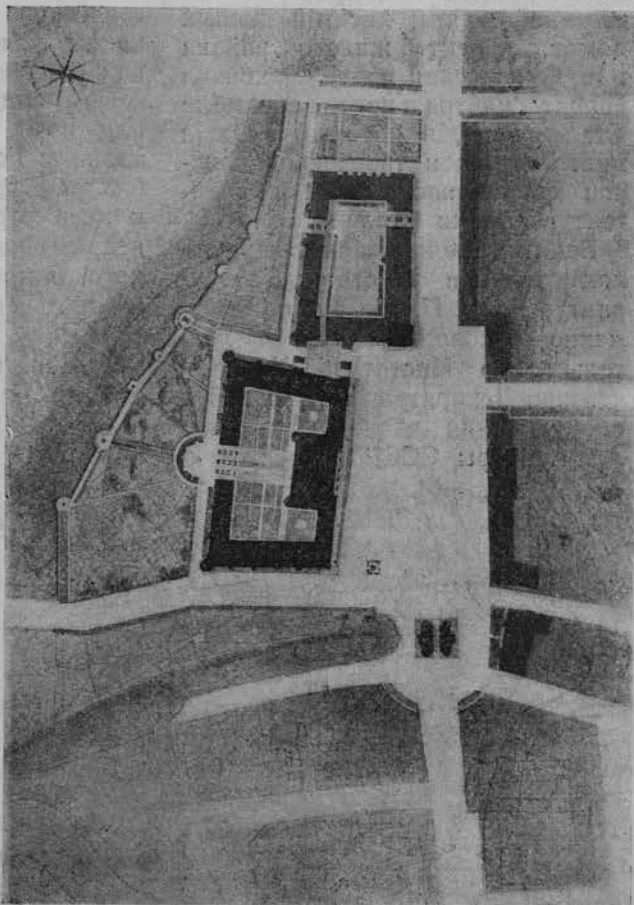
ра, который не менее важен, чем профессиональные знания.

Гольц создал свой метод образования и воспитания архитектора-мастера, и этот метод блестяще оправдал себя. Десятки архитекторов, выучеников Г. П. Гольца, своими творческими работами украсили нашу Сельскохозяйственную выставку, Метрополитен, канал Москва—Волга, многие города и села нашей Родины.

Он учил любить архитектуру, раскрывая мир этого искусства, раздвигая обычные границы понимания природы архитектуры. Пройдя замечательную школу академика И. В. Жолтовского, которого до последних дней чтил как своего учителя, Г. П. Гольц, как педагог, уделял исключительное внимание вопросам подготовки не ограниченного узкого профессионала, а подлинного советского архитектора, архитектора-гражданина.

Он любил Родину и знал ее, страстно любил Москву — сердце своего отечества.

Совсем недавно он провел в аспирантуре серию Klausur. Он давал такие «простые», как полагали аспиранты, задания —



Проект здания городского и областного исполкома во Владимире. Генеральный план

двери, балкон, фонтан в парке — и в этих элементах умел показать аспирантам всю сложность большого искусства архитектуры.

Г. П. Гольц ушел из жизни в момент высшего расцвета своих творческих сил.

С годами пришла к нему та мудрость, без которой не может быть мастерства. Он работал с невероятной энергией. Его творческая продуктивность поистине поразительна. За последние два года он создал генеральный план восстановления Смоленска, утвержденный Советом Министров РСФСР, — в этом плане он показал, что значит архитектура в начертании улиц и площадей; несколько вариантов станций Метрополитена 4-й очереди; огромную по размерам и замечательную по архитектурной глубине и блеску исполнения работу по восстановлению Крещатика в Киеве; большой проект здания Военно-Морского флота в Москве; проект реконструкции площади Пушкина; великолепный ансамбль центра города Владимира, заслуживающий специального анализа; много памятников героям Отечественной войны; десятки жилых домов, проект жилого района для Смоленска; почти закончил проект центрального ансамбля Сталинграда, в который вложил много любви и творческих поисков современного образа архитектуры эпохи Сталина.

Ведя кафедру архитектурной композиции в Институте Аспирантуры, Г. П. Гольц одновременно руководил научной деятельностью Института Художественно-Декоративных Изделий и оборудования зданий Академии Архитектуры СССР и консульти-

ровал практические работы ряда проектных организаций.

Он принадлежал к той категории мастеров, которые понимают мастерство — как собственноручное дело.

За свою жизнь он не подписал ни одного чертежа, в котором не был бы приложен его труд выскатального мастера, он обязательно сам что-то компоновал, чертил, красил, хотя бы это и была работа, которую он поручал помощникам.

Он любил говорить: «Искусство архитектуры трудно только в том смысле, что оно требует огромного труда, когда есть талант и любовь к искусству».

Список проектных работ Г. П. Гольца огромен, а осуществленных построек значительно меньше. Последнее было всегда причиной его личной горечи. Когда дело доходило до реального строительства — он не щадил себя.

В городке Изоискусств, где не осуществлена и половина его замыслов, оказалось великолепное понимание сооружения как пластического живого организма. С каким увлечением он рассказывал о своей работе с А. В. Шусевым над Казанским вокзалом или с И. В. Жолтовским над зданием Госбанка.

Здесь, где мастерская, чертеж и леса стройки были единством непрерывного создания прекрасного, выработалась требовательность к себе и ко всем, кто прикасается к архитектуре, та требовательность, без которой нельзя создать ничего значительного.

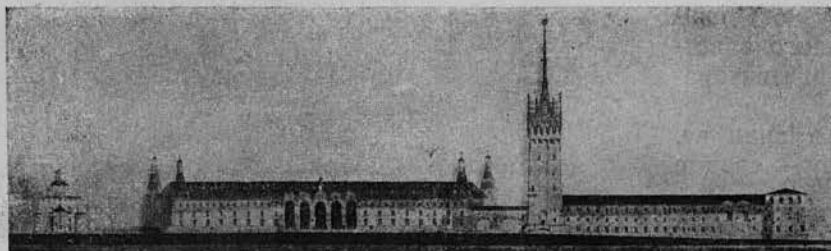
В 1938 г. был принят проект дома СНК СССР в Зарядье. Лю-

ди самых различных направлений, авторы параллельных проектов, должны были признать мастерство Г. П. Гольца в этой работе. В 1946 г., незадолго до его смерти, был утвержден ансамбль центра города Владимира, наиболее зрелая работа мастера, где была поставлена задача создания произведения современного, но идущего от национальной русской архитектуры.

Его интересы были необычайно широки. Хорошо владея французским, английским и немецким языками, он читал великих писателей в подлинниках. Страстный рисовальщик, книголюб, он никогда не был диллетантом, — все у него служило единому делу архитектуры. Даже увлечение театром было только возможностью проверять свои творческие мысли по поводу архитектуры. За несколько дней до смерти он закончил монтировочные репетиции «Электры» — спектакля в театре им. Вахтангова, где с таким блеском, простейшими средствами, на маленькой сцене он сумел создать ощущение античного мира, в котором архитектурная монументальность и бесконечность пространства были материальным выражением трагического пафоса Софокла.

В лице Г. П. Гольца ушел художник, каждый проект которого был событием для советской архитектуры. К его работам были прикованы взоры всех; в них было то, что двигает искусство, — принципиальность и страстность большого мастера.

Н. Былинкин



*Проект здания городского и областного исполкома во Владимире.
Г. П. Гольц*

АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБРАЗ ГОРОДА

ЗАМЕТКИ О ПРОЕКТАХ ЦЕНТРОВ ГОРОДОВ СОВЕТСКОГО ЮГА

Н. Соколов

Комитет по Делах Архитектуры представил на обсуждение московской архитектурной общест-венности несколько проектов городских центров — Ялты, Туапсе, Новороссийска, Севастополя и Краснодара. Сравнительное рассмотрение этих проектов представляет несомненный интерес. Города имеют много общего, так как все они находятся в южной части СССР, в сходных климатических условиях. Заметны общие черты в архитектуре городов уже и потому, что южным районам свойственно ограниченное использование древесины в качестве строительного материала. Краснодар лежит на плоской степной равнине, остальные четыре города расположены в разных местах Черноморского побережья. Прямое влияние на архитектуру оказывает и непосредственная близость гор и пересеченность самой городской площадки. При всех различиях в экономике этих четырех городов, большую роль в их жизни играет порт. В Ялте, Туапсе и Новороссийске с различной силой в числе основных градообразующих факторов выступают курортные функции городов.

Только на конкурсах, где участники разрабатывают заведомо тождественную тему, можно встретить такое сходство в заданиях и такие благоприятные условия для понимания различий в творчестве отдельных мастеров. Но в обстановке конкурса — очень часто автор отдаст дань ярким эффектам, стремясь выделить достоинства своих решений, по сравнению с решениями других участников конкурса. Он форсирует художественные средства, что неизменно накладывает налет условности на конкурсные проекты. Поэтому черты простого практического реализма или, наоборот, скучной бессодержательности не могут проявиться на конкурсных работах, тогда как черты неоправданной декоративности и выдумки получают подчас чрезмерное развитие.

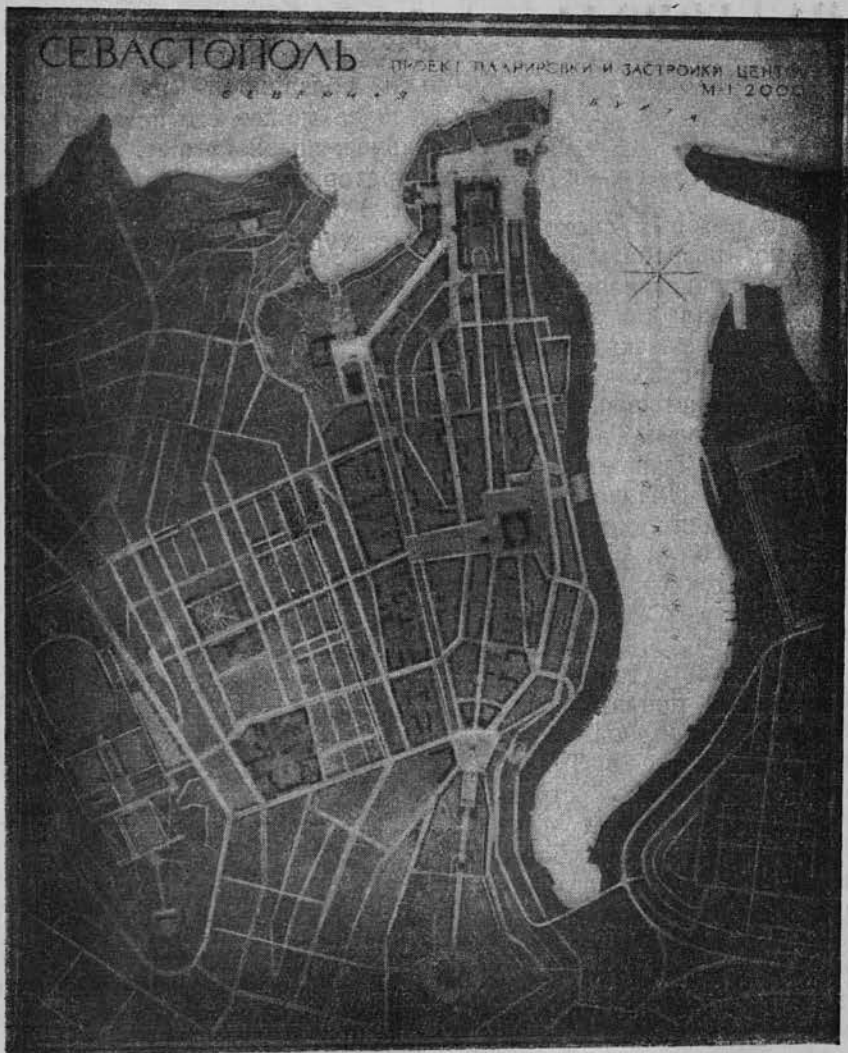
Проекты, в которых спокойно и углубленно разрабатываются сходные темы, представляют благодарный материал для понимания подлинных творческих различий авторов. Интересно, что сходство условий может привести к одинаковым решениям. Так, архитектор Щусев — в Туапсе и архитектор Иофан — в Новороссийске настойчиво проводят соединение железнодорожного и морского вокзалов. Архитектор Буров в Ялте так же, как архитектор Бархин в Севастополе, и архитектор Щусев, и архитектор Иофан в своих проектах ориентировали архитектуру центров на море. В Севастополе, Ялте и Туапсе в качестве основного строительного материала был взят местный камень. Тем более оснований считать, что различия в больших архитектурных образах, созданных мастерами, имеют своим источником самую художественную природу, индивидуальные различия творческого метода этих видных советских зодчих.

Создание архитектурного образа составляет неотъемлемое право и обязанность архитектора. Здесь не может его заменить ни инженер, ни экономист, ни администратор, ни теоретик архитектуры. Когда в дни первомайской архитектурной выставки, разворачиваемой обычно на улице Горького в Москве, группы прохожих останавливаются у витрин и жадно рассматривают проекты городов, они знакомятся с замыслом архитектора, с создаваемым им архитектурным образом. В этом образе зрители находят ответ на вопрос: какова та будущая жизнь, которую хотят создать строители?

Образ города в архитектурном проекте — всегда образ будущего счастья. В нем раскрывается творческая личность художника, и зодчий встает перед нами как ответственный и значительный деятель культуры, произведения которого стоят в одном ряду с эпосом. В. Гюго сказал о больших произведениях зодчества — «человеческий ум суммируется в них и подводит себе итог». Город же является самым большим произведением художественно-строительной деятельности человека,



Туапсе. Схема генерального плана. Акад. А. В. Щусев



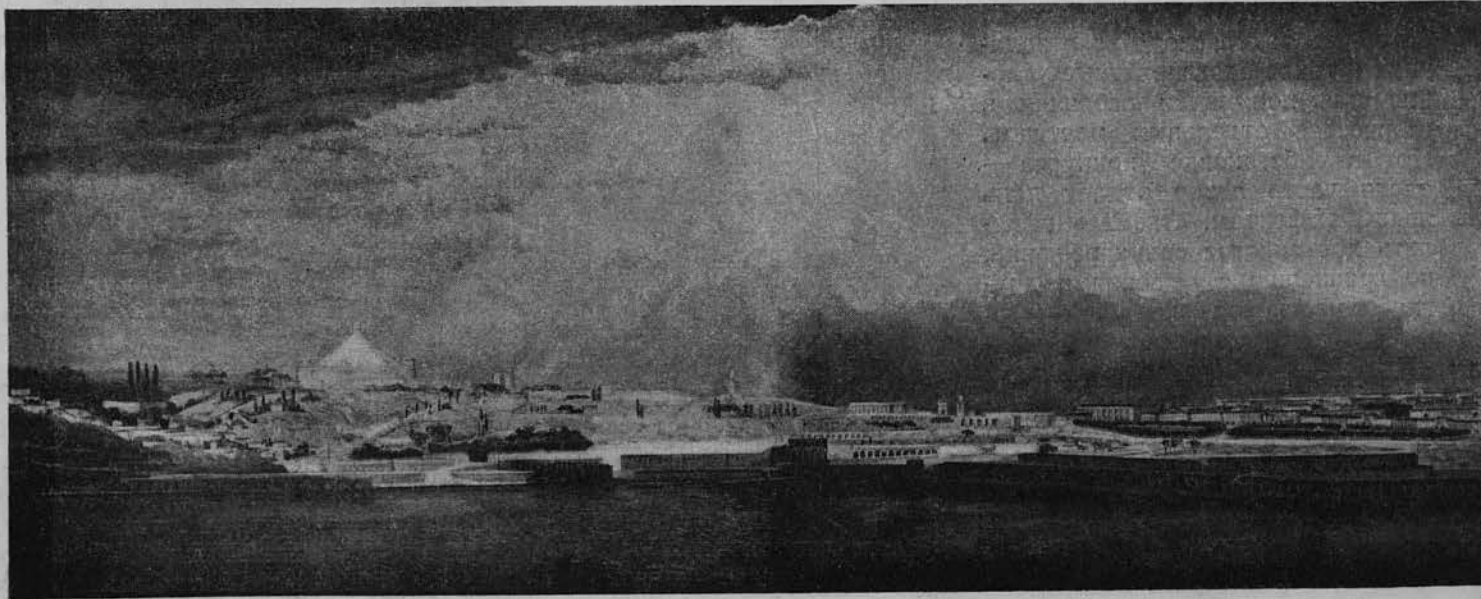
*Проект планировки и застройки центра г. Севастополя.
Проф. Г. Б. Бархин, арх. М. и Б. Бархины*

наиболее полным материальным запечатлением социальной структуры своего времени, самым сложным и всеобъемлющим произведением культуры данной эпохи.

Мы избалованы большими масштабами. Необыкновенная мощь современной техники и невиданная организованность человеческих коллективов позволяют говорить о проекте города и даже нескольких городов, не смущаясь грандиозностью задач, которые стоят за этими проектами.

Центр города Ялты намечен А. К. Буровым так, что производит впечатление неожиданности. От типично курортного города, где целебные силы климата, земли и моря в своем естественном состоянии являются основной ценностью, привлекающей потоки переменного населения, каждый ждет развернутой картины живых форм природы, органически включающей необходимые искусственные сооружения человека.

Искусственные сооружения не могут тут «переспорить» природу и создать самостоятельный мир, где присущие им механические закономерности образовали бы внутренне оправданное целое. И самые большие города не настолько велики, чтобы переспорить природу. Даже в большом городе многоэтажные громады подчас кажутся допотопными чу-



довищами, обреченными на вымирание. Там же, где природа заведомо доминирует, человеческие сооружения должны иметь подчиненный характер и воспроизводить присущие природе органические закономерности формы.

Архитектор Буров исходит из стремления обеспечить курорт наибольшим комфортом, который может дать современная передовая техника. Он правильно полагает, что приехавшие издалека отдыхающие не захотят ограничиться своим домом отдыха и садом при нем, а постараются посетить все окрестные места, представляющие лечебный или туристический интерес. Население будет подвижным, гораздо более подвижным, чем обычно городское и местное население, занятое производственной деятельностью. Поэтому автор значительную часть старых улиц, хорошо приспособленных к рельефу и главным жизненным трассам, оставляет без изменения. Он подхватывает и перестраивает их там, где улицы выходят на новые магистрали, прокладываемые для новых мощных потоков движения. Магистрали и автострады планируются в соответствии с новейшими данными дорожного строительства. Существенной частью проекта являются формы скрещений дорог, развязки узлов и площадей. Стремясь парализо-

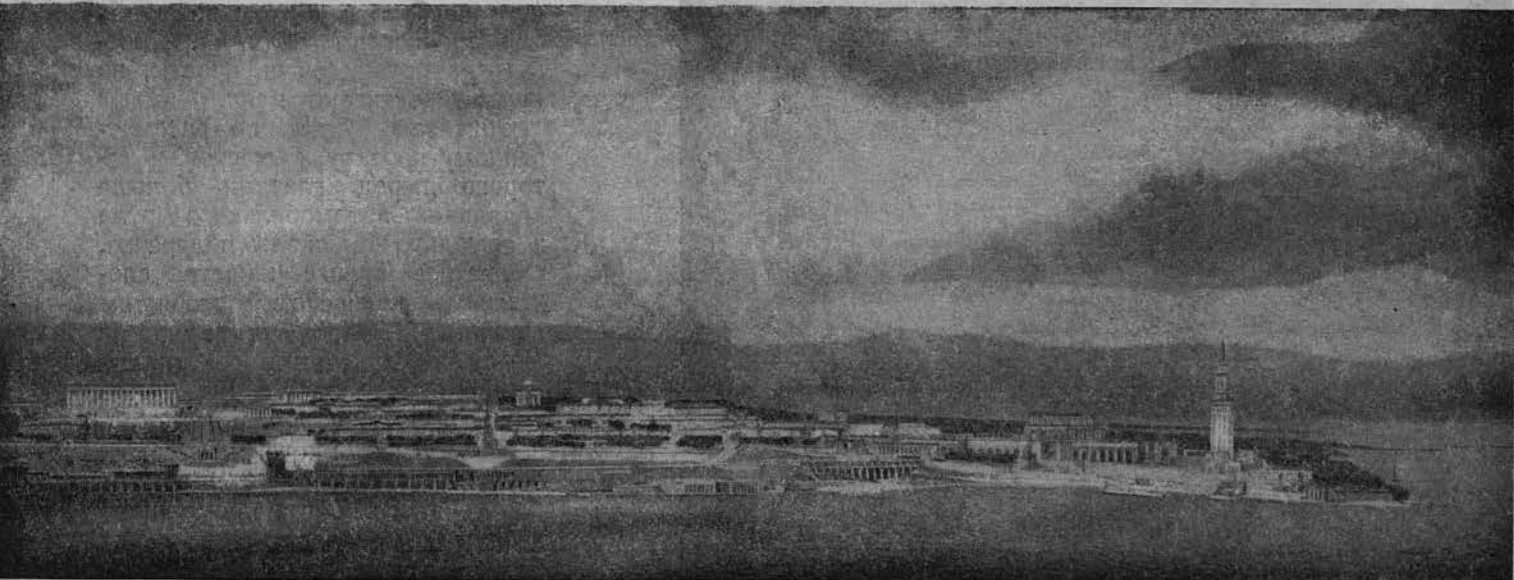
вать вредные последствия напряженного движения, Буров наряду с транспортными развязками в одном уровне дает также подземные и надземные пересечения. Вследствие этого, в ряде случаев асфальт закрывает горную речку, а на участке приморского бульвара путешественники лишаются возможности видеть море, попадая в длинный тоннель. Этот казус, повидимому исправим, но он свидетельствует о пороке градостроительного приема, при котором техника получает в организации города главенствующую роль.

Группа зданий, которые должны бы образовать композиционный и строительный центр, воплощает ту же гегемонию техники в объемных архитектурных формах. Недостаточно сказать, что эти здания подобны мастодонтам, потерпевшим крушение в борьбе за место в больших городах и приползшим кончать свои дни на берегу теплого моря. Скорее эти здания напоминают группу станков и ящиков, выгруженных из вагонов или с парохода. Их комплекс построен на контрастах. Но контраст с горами делает жалкой их многоэтажную высоту, контраст с растительностью подчеркивает их жесткость, контраст с морем лишает внушительности приданную им протяженность, контраст с воздухом лишает их легкости. Внутренние контрасты

композиции ведут к ее распаду, и она не выполняет своей главной роли — организующего начала, обостряющего чувство гармонии, вызываемое природой, и объединяющего в уравновешенное единство весь ансамбль города. На это данная композиция не способна.

В своих архитектурных поисках Буров забрел в страну технических чудес и поверил, что передовая техника сама является образом счастья. Со всей искренностью он хочет обрадовать нас волнующими его видениями. Но мы не верим в них. Техника, предоставленная самой себе, всегда имеет склонность сделаться античеловеческой. Кроме того, техника так же скоро устаревает, как и идет вперед.

Художественная выразительность технических форм тоже меняется. В них появляются кривые, приближающие механизмы к органическим формам. Эта тенденция осознается мировым искусством. В известном смысле сейчас процесс перестройки искусства противоположен процессу перехода от органических греческих форм к геометризму римлян. Может быть потому, что искусство только сейчас изживает все возможности, заключавшиеся в римской культуре и заново привитые итальянским Возрождением. В проекте Бурова



Панорама г. Севастополя



Проект реконструкции центра г. Ялты. Перспектива. А. К. Буров

есть намеки на эти новые органические формы. Но если подумать, например, о том, что значит в условиях Ялты многоэтажный цилиндр отеля, где вся жизнь будет зависеть от лифта и установки по кондиционированию воздуха, то станет ясно, что нереалистичность образа глубоко связана с другими сторонами проекта.

Техницизму (как отстало звучит этот термин!) Ялты в трактовке Бурова противопоставлен характер Туапсе, как он рисуется в проекте Щусева. Курортное значение Туапсе гораздо скромнее,

чем значение Ялты. В Туапсе значительно развит промышленный порт, через который вывозится нефть. Туапсе имеет крупное железнодорожное хозяйство. Транзитное положение города, казалось бы, не располагает к особому лиризму. Но созданный архитектором образ говорит о другом. Используя до сантиметра все возможности, предоставляемые вертикальной планировкой, автор добился того, что с бульвара и с главной площади открылся вид на море и они сами стали видны с моря. Портовая железная дорога спрятана подпорной стенкой от

глаз гуляющих. А планировка площади такова, что с различных точек ее открываются разнообразные перспективы на море так же, как с моря, с подходящего парохода центр виден в разных ракурсах. Сделано все, что возможно, чтобы преодолеть отрыв города от берега, создаваемый индустриально-транспортной необходимостью. Обеспечено безопасное сообщение с пляжем и с пассажирским вокзалом, место которого тоже надо было предварительно отвоевать.

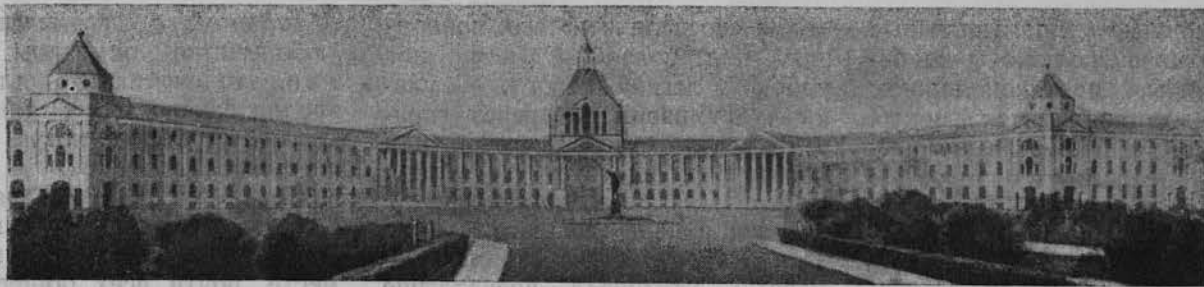
Но самое главное — масштаб и характер очертаний, которые определяют лицо города. Они говорят о человечности и реалистичности, о гармонии и покое. Не только бульвар, но и вся планировка очень внимательно используют особенности рельефа. Размещение парка в долине и театра на фланкирующей вершине, куда ведет серпантин, так же, как трассирование проездов и шоссе и другие детали планировки говорят о глубоком внимании к потребностям человека. Приемы планировки очень просты, но вполне достигают цели.

