

1132  
5 2 1940 W 7-119

# АРХИТЕКТУРА СССР

3/334

7 • ИЮЛЬ • 1940

Пять лет реконструкции Москвы • Архитектура и художественная промышленность • Мастера советской архитектуры—Г. П. Голыц • Творческая трибуна—Наследие и новаторство • Справочник архитектора—Габариты массовой мебели

предъявил к ним требования реалистического новаторства. Это прежде всего проблема идейности архитектуры, проблема создания города, как единого архитектурного целого, проблема архитектурного ансамбля отдельных его частей, комплексного квартального проектирования, проблема силуэта, цветового решения зданий, синтеза искусств, типизации и стандартизации, проблема решения площадей и магистралей в их взаимной связи и т. д.

Индустриализация строительства, отставание строительства жилых зданий выдвинули на очередь проблему скоростного строительства. Скоростное строительство в 1939 году составляло всего 38,3% всего московского строительства жилых зданий. Это, конечно, совершенно недостаточно, и архитекторы обязаны добиться, чтобы скоростное строительство стало основным методом работы как в Москве, так и во всем Советском Союзе.

Все эти и многие другие проблемы будут разрешаться во втором пятилетии реализации сталинского плана реконструкции Москвы. Это означает, что дело реконструкции столицы вступает в свою решающую фазу. То, что сделано до сих пор, является незначительной долей того, что предстоит еще сделать. Прорезать и застроить основные магистрали города, намеченные планом, реконструировать старые и построить новые кварталы, т. е. распространить реконструкцию на второстепенные улицы и переулки и даже на дворы, хорошо решить площади столицы (Пушкинскую, площадь Маяковского, Советскую и др.), создать проспект и площадь Дворца Советов, ликвидировать пересечение транспортных потоков путем специального устройства туннелей, переходов и проездов, озеленить город, закончить сооружение метро и выполнить план жилищного строительства, найти во всем этом стиль и линию советской архитек-

туры — вот почетные задачи, стоящие перед московскими архитекторами.

Задачи эти трудны, тем более, что разрешать их приходится в условиях, когда во всем мире бушует вторая империалистическая война, что требует всемерного усиления обороноспособности нашей родины. Но мы привыкли бороться с трудностями и побеждать их. Огромный опыт и знания, накопленные нашими архитекторами и строителями на протяжении первого пятилетия реконструкции Москвы и за все время социалистического строительства, послужат серьезной основой дальнейших успехов советской архитектуры. Нужно лишь больше деловой, основанной на теоретических знаниях и на практическом опыте критики наших проектов и сооружений в натуре.

Товарищ Сталин уделяет огромное внимание реконструкции столицы. По его указаниям ускорены реконструктивные работы на Садовом кольце, применен северный гранит для одежды набережных Москва-реки. По его предложению строительство 24 скоростных домов, которое предполагалось разбросать по разным районам, сосредоточено на крупнейших магистралях. Всем хорошо известно, какую огромную роль сыграли указания товарища Сталина в разработке архитектурного образа Дворца Советов. Это повседневное внимание великого вождя к реконструкции Москвы подчеркивает особое значение задач, поставленных планом реконструкции.

Выполнить план сталинской реконструкции Москвы, завершить великие преобразовательные работы, намеченные планом, — значит решить градостроительные и архитектурные проблемы мирового значения, создать образцовый социалистический город, найти и упрочить стиль социалистического реализма. Выполнить этот план — дело чести советских архитекторов.

## НАГРАЖДЕНИЕ РАБОТНИКОВ СТРОИТЕЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ И УЧРЕЖДЕНИЙ МОСКОВСКОГО СОВЕТА

Указом Президиума Верховного Совета СССР от 13 июля 1940 года за успешную работу по осуществлению генерального плана реконструкции Москвы награждены работники строительных организаций и учреждений Московского Совета:

орденом Ленина — 8 чел., в том числе: *Железцов Е. М.* — бригадир-каменщик треста Мосжилстрой, *Мордзинов А. Г.* — архитектор, руководитель 7-й проектной мастерской;

орденом Трудового Красного знамени — 20 чел., в том числе *Вальденберг Р. И.* — гл. инженер Упр. жил. строительства, *Власов А. В.* — архитектор, руководитель 8-й проектной мастерской, *Гендель Э. М.* — инженер треста передвижки и разборки зданий, *Джус-Даниленко К. И.* — архитектор, руководитель 6-й проектной мастерской, *Заславский А. М.* — архитектор, нач. Управления планировки, *Колли Н. Д.* — архитектор, руководитель 1-й проектной мастерской, *Розенфельд З. М.* — архитектор;

орденом «Знак почета» — 34 чел., в том числе: *Алабян К. С.* — архитектор, ранее награжденный орденом Трудового Красного знамени, *Бумажный Л. О.* — архитектор, зам. нач. Управления проектирования, *Буров А. К.* — архитектор, *Веснин В. А.* — президент Академии архитектуры СССР, ранее награжденный орденом Трудового Красного знамени, *Красильников П. А.* — инженер 7-й проектной мастерской, *Светличный В. И.* — инженер треста Мосжилстрой, *Фридман Д. Ф.* — архитектор, руководитель 3-й проектной мастерской, *Чернышев С. Е.* — главный архитектор гор. Москвы, ранее награжденный орденом Ленина;

медалью «За трудовую доблесть» — 21 чел., в том числе: *Орлеанский В. П.* — зам. нач. Управления планировки, *Чечулин Д. Н.* — архитектор, нач. Управления проектирования, ранее награжденный орденами Трудового Красного знамени и Знак почета;

медалью «За трудовое отличие» — 20 чел., в том числе *Долганов В. И.* — архитектор.



*МОСКОВСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ И СТРОИТЕЛИ, НАГРАЖДЕННЫЕ ОРДЕНАМИ  
СОЮЗА ССР*



А. Г. МОРДВИНОВ



Е. М. ЖЕЛЕЗЦОВ



Р. И. ВАЛЬДЕНБЕРГ



А. В. ВЛАСОВ



Э. М. ГЕНДЕЛЬ



К. И. ДЖУС-ДАНИЛЕНКО



А. М. ЗАСЛАВСКИЙ



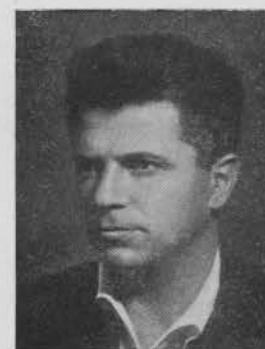
Н. Д. КОЛЛИ



Э. М. РОЗЕНФЕЛЬД



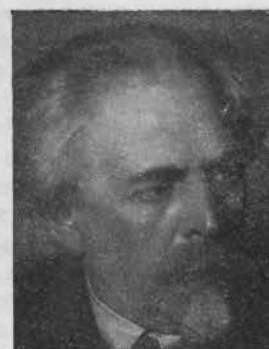
К. С. АЛАБЯН



Л. О. БУМАЖНЫЙ



А. К. БУРОВ



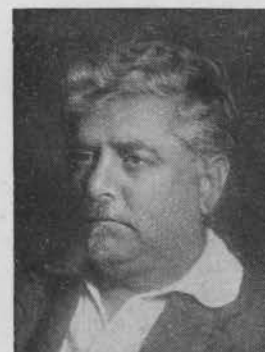
В. А. ВЕСНИН



П. А. КРАСИЛЬНИКОВ



В. И. СВЕТЛИЧНЫЙ



Д. Ф. ФРИДМАН



С. Е. ЧЕРНЫШЕВ



В. Л. ОРЛЕАНСКИЙ



Д. Н. ЧЕЧУЛИН



В. И. ДОЛГАНОВ

# АРХИТЕКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

## ВОПРОСЫ СТИЛЯ В ИНТЕРЬЕРЕ ЖИЛЫХ ЗДАНИЙ

Проф. А. ФЕДОРОВ-ДАВИДОВ

**П**роблема декоративного искусства стоит перед архитектором двояко. Произведения художественной промышленности интересуют его, прежде всего, как элементы самой архитектуры, как архитектурные детали. Таковы, например, орнаментальная лепка, монументальная керамика, металлические решетки, отопительная и вентиляционная арматура, дверные и оконные приборы, паркет и столярные детали. Но архитектора не могут не интересовать и такие предметы, такие объекты приложения декоративного искусства, которые, не являясь частью архитектуры, дополняют интерьер. Мебель, лампы, декоративный фарфор и бронза, декоративные ткани и ковры, размещенные в интерьере, видоизменяют его в ту или другую сторону. Архитектор не может оставаться равнодушен к тому, будет ли обстановка гармонировать с архитектурным решением интерьера, подчеркивать и выявлять его пространственное решение, его архитектурную обработку или затемнять их смысл, диссонировать с ними.

В первом случае проблема участия декоративного искусства в архитектурном организме выступает как проблема синтеза, во втором — как проблема интерьерного ансамбля. На проблеме интерьерного ансамбля мы и остановимся в настоящей статье.

Обсуждение вопросов художественного оформления обстановки и ансамбля в интерьере более, чем своевременно. Потребность в постановке этих вопросов тем более назрела, что ведь со времени односторонних и неправильных проектов и установок, выдвинутых в области оформления бытовых предметов «лефовцами» и конструктивистами, вопросы эти широко и серьезно не ставились. Между тем, рост культуры и зажиточности масс настойчиво требует поднятия качества художественного оформления обстановки общественных мест и частного жилья. Советский человек хочет жить и работать в удобной и стильной обстановке. Въезжая во вновь построенный дом, он не только стремится обставить свою квартиру удобной и красивой мебелью, но ищет и соответствия своей обстановки новому содержанию и формам архитектуры. Все сильнее ощущается потребность нового в обстановке, отражение в интерьере нового мироощущения, нового жизненного содержания. Мы видим

этот рождающийся стиль в архитектуре, в интерьерах общественных зданий. Интерьеры московского метро не менее наглядно на языке архитектурного синтеза раскрывают новое содержание и мироощущение социалистического общества, чем выставки изобразительного искусства. Мы ощущаем новое содержание, новый стиль в интерьерах театров и клубов, в интерьерах гостиницы «Москва», санатория в Кисловодске и т. д. Но как мало мы видим нового в жилой, квартирной обстановке, как редко встречаем мы в ней новые формы мебели, осветительных приборов и т. д., как редко ощущаем мы у себя дома этот новый, рождающийся стиль. Это происходит потому, что в мебельной промышленности господствуют старые типы и формы мебели, лишь слегка упрощенные и мало продуманно стандартизированные.