Обитатель Ялты, по рассмотренному проекту, существо, у которого перед глазами больше «баранка» автомобильного руля и асфальт, чем скалы и деревья. Обитатель Туапсе кажется спокойным человеком, любящим пешком, не торопясь, подняться на склон холма и в созерцании мягких очертаний гор и морской дали найти отдых и удовлетворение. Здесь много небольших домов, которые тонут в зелени, дороги здесь не так прямолинейны, но на поворотах виды с них разнообразнее.

Интересен прием разрешения глубинных построений в пейзаже.



Проект реконструкции центра г. Ялты. А. К. Буров



Проект центральной площади г. Краснодара. И. Н. Соболев

«Самые высокие дома стоят у моря. Рядом с «бесконечностью» водной глади они не кажутся большими. Но чем дальше вглубь города, тем высота зданий становится меньше. На видовой вершине — не монументальный павильон, а маленькая беседка. Благодаря этому высоты становятся более высокими, дали — более далекими, во внутренний масштаб природы не врываются посторонние формы — все пронизано масштабом самого человека, как гармонической части природы. Последнее очень важно. По-видимому, это и порождает впечатление крайней реалистичности и жизненности проекта. Сомнение вызывает только однообразная протяженность домов первого плана. Хочется их разорвать, чтобы через разрывы взгляд уходил вглубь города. Вероятно, так и будет сделано при дальнейшей разработке проекта.

В проекте центра города Новороссийска Б. М. Иофан выдвинул на первый план официальный и при этом замкнутый характер архитектуры городского центра. Курортное значение Новороссийска еще меньше, чем значение Туапсе. Курортники только проезжают через Новороссийск или совершают в нем посадку на другой вид транспорта. Истинным градообразующим фактором является население, связанное с большими цементными заводами и портом.

Важнейшей климатической особенностью являются холодные ветры, прорывающиеся через горы, спускающиеся по речной долине и с северо-востока, дующие на город. Это — знаменитые норд-осты, боры. Им объясняет автор ту особенность проекта,

что в приморском городе главная площадь не открыта на море.

Перед площадью посажена растительность, образующая как бы «щетку», способную прочесать воздух, несущий ледяную пыль и брызги. Но ведь за деревьями стоят дома, которые первыми встречают холодный воздух, миновавший «щетку». И не столько деревья, сколько эти дома закрывают площадь от моря, замыкают ее в строгий четырехугольник. Ведь не побоялся же автор предоставить ветрам свободно продувать всю длинную улицу, ведущую от самой пристани вглубь города к театру. В начале этой улицы, на самом продуваемом месте, стоят здания общественно-пользования, образующие вход в город и на площадь, и самое посещаемое из них —

горсовет — выступает вперед из общей линии, принимая на себя непосредственные удары возникающего сквозняка. Таким образом, становится ясным, что не столько природа, сколько художественно-композиционная идея продиктовала замкнутый облик центра, представленный в проекте.

Планировка Новороссийска основана на прежней сетке прямоугольных кварталов. В районах, разрушенных немецкими захватчиками, создается большой бульвар в верхней части города, бульвар и озелененные проезды в нижней береговой части и центральная площадь. Но ни проезжающие поверху, ни проезжающие понизу этой площади не видят.

Архитектурная композиция Новороссийска должна учитывать,

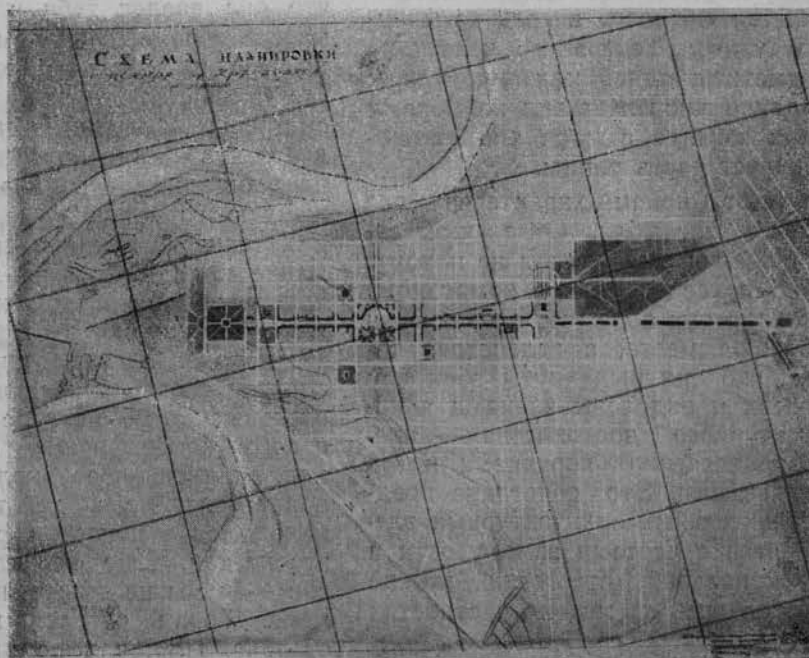


Схема планировки центра г. Краснодара. И. Н. Соболев

что основные промышленные предприятия расположены на берегу бухты, противоположном берегу, где находится центр. Связанные с этим перевозки населения по воде вызовут оживленное движение в бухте. Пассажиры, прибывающие в порт пароходом, также видят город с моря. Но с воды ни тем, ни другим не видно центральной площади. Только в момент, когда лодка или пароход находятся точно против улицы, идущей в гору к театру, перед ними на одно мгновение мелькает архитектурный ансамбль этой улицы, связанной с центром. Вместе с тем, вход на улицу и на площадь со стороны пристани обрамлен двумя зданиями официального характера. Их архитектуре присуща сухость и... помпезность. Порттики, образованные столбами, обрисованы прямыми линиями, скульптурные фризы заключены в четкие границы. Преобладают гладкие поверхности, имеющие прямоугольные очертания. Здание горсовета занимает один из кварталов той же улицы, выходящий на площадь. Планировочно он так спрятан, что его трудно было бы заметить. Автор принимает специальные меры для того, чтобы его подчеркнуть. Горсовет получает башню, несущую известный декор; декор не броский, но отчетливо показывающий, что назначение башни не утилитарное. Все здание выдвигается «на шаг» вперед из фронта улицы. Теперь его нельзя не заметить; одной половине улицы здание закрывает вид на море, а при взгляде с моря оно загораживает часть улицы.

Этот прием характерен для всего ансамбля. Отдельные сооружения выделяются не потому, что по своей роли в композиции города они образуют органически важное место, а вследствие того, что они выдвинуты вбок или вверх и наделены знаками архитектурного достоинства — преимущественно портиками и барельефами. Это сочетание представительных архитектурных элементов с чертами замкнутости и официальной строгости можно проследить на многих частностях проекта.

В глубине улицы стоит театр. Рельеф местности использован,

чтобы «возвеличить» его, приподнять над толпой. К нему нет удобной, легкой дороги, — улица ведет вверх наперерез горизонталям по строгой прямой, над которой господствует его объем. В отличие от маленьких зданий, венчающих возвышенные места в Туапсе, этот объем своими размерами усиливает впечатление крутизны поднимающегося пути. Площадка театра в Туапсе тоже на горе. Но там хочется подняться по извилистому серпантину, смягчающему трудность подъема, так как с площадки открывается вид на все стороны. Театр Туапсе окутан воздухом, он как бы узел видовых лучей, расходящихся от него. В Новороссийске театр замкнут с боков городской застройкой. Стороны улицы, как шоры, подходят к нему с двух сторон. Кажется, что, поднявшись к нему, можно будет только обернуться назад и посмотреть вниз на ту же улицу, на тяжелый путь, пройденный по ней, и на тех, кого ты обогнал. Однако подлинного величия театр все же не получает, так как горы, на фоне которых он стоит, подавляют его своей значительностью. Сам театр тоже не открыт для осмотра снизу — посредине бульвара взгляд встречает триумфальную арку, закрывающую театр.

Попадая на главную площадь с пристани, невольно следуешь по длинной оси площади, полагая, что она введет тебя в главный массив города, познакомит с его жизнью и обликом. Тем более, что длинные стороны площади обстроены жилыми домами. Но, достигнув противоположного конца площади, мы попадаем в сузкую горловину, где портики и аттики привлекают наше внимание к тому, что на затесненном участке расположен клуб моряков, кино и еще что-то в этом роде. Взгляд упирается в здание, снова замыкающее перспективу. Это — круглое в плане, строго симметричное сооружение, окруженное колоннадой: повидимому, мы действительно находимся в центре города. Но это не так. Еще несколько шагов — и мы на пляже, на берегу моря. Город остался где-то в стороне. Площадь не привела в город, а отбросила нас в сторону. Ее функция — не связать нас

с городом, а ограничить наше любопытство осмотром только того, что специально для этого предназначено. Она представляет город, но не раскрывает его.

Та же тенденция к замкнутости порождает и очень нерациональную концентрацию в одном месте почти всех общественных зданий города. Это обрекает город на неудобства чрезмерной тесноты — отсутствия дворов, хорошей обозримости, ясной ориентировки и т. д.

Реалистично ли такое решение? Конечно, оно осуществимо. Четырехэтажные дома в Новороссийске, где производят цемент, не менее возможны, чем четырехэтажные дома из естественного камня в Туапсе. Но образ, который получил новороссийский центр, вызывает недоверие. Действительность этого города не такова, какой «изображает» ее архитектура в проекте.

В архитектуре центра Севастополя, спроектированной творческим коллективом архитекторов Бархиных, тоже можно усмотреть «представительские» черты. Правда, без той замкнутости, которая сопутствует им в Новороссийске. Но нам кажется, что эти черты в данном случае не чужды самому объекту.

Архитектор Г. Б. Бархин законно искал несколько возвышенный архитектурный образ, соответствующий Севастополю, как городу-герою и как столице Черноморского флота. Эти особенности города позволяют считать, что в нем уместны сооружения общесоюзного значения, которые будет воздвигать не столько город, исходя из своих нужд и средств, сколько вся страна, как это она делает в столицах. Даже и раньше такой характер строительства был свойственен Севастополю, если судить по старому зданию флотского экипажа. По общим размерам и архитектурному масштабу оно больше любого из тех, которые предложены новым проектом.

Планировка очень внимательно «привязана» к рельефу. Разумно продуманы все возможности озеленения города, создания парков и бульваров. Отдельные узлы получили правильность и организованность, которую позволили

рельеф и развязка магистралей. Несмотря на обширность, центр обладает цельностью и силой.

Но те правильность и величие, которые привнесены в город, — несколько математическая правильность и несколько условное величие. Цельность создана не внутренними силами композиции, а скорее единством творческого почерка, наложившего свою печать на все детали, — единством стиля, как сказали бы раньше.

Севастополь ли это, или блестяще выполненная академическая программа «город у моря на холме»? Эта башня победы и большой периптер — должны ли они стоять только в Севастополе или могут быть также в Керчи, Одессе, Владивостоке? Конечно, при реальном осуществлении проекта, в нем появится свой, севастопольский колорит. Сейчас же от проекта веет холодком и отвлеченностью, несмотря на все его достоинства. Физически он реален (автор без труда это докажет цифрами), но ему нехватает реалистичности образа.

Архитектор И. Н. Соболев, обосновывая свой проект центра Краснодара, выдвинул два соображения. Первое заключается в том, что строить новые дома и создавать большой ансамбль центра следует на тех местах, где образовались наиболее свободные территории. Второе заключается в том, что город, по типу застройки, однообразен, напоминает степную казачью станицу, стоит к тому же на ровной скучной площадке так, что, как ни старайся внести в него интересный силуэт или что-либо другое, все равно в городе ничего нет и сделать что-нибудь очень трудно, а то и вовсе нельзя.

В силу первого соображения, то, что можно в данном случае назвать «центром», — главная площадь с важнейшими административными зданиями города отнесена в сторону от основной трассы городского движения. Потоки, направляющиеся от вокзала к пристани, и наиболее оживленный существующий центр города — все это в стороне от вновь создаваемой площади. Но не будем за это в претензии к автору. Допустим, что его соображения, а особенно находящиеся в них организации, побудят основную

массу населения специально заочинчивать и деятельно посещать данный ансамбль.

Второе соображение приводит к тому, что, стремясь к «осуществимости», основываясь на том, что нет интересного рельефа или водных гладей и сделать все равно ничего «особенного» нельзя, автор ограничивает себя тем, что называется «самыми скромными архитектурными средствами». Кирпич в качестве материала и штукатурка в качестве средства отделки наводят «реалистичного» зодчего на мысль, что гладкие фасады провинциальных казенных сооружений периода «ампир» — как раз то, чего нехватает в Краснодаре.

Слегка разнообразя перемишки, пояски и пропорции, автор создает архитектуру магистрали, основанную на оттенках одной темы. Эти оттенки будут, однако, доступны только восприятию людей, обладающих специальными знаниями в области архитектурных деталей. Таким людям на магистрали не будет скучно, так как они найдут некоторый материал для обсуждения и критики.

Очевидно, автор рассчитывал, что краснодарцы научатся смаковать архитектурные детали, — иначе никак нельзя объяснить примененный автором прием.

Интересный контраст бессодержательному однообразию магистрали составляет кривая, ограничивающая проектируемую главную площадь. Но общеизвестно, что полукруг, вследствие своей неуравновешенности, не может быть той статической формой, которая «держит» весь город. Ни крылья Казанского собора, ни здание Генерального штаба не создают сами по себе композиционного центра Ленинграда.

Автор делает героические усилия, чтобы все же как-то разнообразить силуэт города. На середине главного здания, образующего полукруг, он ставит смело скомпонованную высокую часть здания. Может быть, эта вертикальная форма настолько сильна, что, несмотря на связанность с полукруглыми крыльями, будет центром городского ансамбля? Но под башней — громадная арка, разрезающая весь объем на две части, пробивающая в нем такую брешь, что прилегающие

части зданий служат только обрамлением для арки. Такие монументальные ворота говорят о том, что какой-то важный объект, очевидно, позади них. Мы устремляемся в них и ничего не находим. Ворота выводят нас на скромный участок города, который, после такого великолепия, кажется просто бедным.

Каким смыслом можно наполнить эту тройную пустоту: пустоту площади, ворот и цели, ради которой они сделаны? Повидимому, все это можно расценивать, как следствие архитектурной бессодержательности всего ансамбля.

Впрочем, это не мешает тому, что проект вполне осуществим, а отдельные сооружения, в том числе надвратная часть, спроектированы с подлинным мастерством.

Архитектурный же образ городского центра в целом, несмотря на благие намерения автора, нельзя назвать ни реалистичным, ни прогрессивным.

Независимо от успехов или неудач авторов в их работе по данным объектам, — эти работы представляют большой интерес и показывают, что творческие индивидуальности находят широкую возможность проявить себя в условиях реального строительства, показывают, как богата советская архитектура мастерами, способными своеобразно решать большие художественные задачи.

Есть люди, испугавшиеся творческого разнообразия методов, сказавшегося в данных работах. Нам кажется, что индивидуальный подход к каждому городу — это лучшее, что можно ожидать от искусства планировки. Необходимо только, чтобы индивидуальный творческий метод не вступал в противоречие с индивидуальностью самого города.

У нас еще далеко недостаточно разработана проблема художественной сущности архитектурно-планировочных комплексов. Авторы, которые у нас пишут на эти темы, высказывают отдельные верные замечания, но чаще прибегают к тавтологиям, разговорам «по поводу», наукообразным общим фразам.

Неотложной является подлинно научная разработка важнейших композиционных вопросов градостроительного творчества.



ВОССТАНОВЛЕНИЕ И РЕКОНСТРУКЦИЯ РОСТОВСКОГО ТЕАТРА

Ростовский драматический театр им. Горького был сооружен в 1936 г. по проекту академика архитектуры В. А. Щуко и проф. В. Г. Гельфрейха.

Проектирование и строительство театра осуществлялись в период первых пятилеток, и здание являлось одним из наиболее удачных и значительных сооружений этой эпохи.

В 1943 г., отступая из Ростова, немецко-фашистские оккупанты варварски разрушили и сожгли здание театра.

Основные разрушения произошли вследствие пожара, возникшего при взрыве ферм перекрытия зрительного зала и сцены. Зрительный зал с прилегающими к нему кулуарами и подсобными помещениями, концертный зал с группой помещений при нем, сцена со сценической группой и театральными мастерскими, артистический корпус при пожаре почти полностью разрушены. В этих помещениях остались лишь капитальные стены, часть железобетонных перекрытий и лестницы.

Лучше сохранилась (кроме отделки) группа фойе и вестибюлей, где перекрытия большей частью железобетонные. Менее пострадали фасады театра, облицованные инкерманским камнем, полированные гранитом и мрамором.

Общая сохранность здания после пожара не превышает 35%.

Среди театральных зданий СССР Ростовский театр являлся одним из самых крупных и имел объем в 220 000 м³. Поэтому убытки от его разрушения весьма велики. Стоимость восстановления те-

атра включена в пятилетний план восстановления и строительства 15 городов, пострадавших от немецких захватчиков, и определяется в 32 млн. руб.

Эскизный проект восстановления и реконструкции театра составлен лауреатом Сталинской премии членом-корреспондентом Академии Архитектуры СССР проф. В. Г. Гельфрейх и арх. З. Я. Кабановым при участии арх. Е. А. Раевской.

Данные по эксплуатации театра в прошлом и предложенные задания потребовали пересмотреть и подвергнуть реконструкции объем и вместимость зрительного зала, сцену со сценическим порталом и устройствами при нем, производственно-театральные мастерские и декорационный зал, концертный зал, артистические уборные. Было признано также необходимым внести изменения в архитектуру интерьеров всех групп помещений.

Сохраняя общую архитектурную концепцию фасадов, надо было внести частичные изменения и в наружный облик здания.

После реконструкции театр в основном будет предназначен для драматических спектаклей с возможным использованием его под эпизодические оперно-балетные постановки.

В соответствии с этим, вместимость зрительного зала сокращается до 1580 мест.

По проекту реконструкции форма зала — подковообразная, партер на 790 мест с максимальной удаленностью последнего ряда на 27 м; ложи бенуара расположены

по контуру зала за партером (14 лож на 188 мест); балкон — кольцевой системы с амфитеатровым построением мест в 4 ряда на 440 мест; ложи бельэтажа в количестве 15 на 160 мест расположены по контуру зала за балконом. Ложи обоих ярусов имеют аванложи, выходящие в кольцевой кулуар.

Старый портал, имевший криволинейную форму, не оправдавшую себя при эксплуатации, заменяется прямолинейным с уменьшением зеркала его до 17 × 12 м, что более соответствует постановке драматических спектаклей.

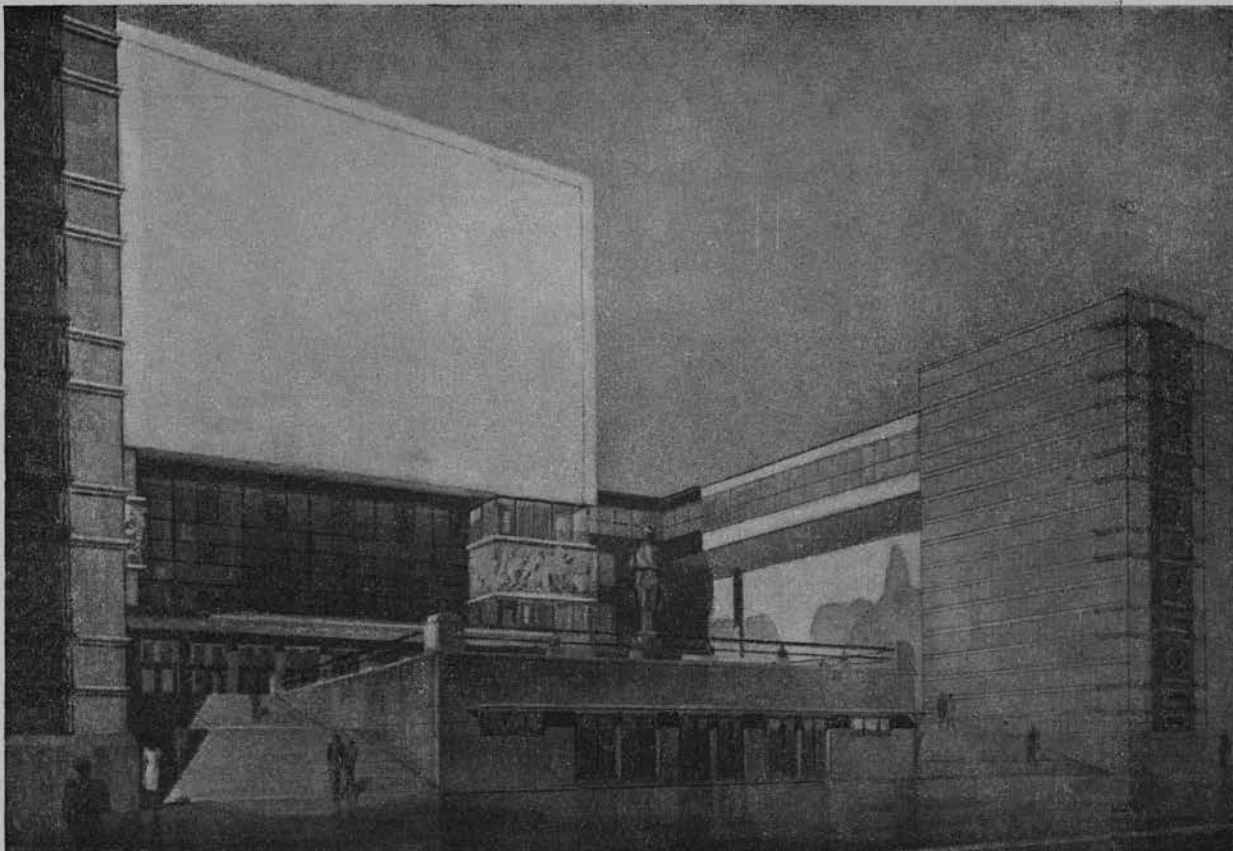
При помощи жестких порталных кулис и подзора предусмотрено диафрагмирование портала до размеров 14 × 7 м.

Применен новый прием устройства самого портала. В расстоянии 4 м друг от друга ставятся две порталные арки: одна технологическая — игровая, вторая — архитектурная, отделяющая зал от сцены и служащая архитектурным обрамлением портала. За ней скрыто все софитное освещение авансцены и первых планов.

Эта система дает возможность избавиться от недостатка большинства действующих театров — наличия выносных открытых софитов и снопов светов в самом зале.

Оркестровая яма запроектирована трансформирующейся с возможностью ее закрывания и использования под увеличение рядов партера.