Трудность создания современного бытового ансамбля происходит также и от того, что если даже и попадают отдельные художественно-выразительные вещи, то случайно и разрозненно. Советский потребитель не имеет еще возможности создать в своей комнате целостный ансамбль современного содержания, который он видит в хорошем театре, клубе, в зале заседаний и т. п. Проблема стиля в обстановке, проблема ансамбля интерьера встает перед нами, как чрезвычайно настоятельная и важная. Решение интерьера, как целостного ансамбля, включающего обстановку, в зданиях общественного типа достигается тем, что обстановка проектируется строящим здание архитектором и выполняется под его наблюдением. Он может практически связать масштабы мебели с масштабами интерьера, ее формы и стиль со стилем архитектурной декорации. В интерьере клуба, театра, гостиницы мы наглядно убеждаемся в старой истине, что мебель это — малая форма архитектуры. Иногда худо, часто хорошо, советская архитектура решает проблему ансамбля в общественных сооружениях по тем же принципам, по которым создавались блестящие и стильные ансамбли былых эпох.

Иначе обстоит дело с интерьером частного жилища. Роль архитектора ограничивается здесь лишь сооружением самого здания. В лучшем случае он включает в интерьер встроенную мебель. Декоративная обработка интерьера архитектором ограничивается отделкой чисто



архитектурного порядка (отделка стен, полов, потолков и т. д.). Оформление встроенной мебели уподобляется здесь решению архитектурной детали.

Мы не собираемся отвергать или пересматривать эту практику. Мебель, конечно, будет всегда привозиться въезжающими в новый дом жильцами, старая или вновь покупаемая в магазинах. Но снимает ли это вопрос об ансамбле, о связи обстановки с архитектурой интерьера? Отменяет ли это интерес архитектора к обстановке построенного им интерьера? Отнюдь нет. Обстановка всегда, как правило, изготовлялась отдельно не только от архитектуры, но и самостоятельно по видам и материалу (деревянная мебель, керамика, металлические предметы и т. д.). Однако, не говоря уж об эпохах расцвета декоративного искусства, даже модерн знал единство стиля. Даже тогда из врозь покупаемых предметов можно было создавать единый по стилю, по характеру форм и содержанию ансамбль. Стиль художественной промышленности был единым со стилем архитектуры, и архитекторы практически работали над обстановкой как у нас, так и за границей. Достаточно вспомнить имена Ольбриха, Макинтоша, Шехтеля.

За последние годы в нашей архитектурной общности, среди архитекторов, все более растет интерес к вопросам жилого интерьера, к вопросам его обстановки. При создании типовых проектов жилых квартир уже учитывалась мебель, ее возможная расстановка. В Академии архитектуры и в ряде мастерских проектируют новую мебель, новую осветительную арматуру и пр. Однако все эти начинания носят еще лабораторный характер, они еще не вошли в практику соответствующих отраслей промышленности.

Наша мебель, прежде всего, немасштабна жилому интерьеру. Новые формы быта видоизменили типы и планировку квартир, а мебельная промышленность все еще знает лишь старые гарнитуры: столовой, спальни, кабинета, гостиной. Нет поисков нового типа гарнитура. Опыты комбинированной мебели пока еще единичны и редко удачны, хотя этим делом занимаются уже довольно давно. Создание новых видов гарнитуров, типовых образцов мебели — интереснейшая и благодарная задача. За нее должны взяться архитекторы в практической, деловой связи с соответствующими отраслями промышленности.

Неправильность отрыва проблемы обстановки от проблем архитектуры, отрыва мебельной промышленности от развития архитектурной мысли, имеет своим результатом тот факт, что мебель, осветительная арматура и т. п. являются сейчас самыми отсталыми областями художественной промышленности.

Залогом возможности и необходимости создания целостного ансамбля из разрозненно изготовляемых и приобретаемых предметов обстановки является самое понятие ансамбля интерьера, которое не является досужей выдумкой, а имеет свою богатую и сложную историю. В историческом изучении ансамблей интерьеров ренессанса, барокко, рококо и классицизма раскрывается реальное содержание утверждения, что мебель является малой формой архитектуры. Можно привести огромное количество примеров, показывающих, что мебель строилась по тем же принципам композиции объемов в пространстве, по тому же пониманию тектоники, которое

было присуще архитектуре данного стиля. Общеизвестны примеры прямого перенесения в мебель архитектурных деталей (карнизов, пилястр и т. п.), единства архитектурного орнамента и орнамента в мебели, посуде, тканях и т. п.

Мебель, о которой говорят, что она подходит ко всякой обстановке, ко всякому интерьеру — это мебель архитектурно построенная, логично скомпонованная, с большим чувством пропорций и ритма. Такие формы можно назвать классикой в мебели. Если выдающиеся образцы высокохудожественных архитектурных ансамблей построены на сложных и тонких взаимоотношениях форм и масштабов мебели с формами и масштабами архитектуры, то уже простая, удачная расстановка мебели в комнате есть простейший вид решения проблемы ансамбля. Удачно, со вкусом расставленная мебель — простейшее решение связи и отношений отдельных предметов, понимание их нового звучания в соседстве друг с другом. Это является, вместе с тем, и решением пространственно-композиционной задачи обыгрывания и истолкования пространства интерьера. Исторические стили дают нам не только различные формы мебели, характер ее украшения, но и различную ее расстановку, различную степень заполняемости интерьера мебелью. Чтобы убедиться в правильности этого положения, стоит только сравнить любовь к большому пустым пространствам, архитектурно расстановку мебели в эпоху ампира с любовью к живописности и «уютным уголкам» второй половины XIX века. В частности, даже эта бесстильная эпоха, так любившая «разнообразие» форм мебели и вводявшая различные формы даже в пределы одного гарнитура, имеет свою поучительную сторону. Она показывает, как легко достигается известное единство целостным цветовым решением интерьера, хотя и наполненного разнообразными по формам предметами.

Наблюдаемая в эпохи расцвета декоративного искусства близость мебели к архитектуре, возможность продолжения в мебели архитектурной декорации интерьера, единство мотивов орнаментации как архитектурной детали, так и мебели, посуды и т. д., единство и драпировочной ткани с общей декорацией интерьера вытекает из самого родства архитектуры и декоративного искусства. Декоративное искусство по самой своей природе и по своим возможностям лежит как бы посередине между изобразительным искусством живописи и скульптуры и неизобразительным искусством архитектуры. Орнамент в своей изобразительности может приближаться к живописи и скульптуре, но никогда с ней не совпадет, так как он обладает совсем иными законами построения, ритма, композиции и преследует иные образные цели, чем собственно-изобразительное искусство. Художественное оформление вещи родственно архитектуре уже тем, что и в той, и в другой идейно-образное содержание не является единственной задачей художника, как в живописи и скульптуре. Оформитель, как и архитектор, создает утилитарные вещи и решает образные задачи в неразрывной связи с решением утилитарных задач. Самый образ строится здесь не как прямое изображение, и если он и включает его в себя, то лишь как деталь, облегчающую раскрытие образа. Изобразительность в орнаментальном украшении вещи есть

такая же часть синтеза, как рельеф, статуя, панно в архитектуре.

Иной, чем в изобразительном искусстве, характер раскрытия образа порождает и иной язык форм, иные законы их строения. Понятия композиции, ритма, гармонии едины в архитектуре и в оформлении бытовых вещей и отличны от сходных понятий в живописи и скульптуре. Непосредственная выразительность форм, линий, цвета, их композиция, играют в оформлении предмета ту же решающую роль, что и в архитектуре, которую недаром ведь любят сравнивать со столь же непосредственной в своей выразительности музыкой.

Непонимание этих простых положений часто ведет к печальным и смешным недоразумениям. Понимая образ в искусстве только как изображение (быть может, потому, что оно является действительно высшей ступенью художественной образности), часто недоумевают или посмеиваются, когда заходит речь об образе в декоративном искусстве. Что такое, дескать, «образ в стуле» или социалистический реализм в рисунке на ткани? А так как новое советское содержание в бытовую вещь внести хочется, то его вводят в виде геральдики и эмблематики, к месту и не к месту употребляемой, в виде картинки или в виде рельефа, никак не связанного ни с формой, ни с назначением предмета. Отсюда, зачастую, имеет место опoшление самой темы и подмена решения трудных проблем декоративного образа поверхностным иллюстраторством. С непониманием образности декоративного искусства и различной возможности и степени включения в нее изобразительности связаны и попытки ограничить, например, проблематику советского орнамента только новой геральдикой и эмблематикой, и отрицание геометрического орнамента. С этим была связана и печальная рапповская практика, особенно ярко проявившаяся в оформлении текстиля.

Смешно было бы отрицать изобразительные и даже сюжетные моменты в декоративном оформлении. Они были, есть и будут, но надо всегда конкретно решить их возможность и нужность, степень и характер их декоративной стилизации, в зависимости от характера, типа и назначения декоративного предмета. Надо понимать, что не в них лежит центр тяжести проблемы нового образа в предметах обстановки и быта.

Человек выражает свое внутреннее содержание, свои мысли и чувства не только в словах и поступках, но и в манере держать себя, в жестах, в походке, в манере говорить. Это прекрасно знают актеры и художники-портретисты. Как часто в литературе образ человека дается именно этими средствами. И человек накладывает отпечаток своей личности на все вещи, с которыми он имеет дело. Совсем не намеренно, даже не предполагая этого, человек в своей обстановке выявляет свою степень культуры, склад характера, часто свою профессию. Комната ученого и комната балерины несут на себе яркую печать профессии их хозяев. Великие писатели-психологи это прекрасно понимали и умело этим пользовались. Вспомним хотя бы описание у Гоголя дома старосветских помещиков или мебели Собакевича, столь подобной ее хозяину.

Хотим мы или не хотим, а стиль нашей жизни выявляет свое содержание также и своеобразным языком форм предметов. Задача художника уловить и выявить

этот становящийся стиль, отобрать и подчеркнуть в нем его ведущие ценные стороны, сделать его из смутно и несознательно ощущаемого — наглядным и действенным. Новых форм и нового образа выдумать, «изобрести» нельзя; они рождаются и откristаллизуются постепенно, сложными путями и коллективными усилиями. Но художник может и должен стать повивальной бабкой рождающегося стиля, организатором и руководителем его органического роста. Как он будет это практически осуществлять — дело его умения и такта, дело зоркости и чуткости его глаза, в сложном потоке жизни усматривающего четкие очертания совершенной формы.

Какие принципы лягутся в основу нового декоративного стиля, каким требованиям он должен отвечать? Здесь сразу надо подчеркнуть, что речь идет о принципиальных общих положениях, а не о готовых рецептах, о существенном содержании, а не о внешних формальных признаках. Нам кажется, что эти принципиальные положения во многом сходны с теми, которые лежат в основе нашего понимания социалистического реализма в архитектуре. Опыт ее достижений, которые, конечно, не надо копировать, помогает хотя бы суммарно сформулировать эти положения.