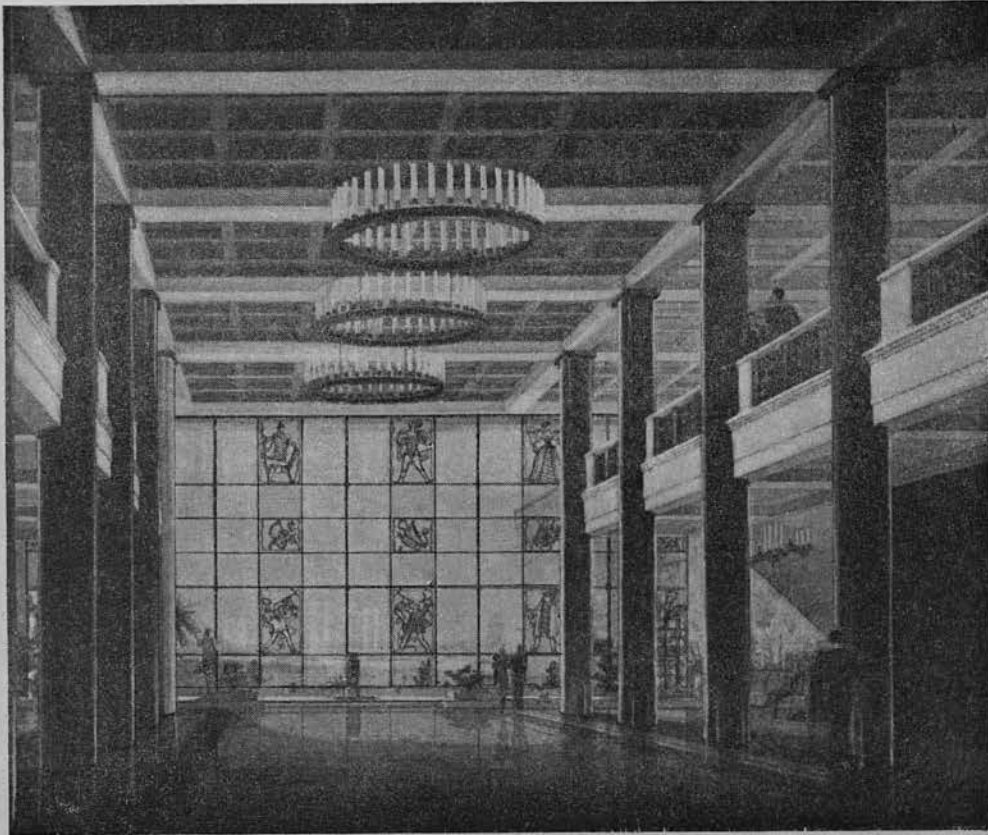
Особое внимание уделено акустическим данным зала, в связи с чем криволинейные стены его



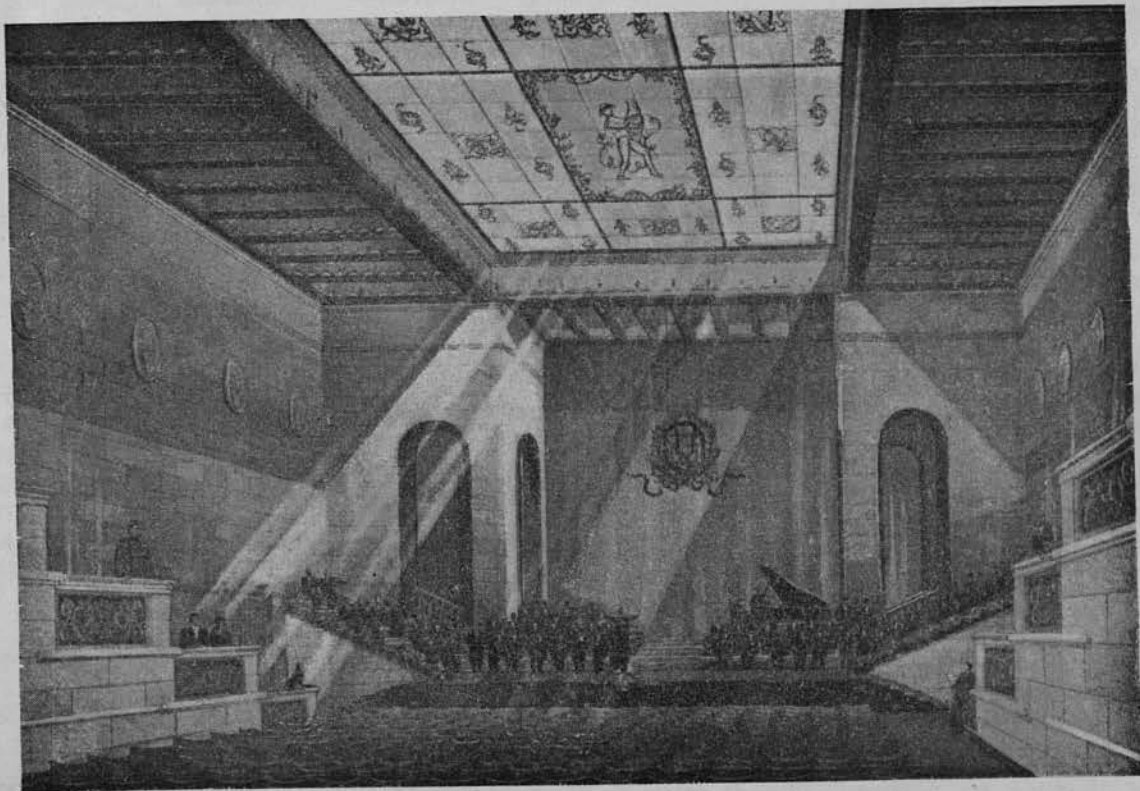
*Проект восстановления и реконструкции театра в Ростове н/Д.
В. Г. Гельфрейх, Э. Я. Кабанов при участии Е. А. Раевской*



Театр в Ростове н/Д. Зрительный зал (проект)



Театр в Ростове н/Д. Главное фойе (проект)



Театр в Ростове н/Д. Концертный зал (проект)

разбиваются большими порталами лож, потолок устраивается плоским и двойным по типу деки музыкального инструмента. Вынос балконов не превышает половины высоты подбалконного пространства.

Все опасные для отражения звука поверхности обрабатываются материалом, имеющим наиболее благоприятные акустические данные.

Сцена сохраняет свои основные размеры — 24×32 м.

Существовавший ранее поворотный круг диаметром в 24 м, при уменьшении портала и его спрямлении, признано нецелесообразным восстанавливать в прежних размерах; поэтому проектируется новый врезной круг диаметром 16 м.

Наличие поворотного круга позволяет отказаться от сценических карманов и фуручной системы подачи декораций. Поэтому карманы предназначаются для склада декораций с оставлением лишь небольших площадок для монтажа отдельных громоздких элементов декораций.

Для вывоза этих элементов малыми фурами устраиваются в шахматном порядке суженные проемы, позволяющие избавиться от полиспастной системы штанкетных подъемов.

Сценическая регуляторная получает новое решение расположением регуляторной будки у пожарного занавеса.

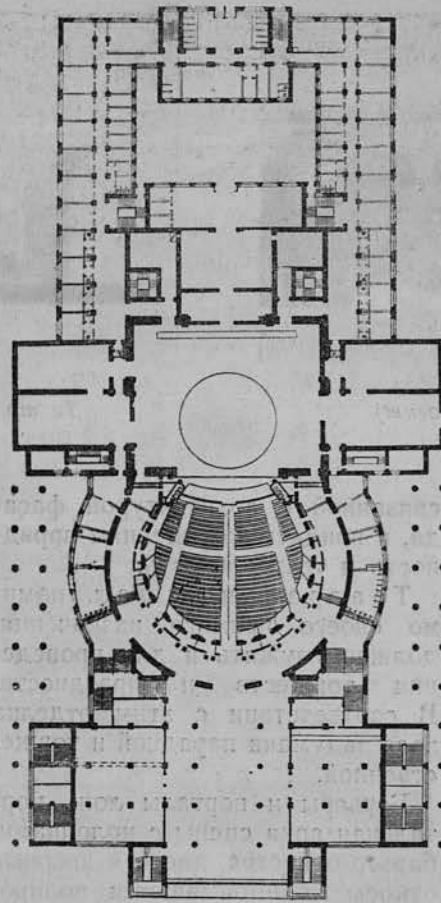
Для драматических спектаклей, при наличии сцены в 24 м, отпадает надобность в имевшейся аръерсцене (глубиной 18 м). Реконструкция предусматривает использование ее под монтажно-сборочный цех (отсутствовавший ранее в театре), склады бутафории и реквизита.

Декорационно-живописный зал увеличен в 1,5 раза так, что в нем можно писать полные завесы.

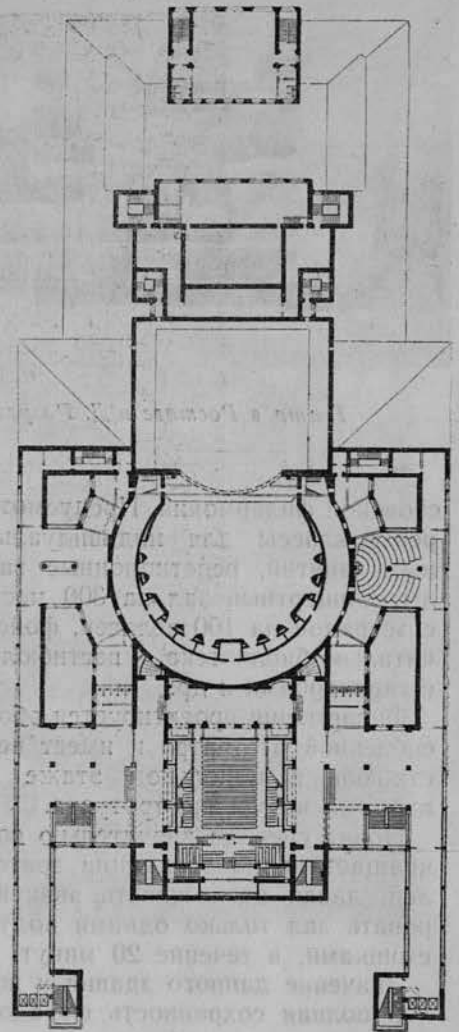
При сцене и мастерских предусмотрен ряд подсобных помещений и пропускники для персонала, ранее отсутствовавшие в здании.

Группа артистических уборных по своей площади, размерам помещений, удобствам и обслуживанию является лучшей из всех подсобных помещений, имеющих в театре.

В артистическом корпусе раз-



Театр в Ростове н/Д. План 2 этажа



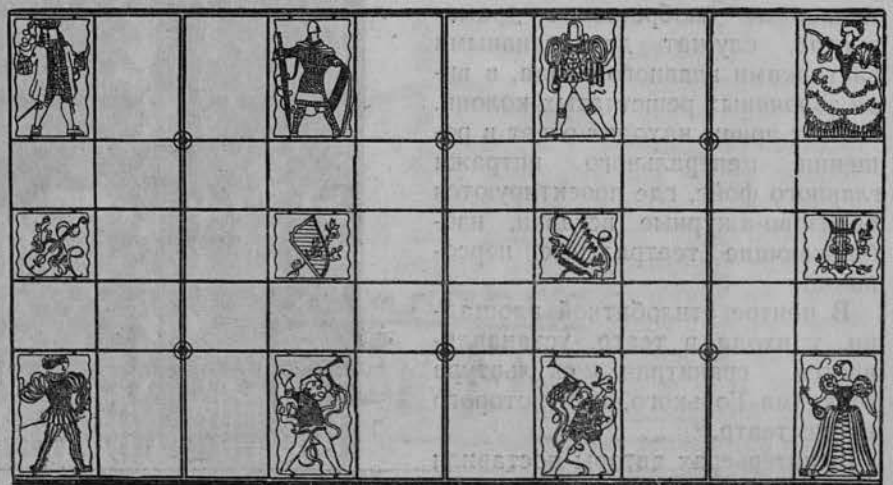
Театр в Ростове н/Д. План 4 этажа

мещена также театральная студия на 30 слушателей.

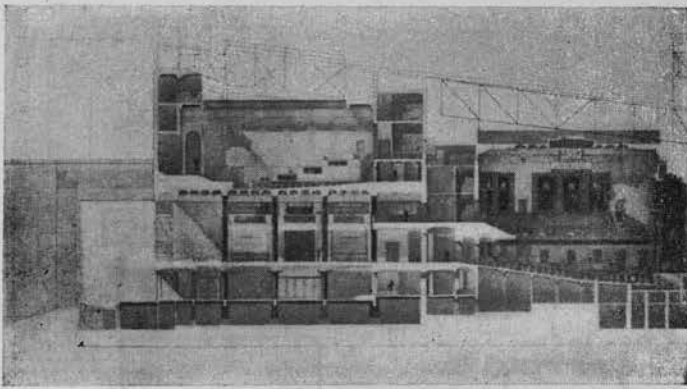
Группа фойе, в связи с изменением количества зрителей на балконе и в партере, также перепроектирована. Расширены куритель-

ные партера, превращенные в гостиные-курильные. Буфетные и курительные расчленены по ярусам.

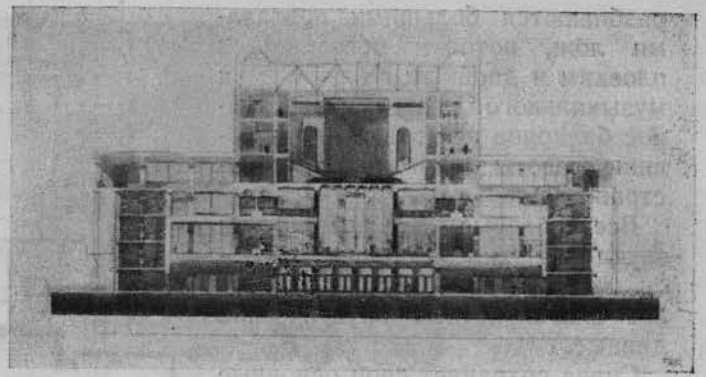
В верхних этажах здания заново проектируется комплекс Ро-



Театр в Ростове н/Д. Витраж главного фойе



Театр в Ростове н/Д. Разрез (проект)



Театр в Ростове н/Д. Разрез (проект)

стовской филармонии. Предусмотрены классы для индивидуальных занятий, репетиционные залы, концертный зал на 300 мест с эстрадой на 100 человек, фойе, читальня-библиотека, вестибюль с гардеробами и др.

Филармония проектируется обособленной от театра и имеет вестибюль в цокольном этаже с входами на уровне тротуара.

Новая система значительно сокращает время эвакуации зрителей, давая возможность эвакуировать зал только одними подъемниками, в течение 20 минут.

Значение данного здания и почти полная сохранность фасадов говорят в пользу восстановления архитектуры фасадов в прежнем виде с частичным изменением главного фасада. Для придания ему большей парадности и театрального характера, лестничные клетки, фланкировавшие главный вход (выполненные в стекле), облицовываются камнем, причем узкие оконные проемы закрываются бронзовыми решетками. Эти решетки, имеющие золоченые медальонные изображения драматургов, служат декоративными заставками главного входа, в виде золоченых решетчатых колонн.

Этот прием находит ответ в решении центрального витража главного фойе, где проектируются бронзово-ажурные вставки, изображающие театральные персонажи.

В центре стилобатной площадки, у входа в театр, устанавливается гранитная скульптура Максима Горького, имя которого носит театр.

В интерьерах авторы поставили перед собой задачу добиться характера архитектуры, органически

связанной с архитектурой фасада, и придать помещениям нарядность и театральность.

Театральный зал, помимо своего прямого назначения, должен служить и для проведения торжеств и празднеств. В соответствии с этим отделка зала задумана парадной и торжественной.

Барьеры и порталы лож, порталная арка сцены с колоннами, барьер оркестра, двери и дверные откосы облицовываются полированным орехом, с накладными бронзовыми украшениями.

Потолочный плафон и потолок над авансценой отделяются ла-

кированной сосной с цветной орнаментальной росписью.

Стены отделаны акустической фактурной штукатуркой с лепным карнизом и скульптурным (белым с золотом) фарфоровым фризом.

Гамма теплого желтого тона штукатурки, коричневых и желтых деревянных поверхностей и алых драпировок с вкраплением бронзы арматуры и деталей характеризует цветовое решение зала.

Главное двухсветное фойе исполняется в соответствии с архитектурой зала.

Двухъярусная колоннада, разделенная глухим тяжелым парапетом, вынесенным за плоскость колонн, меняет свой облик. Большие колонны круглого сечения облицованы черным искусственным мрамором с бронзовой абаккой.

Потолок по своей архитектурной форме максимально приближен к конструкции. Отделка его в центральном нефе выполнена лакированной сосной с цветной росписью.

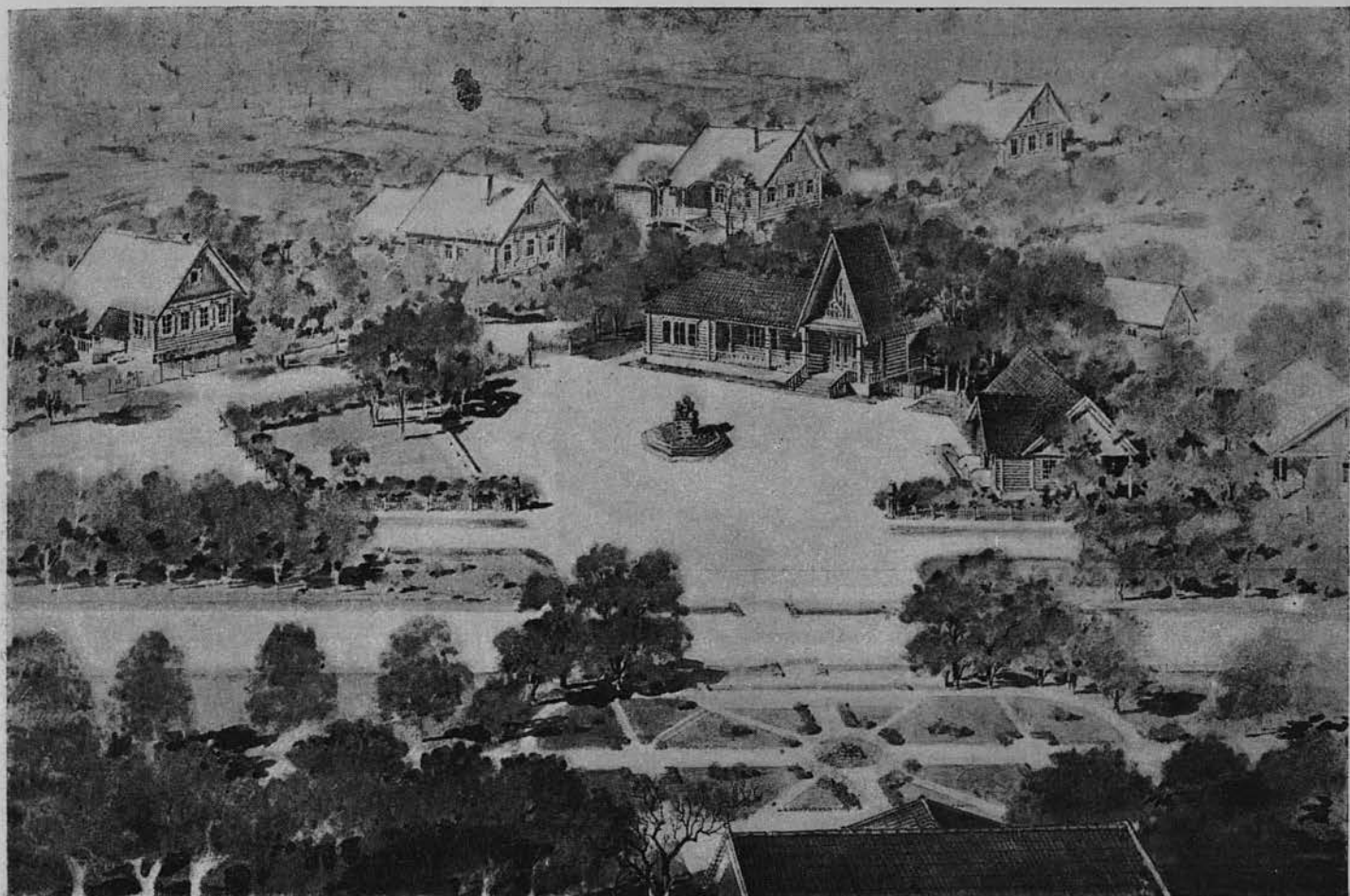
Стены — искусственного золотистого мрамора, арматура — бронзовая, в характере арматуры зрительного зала.

В пространстве перед витражом устраивается карликовый зимний сад с небольшими водоемами, фонтанчиками, трельяжами, вазами и пр.

Концертный зал дан в сдержанных формах и тонах для создания условий наиболее спокойного и углубленного восприятия музыки.

Зал имеет дневное освещение через стеклянный потолок, который используется и для вечернего искусственного освещения.





Перспектива села Некрасово Калининской обл. Проект Института Градостроительства Академии Архитектуры СССР под руковод. В. Н. Семенова

СЕЛО НЕКРАСОВО

(ОПЫТ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ОБРАЗЦОВОГО СЕЛА)

В целях распространения опыта планировки и застройки, а также внедрения наиболее совершенных типов зданий при восстановлении и строительстве сельских населенных мест, правительство РСФСР приняло решение о постройке по одному опытно-показательному населенному пункту в Калининской, Брянской, Смоленской и Велико-лукской областях. Строительство этих сел должно быть закончено к 1 ноября 1946 г.

Обеспечение опытно-показательного строительства проектно-технической документацией возложено на Управление по Делах Архитектуры при Совете Министров РСФСР.

Уже имеется проектный материал по всем образцовым селам. Из этого материала по своим ар-

хитектурным качествам, комплексному подходу и удовлетворению запросов села следует выделить проект планировки и застройки села Некрасово Калининского района Калининской области. Проект разработан Институтом Градостроительства Академии Архитектуры СССР, под руководством действительного члена Академии Архитектуры СССР В. Н. Семенова.

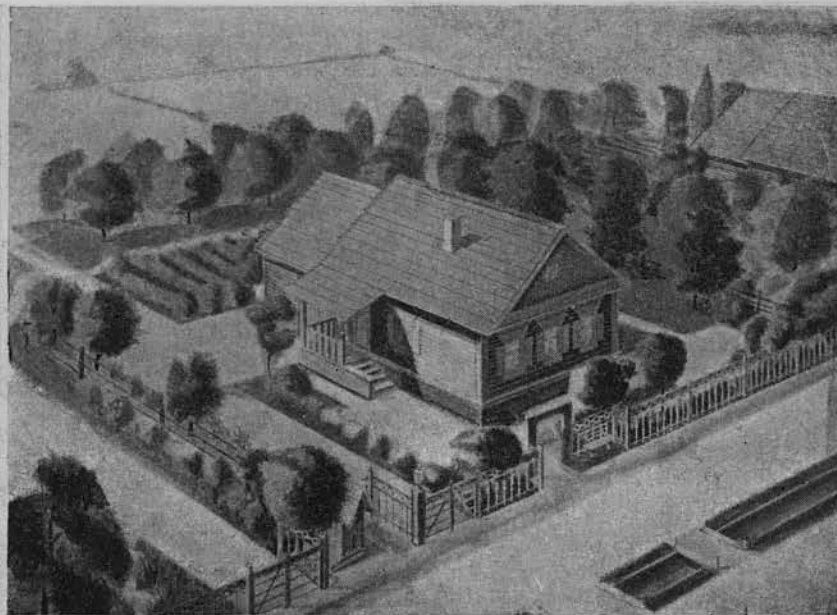
После одобрения проекта местными организациями и колхозниками села Некрасово, он утвержден Управлением по Делах Архитектуры. По проекту начато восстановление села Некрасово, полностью разрушенного фашистскими захватчиками.

До войны село Некрасово было расположено на шоссе Калинин—

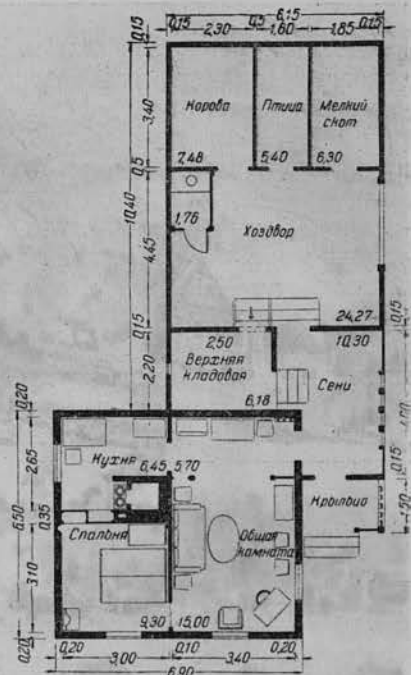
Старица. Главная улица села, являясь отрезком шоссе, имела двухстороннюю застройку.

В новую планировку включено не только Некрасово, но и некоторые ближайшие к нему деревни, в общем 50 дворов.

Автор новой планировки — арх. В. С. Рязанов — размещает село только по одну сторону шоссе. При этом главная улица запроектирована не параллельно шоссе, а под углом 47° строго по меридиану на возвышенной водораздельной части территории села. Такое направление улицы наиболее удачно решает вопросы инсоляции колхозных и жилых домов. На стыке главной улицы села и шоссе располагается административная площадь. На ней, с правой стороны, будут построены



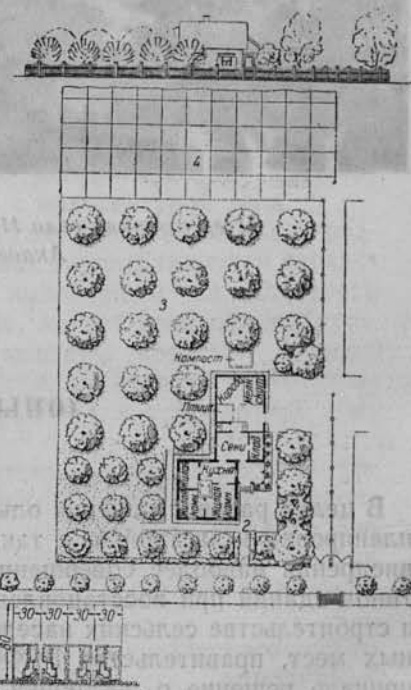
Проект жилого дома колхозника



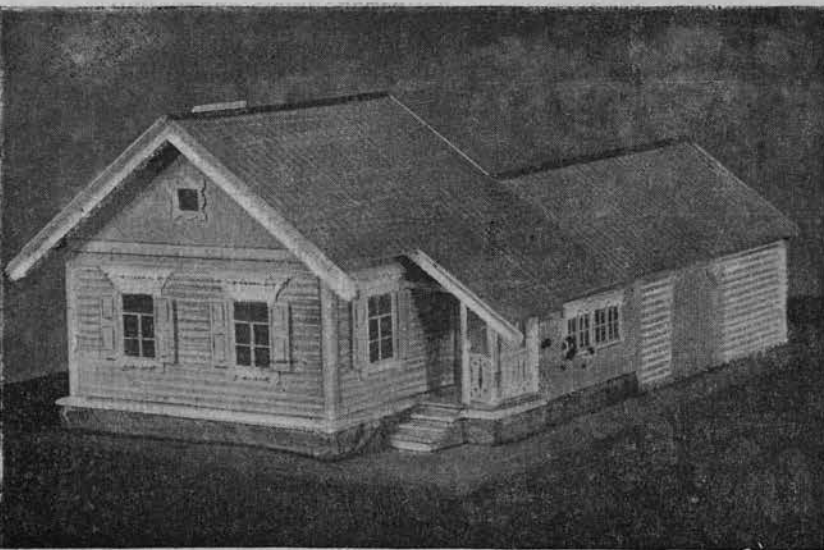
Проект жилого дома колхозника.
План



Проект жилого дома колхозника. Макет

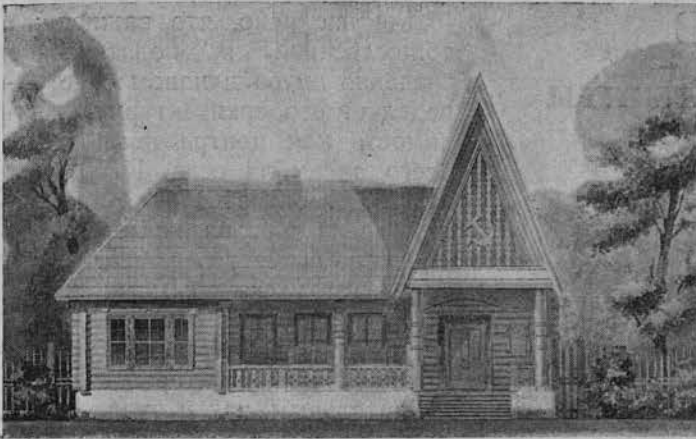


Усадьба колхозника. План



Проект жилого дома колхозника. Макет

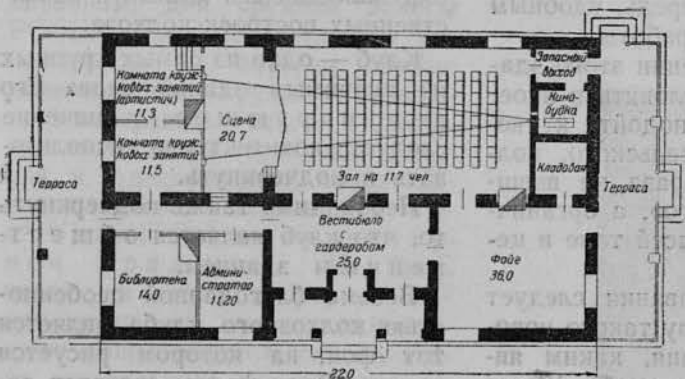
здания сельсовета, клуба, почтового отделения, а по левую сторону — жилые дома. Другие общественные здания располагаются применительно к центрам своего тяготения: правление колхоза вблизи хозяйственного центра. Дом для приезжающих на магистрали, школа-семилетка с юго-восточной стороны, в расчете на одновременное обслуживание прилегающих селений. Хозяйственно-производственный центр, разме-



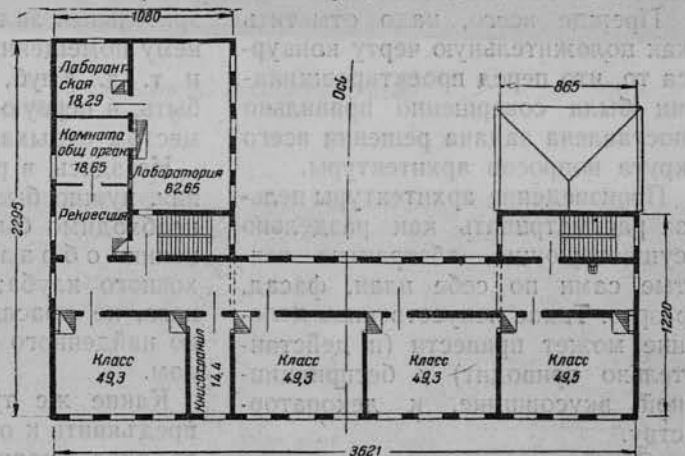
Проект здания сельского совета



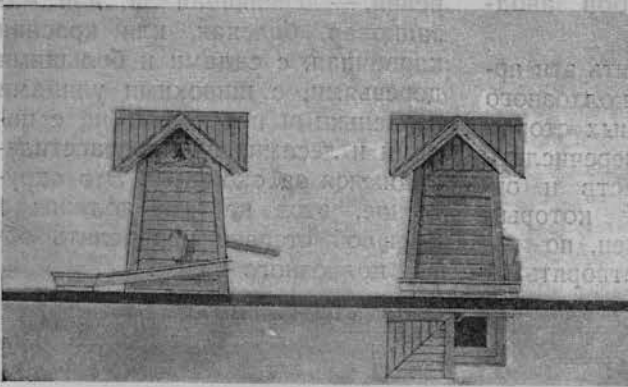
Проект здания правления колхоза



Проект народного дома. План



План 2-го этажа
Проект сельской школы. План



Проект колодца



Проект памятника в селе Некрасово

щаемый в северо-западной части села, занимает центральное положение по отношению к земельным угодиям на склоне с подветренной стороны от жилого сектора.

Принимая во внимание рельеф и высокое стояние грунтовых вод, все улицы профилируются, полотно их трассы укрепляется путем введения в грунт инертных добавок. По обеим сторонам проезжей части улиц выделяются специальные полосы для регуляр-

ной посадки деревьев. Озеленяется также полоса, отделяющая магистральную дорогу от жилых домов. Парк запроектирован при клубе вдоль магистрали, причем композиционной осью парка является внутренняя дорога, на которой расположены братские могилы павших в боях Великой Отечественной войны. Здесь проектируется установка памятников героям войны.

Институтом Градостроительства Академии Архитектуры

СССР, помимо генерального плана села и планировки общественного центра, детально разработаны планировка усадеб, жилые дома и надворные постройки колхозников, а также комплекс общественных и бытовых зданий села. Разработаны, в частности, представленные здесь проекты зданий сельсовета, правления колхоза, почты, школы, памятника, доски почета, дома для приезжающих, сельского магазина, детских яслей, бани и т. д.

КЛУБЫ ДЛЯ КОЛХОЗОВ

КОНКУРС УПРАВЛЕНИЯ ПО ДЕЛАМ АРХИТЕКТУРЫ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ РСФСР

М. Бархин

В январе 1946 г. Управление по делам Архитектуры при Совете Министров РСФСР провело закрытый конкурс на составление проектов клубов для колхозов в двух вариантах — со зрительным залом на 150 и на 250 человек.

Прежде всего, надо отметить как положительную черту конкурса то, что перед проектировщиками была совершенно правильно поставлена задача решения всего круга вопросов архитектуры.

Произведение архитектуры нельзя рассматривать как раздельно существующие, абстрактно взятые сами по себе план, фасад, разрез. Такое искусственное деление может привести (и действительно приводит) к беспринципной вкусовщине, к декораторству.

Органичное, слитное, единое решение темы в плане, разрезе и фасаде дало более цельный и ценный ответ, чем при решении этих условно разделяемых графических проекций последовательно разными людьми. Свидетелями (и участниками) такой практики мы, к сожалению, слишком часто являемся в ряде других заданий. Поэтому, вне зависимости от того, найдено ли в этом туре конкурса окончательное решение те-

мы или нет, — сама методика работы повысила уровень всех проектов.

Программа удовлетворительно обеспечивает необходимый для села перечень помещений клуба. Основное место в клубе занимает зрительный зал с тяготеющими к нему помещениями фойе, эстрады и т. д. Клуб, конечно, должен быть, в первую очередь, удобным местом отдыха и работы.

Но здесь, в решении этого здания, нужно было уловить и иное: необходимо было подойти к уяснению образа сельского, колхозного клуба; образа не внешнего, не «фасадного», а органично найденного во всей теме в целом.

Какие же требования следует предъявить к образу такого нового типа сооружения, каким является колхозный клуб? Какие специфические черты отличают этот тип клуба от клубов заводских, городских?

Попытаемся определить эти архитектурные свойства колхозного клуба. Подходя с разных сторон к проблеме, можно перечислить довольно много качеств и отдельных положений, которым колхозный клуб должен, по нашему мнению, удовлетворять.

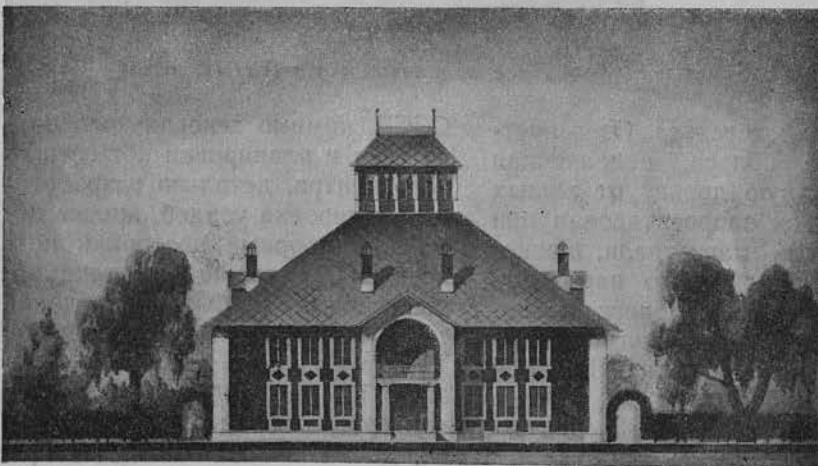
Для нас ясно, что важнейшее общественное и политическое значение клуба в новом селе определяет его архитектурную значимость как центра композиции всего ансамбля села. Клуб этот не может оказаться «на задворках» села или на каком-нибудь случайном месте, — он должен быть архитектурным центром села.

По этажности, конструктивным приемам и по материалам, как строительным, так и отделочным, это здание должно отличаться от соседних домов. По абсолютным размерам, по своему масштабу и пропорциям отдельных частей он мыслится значительно крупнее окружающих его жилых и хозяйственных построек колхоза.

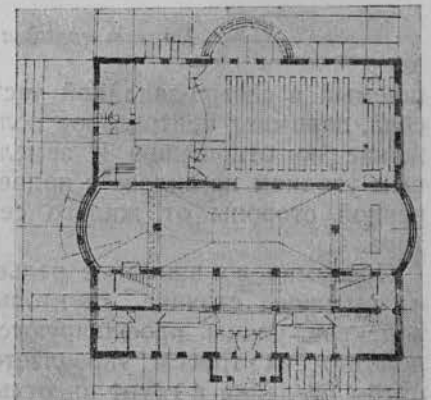
Клуб — одно из самых крупных из значимых зданий села. Его доминирующее значение следует архитектурно использовать и подчеркнуть.

Необходимо также подчеркнуть, что клуб является общественным зданием.

Весьма благодарной особенностью колхозного клуба является тот фон, на котором рисуется здание. Этим фоном является деревня — большая живописная деревня, — деревянная ли, или мажорановая, белая, или красная кирпичная, с садами и большими деревьями, с широкими улицами и узенькими переулочками, с полями и лесами, широко расстилающимися за околлицей. Это окружение, этот пейзаж должны в большой степени определить образ колхозного клуба.



Проект И. Н. Соболева. Главный фасад



Проект И. Н. Соболева.
План 1 этажа

Здание клуба по своему назначению, по характеру работы, происходящей в нем, есть здание для массы, для народа. В его архитектуре поэтому необходимо найти ту приветливость, ту человечность, которые привяжут людей к клубу, которые помогут клубу войти в жизнь и быт села. Суровости и холодности нет места в образе сельского клуба.

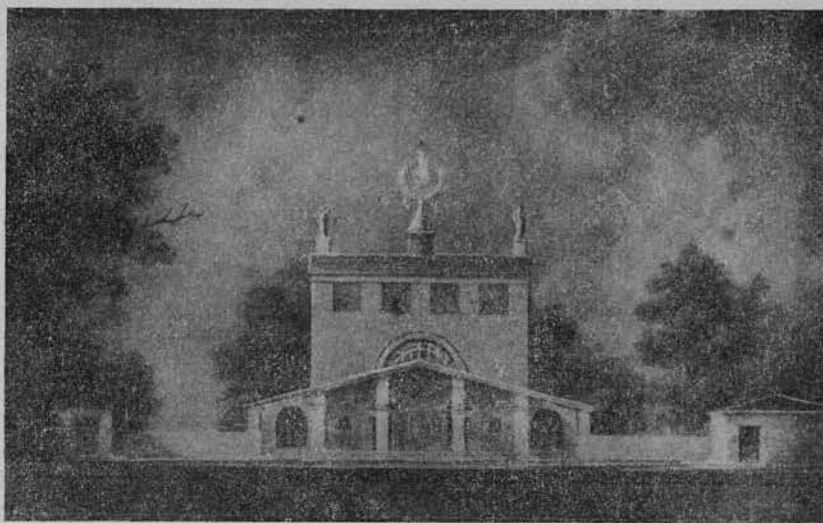
Колхозный клуб — место не только отдыха, но и серьезной работы, место собраний всего колхоза в самых важных и серьезных случаях его жизни. Клуб должен быть поэтому и торжественным.

Конкурс был организован, в основном, для средней полосы РСФСР. Это обстоятельство накладывало на авторов особые обязательства. Трудность заключается, прежде всего, в обязательности новой трактовки задания и, одновременно, обязательности глубокого внимания к национальной архитектурной традиции. Не дать ответ на этот вопрос — значит пойти по линии наименьшего сопротивления, ограничиться «правильной» схемой плана — вход, выход, зрительный зал, уборная, — и схемой «фасада», одинаково пригодной как для рабочего клуба, так и для вокзала, бани и т. д., расположенных где-то, — безразлично где, — на необъятной территории СССР.

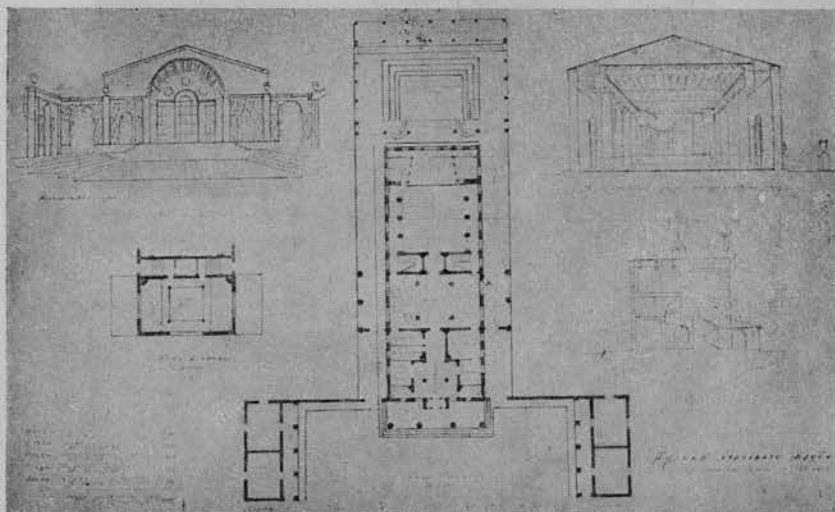
Здание клуба должно быть красивым. Бояться этого слова нечего. Некрасивой архитектуре вообще не должно быть места. Тем более это требование относится к одному из самых важных общественных зданий всего поселения.

И, наконец, колхозный клуб, это — здание массовое. Клубы строятся в очень большом количестве по всем селам и колхозам нашей страны. Но это здание не может быть типовым. Оно должно определять облик, лицо данной деревни. Огорчительно было бы увидеть это здание разномуженным и обезличенным, лишенным индивидуальных черт. Схемы планов, выработанные жизнью, могут повторяться, но конкретное решение должно быть глубоко индивидуализировано.

Какие же самые общие выводы можно сделать из сказанного?



Проект Е. Иохелеса. Фасад



Проект Е. Иохелеса. План

Мы полагаем, что для колхозного клуба органичным приемом явилось бы объемное решение. Здесь не может быть одного главного фасада. Здание обозревается со всех сторон, все стороны одинаково важны.

Здание представляется центричным, собранным, — оно ведь собирает фокус всего села, его центра. Для этого здания характерным моментом, подчеркивающим его значимость, является высотность композиции в контраст с приземистостью, свойственной его окружению.

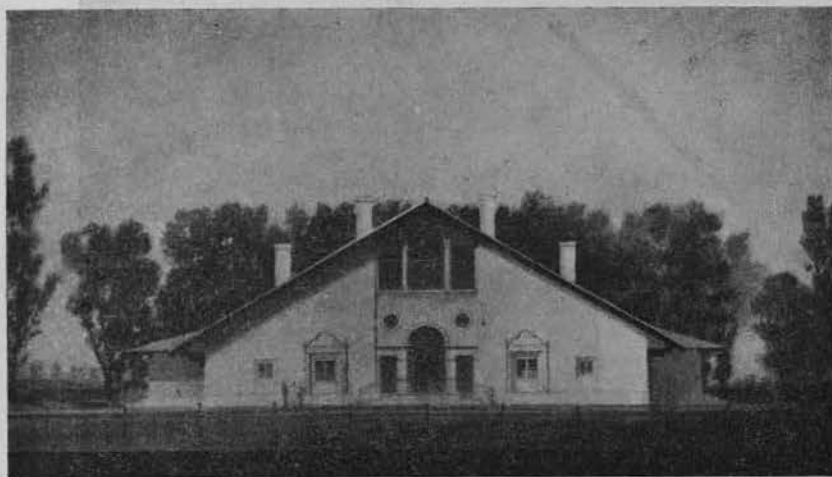
Здание клуба необходимо связать с природой в самом широком смысле этого слова. Оно должно определяться характером окружения и органически входить

в него; быть расположено так, чтобы быть видимым издали.

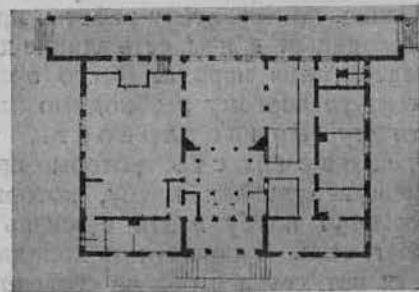
В старом, дореволюционном селе архитектурно доминировали церковь и барская усадьба.

Новый колхозный клуб не должен быть «приспособленным» подобием церковного здания со снятым куполом или перестроенным барским домом. Надо совершенно определенно, без всяких компромиссов, избежать аналогии с этими зданиями. Иначе это было бы вульгарнейшей политической и архитектурной ошибкой.

Но в то же время необходимо установить, какие положительные моменты можно использовать, изучая архитектуру сельских церквей и усадеб.



Проект Г. Захарова. Главный фасад



Проект Г. Захарова. План

калах больших и малых озер. Этому мастерству расположения следует самым серьезным образом учиться современному архитектору.

Масштабы здания, материал стен, золото куполов, живопись фресок создавали необходимый контраст с обычным жилищем окружения. Церковь становилась доминантой, организующим ядром архитектуры села.

В других случаях таким доминирующим зданием мог быть «барский дом». Широкая, чаще всего пространственная композиция барской усадьбы с большим главным домом хорошо вписывалась в пейзаж, занимала господствующие высоты.

В разбираемом конкурсе можно было наблюдать и правильно понятые общие идеи, учитывающие опыт и традиции архитектуры страны, и элементарные схемы, подчиненные внешним признакам прежних церквей и усадеб; можно было видеть и абстрагированные схемы клубов «вообще».

* * *

Перейдем к рассмотрению самих проектов. Мы уже говорили, что поиски образа следует начать с определения окружения.

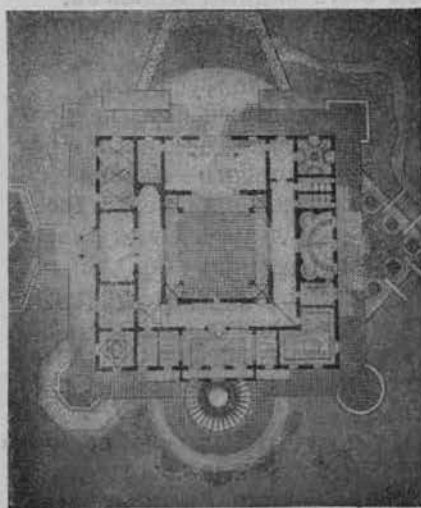
Этого-то отправного, начального момента нет в рассматриваемых проектах. Нет генерального плана села — ни конкретного, ни теоретического. Его не предложила проектировщикам программа, его не сочинили для себя и сами авторы.

К клубам, правда, «пририсовывали» отвлеченные «генпланы» (как требовала программа конкурса) — участки парков с дорожками, площадками и домиком сторожа; но не рисовали характернейшие для села «порядки» —



Проект Г. Градова. Аксонометрия

Русские церкви всегда чрезвычайно умело строились с мастерским и продуманным учетом всего окружения. Они делали интересным, одушевленным самый пейзаж и, в свою очередь, подкрепленные пейзажем, выигрывали в своей выразительности и значительности. Характерны для старого русского пейзажа издали видимые силуэты высоких колоколен и золотых или синих куполов на белых компактных объемах. Они стоят на живописных холмах, среди просторов, и прекрасно рисуются на фоне светлого неба или темного леса. Они отражаются в широких и плавных реках или в недвижных зер-



Проект Г. Градова. План

улицы, не рисовали площади, не было рельефа — осталась одна условная плоскость чертежа генерального плана.

И «доминанта» — здание, образующее лицо села, — выпадает из среды, которая одна в состоянии подсказать правильные пути искания образа сооружения.

В этом серьезный принципиальный недостаток почти всех проектов.

Исключением являются проекты Г. Градова и Ю. Швердяева, которые, несмотря на отсутствие соответствующих указаний программы, поставили свои клубы в желательные и выгодные условия окружения.

Логика плана, его удобство, целесообразное расположение отдельных помещений, выявление главного ядра в плане, органичность плана при трактовке его во внешней архитектуре, забота о будущем интерьере — наиболее полно отразились в красиво нарисованном плане Г. Градова (вариант клуба на 250 человек), в удачном, но, к сожалению, не доработанном плане Ю. Швердяева, в своеобразно трактованном плане И. Соболева, в интересно построенном плане Е. Иохелеса.

В этих планах нет традиционных и явно лишних коридоров с комнатами налево и направо. Планы компактны и стройны по своей структуре. Общей чертой их является расположение основных помещений в первом этаже, что упрощает размещение и эвакуацию зрителей, упрощает конструктивное решение, обеспечивает целесообразное использование площадей клуба.

Нам представляется, с этой точки зрения, недостаточно убедительным предложение Н. Уманского о переносе зрительного зала во второй этаж. В проекте не чувствуется никаких преимуществ этого приема ни для интерьера, ни для внешней архитектуры.

В ряде проектов базиликальное решение всего объема не связано с расположением основных помещений в плане. Зрительный зал в проекте Г. Захарова, Я. Корнфельда и некоторых других авторов расположен сбоку, что сразу сбивает цельность всего замысла.

В проекте Ю. Швердяева (клуб на 150 человек) обращает на себя внимание общий характер архитектуры, определенно выражающий общественное значение сооружения. Здание цельное и компактное с ясной схемой плана, достаточно выразительно по внешней архитектуре, в целом и в деталях.

Интересна предложенная на здании вышка, создающая осмысленный и оправданный высотный силуэт. Здание хорошо поставлено на крутой берег реки.

Хорошо нарисованы фасады в проекте Г. Захарова. План, однако, слабо связан с архитектурой в целом. Центром композиции сделано фойе — прием возможный, но в данном случае очень неудачно примененный: объем

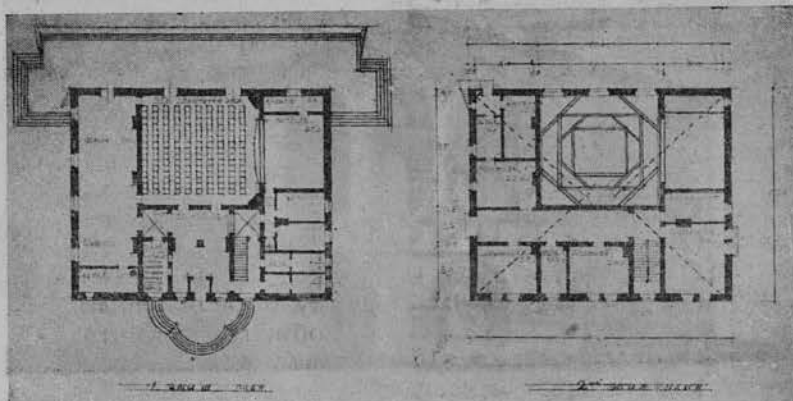
зрительного зала, поставленного по одну сторону фойе, уравнивается группой мелких помещений, собранных по другую сторону центра — фойе. Недостаточно ясен образ клуба. Здание не имеет определенного характера. К достоинствам проекта надо отнести удачно предложенную большую террасу-лоджию, дающую прекрасные возможности ее использования, открывающую перспективы на окружающий пейзаж.

В проекте Б. Мезенцева подобная лоджия также является наиболее интересным местом проекта.

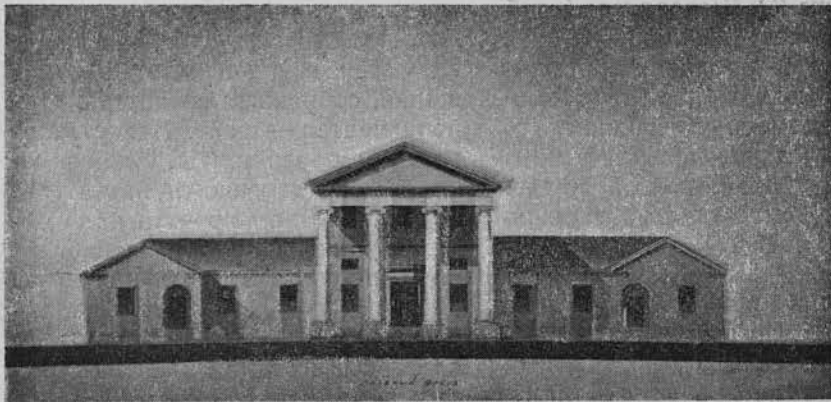
Идеей проекта Г. Градова (вариант на 250 человек) является создание выразительного архитектурного центра советского села.



Проект Ю. Швердяева. Перспектива



Проект Ю. Швердяева. Планы



Проект Н. Уманского. Главный фасад

Клуб поставлен на господствующем холме, окруженном внизу жилыми домами. К сожалению, в погоне за усилением контраста, автор излишне гротескно нарисовал деревню — это не сегодняшняя и тем более не завтрашняя советская деревня. Однако основная идея — сделать клуб доминантой — верна.