Первое положение вытекает уже из самого определения стиля советского искусства. Жизненное содержание социалистического общества получает свое художественное выражение и отражение в реалистических, правдивых формах. Понятие реализма в декоративном искусстве, в оформлении вещей, предполагает прежде всего полную связь и соответствие украшения и оформления предмета его практическому назначению, характеру и смыслу. Реализм в декоративном искусстве отмечает всякое абстрактное формотворчество, отвлеченное украшательство, эстетское обыгрывание форм и материалов. Реализм требует единства формы и содержания в смысле соответствия языка форм выражаемой идее предмета. Он требует выражения образного содержания специфическими средствами декоративного искусства. Реалист-декоратор избегает всякой вычурности, ложных эффектов, превращения конструктивной формы в декоративную. Он избегает механического, неоправданного насилия над материалом и его свойствами и, наоборот, стремится к раскрытию возможности материала. Реализм предполагает правдивое использование материала, но отнюдь не рабскую зависимость от так называемой «специфики материала». Поменьше подделок дешевого материала под дорогой и побольше художественного облагораживания материала!

Вторым признаком нового декоративного стиля является забота о человеке, вытекающая из гуманизма, как основы нашей культуры. Человечность является одним из существенных признаков нашей архитектуры, она определяет принципиально совершенно новое решение в ней монументальных задач. Одним из пороков конструктивизма в оформлении бытовых предметов была бесчеловечная холодность, абстрактность, черствая бессердечность. Человек требует от бытовых предметов удобства и радости для глаз; он любит вещи и привязывается к тем из них, которые стали ему милы, с которыми связаны приятные ассоциации и воспоминания. Чтобы создавать предметы, которые человек будет любить, которые будут радовать его и украшать его



жизнь, надо вложить в них большую любовь, частичку своей души. Чтобы оформлять быт людей, надо их хорошо знать и надо их любить.

Советский стиль предполагает ясность и простоту. Совершенно неприемлема перегрузка украшениями, нагромождение форм, их запутанность, неясность, недоговоренность. Нам нужна ясность, четкость форм классицизма, но без его абстрактной отвлеченности и догматичности. Нам нужно то органическое ощущение материальности мира, которое зародилось в барокко, но без его гипертрофии, беспокойства, экзальтированности и аффектированной жестикюляции «вздыбленной» формы. Мы можем и будем черпать хорошее из любого наследия, но надо помнить, что первый урок, который дает нам наследие — это урок оригинальности, самостоятельности.

Простота, вытекающая из естественности и чувства собственного достоинства, из возможности правдиво чувствовать и говорить, составляет основу характера и поведения социалистического человека. Он хочет видеть ее и в обстановке, в ансамбле интерьера. Простое, но не бедное, гармоничное в пропорциях, светлое, спокойное помещение неразрывно ассоциируется у нас с пред-

ставлением о советской архитектуре, с представлением о современном стиле интерьера.

Современное декоративное искусство предполагает массовость и доступность художественно оформляемых вещей. Оно не может ориентироваться на изготовление драгоценных уникалов, выставочных раритетов. Его основной путь — выпуск массовой продукции, путь индустрии. Это требует большой работы над вопросами целесообразной стандартизации, учитывающей вопросы искусства, над вопросами создания элементов, допускающих большое число вариантов при сборке. Проблемы сборной и составной мебели и арматуры — важные и большие проблемы. Здесь уже имеющийся и все более обогащающийся опыт архитектуры может многому научить. Еще большему может научить изучение законов строения орнамента, конструктивных принципов греческих ваз и т. п.

С вопросами массовости тесно связано требование смелого новаторства в применении новых форм и материалов, новых способов отделки и орнаментирования.

Таковы лишь основные, принципиальные положения, которые следует конкретизировать в специальных областях оформления бытовых предметов.

## СТЕКЛО В ИНТЕРЬЕРЕ

А. ПЕГАНОВ

При проектировании любого сооружения, и особенно жилых домов, архитектор стремится путем лучшего применения имеющегося в его распоряжении материала использовать свет и воздух, как факторы, помогающие организовать пространство. Это стремление стало более эффективным с того момента, когда архитектор получил в свои руки прекрасный и благодарный материал в виде современного стекла, открывающий перед ним неограниченные архитектурно-декоративные и строительные возможности.

В оформлении интерьера, благодаря прозрачности стекла и присущим ему свойствам отражения и рассеивания световых лучей, архитектор часто простыми средствами, комбинируя стекло с другими материалами, может достигнуть значительного эффекта.

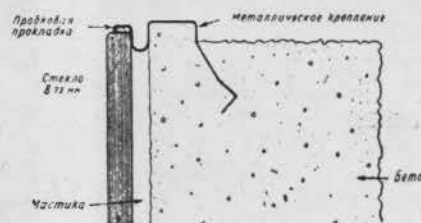
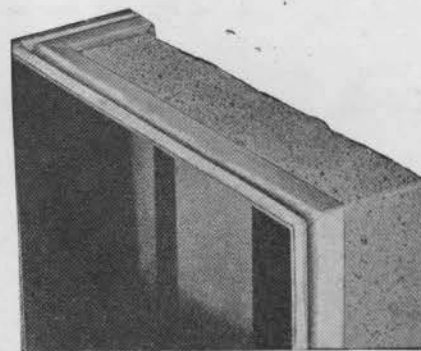
Примером такого удачного использования стекла в интерьерах может служить отделка Камероном помещений Екатерины II. В комнате, выходящей окнами в сад, все стены и потолок отделаны молочным стеклом, причем молочное стекло частич-

но заменено простым (обратная сторона которого покрыта белилами), а частично под него подложена белая фланель. Наряду с молочным стек-

лом, употреблялись в качестве колоннок с бронзовыми капителями и базами стеклянные лиловые пустотелые трубочки с вложенной в них фольгой. Таким образом, здесь совершенно простыми средствами остроумно разрешены вопросы декоративного оформления интерьера.

Столь же удачно были использованы Камероном и зеркала. Отлично использовались зеркала и другими архитекторами. Казаков использовал их в здании бывшего Благородного собрания (ныне Дом Союзов). Бове проектировал занавес из зеркал при оформлении Петровского театра. Следует отметить, что в ряде случаев неправильное и подчас неумелое применение зеркал оттолкнуло от них архитектора, хотя при умелом их использовании архитектор может не только достичь увеличения архитектурного объема интерьера, но и прекрасного художественного эффекта.

Пример удачного использования зеркал мы находим в фойе сочинского театра (арх. К. Н. Чернопятов). Для расширения перспективы фойе, в торцы вставлены зеркала



Бетонный блок, облицованный стеклянной плитой  
Общий вид и схематический разрез

шириной в 35 м и высотой в 1,5 м. Столь же большие зеркала применяются для замаскирования вентиляционных коробов в аванложах второго этажа, где во всю ширину коробов установлены 2-метровые зеркала на подзеркальниках, в связи с чем уничтожается вынужденная ширина столба и создаются большие удобства для зрителей. Широкое применение за последнее время в отделке интерьера находят и другие декоративные стекла, как например, смальта, в большом количестве использованная в станциях метро, витражное, цветное, узорчатое стекло и т. д.

В технике стеклоделия в последние годы достигнуты большие успехи. Механизируемые методы производства дают возможность получать всевозможные изделия любой формы и размеров. За последнее время созданы совершенно новые типы стекол с высокой химической устойчивостью и термической прочностью. Стекло широко проникает и в интерьер, во многих случаях вытесняя другие стройматериалы.

Нужно, однако, отметить, что, несмотря на значительные достижения в развитии советской стекольной промышленности, многие сорта стекол и стеклянных изделий, освоенных и используемых в строительстве Европы и Америки, нашей отечественной

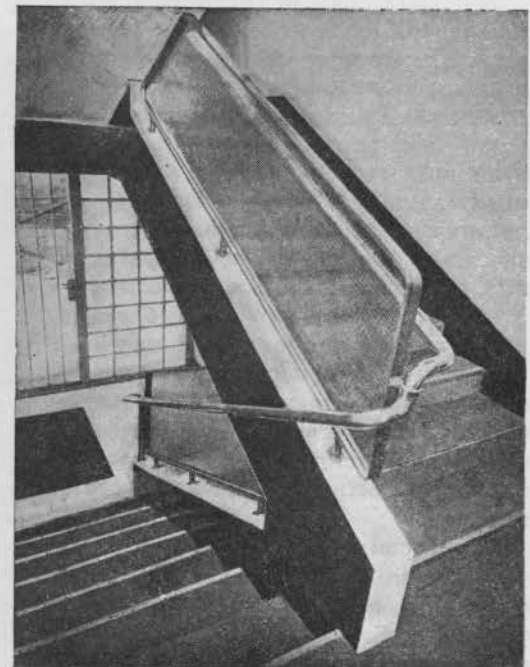
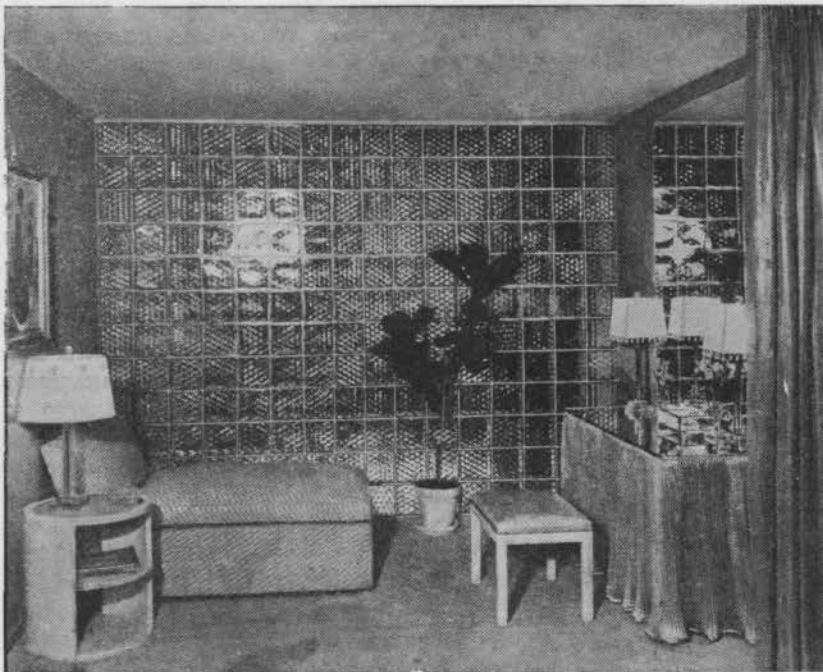
промышленностью еще не выпускаются. Это относится к стеклоизделиям, используемым при возведении стен, при заполнении междуэтажных перекрытий, применяемых для крыш и фонарей, для наружной и внутренней облицовки. Мы не наладили до сих пор выпуска стеклоблоков, некоторых сортов плиток и различных архитектурных деталей — колонн, пилястр, пилонов, лестничных перил, ступеней, скульптур, барельефов, горельефов и т. д. В большинстве случаев это зависит не только от стекольной промышленности, но и от отсутствия соответствующих требований к ней со стороны архитектора.