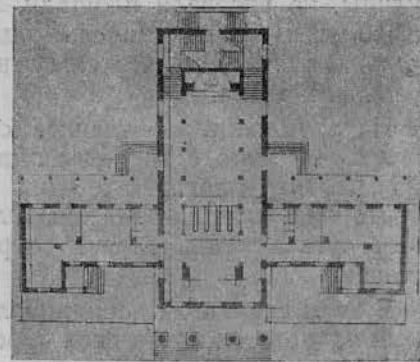
Композиция плана слагается из основного квадратного пятна зрительного зала, поставленного в центре всего здания и окруженного серией клубных помещений, также вписанных в ясную форму квадрата. Простой, лаконичный план органично строит объемное решение. Поставленный в центре зрительный зал большим четким кубом возвышается над низким кольцом остальных помещений. Все здание в целом окружают разнообразно сочиненные террасы, ступенями охваты-

вающие вершину холма и спускающиеся вниз.

Белый куб здания, живопись на стенах главного объема, золото и скульптура крыши не чужды традициям русского зодчества. Но, развивая основные мотивы своего проекта, автор отдал дань и чисто формалистической трактовке задания. Последнее оказалось несущим на себе явную печать условной, надуманной схемы, а не живого архитектурного образа.

Есть и ряд отдельных моментов в этом проекте, вызывающих возражения. К ним относятся предложенные автором плоские крыши, практически не используемые и влекущие за собой несколько «восточный» налет архитектуры (особенно ясно ощутимый в первом варианте на 150 человек).

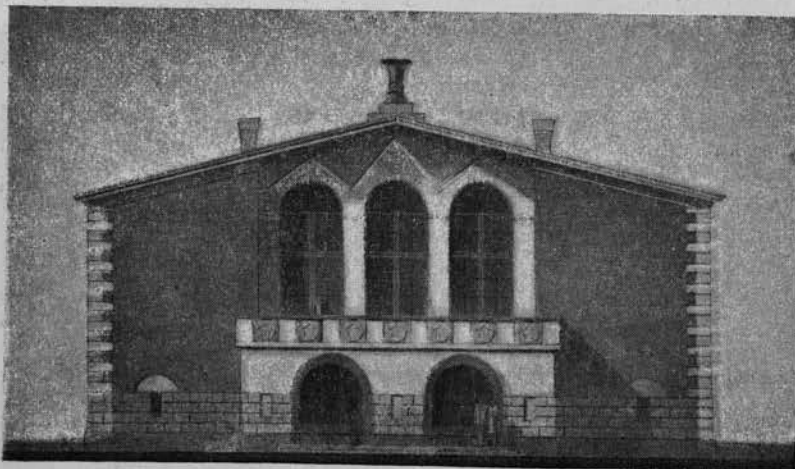
Н. Уманский в своем проекте



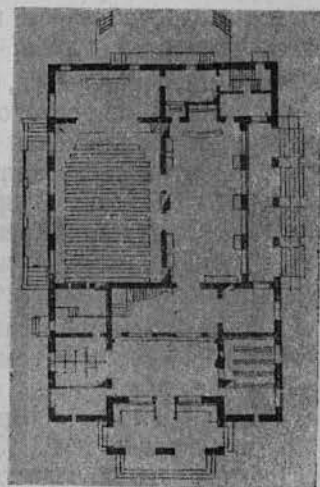
Проект Н. Уманского.
План 1 этажа

предложил перенести зрительный зал во второй этаж. Недостатки этого приема уже ранее отмечались. Генеральный план разработан здесь академично, отвлеченно, как усадебный парк при клубе. Это не случайно. Весь образ клуба тесно связан с палладианским домом, барским флигелем старой русской усадьбы. Вряд ли у кого появится мысль, что такое сооружение могло быть создано специально для клуба в каком-либо колхозе. Скорее всего это приспособленный помещичий дом-музей.

В своем проекте И. Соболев правильно и четко сгруппировал основные помещения клуба, связанные общей осью последовательного движения зрителей. Центром плана сделано большое двухсветное фойе. План собран, компактен. Двухсветное фойе будет, разумеется, средоточием по-



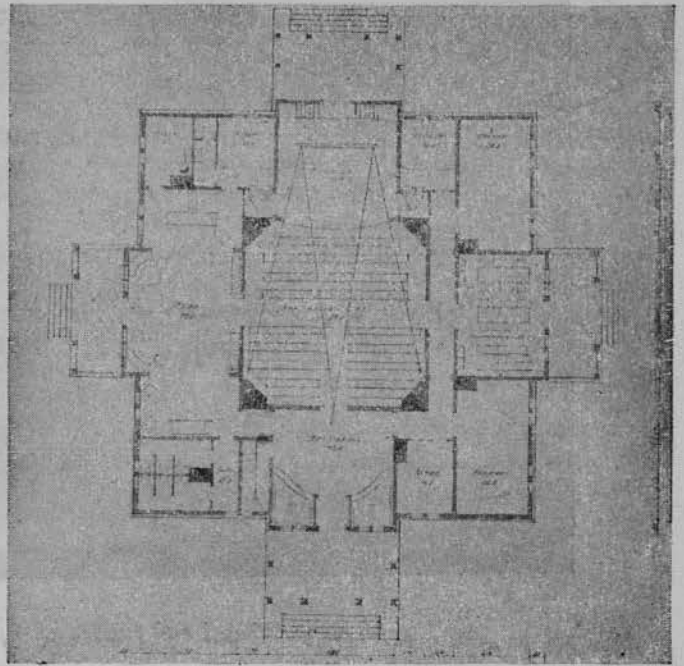
Проект Я. Корнфельда. Главный фасад



Проект Я. Корнфельда.
План 1 этажа



Проект арх. Н. Смирнова. Фасад



Проект арх. Н. Смирнова. План

сетителей клуба, — верное и удачное, конкретно решенное предложение. К сожалению фойе недостаточно хорошо освещено. Но при дальнейшей разработке этот дефект поддается исправлению.

Внешний образ здания еще не найден. Однако общественный характер и жизнерадостный тон архитектуры взяты правильно.

Удачей арх. Смирнова является четкое центричное решение плана клуба. Он несколько скромнее нарисован, чем у арх. Градова, но так же правилен по идее и замыслу композиции. Неубедителен только внешний облик здания, решенного, кстати говоря, в дереве. Образ его, несмотря на желание автора, далек от русской архитектуры. Фасад сухо и жидковато нарисован. И в дальнейшем над этой частью проекта пришлось бы много поработать, чтобы создать настоящее общественное сооружение, а не большую деревянную дачу.

Серьезно разработал свою тему Я. Корнфельд. Опытный проектировщик, он здесь сознательно поставил себя в жесткие рамки простого прямоугольного плана. Однако, несмотря на правильную

функциональную связь отдельных помещений (вестибюля, фойе, зала, лоджии), несмотря на четкую конструктивную схему сооружения, на заботу о правильном освещении во всех помещениях и т. д., — структура плана оказалась несвязанной с внешним объемным решением. Симметричность фасада с явно намеченной продольной осью одного нефа требует и в плане четкого построения всего организма по оси, чего, однако, нет. За вестибюлем эта ось обрывается, появляется продольная стена, отделяющая зал от фойе; вход в фойе смещается в сторону, лоджия кажется случайным элементом, призванным лишь дополнить план до формы правильного прямоугольника.

Архитектурное выражение несколько тяжеловато и замкнуто и по образу ближе к городскому сооружению, мало связанному с широким простором сельской природы.

Проект Е. Иохелеса исходит из образа итальянской загородной виллы. Прием плана параден и ясен. Четко построена связь плана с объемным решением архитектуры. Два флигеля, вынесен-

ные вперед, организуют аванплощадь, открытый вестибюль, что помогает клубу хорошо войти в жизнь улицы. Здесь удачно найдено соотношение между пространственным приемом решения генерального плана здания и объемной трактовкой основного здания. Детали хорошо нарисованы. К сожалению, план разработан в мелком масштабе и поэтому может рассматриваться лишь как предварительная схема.

Рассмотренный конкурс — первый послевоенный опыт проектирования небольшого, но очень ответственного и сложного по образу здания.

Первый тур конкурса уже много дал в смысле отбора более или менее правильных схем планов, уяснения тона и направления архитектуры.

Работы по отысканию образа клуба, четкого и простого плана и по уточнению программы, перечня помещений и требований к ним должны и будут, конечно, продолжаться.



Общий вид (проект). Арх. В. Гоштейн и Р. Кликс

МЕЛЬНИЦА В СЕЛЕ КОЛОНЩИНА БЛИЗ КИЕВА

Инж. П. Брун

«Очень большой ущерб нанесли немцы мельничному хозяйству. Они разрушали, сжигали, взрывали все мельницы, в том числе и ветряки. Нам надо сейчас приступить к восстановлению разрушенного мельничного хозяйства. В городах нужно строить крупные современные мельницы с электродвигателями или дизелями. В селах надо особое внимание уделить строительству ветряных мельниц. Необходимо всемерно использовать даровую энергию, которую мы можем получить за счет использования ветра. Поэтому следует разработать типовые проекты мельниц. Нам нужна хорошая мельница-ветряк, но при проектировании такой мельницы нужно использовать все достижения техники. Надо использовать шариколодшипники с тем, чтобы как можно меньше иметь потерь энергии. Кроме того, надо, чтобы такая мельница и в архитектурном отношении была красиво оформлена.

Необходимо, чтобы наряду с инженерами, механиками, которые занимаются проектированием мельниц, приняли участие в этом деле и архитекторы и дали бы проекты мельниц, которые бы могли быть и украшением нашего колхозного села.

Так говорил тов. Н. С. Хрущев, выступая с докладом на VI сессии Верховного Совета УССР («Правда» от 17 марта 1944 г.).

Ветряные двигатели имеют тысячелетнюю давность. Вместе с тем они являются и вполне современным механизмом и чрезвычайно распространены. В США, например, изготавливаются десятки тысяч ветряных двигателей в год. Даже в Англии — стране богатейших запасов угля, не пренебрегают и энергией «голубого угля». „Architectural Review“ посвятил специальный номер ветряным мельницам в Англии (сентябрь 1945 г.).

Перед войной у нас в Союзе было около 170 тысяч ветряных мельниц, перемалывавших свыше одного миллиарда пудов зерна в год. Мощность их достигала миллиона лошадиных сил. Эти цифры дают представление о том, насколько распространенным элементом архитектуры нашего села является ветряная мельница.

Следует также отметить, что в сельском пейзаже мельница всегда занимает господствующее положение. Это происходит, во-первых, потому, что ветряные мельницы располагаются обычно в самом высоком и открытом месте, чаще всего у въезда в село. Во-вторых, ветряные мельницы резко выделяются среди прочих одно-, максимум, двухэтажных зданий, своей высотой в 3—5 этажей, а с крыльями — в 5—7 этажей.

Кроме того, мельницу выделяют необычность формы, вертикальность ком-

позиции в противоположность горизонтальной протяженности других сельских сооружений и движение крыльев, представляющее чрезвычайно эффектное зрелище, особенно если принять во внимание, что размер их доходит до 20 м в диаметре.

Каждый, кто хоть раз побывал на селе в Белоруссии, на Украине, в Татарии, знает, какое интересное зрелище представляют целые группы по 2—3, а иногда и больше ветряных мельниц на зеленом выгоне, на взгорке перед селом. Архитекторам, проектирующим для села, следует особое внимание обратить на выбор места и на архитектуру ветряных мельниц.

Выполняя задание Украины, которая «Промзернопроект» разработала проект ветряной мельницы нового типа. Крылья аэродинамического профиля с автоматической установкой против ветра обеспечивают почти непрерывную работу в течение 330—350 дней в году. Применение более совершенных машин для размола зерна вместо жерновов дает возможность получать сеяную белую муку и крупу, а не только муку разового помола, как на существующих ветряках, производительность которых к тому же была всего 1,5—4 т в сутки. Суточная производительность новой мельницы колеблется от 8 до 16 т сеяной муки и до 4—5 т крупы.

В мельнице установлены сепаратор для очистки зерна, два фермера (размалывающие машины) для размола и два бурата для просеивания муки. Выработка крупы производится на бичевой крупорушке. Все операции полностью механизированы; каждый агрегат может работать самостоятельно.

Приспособление для изменения передачи энергии с ветродвигателя на машины дает возможность увеличить число оборотов последних при слабом ветре. Таким образом обеспечивается постоянная качественная работа мельницы в то время, как в старых ветряках при малом ветре либо вовсе нельзя было молоть, либо, в лучшем случае, получали муку плохого качества.

В дни полного безветрия можно при-

водить мельницу в движение от трактора или даже от грузовой автомашины. В то же время при сильном ветре можно кроме мельничных машин включить в работу любую сельскохозяйственную машину (соломорезку, триер и др.) или же, установив электрогенератор, освещать село.

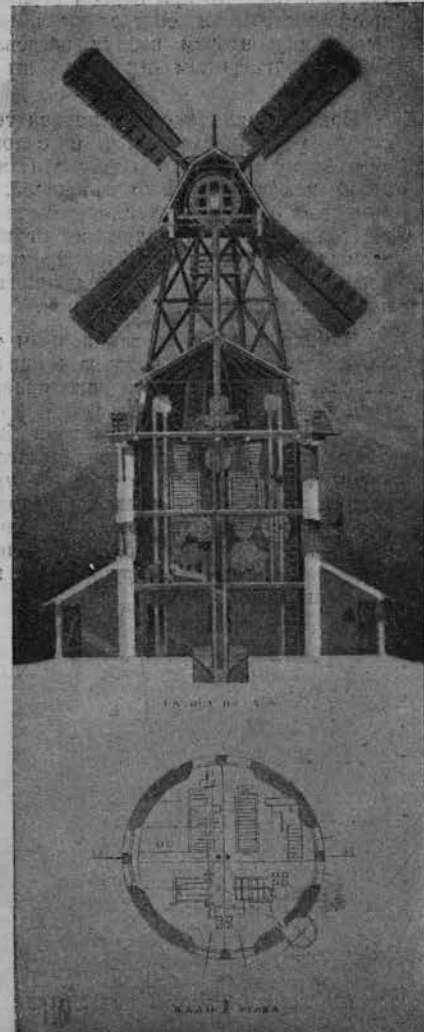
Композиция мельничного сооружения построена на контрастном сочетании массивного трехэтажного цилиндрического корпуса и ажурной деревянной фермы, несущей вращающуюся башенку с крыльями. Такой же контраст проведен и в цвете сочетанием белой глади окрашенной известью стены с красной черепицей кровель, красного кирпича, облицовки перемычек, подоконников и фриза с темным деревом

навесов, карнизов, фермы и крыльев. Деревянные детали — консоли и поручни балкона, концы стропил и др. — обработаны простой, но сочной резьбой.

Первая мельница, спроектированная «Промзернопроектом» (архитекторы Голштейн и Кликс, инженеры Гинзбург, Копайгородский и Фатеев), построена в селе Колонщина в 30 с лишним километрах от Киева по Житомирскому шоссе и пущена в ход в ноябре 1945 г.

На основании решения Белорусского Правительства по этому проекту также строится ветряная мельница в селе Новая Слобода, Смолевического района, Минской области.

В дальнейшем намечается развернуть массовое строительство таких мельниц как на Украине, так и в Белоруссии.



Боковой фасад

Продольный разрез

Мельница в с. Колонщина. Главный фасад. Арх. В. Голштейн и Р. Кликс

ЛУЧИСТОЕ ОТОПЛЕНИЕ

Г. Колпаков

В ряде зарубежных стран уделяется большое внимание лучистому отоплению, причем имеется тенденция к дальнейшему расширению области его применения не только в крупных первоклассных зданиях, но и в небольших жилых домах упрощенного дешевого строительства.

Основное различие между конвекционным и лучистым отоплением заключается в том, что при первом ограждающие конструкции обогреваются воздухом, а при втором воздух нагревается благодаря нагретым ограждающим конструкциям.

При конвекционном отоплении теплопередача осуществляется, в основном, движением нагретого воздуха (конвекцией) и лишь частично радиацией. При лучистом отоплении теплопередача осуществляется путем излучения от нагретых ограждающих конструкций, а конвекционные токи воздуха являются лишь сопутствующим фактором.

В помещении с конвекционным отоплением температура воздуха выше средней температуры внутренних поверхностей ограждающих конструкций, а при лучистом отоплении эта средняя бывает выше температуры воздуха. Благодаря этому при лучистом отоплении уменьшается теплопотеря человека радиацией за счет соответствующего увеличения теплопотери конвекцией, что и позволяет снизить температуру воздуха в помещении (на 3—5°C).

Лучистая энергия проникает внутрь живой ткани человеческого организма, стимулируя работу последней.

Современные исследования показывают, что лучистая энергия может быть весьма эффективно использована для повышения гигиенических свойств отопительных систем.

Опыт эксплуатации лучистых систем за границей, а также экспериментальные исследования показали, что при этих системах наиболее рационально осуществляется теплопередача в отопительной системе, может быть снижена температура в помещении на 3—5°C, достигается наиболее равномерное распределение температуры воздуха по вертикали, представляется возможность широко осуществлять аэрацию без подогревания воздуха. Это обуславливает возможность экономии топлива, достигающей 25% по сравнению с обычным центральным водяным отоплением. Степень экономичности указанных систем зависит от размеров, назначения здания и его этажности, от характера ограждающих конструкций и от конструкции отопительной системы.

Вопрос об экономичности лучистых систем в сооружении не получил еще достаточного обоснования за границей. Однако, говоря о водяной системе лучистого отопления, следует признать, что стоимость такого отопления будет несколько выше обычной конвекционной системы центрального водяного отопления.

При лучистом отоплении могут использоваться те же виды теплоносителя, что и при конвекционных системах, причем для размещения нагревательных приборов могут быть использованы потолок, пол, либо стены, а также применены потолочно-подпольные, потолочно-стенные системы.

Наиболее типичной формой лучистого отопления является потолочная система. При стенном отоплении конвекционные токи воздуха усиливаются и достигают максимума при подпольной системе, которую, строго говоря, нельзя отнести к лучистому отоплению.

В качестве нагревательных приборов обычно применяются трубчатые змеевики или регистры. При воздушных системах нагреваемый воздух циркулирует в замкнутой системе каналов, расположенных в ограждающих конструкциях. В этом случае металлические нагревательные приборы не требуются.

В современной фазе своего развития лучистое отопление возникло в Англии и, завоевав себе там прочное положение, начало проникать в различные страны Европы и в Америку.

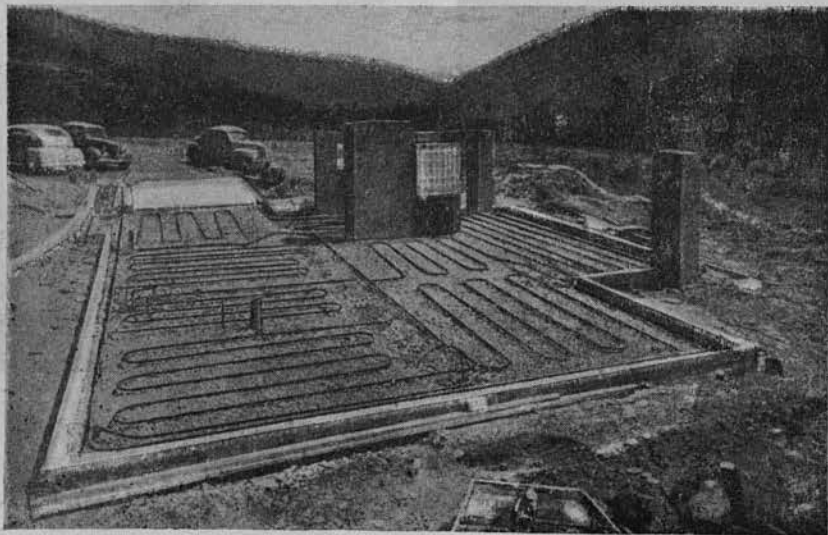
В первой фазе своего развития лучистое отопление как в Англии, так и в других странах применялось преимущественно в крупных первоклассных общественных зданиях, для которых требовались повышенные гигиенические качества отопительных систем, а также более богатая внутренняя архитектурная отделка.

В Ливерпульском соборе было осуществлено лучистое отопление с использованием в качестве теплоносителя нагретого воздуха. Расположение подпольных каналов для циркуляции нагретого воздуха, а также схема присоединения к ним нагревателя показаны на рис. 1. Характерной особенностью этой системы является равномерность температуры воздуха по вертикали и большая теплоаккумулирующая способность. Разница температур у пола и на высоте 18 м у потолка составляет всего 1°C. Падение температуры в помещении через 36 час. после прекращения топки составляло около 1°C даже в наиболее холодную погоду.

В помещении Королевского садоводческого холла с водяным лучистым отоплением трубчатые змеевики заделаны в бетонные плиты между арками на высоте 24 м (рис. 2).

Достигаемая, при указанной системе, равномерность температуры воздуха по вертикали, а также возможность поддержания комфортных условий при пониженной (на 3—5°C) температуре, сравнительно с обычным конвекционным отоплением, создают условия для снижения расхода тепловой энергии. Наряду с этим отсутствие в помещении нагревательных приборов благоприятствует внутренней архитектурной отделке помещения.

Опыт строительства американских, английских и французских школ, лесных школ и санаториев показали, что



Расположение трубчатых змеевиков в бетонном полу жилого дома

при лучистом отоплении наиболее рационально разрешается проблема широкого использования аэрации без подогревания воздуха.

В последние годы в Америке и в Англии наметилась тенденция к внедрению лучистых систем в строительство малоэтажных жилых домов. На рисунке показана укладка трубчатых змеевиков, предназначенных для нагревания пола.

Любопытно отметить, что некоторые американские фирмы, разрабатывая типовые проекты малоэтажных жилых домов упрощенного типа для строительства послевоенного периода, предусматривают устройство лучистого отопления.

Мысль об устранении нагревательных приборов из помещений и замене их нагревательными приборами, скрытыми в стенах здания, была осуществлена в России давно. Это — так называемое паробетонное отопление системы инж. В. А. Яхимовича. Такое отопление было осуществлено в ряде лечебных зданий в Саратове еще в 1907 г.

Опыт эксплуатации таких систем показал, что, наряду с высокими гигиеническими свойствами, они имели ряд недочетов конструктивного характера, что, в основном, зависело от несовершенства техники монтажа.

В 1940 г. была осуществлена «Волгостроем» первая современная установка лучистого отопления в родильном доме (г. Переборы). Эта система была выполнена по инициативе инж. К. Л. Боброва при консультации проф. Н. С. Ермолова. Поверхностью первичного излучения из этой системы является потолок, а в качестве нагревательных приборов служат трубчатые регистры. При этом трубы играют частичную роль распределительной арматуры железобетона. В качестве теплоносителя служит горячая вода от централизованной системы теплоснабжения.

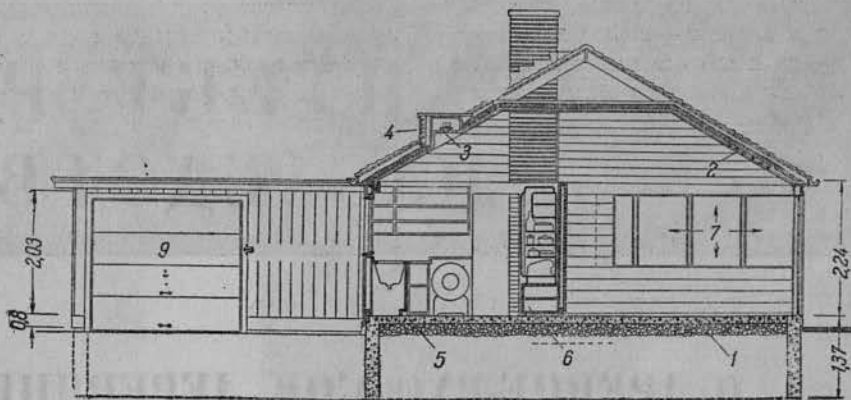
По наблюдениям медицинского и технического персонала (на месте строительства) указанная отопительная установка обладает существенными преимуществами и особенно отличается от конвекционного отопления более высоким гигиеническим уровнем.

В частности, при указанной системе достигаются устойчивый режим, равномерность температуры по вертикали, весьма незначительные конвекционные токи воздуха, возможность продолжительного естественного форточного проветривания помещения и т. п.

По укоренившемуся у нас мнению, наиболее уязвимым недостатком водяной системы лучистого отопления является заделка труб в ограждающие конструкции. В связи с этим представляет интерес заграничный опыт эксплуатации таких систем, получивший свое отражение в ряде проведенных обследований.

В Англии было обследовано десятиэтажное здание с водяной системой потолочного лучистого отопления, эксплуатируемого в течение 30 лет. Система имела заделанные в бетон змеевики с количеством сварных стыков свыше 50 тыс. За время эксплуатации этой системы не было обнаружено течи, а при обследовании трубы оказались в прекрасном состоянии.

В 1938 г. Британской больничной ассоциацией было произведено обследо-



Разрез жилого дома с лучистым отоплением

вание 42 больниц, оборудованных водяным потолочным отоплением.

Ассоциация пришла к выводу, что опасение заделки трубчатых нагревательных приборов в потолок не имеет практического значения, и нет оснований в будущем ожидать повреждения труб как от наружной или внутренней коррозии, так и отложений внутри их. Возможно, что столь удачный опыт заделки трубчатых приборов в потолок следует объяснить высоким уровнем развития сварки и монтажа.

Наряду с водяной системой представляет также большой практический интерес воздушное лучистое отопление.