К стеклоизделиям, заслуживающим особого внимания, относятся пустотелые стеклянные блоки (кирпичи), которые в последнее время нашли большое применение в практике строительства Европы и Америки. Стеклянные блоки имеют очень высокие световые, архитектурно-декоративные, гигиенические, тепло- и звукоизоляционные качества. Это обстоятельство делает применение стеклянных блоков (кирпичей) в некоторых случаях совершенно незаменимым. Стеклянный блок (кирпич) получается в результате прессовки двух одинаковых стеклянных полых половинок, герметически спаиваемых

между собой. Они достаточно долговечны и стойки к температурным и атмосферным влияниям. Блоки бывают с гладкими или рифлеными снаружи стенками, разнообразных рисунков и разных, в зависимости от их назначения, размеров. Стеклянные блоки типа «Инсулякс» бывают следующих размеров: № 1—123 × 203,2 × 98,4 мм; № 202—146,1 × 146,1 × 98,4 мм; № 300—197,0 × 197,0 × 98,4 мм.

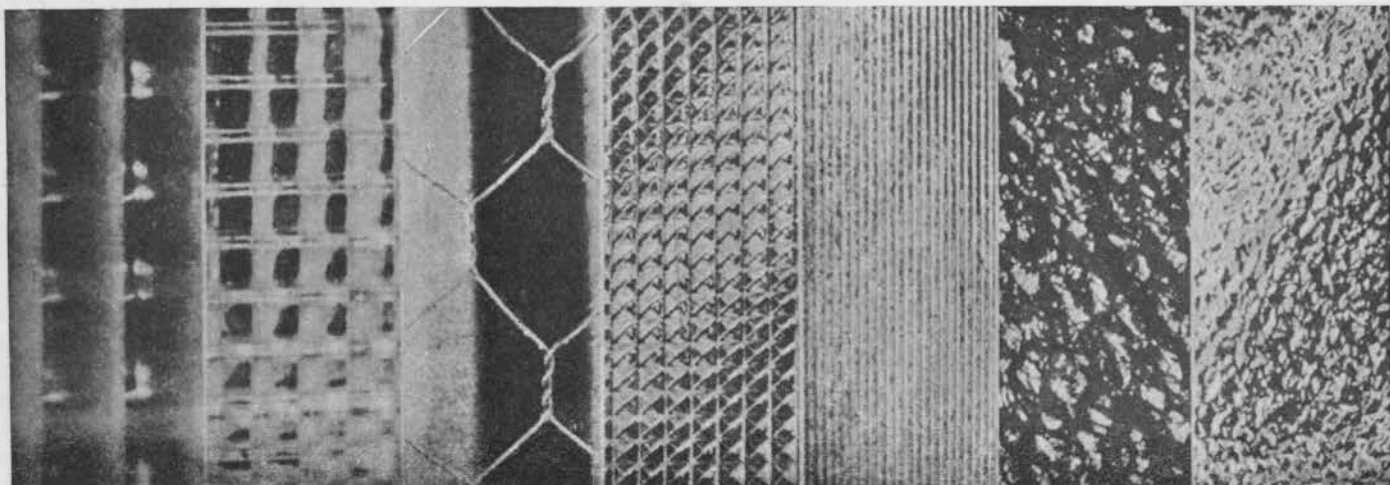
Область применения стеклянных блоков (кирпичей) может быть весьма разнообразна. Кирпичи можно использовать в качестве стенового материала, в качестве несущих конструкций в межэтажных зданиях. Они незаменимы там, где надо много света, но где по условиям производства следует ограничить видимость внутренних помещений. Стеклянные блоки можно использовать для защиты от проникновения солнечных лучей, например, в южных районах с высокой температурой. Применяя стеклянные блоки, можно регулировать направление света и солнечных лучей в музеях, библиотеках и выставочных залах.

Стеклянные блоки могут быть применены для устройства сплошных просветов в вокзалах, гаражах, физкультурных, промышленных и других зданиях. Целесообразно при-



Применение стекла в интерьере. Слева — стена из стеклянных кирпичей, справа — лестница





Типы декоративного стекла

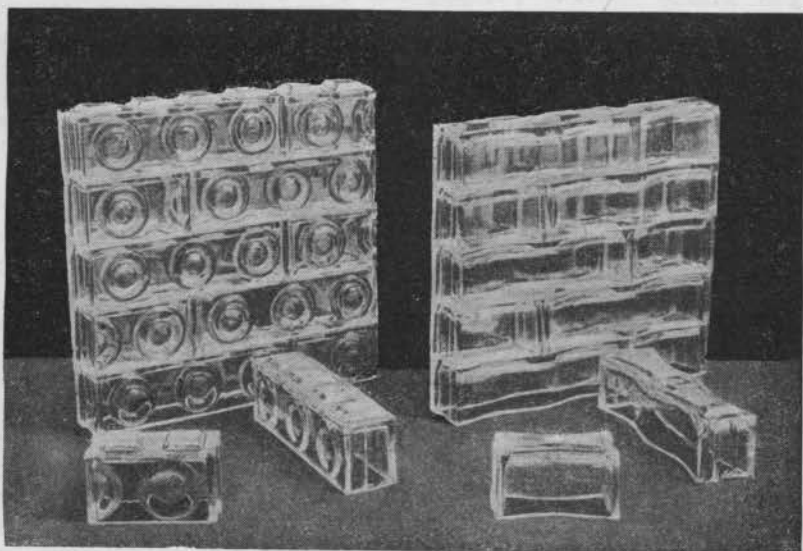
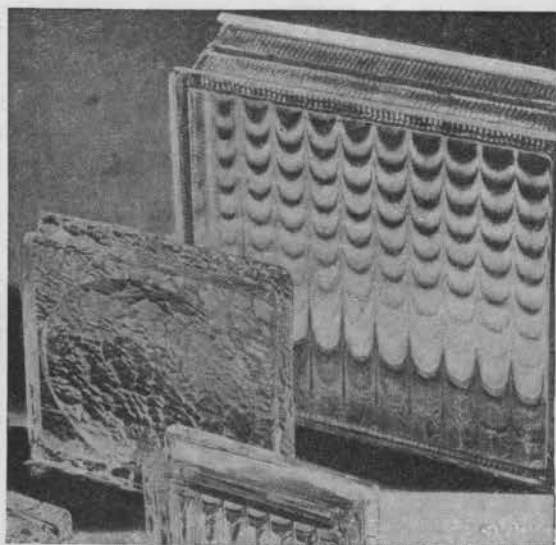
менять их в качестве гигиенического материала и для внутренних стен и перегородок, особенно в местах большого скопления народа, в больницах, в банях, в школах, санаториях и т. п. В нашем грандиозном строительстве стеклянные блоки безусловно должны найти большое применение, тем более, что индустриальный способ их производства способствует широкому использованию их в поточно-скоростном строительстве.

Большое распространение получили также стеклобетон и стекложелезобетон, представляющие комбинацию из стекла, бетона и железа. Применение стеклобетона, осо-

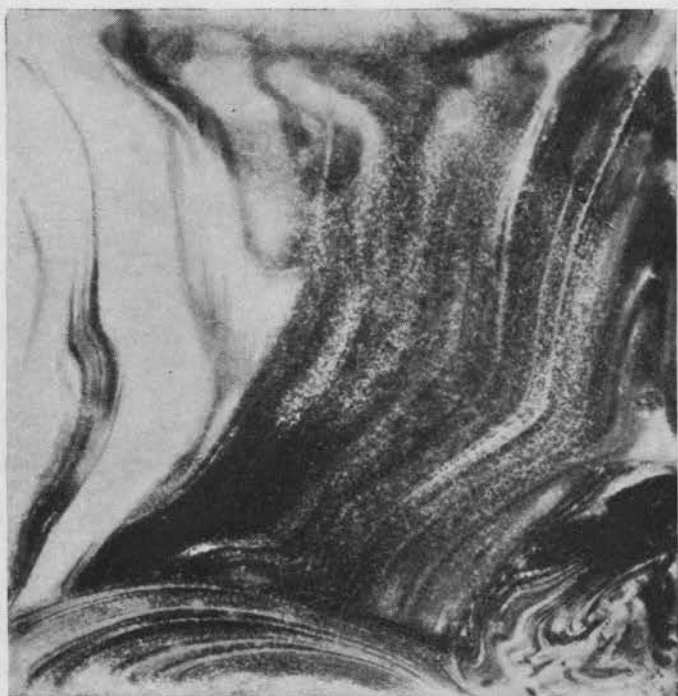
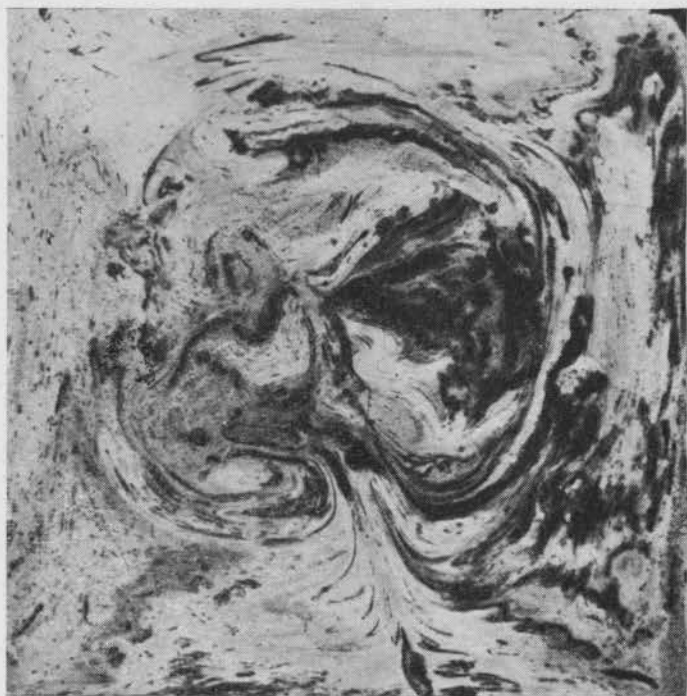
бенно с разноцветными стеклами, не только расширяет архитектурно-декоративные возможности, но и открывает перед архитектором и конструктором возможность выявления совершенно новых форм перекрытий, дающих возможность перекрывать и освещать дневным светом очень большие площади. Сущность процесса использования стеклобетона заключается в том, что в жесткую конструкцию бетона вставляют стеклянные блоки (кирпичи) с последующей заливкой конструкции бетоном. В этом случае очень важную роль играет стеклянный блок. От конструкции его, формы и расположения граней зависит пропускание

света внутрь здания. Во Франции для этой цели употребляются блоки Кейлера и усовершенствованные призматические блоки инж. Диворна.

Большого внимания заслуживает также способ облицовки зданий цементными блоками из легкого бетона, с оформленной поверхностью, облицованной разноцветными глухими стеклянными плитами. Облицовка такими блоками зданий, например, школ, детских яслей, больниц и т. д. является весьма гигиеничной и практичной. Поверхность получается в этом случае красивой, блестящей, легко поддающейся очистке и мытью, а главное — на стройку привозится уже готовый блок, получен-



Блоки из прессованного стекла



Облицовочные плитки из глушеного непрозрачного стекла. Изготовлены московским Институтом стекла

ный индустриальным методом. В качестве облицовочного материала применяются и всевозможные цветные облицовочные плитки. Стекланные плитки хорошо моются и служат прекрасным, гигиеничным материалом. В Советском Союзе облицовочные плитки изготавливаются на Константиновском заводе (Автостекло).

Большое распространение получает за последнее время узорное армированное стекло «Термолюк». Это стекло находит разнообразное применение, особенно в огнеопас-

ных помещениях, для остекления фонарей, крыш, потолков и т. д.

В последнее время за границей стало широко распространяться архитектурно-декоративное стекло. Путем прессования и применения разных методов обработки, стекольная промышленность выпускает на рынок всевозможные архитектурные детали, скульптуру, панно, горельефы, барельефы и другие художественные предметы.

Особо следует отметить выпуск стекланных тканей, освоенных производством в Институте стекла. Эта ткань безусловно найдет широкое применение не только для технических нужд, но и в интерьере, в виде занавеса в театрах, клубах и т. д.

В качестве примера особенно удачного использования стекла при изготовлении художественных изделий, можно указать на прекрасно исполненный для нью-йоркской международной выставки (стекольным заводом «Красный гигант» и Автостеклом, по проекту скульптора Чайкова) стекланный фонтан, размером  $4 \times 2,25$  м, весом 350 кг, изображающий братство советских республик и изобилие советской страны. Следует отметить также изготовленную для фойе сочинского театра (Костинской промартелью) хрустальную лю-

стру, освещающую зал 1 500 свечами. Ширина люстры — 4,5 м.

Эти примеры указывают на то, что в нашей стекольной промышленности имеются все возможности для выпуска вполне удовлетворительных художественных архитектурно-декоративных материалов. Перед стекольной промышленностью стоит ответственная задача организовать производство архитектурно-строительного стекла и стекланных изделий и помочь освоить и внедрить их в практику нашего строительства.



Мозаика из смальты



Мозаика из смальты



# АРХИТЕКТУРНЫЕ СВЕТИЛЬНИКИ

А. ДАМСКИЙ

**И**сторию осветительной техники, равно как и историю формообразования осветительной аппаратуры, можно разделить на два основных периода. Первый — охватывает многие тысячелетия и продолжается до изобретения и внедрения в осветительную технику электрической лампы накаливания, а второй — начинается с момента изобретения электрической лампы настоящего времени.

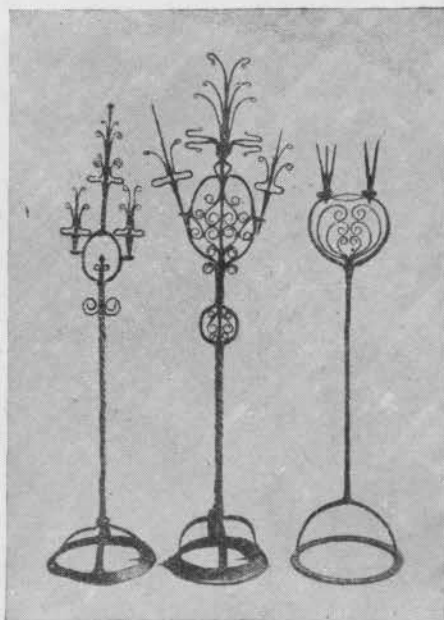
В России вершиной архитектурно-светотехнического развития первого периода являются светильники эпохи классицизма. Последующие десятилетия не вносят ничего принципиально нового в архитектурно-декоративное оформление, в светотехнические решения и в способы отделки декоративных материалов.

Несмотря на исключительно быстрое развитие осветительной техники после изобретения электрической лампы накаливания, и особенно в последние десять лет, светильники эпохи классицизма, примитивные по источнику их света — свече — представляют и сейчас большую ценность по методам использования света для декоративных целей, по применению декоративно-светотехнических материалов, а нередко и по приемам формообразования светящегося тела.

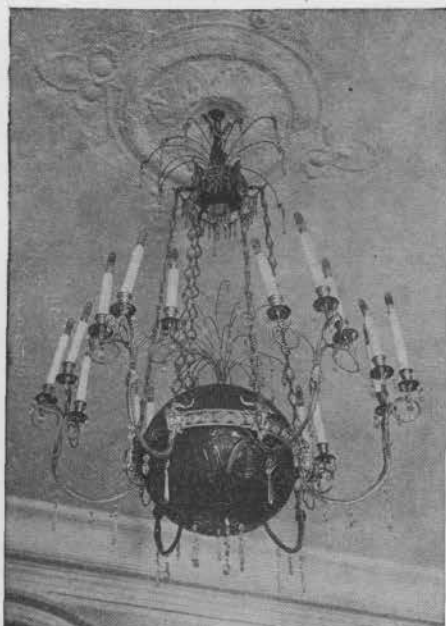
Огромное архитектурное наследие в этой области еще не систематизировано и не подверглось всестороннему изучению и анализу.

Наиболее совершенны в архитектурно-светотехническом отношении многосвечные люстры с хрусталем и цветным стеклом.

Эти светильники весьма разнообразны по форме, габаритам, материалам, лицевой обработке деталей и по различным другим признакам. Однако здесь можно проследить и некоторые общие архитектурно-светотехнические качества, приемы композиции, приемы обработки деталей, которые диктуются, с одной стороны, общим уровнем развития техники в данной области, а с другой — высо-



Светцы железные (подставка для лучин)  
Северные губернии  
(Из книги В. Воронова  
«Крестьянское искусство»)



Люстра в московском Доме архитектора

кими декоративными требованиями и влиянием архитектурного стиля.

Маломощность источника света — свечи — заставляет создавать такие светильники, в которых некоторое заданное количество свечей было бы размещено в возможно большем пространстве. В то же время размещение маломощных источников в большом объеме заставляет искать элементы, заполняющие объем светильника и композиционно связывающие слабое пламя отдельных свечей в единое целое.

Таким образом, в течение многих десятилетий разработан ряд композиционных приемов для проектирования светильников, заполнения внутреннего объема светильника архитектурными формами и создания единого светящегося объема светильника путем применения различного декоративного стекла и прежде всего хрустала.

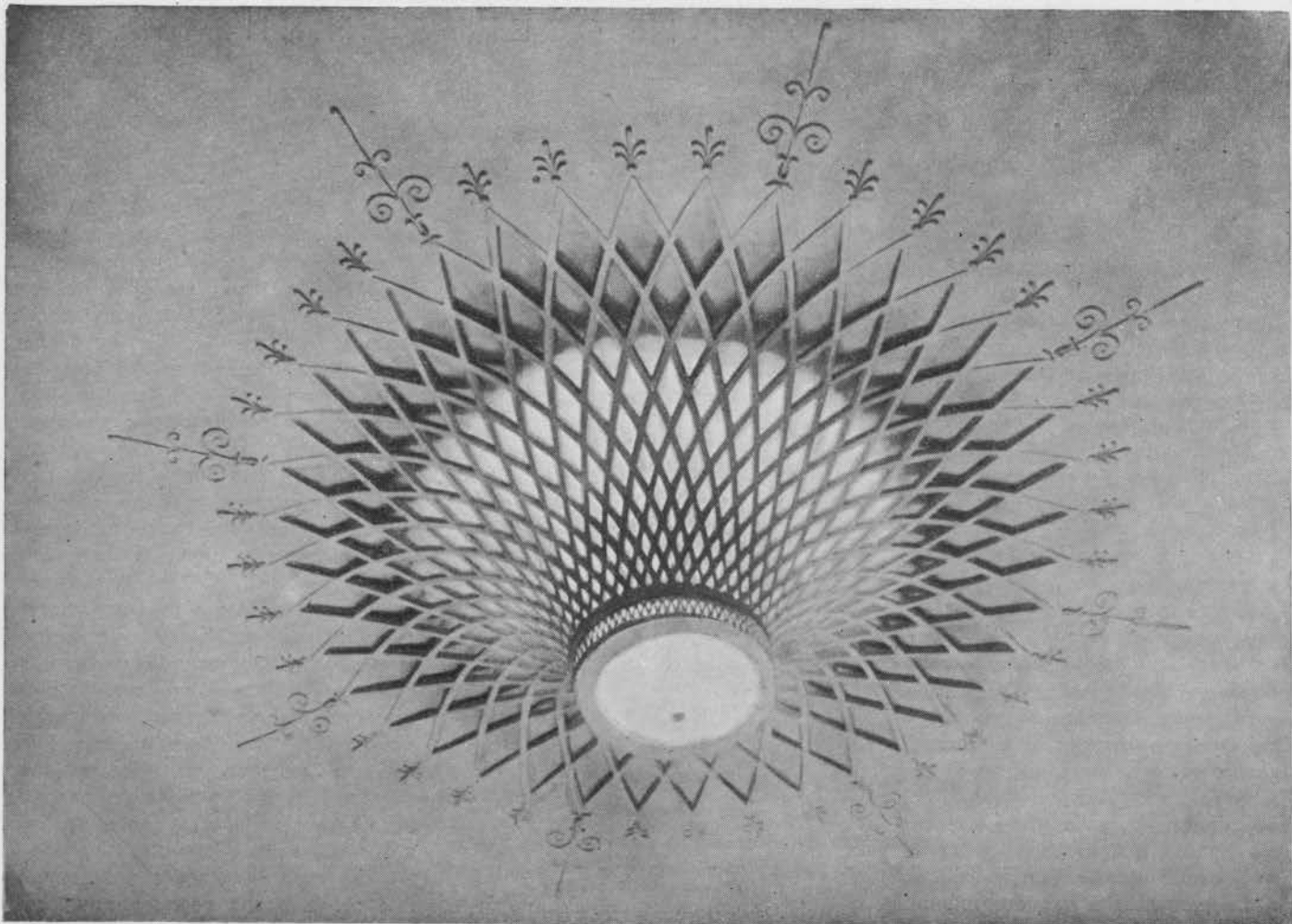
«Хрусталь» получил свое название от минерала горного хрустала, к которому он близок по чистоте, прозрачности и правильному светопреломлению.

В различные эпохи стекло «хрусталь» изготовлялось с различными примесями, обеспечивающими его высокие качества. В XVII и XVIII вв. славились венецианский и богемский хрусталь, впоследствии — английский или «свинцовый» хрусталь, который является наиболее доброкачественным и в настоящее время.

В нашем современном производстве «хрусталем» или «хрустальным стеклом» называют всякое высоко-сортное, бесцветное стекло. Среди различных видов современного «хрустала» особое место занимает «свинцовый хрусталь».

Изделия из свинцового хрустала обладают особой чистотой и прозрачностью, грани свинцового хрустала имеют на свету светлосеребристый отлив, при ударе изделия издают мелодичный, протяжный звон.