Актуальность этого вопроса особенно возрастает при разрешении проблемы малометаллических и безметаллических отопительных систем.

Успехи в области лучистого отопления за границей требуют с нашей стороны пристального внимания.

Конечно, при внедрении таких систем не исключены различные затруднения.

В начальной стадии внедрения лучистому отоплению следует отдавать предпочтение в небольших лечебных зданиях, родильных домах, санаториях, оздоровительных школах, детских яслях и т. п. Наряду с этим, лучистое отопление может быть рекомендовано в крупных больницах для операционных, туберкулезных отделений и т. п.

В дальнейшем следует приступить к внедрению лучистых систем в жилых и общественных зданиях с повышенными требованиями благоустройства.

Для небольших зданий (1—2 этажа) рекомендуются воздушные системы лучистого отопления, а для крупных многоэтажных зданий — водяные системы. В качестве вспомогательного отопления периодического действия могут быть использованы стационарные или съемные электрические панели.

Следует, как правило, отдавать предпочтение потолочному отоплению, особенно при многоэтажных зданиях. Однако при необходимости иметь теплый пол (детские ясли, водолечебницы и т. п.) преимущество должно быть отдано половому отоплению. В частных случаях может найти применение стенное отопление как самостоятельная система либо как дополнительное отопление (в лестничных клетках, у больших окон и т. п.).

Наиболее высокий гигиенический эффект достигается при так называемых

низкотемпературных лучистых системах с значительно развитыми излучающими поверхностями. При этом могут быть рекомендованы ниже указанные расчетные температуры поверхностей первичного излучения:

- а) при потолочном отоплении . . . 50—45° С
- б) при половом отоплении . . . 30—25° С
- в) при стенном отоплении . . . 25—22° С

При наличии железобетонного перекрытия трубчатые нагревательные приборы могут быть заделаны либо в толщу железобетона, либо в штукатурку потолка. Однако в начальной стадии освоения техники монтажа систем следует прежде всего отдавать предпочтение второму способу, как более универсальному и не связанному с производством железобетонных работ¹.

Нагревательные приборы, заделываемые в потолок, следует, как правило, располагать по периметру последнего, вблизи наружных стен. Для небольших комнат можно ограничиться одной центральной расположенной потолочной панелью.

Для циркуляции нагретого воздуха, при воздушных системах лучистого отопления, могут быть использованы пустотелые блоки из керамики.

При внедрении лучистого отопления возникает ряд вопросов, переходящих из сферы отопительной техники в область гигиены, физиологии, а также строительной техники. Поэтому необходимо комплексное исследование лучистого отопления.

¹ Рецепт штукатурки должна быть уточнена лабораторным путем.



Расположение трубчатых регистров и арматуры в железобетонном перекрытии

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

О ДРЕВНЕ-РУССКОМ ДЕРЕВЯННОМ ЗОДЧЕСТВЕ

Н. Брунов

Великие произведения архитектуры органически связаны с окружающей природой. То, чем пустыня была для египетской пирамиды, море и солнце — для греческого периптера, горы — для церквей Армении и Грузии, этим для русской народной архитектуры был лес.

Нам, жителям городов, трудно представить себе, что такое вековечный непроходимый лес, неизведанный и неисследованный, уходящий в неопределенную глубину, границы которого неизвестны. Такой лес — особый мир, таинственный, прекрасный и дающий мощный толчок творческой деятельности народной фантазии.

Медленно несут свои воды по лесной стране могучие реки. Местами открываются дали, особенно живо воспринимаемые по контрасту со стесненной лесной чащей.

Зимой застывая снежная пелена, прекрасная по форме и по цвету, переливающаяся бесчисленным множеством оттенков в зависимости от освещения, вызывает представление о зимнем сне природы, мысль о вечности. Из нее рождается весной все живое и ею оно потом опять поглощается. В народе в древности каменная архитектура ассоциировалась со снегом, с вечным покоем. Деревянная архитектура была проникнута живыми силами роста. Деревянные здания, как деревья леса, вырастали из окружающей природы.

Представим себе типичную картину поселений на русском Севере в XVII—XVIII веках. Эта картина во многом сохранилась вплоть до XIX—XX веков.

Удобные земли лежали в XVII—XVIII веках на русском Севере почти исключительно по берегам рек. Внизу у реки тянулась полоса лугов. На «горе», т. е. на покатой береговой террасе, были расположены деревни и пашни. Обычно тотчас

за узкой полосой пашен тянулся бесконечный лес, — «волок», неприглядный, с непроходимыми болотами.

Для общего вида северного села было характерно расположение 5—6 очень больших двухэтажных изб, со свободными раскиданными вокруг них амбарами и банями, гумнами и овинами, без всякой усадьбы, без надворных строений, даже без изгороди. Кругом поля.

За полями виднелась новая группа домов, с асимметрически, живописно стеснившимися постройками. Вдали — еще такая же группа, а дальше — еще и еще.

Каждая группа строений составляла деревню, имевшую свое особое название.

Та деревня, в которой стояла церковь, называлась погостом.

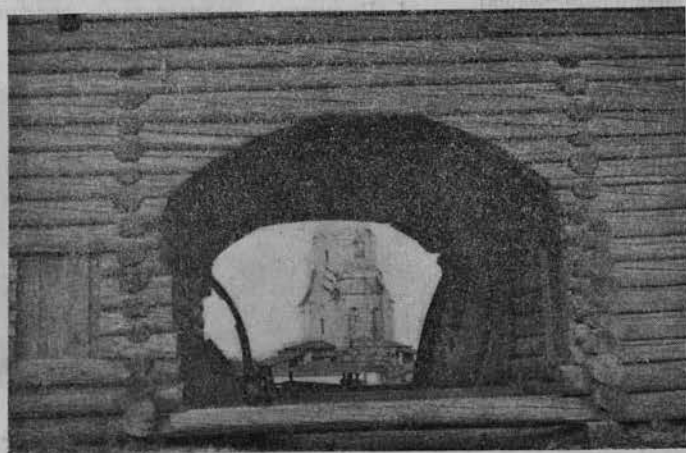
Возьмем для примера село Пингишенское, расположенное недалеко от Холмогор, Архангельской области. На погосте в XIX веке было 7 дворов, из которых 3 принадлежало духовенству. Ближе от погоста находилась деревня с 11 дворами, она слилась из двух деревень, в $\frac{1}{2}$ км от погоста — третья деревня, в 1 км за рекой — четвертая, в 3 км — пятая, в 1 км от последней еще 2 деревни, по 5 дворов каждая, 2 деревни были расположены за озером и т. д. Всего было 19 деревень, отделенных друг от друга полями, реками и озерами. Все вместе они образовывали волость.

Старинные русские северные города вырастали из слияния деревень.

Вокруг каждой деревни находится совокупность земельных угодий, притянутых к этому центру трудовым захватом. Язык древних актов очень образно характеризует эти земли: «из которых мест куда топор, коса и соха ходила», — «куда рука ходила», — «что к той деревни истари потягло». Тот, кто притянул кусок дикой земли к селу, считал себя в праве распоряжаться этой землей.

Сохранился документ 1612 г., который позволяет наглядно представить себе, как выглядел в то время погост Паниловской волости, расположенной километрах в 16 от Холмогор, вверх по Двине. На пустынном правом ее берегу, на живописном мысу, врезавшемся в реку, окруженный лесом, стоял уединенный погост. Церковь была сооружена как покровительница плывущих мимо судов и плотов, которые по весне немилосердно крутило и било в знаменитом Орлецком водовороте. Рядом с церковью стояли 2—3 двора церковников. Кругом — дикий лес и безлюдье. Ближайшая деревня была расположена в $1\frac{1}{2}$ км, на противоположном берегу Двины, другая — в 3 км от нее и т. д. В XIX веке эта местность выглядела так же, как она описана в писцовой книге 1623—24 годов.

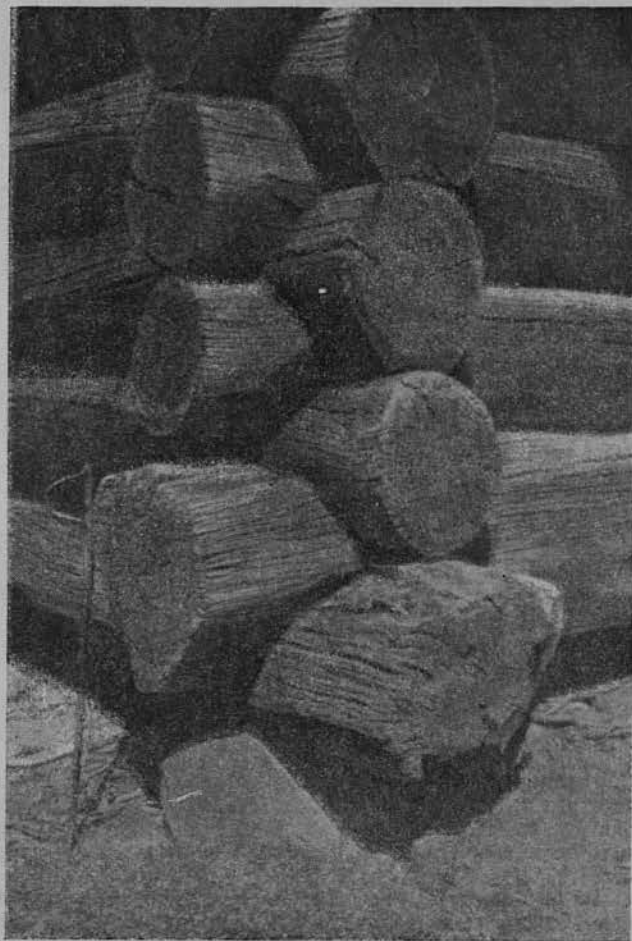
Прижатый лесом к берегу реки, северный крестьянин XVII века боролся с лесом, отвоевывая себе у него землю. Вместе с тем лес кормил его своей живностью, он его обогривал, он давал ему материал для построек. Северный крестьянин любил лес. Он сроднился с ним, он вырос в нем и был им вскормлен. В своем представлении он населял его таинственными образами, порожденными его фантазией. Лес его вдохновлял: он о нем пел, он из него строил, он его дополнял увлекательными образами своих гениальных зданий. Природа и искусство вступили друг с другом в сочетание, проникнутое глубоким смыслом и совершенной красотой.



Виготная башня Николо-Карельского монастыря в Музее села Коломенского. XVII век



Петропавловская церковь села Пучуга, Архангельской обл. 1698 г.



Деревянный сруб на русском Севере. XVII век

2

Обычно мы представляем себе жизнь северной русской деревни XVII века на основании тех сведений, которые мы имеем о русском крестьянине второй половины XIX — начала XX века. Мы переносим наши представления о русской деревне, сложившиеся на основании наблюдений, сделанных в недавнее время, на отдаленное прошлое. На самом деле жизнь русской деревни XVII—XVIII веков отличалась замечательными своеобразными чертами, без знания которых невозможно правильно судить о древне-русском деревянном зодчестве.

Социальная организация и быт северного русского крестьянина были проникнуты элементами патриархальных отношений. Крепкая внутренняя сила сплачивала составные части поселения вокруг его центра — двора. Очень часто село заключало в себе только один двор, т. е. одну семью. Однако это не индивидуальная семья нашего времени, а «большая семья», которую еще в настоящее время в деревнях помнят некоторые старики. Большая семья представляла собой маленький род. Она была проникнута родовым началом.

Общественным зданием, в котором протекала деятельность крестьянского «мира» на русском Севере в XVII веке, была церковь. При здании церкви возникло для этой цели особое помещение — трапезная. В трапезных церквей на погостах происходили судебные заседания, обнародовались указы властей, опрашивались крестьяне под присягой по разного рода мирским делам, заключались всевозможные частные сделки, происходили мирские собрания. В трапезных хранились при церквях разнообразные мирские акты административного и судебного характера. В связи со всеми этими делами трапезная северной церкви была в XVII веке постоянно полна народа, являвшегося туда по общественным и частным делам.

Само название «трапезная» произошло от тех праздничных мирских собраний, которые происходили в трапезных еще в

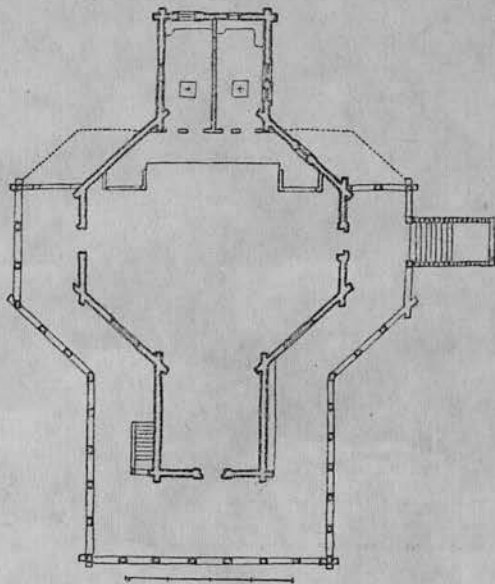
XVII веке и которые сопровождалась обильной едой и питьем общественного «молебного» пива. Эти пиршества назывались «братчины». Они представляли собой остаток древних языческих сборищ. Вместе с ними и трапезные русских северных деревянных церквей XVII века в конечном счете восходят к общественным помещениям языческого времени. К языческому храму восходит также основа самих этих церквей.

В XVII веке на русском Севере наблюдается в некоторых редких случаях отделение общественного здания от церкви. Так, например, документ 1615 г. говорит о двух избах при церкви Мегорского погоста в Обонежье, в которых собирались крестьяне, что эти избы служили «за трапезы место».

Могучие вертикали северных русских деревянных церквей XVII века, сильно возвышавшиеся над окружающим и видные издали, отмечали общественные центры крестьянских миров — погосты.

В исторических источниках XVII века кое-где встречается слово «печище». Оно говорит нам о седой старине. В актах этого времени имеются указания на то, что печищем называлась большая семья. Печь, домашний очаг, была тем центром, вокруг которого в далеком прошлом собирались члены большой семьи, который служил вместе с тем выражением ее единства. Значение печи было особенно велико на холодном севере.

В самые отдаленные времена поклонялись печи, огню, их обожествляли. «Кто не видел еще ни церкви, ни алтаря, тот кланяется и печи», — говорит старинная народная пословица. «И огнью молятся под овинном», — сказано в одном древнем тексте. В древности овин — вырытая землянка с топкой. Пословица сближает овин и церковь: «церкви не овинны, в них образа все едины».



План Владимирской церкви в селе Белой Слуде, Архангельской обл. 1642 г.

Возникает следующая гипотеза эволюции древнейшего русского народного жилища и возникновения шатрового деревянного храма, башнеобразная форма которого так живо и ярко выделяет среди окружающего общественный центр на погосте.

В. А. Городцов открыл в Старой Рязани, а другие археологи обнаружили после него и в других местах древнейшую форму русского народного жилища, основная особенность которого заключается в том, что печь расположена в середине избы. Такое устройство печи унаследовано от полуземлянок и землянок еще более древнего времени, с очагом в центре. Расположение печи в середине избы соответствует тому отдаленному времени, когда большая семья собиралась вокруг очага, жила вокруг печи. Это было пещище.

Со временем возник общественный очаг. Древнейшая форма круглого или восьмиугольного дома, с очагом посередине, перешедшая в домах Старой Рязани под влиянием кладки из горизонтально положенных бревен уже в прямоугольную форму, легла в основу общественного пещища. Восьмигранный сруб имел коническое перекрытие, в котором сверху было оставлено отверстие для выхода дыма. В таких зданиях находился общественный центр, средоточием которого был очаг. Тут «огневи» поклонялись. Позднее это общественное и языческое культовое здание превратилось в русскую деревянную шатровую церковь. Очаг погас, коническое перекрытие замкнулось, но воспоминание об огне сохранилось в луковичной главке, которой был увенчан шатер: она уподобилась пламени.

Появление общественного очага привело к существенному изменению внутри жилого дома. Печь была перенесена из его середины в угол около двери. Вне дома возник общественный центр, по отношению к которому отдельный жилой дом занял подчиненное положение. Перенесение печи в угол связано также с развитием быта и с дифференциацией отдельных частей интерьера избы в зависимости от их назначения, в связи с усложнением народной жизни.

4

Чтобы понять архитектуру северных русских церквей XVII века, необходимо взглянуть на мир глазами построивших их людей. Их мировоззрение было мифологическим, в отличие от нашего научного миропонимания. Им неведомы были законы природы, изучаемые современными учеными. Явление реальной действительности они окутывали поэтической дымкой вымысла. Для искусства созданный ими миф был в высшей степени плодотворным. Их душа непосредственно раскрывалась под воздействием образов природы, и в результате

этого воздействия сам собой возникал красочный и цельный взгляд на мир.

Этнография помогает нам воссоздать миф русского народа на севере в XVII веке. Многие характерные древние представления об окружающем продолжали жить среди крестьян вплоть до XIX века, когда они были записаны этнографами. Их древность устанавливается сопоставлением их с некоторыми историческими источниками.

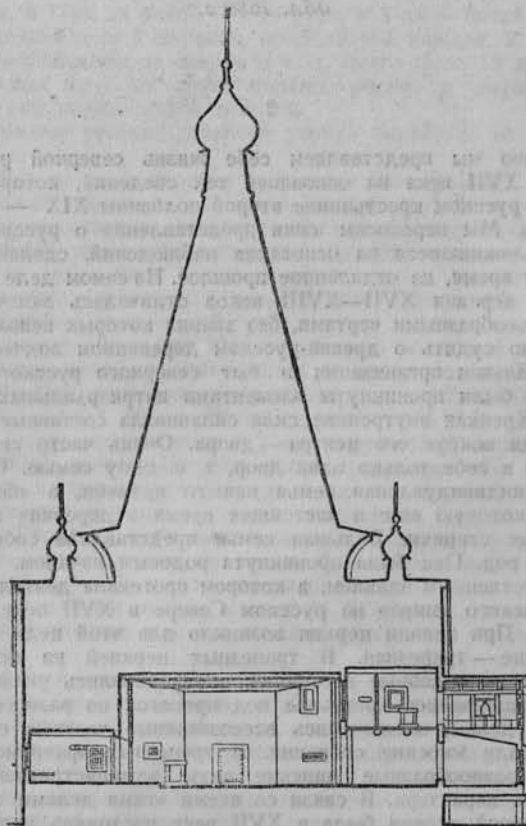
Возьмем для примера мифологию жителей Тулгасского прихода Архангельской области по данным третьей четверти XIX века. Они твердо верили в то, что небо представляет собой нечто материальное, состоящее из чего-то неопределенно чистого и светлого. Солнце и луна — круги, наполненные от бога огнем, звезды — зажженные у бога свечи. Земля имеет вид плоский, ее конец находится далеко, далеко — там, где с земли люди ходят на небо. Земля, окруженная небом, держится на семи больших и семи маленьких китах, которые век должны носить ее на себе. Когда эти киты пошевелят хвостом или хребтом, они производят землетрясение.

На восточной стороне земли находится теплая сторона, в которой, ближе к нам, живут православные христиане, за ними — арабы, за нами — маленькие (карлики) и одноногие люди, а на западе расположена холодная сторона, такая же, как на крайнем севере, в которой живет вся нехристь. Восток — жилище бога, запад — жилище сатаны.

Главная ось церковного здания всегда направлена с запада на восток. Алтарь обращен к богу, трапезная — к миру, к повседневной жизни.

Величайшее уважение крестьяне Тулгасского прихода питали к земле. Земля не олицетворяется, она воспринимается как материальная стихия-кормилица. Матерью зовется она по той причине, что первый человек — Адам — взят из земли. Народ питал к земле такое уважение, что если кто из шалости вздумал бы стегать плетью землю, то тому старшие непременно бы заметили, чтобы он перестал наказывать мать сыру землю.

Из этой матери сырой земли берутся все воды, текущие по рекам и ручьям — в моря. В недрах земли и под землей



Разрез Владимирской церкви в селе Белой Слуде, Архангельской обл. 1642 г.



Ильинская церковь погоста Чухчерма, Архангельской обл. 1657 г.

находятся разные царства — золотые, серебряные и медные, которыми управляют Вихрь, летучий Змей и Яга-баба. В царствах этих на веках когда-то бывали люди — Иван Царевич, Иван Крестьянский сын, Иванушка Медвежья ушка и другие. Земля породила богатырей — Никиту Поповича, Еруслана Лазаревича и других. Это — люди очень рослые и обладающие такой силой, что толпа обыкновенных людей на одного из них ничего не значит. Случалось видеть в крестьянских избах, что к изображению Еруслана Лазаревича, обычно суздальской работы, прибитого подле икон, поставлена зажженная церковная свечка.

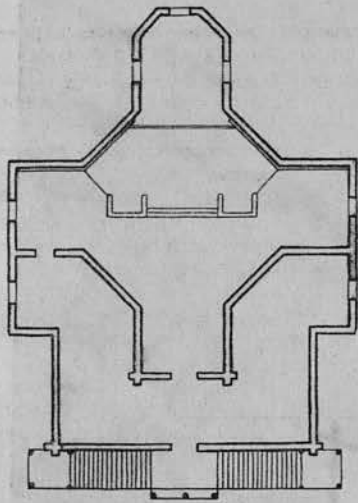
Земля ты сыроматеря!
Мы тобою, земля-мати, спороженные,
Мы тобою, земля, будем спогребенные.

(Из «Стихов нищей братии»)

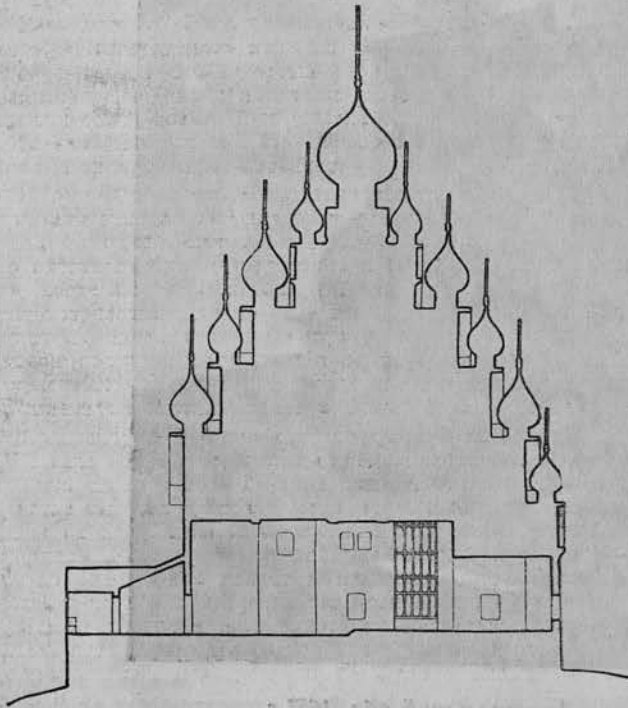
Из земли все растет. Народный стих сравнивает фантастические человеческие существа с лесом: «на них тела яко еловая кора, влас на них как ковыль трава». Формы деревянных церквей часто напоминают древесную листву: «леса с лесами свиваются, ветвя по земле расстилаются», и про архитектуру теремов: «вершечки с вершечками свивались, потоки («кнес») с потоками срастались, крылечка с крылечками сплывались». Архитектурные формы русских деревянных церквей XVII века своими корнями уходят в землю. Компактные внизу, они разветвляются в воздушной среде подобно деревьям леса.

5

Начиная от городищ языческого времени и вплоть до ансамбля Ленинграда гигантские дали являются неотъемлемой составной частью композиции русских построек и их ком-



План Преображенской церкви Кижского погоста, Карело-Финской ССР, 1714 г.



Разрез Преображенской церкви Кижского погоста, Карело-Финской ССР, 1714 г.

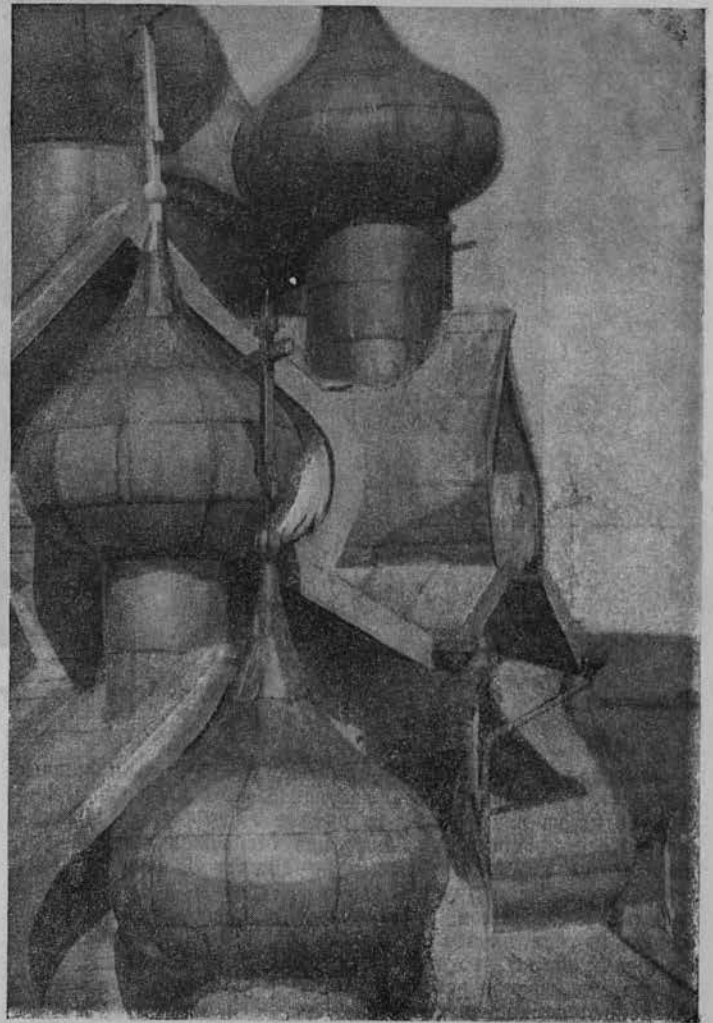
плексов. Эта особенность глубоко коренится в русской природе и в открытом, широком характере русского человека. Северные русские деревянные церкви скомпанованы на фоне пространственной дали и шири.