Цветное стекло применялось в виде крупных форм, скомпонованных обычно в центре светильника.



Обработка плафона фойе Центрального дома работников искусств в Москве  
Арх. А. В. Власов

Наиболее употребительные цвета этого стекла — ультрамарин, кобальт, рубин.

Хрусталь применялся в виде мелких граненых, шлифованных и гладких полированных деталей, а также в виде более крупных граненых фигур.

Декоративная игра света в хрустале основана на преломлении и отражении света полированными гранями.

В каждой хрустальной детали было много светящихся точек. Количество их бесконечно увеличивалось, благодаря многократному отражению и преломлению каждой детали во всех окружающих таких же деталях.

Таким образом, весь светильник, имевший свечи и хрустальные подвески, состоял из числа светящихся точек, во много раз превосходяще-

го число свечей в данном светильнике.

Под разными углами зрения световые точки, отраженные или преломленные хрустальными деталями, давали различный световой эффект. Иногда получалось зеркальное изображение светящейся точки, иногда — расплывчатое изображение, иногда — раздробленное на несколько мельчайших точек и т. д.

Пламя свечи, а следовательно, и ее многократные отражения в хрустале, не обладали большой яркостью и не производили неприятного слепящего действия.

Хрусталь, обладая правильным лучепреломлением, разлагал падавшие по его грани световые лучи на спектральные цвета. Это происходило как при дневном свете, так и при горении свечей.

Кроме того, крупные фигуры цветного стекла, применявшиеся в старинных светильниках, также давали цветные блики, повторявшиеся отражением и преломлением в массе хрустальных граненых деталей.

Таким образом, масса хрустальных деталей светилась всеми цветами радуги и, кроме того, в ней были блики цвета крупной стеклянной формы. Декоративный эффект увеличивался также благодаря подвижности свечного пламени.

Хрусталь, цветное и амальгированное стекло, мастерски использованное в архитектуре старинных светильников, превращало убогий по технике освещения свечной светильник в высококачественное архитектурно-светотехническое сооружение.

Эти принципы композиции и способы получения определенных деко-



ративно-световых эффектов могут быть использованы и в современных светильниках для получения равноценного и более высокого декоративно-светотехнического эффекта с электрическими источниками света.

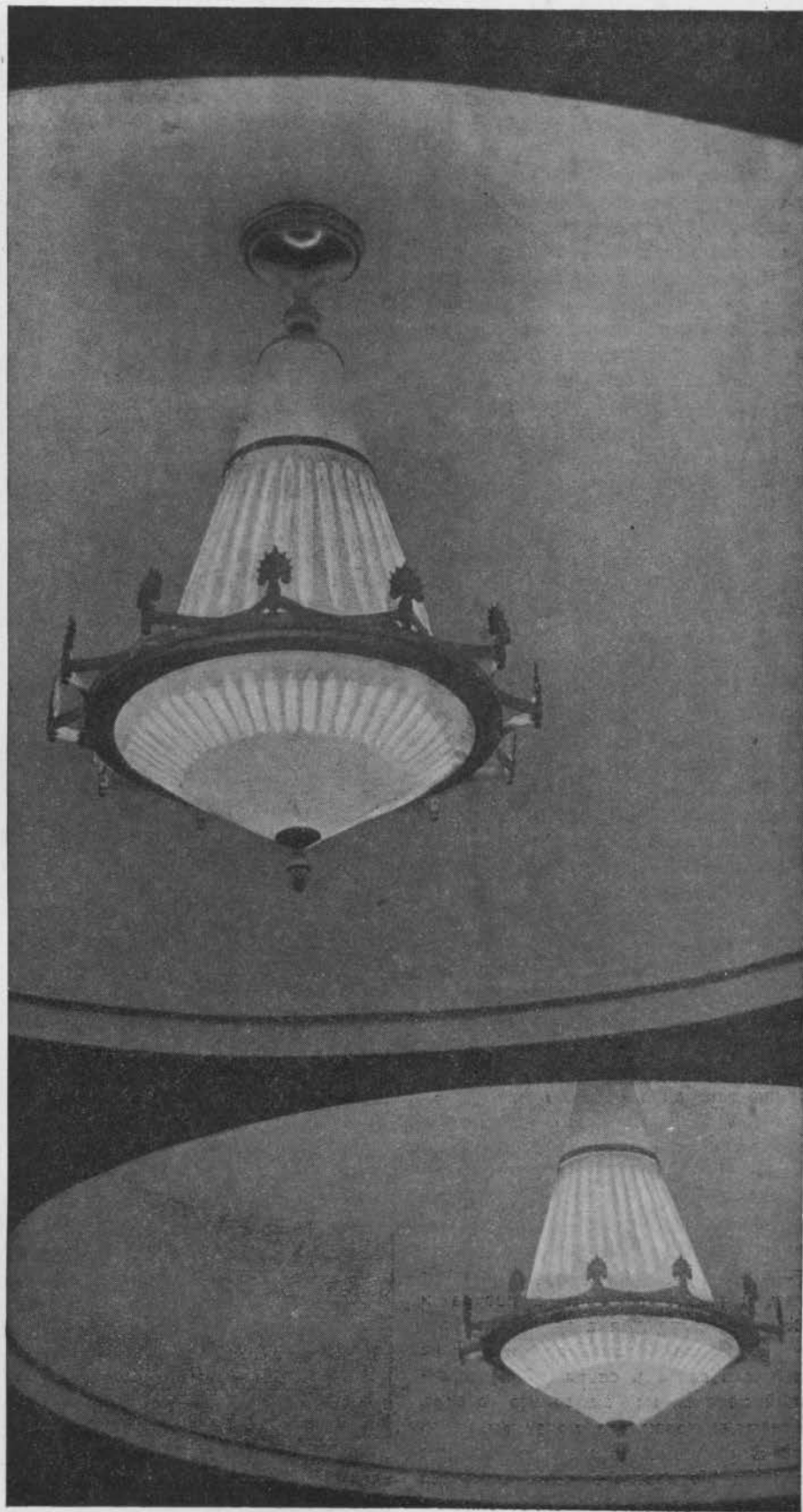
Декоративность старинных свечных светильников объясняется, помимо других причин, также применением разнообразных материалов в одном светильнике.

Второй период развития осветительной техники продолжается всего лет семьдесят, с момента внедрения электрической лампы накаливания. Однако этот период имеет гораздо больше значения в смысле обогащения новыми техническими средствами и расширения возможностей архитектурно-светового оформления интерьеров и самой осветительной аппаратуры. Особенно много нового в этой области внесено в последние два десятилетия.

В области архитектурного освещения особое значение имело внедрение новых технических средств светотехники и, в частности, колоссальное увеличение силы света электрической лампы накаливания по сравнению со свечой, использование в этих целях различных видов стекла диффузно-рассеивающего света и других светорассеивающих материалов (специальная светотехническая бумага, текстонит и пр.), применение зеркальных рефлекторов и призматических рефлекторов, дающих возможность направлять свет в любое направление и распределять его согласно любому заданию и т. д. Большое значение в этой области имело также использование новых декоративных источников света (газосветные трубы), использование явлений электролюминисценции и флуорисценции, дающих новые, интереснейшие декоративно-световые возможности, развитие техники стеклового производства (прессование, литье, прокатка, лепка) и внедрение новых материалов, главным образом, пластических масс.

Развитие осветительной техники за последние десятилетия идет весьма быстрыми темпами, и многие достижения осветительной техники еще не используются архитекторами для решения ряда актуальных задач.

Разрыв между светотехникой и архитектурой в нашей стране возрастает также в связи с тем, что



Подвес на станции метро «Киевская». Арх. Д. Н. Чечулин

современная архитектурная светотехника, как самостоятельная отрасль архитектуры и художественной промышленности, начала создаваться у нас лишь в последнее время.

Однако мы уже имеем в этой области ряд бесспорных достижений, в частности на станциях московского метро и на ряде других строек.

Здесь мы впервые видим попытку не только отойти от традиционных форм свечной люстры, но и добиться непосредственной композиционной увязки света и формы осветительной арматуры с интерьером, а также использовать некоторые приемы освещения на основе новых средств светотехники.

На станции метро «Сокол» удачны куполы с подсветкой, которые являются рефлекторами, освещающими станцию. Правильной является здесь и идея использования оникса на просвет.

Видимой осветительной арматуры на этой станции не имеется или, точнее, осветительной арматурой является куполок со всей его архитектурной отделкой.

На станции метро «Ниевская» осветительная арматура помещена в специальных куполочках, и таким образом световое пятно, получающееся от каждого подвеса на потолке, организовано и связано с интерьером. Не совсем приятное впечатление оставляет лишь контраст между яркостями куполочков и всего потолка. Этого можно было бы избежать несколько более низкой подвеской осветительной арматуры. Интересен также плафон в фойе клубов работников искусств, — попытка непосредственной увязки света и формы осветительной арматуры с интерьером. Здесь использован способ световой проекции. Свет, излучаемый арматурой, проектирует основной орнаментальный рисунок арматуры на потолок, и таким образом арматура и потолок сливаются в единое целое.

В театре Красной армии сделана попытка создать светящийся кессонный потолок из молочного стекла, орнаментированного металлом.

В решении потолка в комнате отдыха Московского дома пионеров мы видим удачное использование отраженного освещения. Источники света скрыты за подвесным, ажурным, орнаментальным потолком.

Люстра Ленинградского театра Ленинского комсомола и люстра в ресторане гостиницы «Москва», оставаясь в старых композиционных схе-

мах, представляют в то же время образцы осветительной арматуры, которые вполне современны в своей светотехнической части и поэтому могут иметь свое место в нашей архитектуре.

Основной задачей, стоящей перед архитекторами в области осветительной арматуры, является проектирование новых, вполне современных по применяемой осветительной технике, полноценных в архитектурном отношении и конструктивно целесообразных образцов и испытание их в экспериментальных условиях.

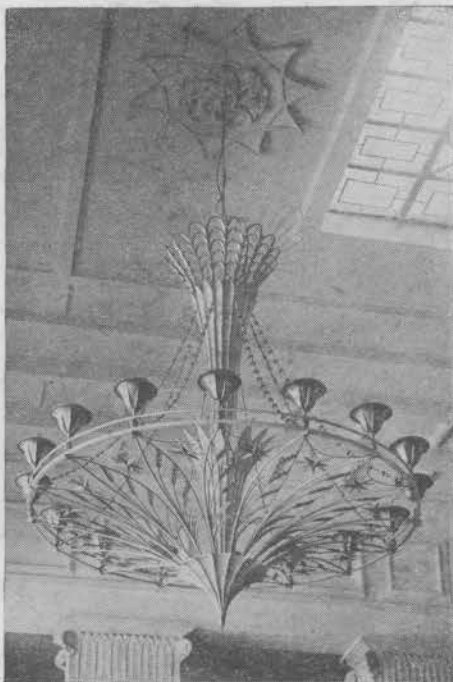
В настоящее время многочисленные высказывания архитекторов по поводу осветительной арматуры носят несколько отвлеченный характер, и это является одной из причин, тормозящих полноценное развитие этой отрасли художественной промышленности.