Может на первый взгляд показаться противоречием этому, что церкви XVII века на северных погостах обычно отличаются высотной композицией и противопоставляют свои башнеобразные наружные объемы окружающему пространству. На самом деле контраст 40-метрового деревянного шатрового храма и окружающего не только выделяет самый храм в качестве архитектурного знака, приковывающего к себе всеобщее внимание. Этот контраст заставляет обратиться также и к окружающей природе, — он как бы направляет внимание

приближающихся к храму на окружающее пространство, вовлеченное в архитектурную композицию, и заставляет взгляд человека теряться в далах пейзажа.

Отмеченная черта глубоко соответствует характерной особенности русской народной эпической поэзии. Буслаев назвал последней настоящей поэзией природы. Тем не менее народная поэзия не знает картин природы ради них самих. Она пропитана ощущением родной природы, несмотря на то, что первое место в ней всегда уделено человеку и что она касается природы только как бы мимоходом, сколько требуется для того, чтобы восстановить дела людские в надлежащем свете.

Значение пространственной дали в композиции деревянной архитектуры XVII века на русском Севере становится более понятным, если представить себе, в каком смысле понятие пространства применяется в народной поэзии. Пространство сближается с тканью. Само слово «пространство» имеет общий корень со словами: рвать, стереть, стрети. Отсюда простор. Равнина происходит от рвать. Слово «поле» связывают с полой платья. Ширина поля — символ свободы. «Поле — раздолье широкое», — гласит народная песня. Раздолье означает собственно широкое пространство, потом — свободу, наслаждение. Понятия «стереть, стрети» переходят в понятие стирания преград, границ, в понятия простора, свободы. Это наблюдается уже в древнейшие времена. В XI веке митрополит Илларион сказал в одной из своих проповедей: «...и уже не гордится (т. е. не страдает) в законе человечество, но в благодати пространно (т. е. свободно) ходит». А в народной песне говорилось: «долина, долинушка, раздолье широкое, приволье высокое».



Деталь Преображенской церкви Кижского погоста, Карело-Финской ССР, 1714 г.

Наоборот, горы стесняют движение и преграждают путь. С ними в народной поэзии связано представление о неволе, о горе.

Русский народ так высоко ценил пространственную ширь, что он в древности считал высшим блаженством, которое дается праведнику в раю, — «светлость и пространство неизреченные, конца не имея».

Деревянные церкви XVII века на русском Севере представляли собой величественные архитектурно-пространственные оси. Они господствовали над гигантскими далями. Они преодолевали гору и лес. Раздвигая границы видимого, они стирали преграды, они были пространственны и вызывали поэтому гармоничное чувство шири и свободы.

6

Исследователь древне-русской деревянной архитектуры находится в положении, несколько напоминающем исследователя древне-русской песни. Русские песни вовсе не сохранились от времени до начала XV века. По аналогии с песнями XVII—XVIII веков заключают о том, что и песни XV—XVI веков были того же склада.

Изучая древне-русские песни, исследователи не в состоянии различать отдельные песни «в лицо». Они имеют дело не с определенным количеством песен, как отдельных произведений русского народного творчества, а с известным количеством песенных мотивов и тем. Мы стоим как бы перед «семьей песен». Было выдвинуто методологическое требование, согласно которому только семья песен и должна интересоваться исследователя. Отдельные члены этой семьи — лишь варианты основных песенных тем и мотивов.

Есть исследователи, которые и по отношению к памятникам древне-русской деревянной архитектуры XVII века утверждают нечто аналогичное. По их мнению, даты этих памятников якобы не имеют большого значения, так как основные архитектурные типы и формы их восходят к глубокой древности.

В отношении деревянной архитектуры XVII века эта установка неверна и противоречит основным принципам истории зодчества. Мы имеем дело с конкретными, законченными произведениями русской деревянной архитектуры XVII века, обычно достаточно хорошо датированными, хотя бы только этим столетием. Мы должны изучать эти произведения как памятники русской архитектуры именно XVII века и рассматривать их в связи с другими памятниками русской архитектуры XVII века, деревянной и каменной, должны определить место каждого из них в развитии русского зодчества XVII века, должны стараться понять и объяснить каждый из них в общем развитии русской культуры XVII века.

Другой задачей является использование сохранившихся русских построек XVII века для усиленной научной реконструкции памятников и характерных особенностей не дошедшей до нас русской деревянной архитектуры более раннего времени. Эта вторая задача очень важна, исследование необходимо всемерно развернуть также и в этом направлении. Было бы однако большой ошибкой заменить этим первую задачу, как это предлагают сделать некоторые современные исследователи.

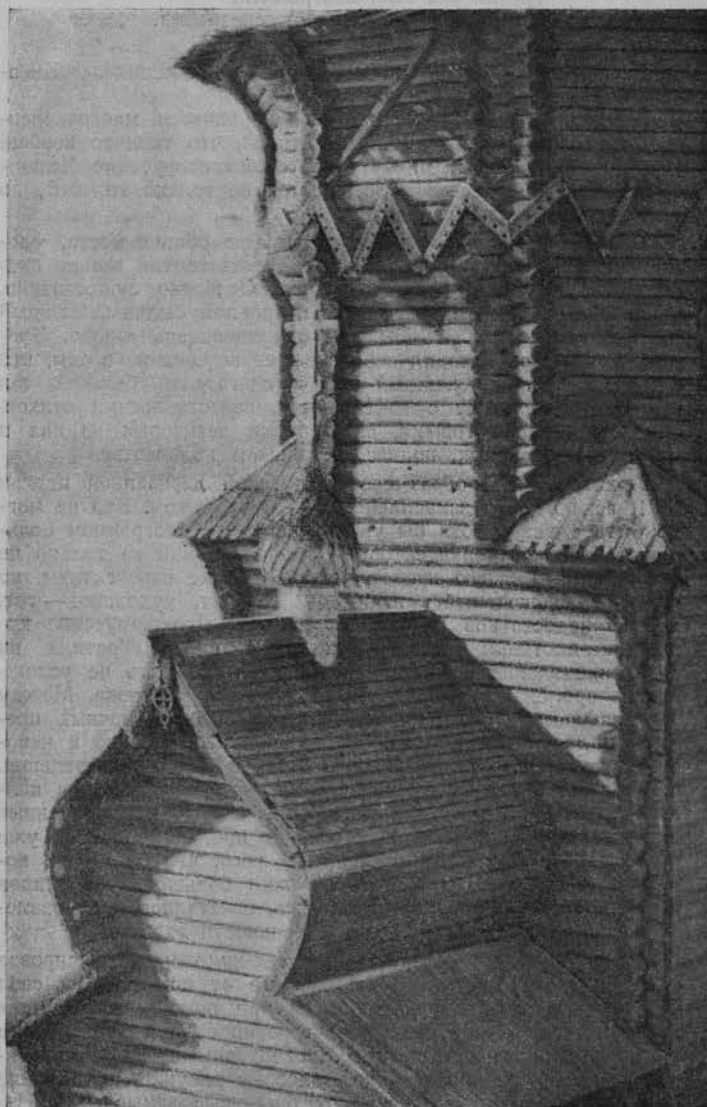
Мы знаем «в лицо» замечательные произведения русской деревянной архитектуры XVII века. Это — великие создания русского архитектурного гения, которые нужно по возможности всесторонне исследовать, наряду с самыми выдающимися произведениями искусства всех времен и народов.

7

Русский архитектор-плотник XVII века — строитель северных деревянных церквей — напоминает некоторыми чертами своего облика древнего сказителя былин.

Создатели выдающихся по своей архитектуре северных деревянных церквей многими нитями были связаны с народом. Каждый северный крестьянин XVII века владел топором и мог построить себе жилище. Это было одной из существенных причин высокого качественного уровня архитектурной культуры русского Севера в XVII веке, питавшейся глубокими корнями, которыми русское деревянное зодчество вросло в широкие слои народа. Из общей массы крестьян выделились специалисты-плотники. Они соединялись в артели под предводительством старшего мастера, вышедшего из их же среды, ответственного за постройку и руководившего своими товарищами. Эти артели переезжали с места на место

и занимались строить главным образом церкви — сооружения более крупные, более сложные и требовавшие для их возведения специальных навыков и познаний. При найме заключался письменный договор, в котором не только содержались материальные условия найма, но и определялись на словах, обычно подробно, общая форма и даже основные детали будущей постройки. Рядовые мастера, входившие в артель плотников, обладали большей самостоятельностью, чем помощники архитектора или, тем более, производители работ в наше время. Каждый из них в процессе самой работы добавлял многое от себя, дополняя и развивая своим творчеством в области порученной ему части строительства общий замысел. В этом находило себе выражение начало коллективности, которым было пронизано творчество северно-русских плотников-художников XVII века, так же как коллективным началом были проникнуты формы общежития северного крестьянина. Все же хозяином постройки был главный мастер, как полным хозяином в доме был «большак» (глава «большой семьи»). Он был не только представителем того связующего начала, которое соединяло в единое целое деятельность остальных мастеров, превращая их совместную работу в стройный хор, но он проводил в жизнь свои замыслы, он осуществлял в реальной действительности те архитектурные образы, которые рождались в его творческой фантазии. Главный мастер артели был высокоразвитым и полноценным зодчим,



Успенская церковь города Кондопога, Карело-Финской ССР. 1774 г.

индивидуальное творчество которого достигало неизмеримой высоты и приобретало невиданный размах благодаря тому, что в нем концентрировались творческие силы коллектива мастеров и народных коллективов — миров.

Также и былины, сложившиеся в народе, исполнялись в древности профессиональными певцами, обладавшими своеобразной былинной техникой, передававшейся от учителя к ученику, из поколения в поколение. Скоморохи, — «веселые люди», были, как предполагают, в древности теми профессиональными певцами, от которых потом былины перешли к олонечким крестьянам. Былины пелись в сопровождении музыкальных инструментов — гуслей, гудка. Существовали разнохарактерные напевы, как бы твердо установившиеся типы напевов, обозначавшиеся особыми терминами, знакомыми профессиональным гуслирам. Остатки этих обозначений усматривают, например, в следующих отрывках:

Как начал он гуселок налаживати,
Струну натягивати будто от Киева,
Другую от Царяграда,
А третью от Еросалима,
Тонцы он повел-то великие,
Припевки-то он припевал из-за синя моря.

Или, например:

Тонцы повел от Новагорода,
Другие повел от Царяграда...
Третий раз стал наигрывать,
Все свое походжение рассказывать.

Речь идет о «Царьградских», «Иерусалимских», «Киевских», «Новгородских» напевах.

Характерной особенностью былин является многочисленное повторение одних и тех же стихов, что типично вообще для эпической поэзии и внутренне сближает русские былины с Илиадой и Одиссеей. Повторяются не только эпитеты, но и целые традиционные картинки.

В былинах большое значение имеют общие места, сложившиеся искони и передвигавшиеся сказителями весьма свободно из одной былины в другую. Особенно существенно, что сказитель был одновременно и творцом былины. Каждый раз, когда исполнялась былина, она творилась заново. Элемент творчества находил себе внешнее выражение в том, что сказитель являлся каждый раз и слагателем былины, так как он повторял ее с изменениями, перестановками стихов, полученных им готовыми, опущениями некоторых из них и добавлениями новых, подчас в большом количестве.

Архитектурный образ северно-русской деревянной церкви XVII века не был закреплен научным чертежом. Это не могло быть сделано хотя бы уже потому, что в огромном большинстве случаев архитекторы и их помощники не только не имели ни малейшего представления о науке перспективы, но не умели даже читать и писать. Говорят, художник — тот, кто из недостатков делает достоинства. Древне-русские художники-плотники все свои творческие силы обратили на созидание здания в натуре. Эта их деятельность не усложнялась промежуточным звеном отвлеченного чертежа. Между архитектором и его детischem не было промежуточных преград, и древне-русский зодчий необыкновенно полно и непосредственно изливал творческую душу в своем произведении. Он держал в голове унаследованные от своего учителя конструктивные методы, архитектурные типы, художественные формы, композиционные приемы. Он приглядывался к уже построенным зданиям и выбирал из того, что он видел, полезное и красивое. В его голове жил большой запас типов и форм. Они свободно варьировались, сочетались и видоизменялись в процессе творческой деятельности зодчего.

Древне-русский северный плотник-художник фиксировал архитектурные формы, унаследованные от прошлого, и свои собственные архитектурные образы при помощи простейших инструментов, в первую очередь веревки с двумя кольцами на концах, пользуясь самыми элементарными геометрическими фигурами. Он делал также условные рисунки, помогавшие ему передавать другим свои архитектурные замыслы.

В этом отношении древне-русская архитектура была ученицей замлемерия, что соответствует глубоко аналогичному процессу в древнем Египте. Северное крестьянство искони обладало искусством измерять свою землю. Поземельно-общинная единица на русском Севере в XVII веке, соответ-

ствующая погосту, называлась также «вервь» — от слова «веревка». Вервление играло в XVI—XVII веках большую роль в общественной жизни крестьян. Существовала специальная «волостная веревка» для измерения земли, имевшая первоначально смысл уравнивания земельных участков. Вервление — это деление земли посредством веревки, с целью восстановить нарушившееся со временем первоначальное равенство дворовых участков. Вервь упоминается уже в Русской Правде. Впоследствии распространены были выражения вроде: «вервить мирскою волостною ровностью и вервью», или «давно для ровности веревка не бывала». Волостная веревка бывала еще в XIX веке простой тонкой, плохо осмоленной, а то и вовсе не осмоленной бичевой, чаще всего длиной в 64 сажени, иногда в 32 и даже в 16 сажень. Не только длина сажени, но и длина аршина была неустановившейся и различной в разных местностях древней Руси.

Уравнивание участков при помощи вервления выработало привычку откладывать веревку известное количество раз для получения требуемой длины стороны земельного участка. В этом коренятся широко распространенные в русской деревянной архитектуре кратные отношения частей здания и большое значение квадрата в архитектурных пропорциях деревянных зданий, для которых основоположным является элементарный квадратный сруб.

Разбивка композиционных величин происходила в русской деревянной архитектуре не предварительно на чертеже, как в наше время, а прямо в натуре на строительной площадке. В связи с этим древне-русское слово «чертеж» имело совершенно другое значение, чем у нас. В XVII веке на русском Севере очерчивали контуры будущего здания не на бумаге, разложенной на столе архитектора, а на земле, на том месте, где постройку предстояло воздвигнуть.

В XVII веке «чертежом» на русском Севере называли например, пространство девственного леса, очерченное в знак его захвата для расчистки тем или иным крестьянином. Достаточно было в натуре очертить растущий на известном пространстве лес, и «чертеж» на неопределенное время поступал в исключительное владение и распоряжение зачертившего.

Архитектурные типы, формы, композиционные приемы, детали, унаследованные от учителя и заимствованные в виденных им осуществленных в разное время постройках, постоянно жили, сталкивались, вытесняли одни других, поразному сочетались друг с другом, ограничивались друг от друга, сливались и перетекали друг в друга, видоизменялись, росли и отмирали, забывались в голове зодчего-плотника. Одни из них укреплялись и совершенствовались, другие исчезали вовсе, третьи нарождались вновь.

Со всем этим запасом форм и типов в голове, зодчий получал заказ. Функциональное назначение будущей постройки давало стержень, который образовывал как бы хребет рождающегося архитектурного образа. Воля заказчика играла при этом некоторую роль, и обычно порядные записи предписывали делать здание или отдельные его части так-то и так-то, а те или иные детали или даже более крупные части постройки делать по образцу того-то и того-то уже выстроенного здания.

Архитектор-плотник получал заказ, заключал договор, и вот начиналась интенсивная жизнь реявших в его голове архитектурных образов. Постепенно вырисовывались сперва общие очертания, а потом и более детальные части будущего здания. Особенно интенсивно развивался в зодчем творческий процесс, когда архитектор попадал на то место, где предстояло строить, и когда он сталкивался с пейзажем, в котором должно было возникнуть будущее здание.

Трудно переоценить значение для архитектурного образа русских деревянных церквей того обстоятельства, что они принимали свою окончательную форму только в самом процессе их возведения. Строя здание, зодчий постоянно отступал от того замысла, который у него сложился первоначально. В зависимости от того, как выглядела постройка и отдельные ее части в натуре в сочетании с окружающей природой и с соседними постройками, плотник-художник частично изменял уже сделанное, переделывал, удлинял, уширял и укорачивал, вовсе отказывался иногда от задуманного, добавлял новые части. Мысль о последних порождала облик частично уже возведенного здания вместе с пейзажем. Зодчий действительно компоновывал здание в природу. Архитектурный образ продолжал развиваться и совершенствоваться в течение самого строительства, в самом процессе своего воплощения.

Можно живо представить себе, как архитектор, живший на постройке и сам принимавший в ней участие, тесавший бревна, носивший их к начатому срубу и укладывавший их на место, ходил вокруг постройки, рассматривал ее с разных точек зрения, на различных от нее расстояниях. Если ему казалось, что сруб слишком высок или недостаточно низок, он посылал своих помощников наверх прибавить или убавить несколько венцов и опять смотрел, как после этого выглядело здание. Зодчий вживался в пейзаж, постоянно экспериментировал в процессе постройки, и поэтому здание так органически срослось с природой, что, казалось, оно выросло естественно — как деревья окружающего леса.

8

«Сказка — складка, песня — быль», — говорит старинная русская поговорка. Еще Слово о Полку Игореве противопоставляет «песни по былинам сего времени» песнями «по замышлению», когда поэт «растекается мыслию по древу, зарым волком по земли, сизым орлом под облакы». Современный исследователь определяет русскую народную сказку как рассказ, не имеющий другой цели, как действовать на фантазию слушателя, и считает ее продуктом человеческой способности к творческому вымыслу. «Склад» сказки — это расположение отдельных элементов содержания сказки, поддерживающее неослабный интерес к ней у слушателей. Некоторая монотонность содержания сказки оживлялась колоритностью стиля, живостью и картинностью языка, то лаская воображение, то привлекая внимание к знаковым реальным чертам быта, к жизненным злобам. В XVI—XVII веках сказка была на Руси одной из любимых комнатных утех в долгие осенние и зимние вечера и, особенно, перед сном. В простом народе, у бояр и при дворе был огромный спрос на «бахарей», сказочников. Еще источник XII века упоминает о богатом, которому «бают... инии», потешая его. Церковные деятели с древних времен боролись с теми, «иже басни бають» и к числу грехов и грешников причисляли «плясанье и басни баюеще». «Красна песня ладом, а сказка — складом». Склад сказки — это ее композиция.

Северные деревянные церкви часто сравнивают с народными русскими сказками, не указывая более конкретно общие черты между ними. Как сказка, наружные объемы деревянных церквей XVII века, высокие шатры которых отрезаны от низких и тесных интерьеров, не имеют другого назначения, помимо воздействия на фантазию зрителя. Монотонные типы и формы овевая живостью, картинностью и колоритностью языка архитектурных форм. Особенно сочны и разнообразны вовсе лишённые внутренних архитектурных пространств верхние части деревянных церквей. Про них хорошо было сказано еще в XV веке, что они «высокими стоянии величество града Москвы украшаху». В начале XVII века они были названы «премудроверхие церкви». Оба текста прекрасно подходят к сказочным северным русским деревянным церквям XVII века.

9

Очередной задачей изучения северно-русских деревянных церквей XVII—XVIII веков является систематическое и планомерное сравнительное исследование положенных в основу их композиционных приемов в связи с композиционными приемами, наблюдаемыми в русской народной словесности. Сходство между ними очень велико. Такое сравнительное изучение поможет глубже и полнее понять многое в деревянной архитектуре.

Привожу несколько примеров внутреннего сходства композиционных приемов и образов деревянных церквей русского Севера и произведений русской народной словесности.

В древне-русской литературе и в русской народной словесности большую роль играет прием уподобления. Например, корни дерева называются серебряными, «ветки у дерева — все золото бумажное»..., слезы уподобляются бриллиантам, дуб — мужчине, корабль — зверю. «Море дышит волнами». «День меркнет ночью, а человек — печалью». В северно-русском старинном деревянном зодчестве прием уподобления был распространен очень широко. Например, шатер церкви в Панилово напоминает островерхую шапку, широкие прикрепленные к столбам внутри трапезной в Кондопоге кошпштейны, подпирающие потолок, подобны поднятым вверх рукам, три яруса уменьшающихся вверх фронтонов храма в Ширкове похожи на взмахи крыльев гигантской птицы, церковь в Кижах — на ветвистое дерево.

В деревянной архитектуре очень распространен прием повторения форм, соответствующий постоянным повторениям в народной словесности. Особенно характерно повторение известного мотива, например, в сказках, обычно троекратное, часто с варированием деталей. Например, добрый молодец бьется сперва с одноглавым змеем, потом — с трехглавым, в третий раз — с девятиглавым. Подобно этому в церкви в Кевроле сопоставлены рядом друг с другом бочка с главкой над алтарем, крещатая бочка с шатриком над приделом, крещатая бочка с главками и шатром — над главной частью; или в церкви погоста Елгомского — более отвесная двухскатная кровля над крыльцом, более пологая двухскатная крыша над западным прирубом, а за ней — очень крутая двухскатная кровля главной части; или в Варзуге — бочка над прирубом, более мелкая бочка, вырастающая из первой, миниатюрная бочка над последней, приставленная к восьмерику. Некоторые из перечисленных архитектурных форм больше соответствуют другому варианту того же приема в сказке, когда в процессе повторения нарастает внутреннее действие. Например, герой сказки в первый раз получил блестящее перо, во второй раз отыскал птицу, потерявшую это перо, в третий раз — овладел красавицей, располагавшей жар-птицей.

Аллитерация — древняя форма украшения речи. Сущность аллитерации состоит во введении созвучия в начале слова. Например, «ехала кума — неведомо куда» или «кому любово, а мне горе лютое». В архитектуре аллитерации соответствуют, например, сходные между собой наружные объемы, но завершенные по-разному, например, одни — бочками, а другие — шатром, одни — бочками, другие — двухскатной кровлей и т. д.

Наоборот, рифма получается при созвучии в конце слова. Аналогией в архитектуре будет, например, сходное по силуэту килевидное завершение глав, бочек и кубов.

В архитектуре северных деревянных церквей XVII века имеются также композиционные приемы, представляющие собой внутреннюю аналогию гиперболам, метафорам, олицетворениям, эпитетам и другим оборотам, характерным для произведений устной народной поэзии.

Очень велико также внутреннее сходство отдельных образов северно-русской деревянной архитектуры и народной поэзии.

Возьмем хотя бы рой пчел, о котором часто говорится в народной словесности. В нем обычно оттеняются густота, изобилие, красота, покрывание. Дерево покрывается листьями, как человек — платьем. Преображенская церковь в Кижах подобна разукрасившемуся дереву, ее одежда обильна, это как бы рой бочек и глав.

Золото и драгоценные камни, цвета и фактура различных материалов часто обыгрываются в народной поэзии.

Приезжал Соловей сын Будимирович
А ко славному городу ко Киеву.
В сходенки метал он дорог рыбий зуб,
Выходил выступал он на круг бережок,
А со своей дружиной со хороброю,
Чашу насыпал он красца золота,
А другу насыпал он чиста серебра,
Третью насыпал он скатного жемчуга...

Золото, драгоценные камни и яркие цвета всегда играли очень большую роль в древне-русском искусстве. Большое значение они имели также и в деревянном зодчестве.

Малое представляется в народной поэзии молодым и красивым. Тонкость, вид малости переходит в красоту. Стебель, ветка — символическое изображение девицы, так как они тонки и гибки. Это делает еще более понятной красоту миниатюрных и утонченных форм в деревянном зодчестве.

Очень существенны образы животных и чудовищ в народной поэзии и в деревянном зодчестве.

А стал Соловей корабля снастить:
Нос корма по звериному,
А бока у корабля все по туринному,
А вместо бров было вдергивано
А по дорогой кунцы по пешерскии,
А вместо ушей было повешивано
А по дорогомому соболу, заморскому,
А вместо очей было врезывано
А по дорогомому камню самоцветному...

Силы природы в сказке не получили полного олицетворения. Надеясь их громадным ростом и сверхъестественной силой, сказка не представляет себе ясно их наружности, описывая их только в общих чертах.

Ай с-под ельничку с-под березничку,
Из-под часто молодого орешничку,
Выходила калика переходя,
Переходя калика переезжая.
У калики костыль дорог рыбей зуб,
Дорог рыбей зуб да в девяносто пуд.
О костыль калика подпирается,
Как повыше лесу да стоячего,
А пониже облачка ходячего...

Подобно сказочным существам возвышаются над лесом многие деревянные церкви русского Севера. Взять хотя бы шатровые церкви в Панилово и в Белой Слуде. При всем их сходстве, они различны. Обе они похожи на сказочных богатырей, увенчанных островерхими шапками. Основной характер этих двух зданий — разный. В Панилово стоит как бы более коренастый богатырь, — корнями вросший в землю, приземистый, архаичный. Его тело господствует над шапкой, служащей только дополнением к восьмиграннику. Этот богатырь сильнее, он питается соками матери-земли. В Белой Слуде богатырь строен и красив. Высокая шапка украшает его, он легко ее несет, полный собственного достоинства. Он поражает не силой, а равновесием и гармонией своего облика.