Проектирование должно быть организовано на базе всестороннего архитектурно-светотехнического и производственного изучения современного советского и зарубежного опыта, а также углубленного анализа имеющегося в этой области архитектурного наследия.

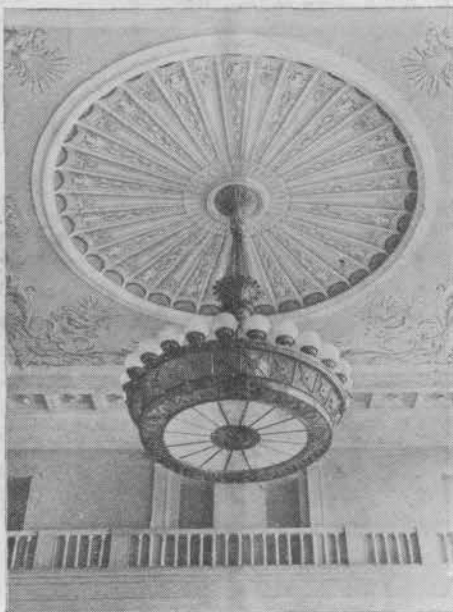
Необходимо создать несколько образцовых комплектов осветительной арматуры по различным группам строительства, в первую очередь, в частности, для массового строительства детских учреждений (школы, детсады, ясли и пр.), для жилья, для средних культурно-бытовых учреждений, клубов, кино, театров, магазинов, столовых, ресторанов и т. д.

Проектируя целостные комплекты, мы сможем не только правильно решить сложные архитектурные, светотехнические и технологические задачи, но и организовать серьезную разработку вопросов стандартизации и нормализации осветительной арматуры и ее деталей. Эта работа могла бы значительно помочь нашей арматурной промышленности в улучшении качества ее продукции.

У нас имеются все предпосылки для производства самой высококачественной, художественной осветительной арматуры. Необходимо лишь систематически и последовательно работать в этом направлении. Инициативу в этом деле должна проявить архитектурная общественность.

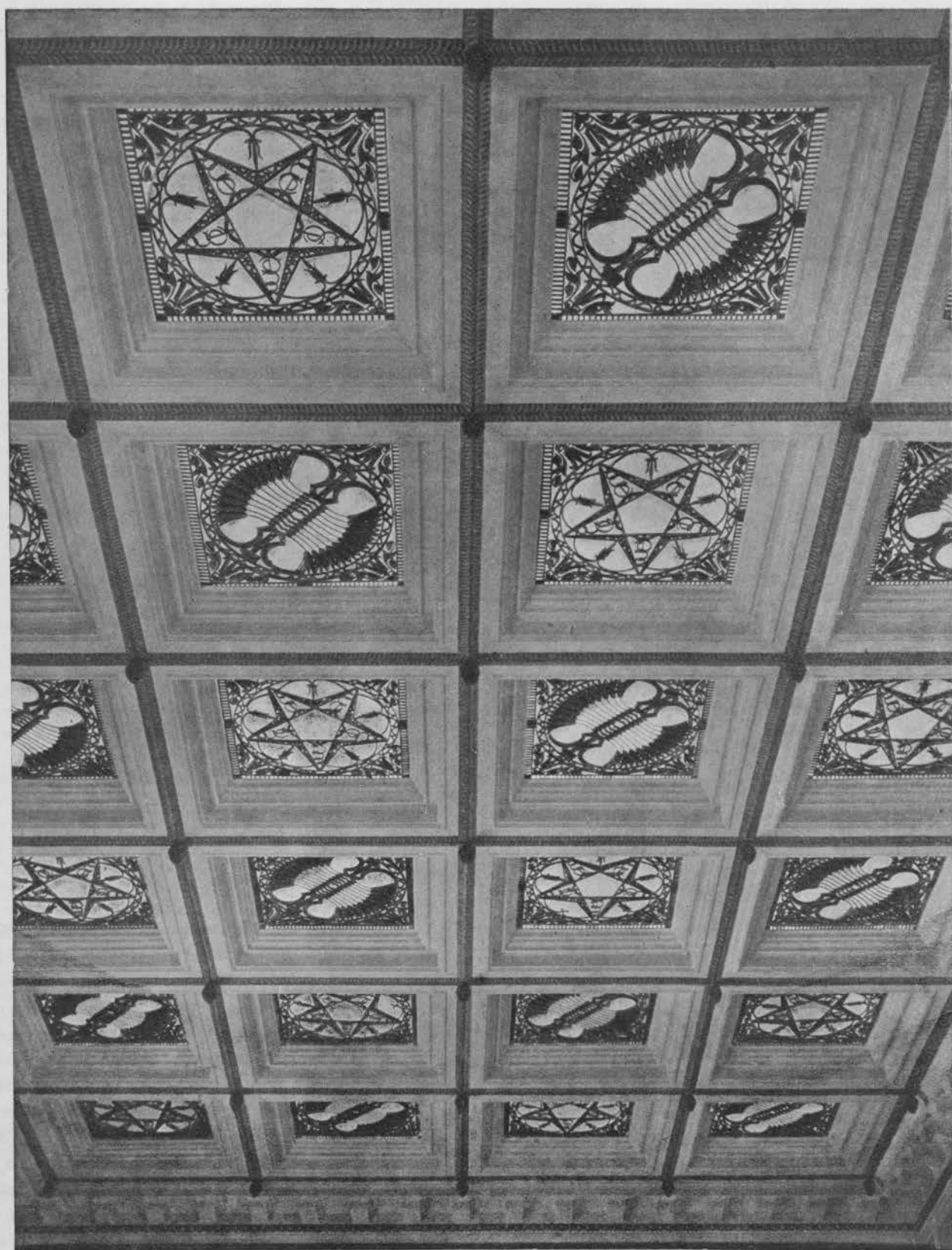


Люстра в фойе театра им. Ленинского комсомола в Ленинграде  
Арх. Н. А. Митурич, В. П. Макашов

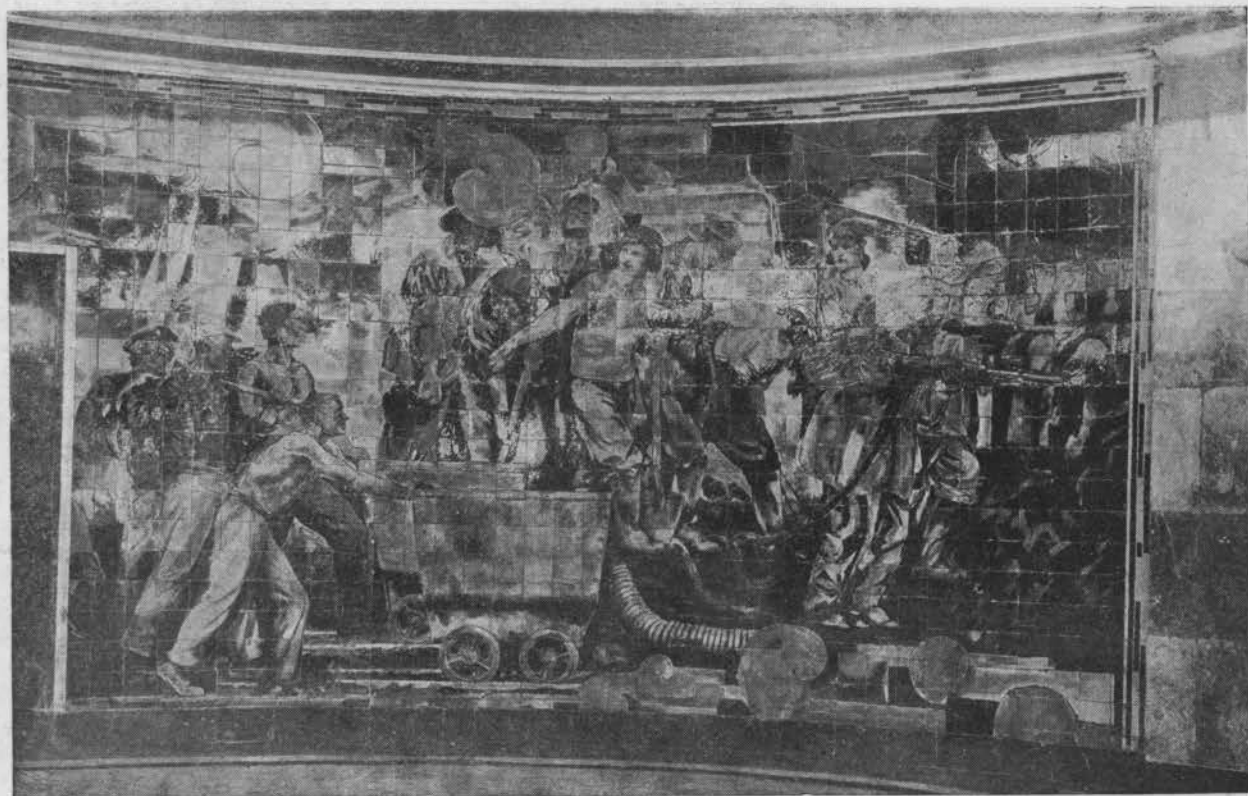


Люстра в ресторане гостиницы «Москва»  
Акад. арх. А. В. Щусев





Кессонный светящийся потолок в Центральном театре Красной армии в Москве  
Акад. арх. К. С. Алабян, арх. В. Н. Симбирцев



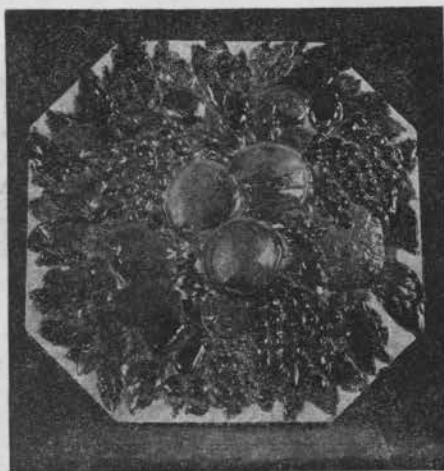
Майоликовое панно на станции метро «Комсомольская» в Москве.  
По эскизу акад. Е. Е. Лансере

## Х У Д О Ж Е С Т В Е Н Н А Я   К Е Р А М И К А

Проф. А. ФИЛИПОВ

**В** дореволюционное время существовали следующие производственно-экспериментальные мастерские художественной керамики: в Москве — «Абрамцево» С. И. Мамонтова и «Мурава» артели художников-керамистов, а под Петербургом, на станции Кикерино — завод Гельдвейна и Ваулина.