Сами названия «глава», «шея» говорят об изобразительной фантазии древне-русских плотников-художников.

10

Остановимся в заключение на одном из основоположных элементов деревянного здания, художественное значение которого не достаточно еще осознано, — на рубленой стене.

Поверхность рубленой стены выявляет наружу структуру стены, отчетливо показывая элементы, из которых она состоит, — бревна. Окружный характер последних насыщает поверхность стены объемом. Предметный и объемный характер рубленой стены усиливается врезанными в нее колодами небольших оконных проемов, углубляющихся в стену и обнаруживающих ее толщину. Бревна вносят в рубленую стену пространство, заполняющее вдавшиеся вглубь промежутки между бревнами. Вследствие этого стена окутывается легким слоем воздушной атмосферы, нарушающим изолированность стены и связывающим ее с пространством, окружающим здание. Бревна стены имеют освещенные части и бросают на стену тени, сгущающиеся в промежутках между бревнами. Стена оживлена ритмом бревенчатой поверхности, насыщенной светотенью.

Бревно является модулем здания: количество венцов определяет высоту его частей. Очень характерно для свободной композиции древне-русского здания, что величина этого модуля колеблется в довольно больших пределах, так как бревна имеют все различный диаметр и так как подобрать можно только более или менее одинаковые бревна. Бревно имеет также масштабное значение: в качестве самого мелкого членения стены оно служит глазу опорой для определения размеров здания и, в особенности, его высоты.

Бревенчатые стены более выразительны при восьмигранном срубе. При одинаковой ширине стена восьмигранного сруба выглядит уже, чем в прямоугольном здании, так как по обе ее стороны видны две соседней стены. Вследствие этого стена вытягивается по вертикали: примыкающие к ней стены сжимают ее и не дают ей развернуться вширь. Длинные бревна прямоугольных срубов лежат инертно и пассивно. Короткие бревна стены восьмигранника строятся вверх. При восьмигранном срубе с любой точки зрения видны одновременно три стены, расположенные по отношению друг к другу под углом в 135° . Вследствие этого отдельные стенные плоскости подчинены объему восьмигранника. При восьмиугольном плане повышается также и пространственная выразительность здания, так как три видимые одновременно стены ориентированы по трем различным пространственным осям и выглядят как одна и та же стена, на которую как бы одновременно смотришь с трех различных точек зрения.

В восьмигранном срубе очень существенное композиционное значение имеет трактовка углов. Рубка с остатком отличается простотой, сочетающейся, особенно в восьмиграннике, с наглядностью конструктивного решения. Углы, рубленные с остатком, являются узловыми частями деревянной конструкции, которым придана архитектурно-художественная форма. Восьмигранник, рубленный с остатком, напоминает каркасную конструкцию: углы выделяются, так как они представляют собой наиболее ответственные места рубки; выпущенные концы бревен образуют вертикали, обрамляющие стену. При прямоугольном срубе вертикали торцов бревен просты. В восьмигранном срубе они усложнены и оживлены: торцы бревен видны в ракурсе, одновременно видно на каждом углу два ряда торцов, повернутых под различными углами. Вертикальные полосы выпущенных на углах концов бревен образованы вибрирующими волнообразными линиями. Каждый угол распадается на несколько выходящих и входящих углов, получившихся в результате пересечений концов бревен. Углы восьмигранника, рубленные с остатком, отличаются пространственным характером: концы бревен, выступая из поверхности стен, вдаются в пространство и связывают наружный архитектурный объем с окружающей атмосферой. Углы рубленного с остатком восьмигранника образуют сложные и вместе с тем единые вибрирующие вертикали, обрамляющие вибрирующие поверхности бревенчатых стен.

Рубленые стены древне-русского деревянного здания представляют собой простейший конструктивный прием, вполне выявляющий свойства материала, доведенный до высшего архитектурно-художественного совершенства. Подобно кладке из мрамора в постройках времен Перикла, кирпичной кладке в Византии или русту дворцов раннего Ренессанса, древнерусская бревенчатая стена относится к величайшим достижениям искусства архитектуры, она является одним из основоположных, классических элементов зодчества.

В жизни народов художественные элементы, зародившиеся в первобытное время и донесенные до степеней высокого развития культуры этих народов, дают необыкновенно значительные и яркие образы. К ним относится древне-русское деревянное зодчество.

Недосыгаемая высота его архитектурно-художественного качества основана на великом единстве полезного и прекрасного.

АРХИТЕКТУРА СОВРЕМЕННОЙ БОЛГАРИИ

Проф. Любен Тонев
(София)

Наступившее в Болгарии после 9 сентября 1944 г. оживление во всех областях культурной жизни сказалось, естественно, и на деятельности болгарских архитекторов.

После разгрома фашизма, скованная им архитектурная деятельность быстро возродилась. Началась большая проектно-строительная работа по возрождению разрушенных неприятелем городов и началась оживленная общественная деятельность творческих объединений болгарских архитекторов. Поделиться опытом этой восстановительной работы с нашими советскими товарищами — единственная задача настоящей статьи.

* * *

В Болгарии в настоящее время имеется около 1200—1300 дипломированных архитекторов, получивших образование преимущественно за границей.

Деятельность этих архитекторов охватывает как государственное и коммунальное архитектурное строительство, так и частное строительство. В связи с этим, в стране существуют и государственные (главным образом городские) архитектурные управления и частные архитектурные бюро.

Городское управление архитектуры и градостроительства Софии располагает персоналом в 140 человек, из которых около 40 архитекторов, 5 инженеров и около 40—50 техников.

До 1936 г. болгарские архитекторы были объединены творческим союзом архитекторов. Помимо него существовал творческий союз инженеров и профессиональный союз, объединявший инженеров и архитекторов, занимающихся частной практикой.

В 1936 г., когда в Болгарии стал утверждаться авторитарный режим, свободные организации инженеров и архитекторов были распущены и взамен их был создан один общий Союз инженеров и архитекторов и организована особая Палата (проектная организация), объединяющая в принудительном порядке всех, занимающихся частной архитектурной практикой. Устав этой Палаты давал министру возможность грубого вмешательства в ее деятельность.

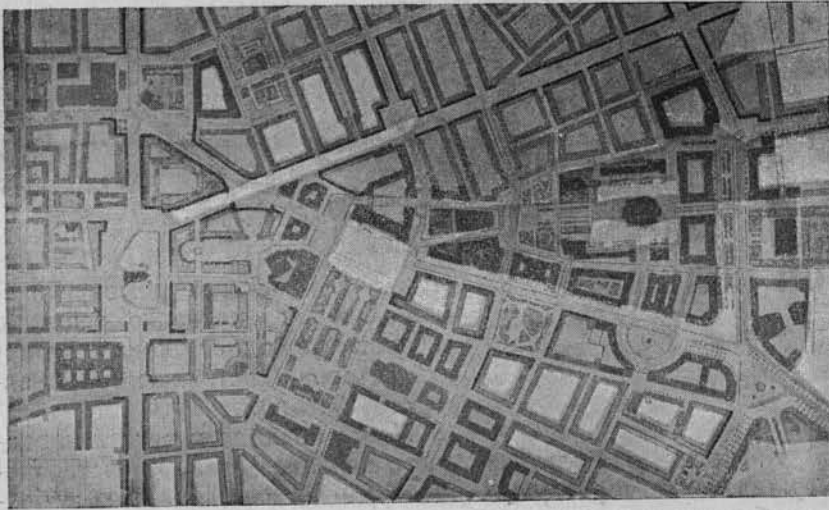
Ни Союз, ни Палата не развернули большой творческой и общественной деятельности. Ввиду этого, после 9 сентября 1944 г. со всей остротой встала задача переустройства архитектурных орга-

низаций на новых демократических началах, согласно решению первого свободного конгресса архитекторов (состоявшегося в августе 1945 г.).

После прихода к власти народного правительства Отечественного фронта, в жизнь Союза болгарских архитекторов влилась новая творческая струя. В Союзе был создан ряд отдельных научных секций: секция по градостроительству, по жилищному вопросу, по общественным постройкам, по законодательству, по типизации и рационализации строительства, по использованию наследия народного зодчества в современном архитектурном творчестве, по сельскохозяйственному строительству и др. В секциях разрабатываются научные вопросы, читаются доклады, устраиваются дискуссии. Установилась традиция устраивать после архитектурных и градостроительных конкурсов открытые заседания



Проект перепланировки центральной части г. Софии



Городской центр Софии (центральная площадь) по новому градостроительному плану



Макет центра Софии по новому градостроительному плану



Эскизный проект новой ратуши в Софии

для обсуждения конкурсных проектов.

В 1944 г. в Болгарии создана также новая демократическая творческая организация под названием «Палата народной культуры». Задача этой организации — объединить для согласованного труда существующие союзы архитекторов, художников, скульпторов, писателей, артистов, журналистов, музыкантов, научных работников, деятелей кино и т. д. Основная цель организации — создать благоприятные условия для развития и прогресса искусства и науки и сделать достижения искусства и науки достоянием широких слоев населения. Палата устраивает творческие доклады и дискуссии, выставки, концерты, литературные чтения, курсы, издает журналы, книги, музыкальные произведения, рассылает бригады в разные концы Болгарии для собирания материалов и исследования народной архитектуры, музыки, песни, художественного творчества, устраивает научные экскурсии и пр.

В то же время Палата заботится об улучшении материально-бытового положения творческих и научных работников — об их пенсиях, отдыхе и пр.

Деятельность Палаты является весьма благоприятной для развития архитектурного творчества. Секция архитекторов дает импульс деятельности Союза архитекторов и одновременно является творческим связующим звеном между ним и родственными ему союзами художников и скульпторов.

* * *

Несколько слов о постановке архитектурного образования в Болгарии.

Когда 5—6 лет тому назад был поднят вопрос об открытии в Софии Политехникума, — это начинание встретило отпор со стороны части инженеров и архитекторов. Они понимали, что с созданием Политехникума откроется доступ к инженерной и архитектурной специальности всему народу, и она перестанет быть монополией привилегированной части населения.

Под напором демократических настроений общественности все же в Софии было открыто Выс-

шее техническое училище с архитектурным отделением и с рядом отделений по соответствующим инженерным специальностям.

Конечно, фашистское управление приняло все меры к тому, чтобы помешать поступлению в Политехникум преподавателям и студентам с левыми прогрессивными убеждениями. Поступающие в Политехникум профессора и преподаватели должны были, в частности, представлять из гестаповской полиции документ, подтверждающий, что они чужды «противогосударственным идеям».

Разгром фашизма положил конец этому позорному явлению. Ряд фашистских доцентов и преподавателей был уволен или осужден, и Политехникум зажил обновленной жизнью.

Однако, в результате еще не окончательно изжитых тяжелых последствий войны, деятельность Политехникума в настоящее время поставлена в исключительно трудные условия.

По окончании войны тысячи болгарских студентов возвратились из-за границы. С другой стороны, двери Политехникума широко раскрылись для народа, причем созданы были преимущества для тех, кто принимал непосредственное участие в Отечественной войне. В связи со всем этим, число студентов Политехникума возросло с 350 до 5000 человек, а на архитектурном факультете обучается 1200 студентов.

Приходится констатировать, что это столь резкое увеличение числа учащихся не обеспечено еще ни соответствующим профессорским составом, ни учебно-материальной базой — лабораториями, аудиториями, учебниками, учебными пособиями и т. д. В связи с этим, Политехникуму предстоит прожить ряд трудных лет, пока он сможет в полной мере ответить своему назначению.

До войны провинциальные города застраивались преимущественно одноэтажными или двухэтажными жилыми домами с площадью (в среднем) от 60 до 100 м². В деревне строились, главным образом, одноэтажные деревянные жилища, часто каркасного типа, и другие неболь-



Боковой фасад здания Народного банка в Софии (авторы Цолов и Василев)



Дом учителя в Софии (авторы Юрданов и Овчаров)



Бульвар Евлогия Георгиева в Софии с видом на гору Витоша



*Коммунальный посёлок удешевленного строительства в Софии.
На переднем плане — бассейн для плавания*



*Архитекторы, скульпторы и художники свободной Болгарии
украшают к народным праздникам улицы Софии*

шие сельскохозяйственные постройки. Промышленных предприятий было сравнительно мало.

В период узурпации власти фашистской бандой строительство промышленных предприятий в Болгарии почти прекратилось.

В Софийском районе фашистским правительством было вообще запрещено возводить какие-либо промышленные постройки или расширять существующие. Таким образом, в области промышленной архитектуры деятельность болгарских архитекторов была весьма незначительной. Что же касается строительства общественных зданий, то оно производилось не по единому государственному плану, а в большинстве случаев стихийно. Общественные здания были, как правило, массивными, часто железобетонными, хорошо выполненными с точки зрения их строительных качеств.

В отношении стиля постройки эти являлись разнохарактерными; на них лежал обыкновенно отпечаток архитектурных тенденций той страны, в которой получил образование автор. Преобладал, однако, «модерн», с довольно упрощенной архитектурой.

Во время войны строительство в Болгарии почти прекратилось, если не считать сооружения военных объектов.

После окончания войны правительство Отечественного фронта приступило к восстановлению разрушенного. Однако в первые месяцы, в связи с тяжелым экономическим положением страны, о широкой постановке работ по строительству жилых и общественных зданий не приходилось думать. Все внимание было сосредоточено на сооружении построек для промышленности и транспорта. И лишь с 1945 г. начинается весьма плодотворная работа по восстановлению разрушенных фашистами городов и отдельных зданий.

В отношении градостроительства в Болгарии дело обстоит следующим образом. Почти во всех населенных пунктах имеются утвержденные планировочные проекты. Основной дефект их заключается в том, что они созданы без участия архитекторов. Поэтому многие из них не отвечают архитектурным и градостроительным требованиям. Сознвая это,

болгарские архитекторы давно начали борьбу за переделку этих планов. Новые градостроительные планы должны разрабатываться из расчета реализации их в течение срока от 30 до 50 лет и в соответствии с требованиями новейшей техники, гигиены, эстетики, общественной безопасности и т. д. В последнее время в Болгарии разработано и утверждено 7—8 градостроительных планов и приблизительно столько же находится в работе.

* * *

И, наконец, об архитектуре болгарской столицы, — Софии.

Город София расположен у подножья горы Витоша, вершина которой достигает 2286 м над уровнем моря. Сам город находится на высоте от 522 до 625 м. Через Софию протекают две маленькие речки, которые летом почти высыхают.

София — старый римский город, сильно развившийся в III веке н. э. Во времена императора Траяна город назывался «Уллия Сердика», а во времена царя Крума (809 г.) — «Средец». По окончании длительного турецкого рабства София, освобожденная русскими войсками (1878 г.), из маленького восточного городка постепенно превращается в большой европейский город.

Первый градостроительный план Софии был утвержден в 1881 г. Впоследствии этот план был несколько раз изменен; к нему прибавлялись новые кварталы, зачастую и неорганизованно.

София застроилась и оформилась как большой город в период с 1926—1936 гг. Значительное распространение в этот период получила кооперативная система строительства. Чиновники и мелкие буржуа вложили свои сбережения в многосемейные блочные многоэтажные жилые дома, сооружаемые по принципу кооперативной собственности. В эти годы, помимо строительства отдельных особняков в окраинных кварталах, в центре города ежегодно строилось 150—200 многоэтажных кооперативных домов с 8—15 квартирами в каждом. Тогда же были построены и некоторые крупные общественные сооружения: банки, здания министерства и пр. Этому строитель-

ству, однако, не предшествовало градостроительное планирование, и, таким образом, отпала возможность легкого и рационального улучшения городского плана.

Союз болгарских архитекторов бил в то время тревогу по этому поводу, но реакционные правительства того времени не обратили на это серьезного внимания. Лишь в 1935 г. решено было разработать новый градостроительный план Софии.

Ввиду того, что план этот имел много существенных недочетов, народная власть Отечественного фронта постановила начать разработку нового плана болгарской столицы. Для решения этой задачи был объявлен открытый конкурс на лучший проект генерального плана Софии. В конкурсе приняло участие 120 архитекторов и инженеров, представившие 35 коллективных проектов.

На 10 публичных заседаниях авторы проектов защищали свои решения и отвечали на вопросы жюри. Затем жюри в течение 30 заседаний работало над планами. Потом, на основании выводов жюри, приступлено было к окончательной разработке генерального плана. Создана была «Совещательная градостроительная комиссия», в которую вошли авторы премированных конкурсных проектов, а также несколько членов жюри. Эта комиссия периодически проверяла работу Управления градостроительства Софии и помогала ему в этой работе¹.

Перед планировщиками была поставлена в первую очередь задача решения центральной части города, а не всей так называемой «Большой Софии», включающей в себя помимо центральной части и многочисленные пригороды болгарской столицы. В границах Большой Софии население приближается к 700 тыс., а в центральной части — около 400 тыс. человек (на площади в 3000 га).

Создавая планировку центральной части Софии, необходимо было, прежде всего, учесть некото-

¹ В этой работе нам оказали также существенную помощь побывавшие в Болгарии советские архитекторы А. В. Щусев и Н. В. Баранов, а также посетившая Софию делегация Союза Советских Архитекторов.

рые градостроительные особенности этой территории, а именно: 1) плотность населения составляет здесь 130 человек на 1 га; 2) улицы и площади занимают более 25% городской площади; 3) большинство улиц не благоустроено (нет канализации и мостовых); 4) город характеризуется недостатком зелени и водных пространств; 5) в городе мало свободных участков для сооружения государственных и общественных зданий и 6) территория города раздроблена на ряд мелких участков, принадлежащих частным лицам. Сюда следует добавить и наличие в городе больших разрушений от бомбардировок (из 45 тыс. построек пострадало около 12 тыс., т. е. около 28%).

В основу нового градостроительного плана была положена демократическая концепция о создании в Софии не только благоустроенного центра, но и благоустроенных окраин, которые находятся сейчас в чрезвычайно неблагоприятных условиях.

В новой Софии окраины будут организованы в отдельные целостные и четко оформленные комплексы, причем у каждого из них будет свой районный центр, в котором разместятся административные, культурные и хозяйственные сооружения: районное управление, почта, политические клубы, театры, читальни, бани, амбулатории, школы, детские сады, спортивные площадки и постройки и т. д. Центр же всего города будет решен с учетом нужд столицы, ее большой административной, финансовой, торговой и культурной жизни. Это будет «сити» Софии, запроектированный в соответствующих монументальных архитектурных формах.

При такого рода подходе к городской планировке удалось решить в новом городском плане важнейшие градостроительные проблемы.

В отношении транспорта было установлено, что большое транзитное движение не должно пересекать центр города, а распределяться по большой кольцевой линии бульваров. Кроме того, были запроектированы еще две кольцевые системы: одна (малая) близ «сити» и другая — на окраине города.

В основу генерального плана положено строительное зонирование и размещение районных центров с учетом прироста населения (только в границах центральной части через 25—30 лет запроектировано 800—850 тыс. жителей). Зонированием предусмотрены: а) центральная (торговая и административная) зона, б) несколько различных жилищных зон (различающихся по числу этажей и характеру застройки) и в) три индустриальные зоны для тяжелой, средней и легкой промышленности.

В соответствии с планом, в Софии должна быть создана богатая система зелени (из парков, садов и лесных массивов) в комбинации с водными площадями, малыми озерами, бассейном и сетью спортивных площадок и стадионов. По плану, зелень в границах города займет около 33% всей территории, что составит около 25 м² на одного жителя. За городом, на расстоянии около 15 км (на реке Искор) проектируется Парк культуры, включающий большое озеро.

Новый план, предусматривая монументальную застройку столицы, определяет место для глав-

ных государственных городских и общественных построек и памятников. При этом градостроители стремились сохранить и дооформить уже естественно сложившийся характер города, с его тремя центрами: 1) торговый центр около площади «святой Недели», 2) административный — около площади Александра I и городского сада (где теперь помещается городской совет) и 3) культурно-религиозный — около большой церкви Александра Невского — памятника освобождения Болгарии. В отношении правительственных зданий решено не сосредоточивать их в одном месте, а расположить гармонически по системе двух бульварных осей: по бульвару Царя-Освободителя, на котором теперь находятся парламент и другие общественные здания, и по почти перпендикулярному к этой оси кольцу бульваров Константина Стоилова, Фердинанда и Патриарха Ефтимия. Главная площадь для народных празднеств (размером в 2,3 га) запроектирована перед зданием будущего нового городского совета (которое будет построено на месте существующего царского дворца).

Таковы основные проблемы, которые решаются новым градостроительным планом Софии.

Параллельно с проектированием генерального плана, архитекторы Софии вели практическую деятельность: расчистку улиц от развалин, разборку пострадавших зданий, грозящих обрушиться, укрепление и восстановление легко поврежденных построек.

В течение 1945 г. Управление по архитектуре и градостроительству утвердило планы восстановления и строительства около 4500 жилых зданий.

В целях разрешения острого жилищного кризиса, Управление по архитектуре и градостроительству продолжило строительство начатых ранее комплексных домов. В 1945 г. оно построило около 350 новых квартир в 2—3 комнаты с кухней и санитарно-техническим оборудованием.

Одновременно с этим архитекторы Софии работают над созданием проектов дешевых квартир массового типа для смягчения жилищного кризиса, к чему неуклонно стремится демократическое правительство новой Болгарии.

ПАМЯТИ А. М. РУХЛЯДЕВА

9 мая 1946 г. в Киеве после продолжительной и тяжелой болезни скончался профессор архитектуры Алексей Михайлович Рухлядев.

В его лице архитектурная общественность потеряла крупного мастера, всю свою творческую энергию, все силы и способности отдавшего делу создания современной советской архитектуры и воспитанию молодых кадров архитекторов.

А. М. Рухлядев родился в 1883 г. В 1911 г. он окончил с отличием (заграничная командировка) архитектурное отделение Академии Художеств в Петербурге. В течение нескольких лет он был помощником академика архитектуры А. В. Шусева, руководя осуществлением его проектов в натуре. В этот же период А. М. Рухлядев выполнил ряд самостоятельных работ, в том числе осуществленный в натуре загородный особняк на Украине.

После Великой Октябрьской Социалистической Революции А. М. Рухлядев принимал участие в архитектурных кон-

курсах и работал по заданиям государственных организаций, проектируя различные жилые и общественные здания. На Сельско-хозяйственной выставке 1923 г. под его руководством был построен отдел «Старая и новая деревня». Им построен также ряд значительных зданий в различных местах Советского Союза.

С началом работ по реконструкции Москвы А. М. Рухлядев с увлечением отдался этому делу, работая во 2-й проектной мастерской Моссовета. Он принимал участие в строительстве Метрополитена первой очереди и проектировал крупные здания на магистралях Москвы.

В 1935—37 гг. он работал в качестве одного из ведущих архитекторов на канале Москва-Волга, где явился автором и руководителем строительства многих крупных сооружений, главное из которых — хорошо всем известный Химкинский вокзал в Москве. Работа А. М. Рухлядева на канале Москва-Волга была высоко оценена Правительством: он был удостоен высшей награды — Ордена Ленина.

В период Великой Отечественной

войны А. М. Рухлядев участвовал в ряде работ оборонительного характера. Весной и летом 1943 г. он провел более полугода в Сталинграде, во главе первой бригады архитекторов по восстановлению города. В 1944 г., уже больной, он переехал в Киев и с увлечением отдался восстановительным работам на Украине.

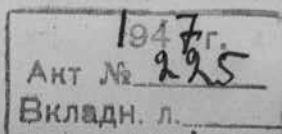
А. М. Рухлядев занимался и педагогической работой. В 1920 г. он начал работать во Вхутемасе. В Московском Архитектурном Институте он заведывал кафедрой, а в 1938—40 гг. был заместителем директора Института.

А. М. Рухлядев был активным общественным деятелем, инициатором многих ответственных мероприятий в деятельности тех архитектурных организаций, с которыми он соприкасался.

Накануне Великой Отечественной войны А. М. Рухлядев вступил в ряды ВКП(б).

В личной жизни это был необычайно отзывчивый и чуткий человек и верный товарищ, память о котором навсегда сохранят все, кто его знал.

В. Кримский



СО Д Е Р Ж А Н И Е

Б. Алабян

Архитектурная практика в свете решений ЦК ВКП(б)
о литературе и искусстве 1

Н. Былинкин

Памяти Г. П. Гольца 5

Н. Соколов

Архитектурный образ города 9

Восстановление и реконструкция Ростовского театра . 16

Село Некрасово (Опыт проектирования образцового
села) 21

М. Бархин

Клубы для колхозов. Конкурс Управления по Дела
Архитектуры при Совете Министров РСФСР . . . 24

Ш. Брунь

Мельница в селе Колонщина близ Киева 30

СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА

Г. Колпаков

Лучистое отопление 32

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Н. Брунов

О древне-русском деревянном зодчестве 34

ЗА РУБЕЖОМ

Любен Тонев (София)

Архитектура современной Болгарии 43

Памяти А. М. Рухлядева 48

Отв. редактор **Б. С. АЛАБЯН**

Зам. отв. редактора **Д. Е. АРКИН**

Технич. редактор **Е. А. Смирнова**. Корректор **Т. В. Леонова**

Сдано в набор 17/VII 1946 г. Подписано к печати 20/XII 1946 г. А 12469. Формат бумаги 60 × 92¹/₈ 6 п. л. Изд. № 568

Цена 10 руб.

Тираж 5200 экз.

Зак. № 93

Типография Издательства Академии Архитектуры СССР. Москва, улица Чехова, д. 8.

ЦЕНА 10 руб.

П 32
5

АРХИТЕКТУРА
С С С Р

СБОРНИКИ СОЮЗА
СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

РЕДАКЦИЯ:
МОСКВА, ГРАНАТНЫЙ ПЕР., 7