Из сохранившихся в Москве майоликовых облицовок «Абрамцева» (1892—1920 гг.) можно назвать ряд панно М. А. Врубеля и А. Я. Головина на фасаде гостиницы «Метрополь», фриз по проекту В. Васнецова на фасаде Третьяковской галереи, панно на Ярославском вокзале и др.



Майоликовый рельеф. Выполнен Опытной керамической установкой Академии архитектуры по эскизу худ. З. Киприяновой

Майоликовые облицовки «Муравы» (1904—1916 гг.) сохранились в доме бывш. Перцова на Саймоновском проезде, в реставрированном Крутицком тереме и в других сооружениях. «Абрамцево» и «Мурава» экспонировали свои оригинальные изделия на ряде художественных выставок как в России, так и за границей. Завод Гельдвейна-Ваулина выполнил сохранившуюся в Ленинграде майоликовую облицовку мечети.

В первые годы Великой Октябрьской революции керамика не получила значительного развития, хотя отдельные попытки производства и применения архитектурно-художест-



венной керамики имели место и в это время. Майоликовая облицовка была применена, в частности, на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 года в Москве, на строительстве Волховской электростанции, при сооружении пьедестала памятника В. И. Ленину в Ашхабаде.

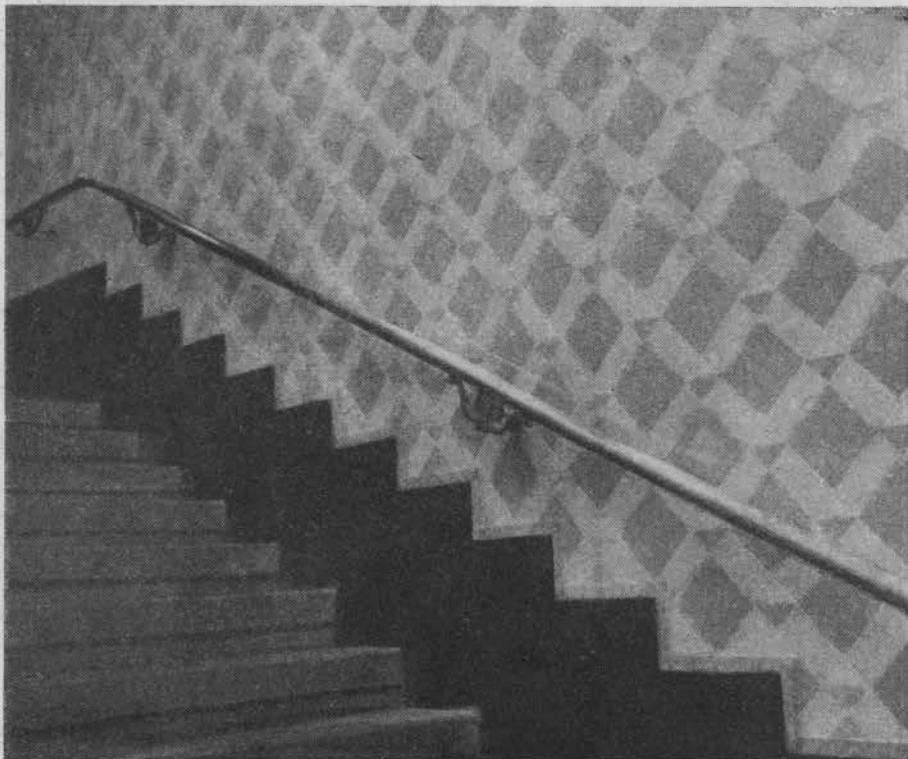
Более широкое развитие художественная керамическая промышленность получает с началом планомерной реконструкции Москвы и других городов.

В настоящее время функции производственного характера (по собственным проектам или в порядке творческой интерпретации различных художественных и технологических решений) выполняются Опытной керамической установкой Академии архитектуры СССР и Ломоносовским фарфоровым заводом. Техническое выполнение заказов на облицовки по рисункам архитекторов осуществляет московский керамико-плиточный завод имени Булганина. Систематическую помощь скульпторам оказывает фаянсовый завод имени Калинина, выполняющий по их моделям уникальные декоративно-монументальные изделия для выставок.

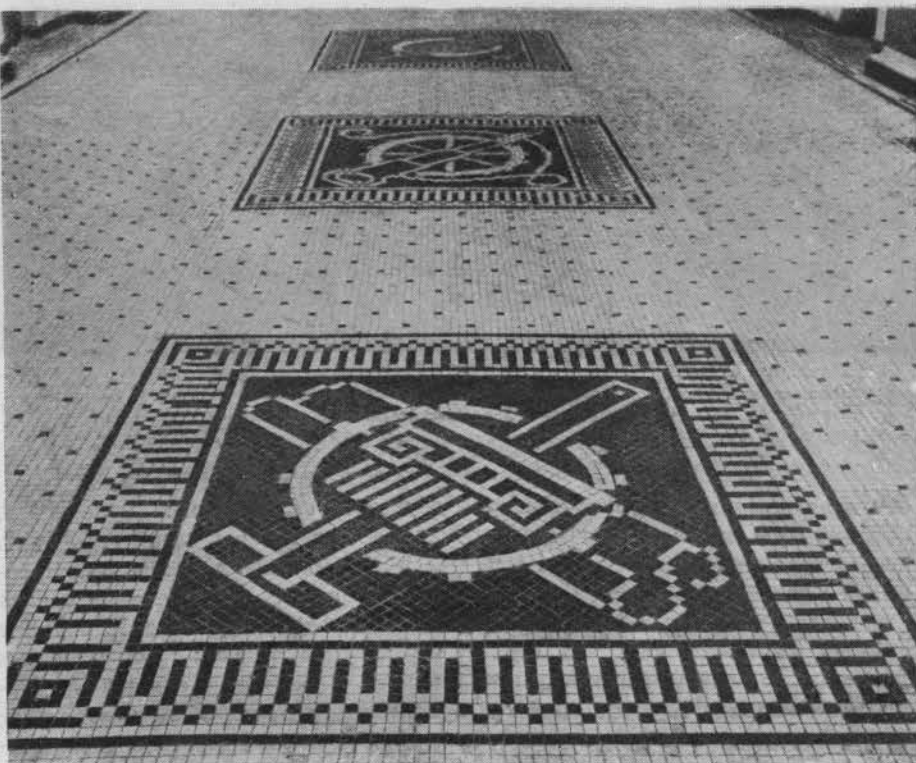
Обычная стандартная облицовочная керамика вырабатывается в настоящее время на ряде заводов. Облицовочная плитка изготавливается на новом Московском заводе имени Булганина (130 тыс. м<sup>2</sup>) и на 7 мелких заводах под Москвой, Ленинградом, в Белоруссии, Смоленске и Рыбинске (300 тыс. м<sup>2</sup>). Половая (метлахская) плитка вырабатывается на двух украинских заводах (1200 тыс. м<sup>2</sup>) и на новом подмосковном Тучковском заводе (114 тыс. м<sup>2</sup>). Половая ковровая мозаика производится московским заводом имени Булганина (30 тыс. м<sup>2</sup>). Лицевой кирпич вырабатывается подмосковным Кудиновским заводом (5 млн. штук или около 100 тыс. м<sup>2</sup>). Санитарный фаянс производится тремя заводами (около 9 тыс. тонн).

Большую роль в развитии архитектурно-художественной керамики играли и играют такие крупные сооружения, как московский метрополитен имени Л. М. Кагановича, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, строительство Дворца Советов.

В 1935 году при строительстве московского метро первой очереди



Облицовка стен перронного зала станции метро «Киевская»



Пол на станции метро «Киевская» из ковровой мозаики завода им. Булганина



Сборка керамической облицовки для главного входа в павильон Татарской АССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке

почти все станции облицовывались керамической плиткой производства нового керамико-плиточного завода имени Булганина. Этим заводом производится также опытная облицовка станции Комсомольская майоликовыми панно по эскизу и картонам академика живописи Е. Е. Лансере. Вторая очередь метро вызвала к жизни более широкое применение облицовочной керамики. Среди разно-

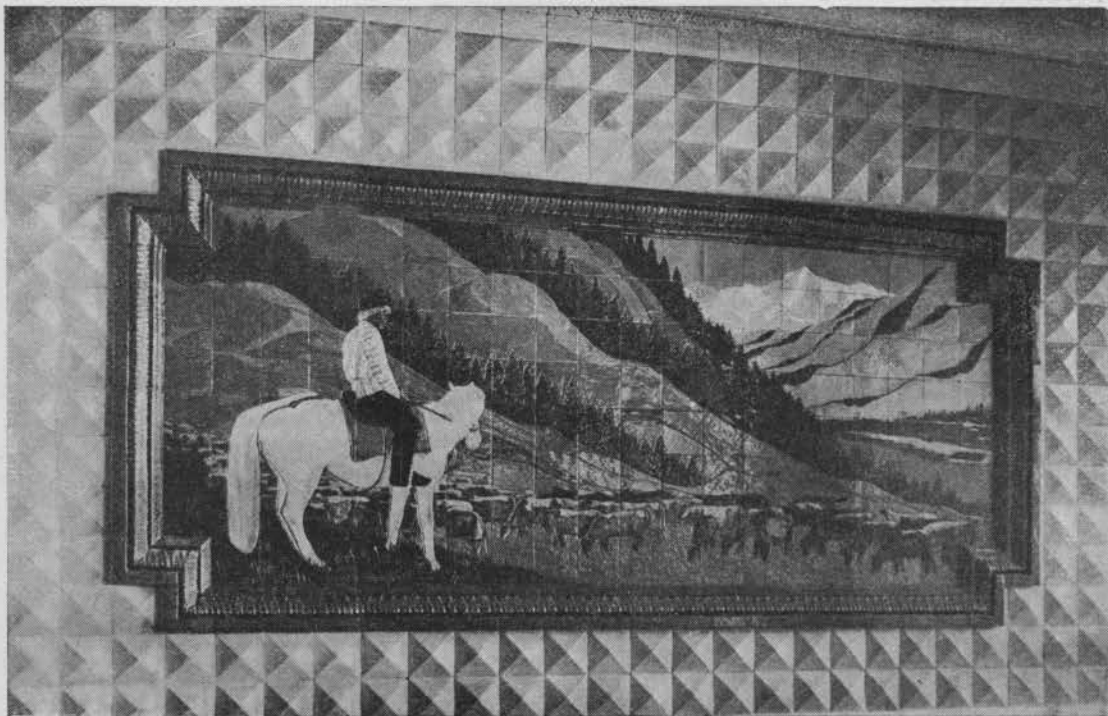
образных облицовочных материалов, примененных в 1936 году арх. Д. Н. Чечулиным в интерьерах Киевской станции метро, значительное место отведено керамике. Остроумное чередование плоских керамических плиток с плитками рельефной диамантовой рустики обогатило стены, маскируя мелкие неровности, неизбежные при облицовке больших поверхностей плоскими одноцветными

плитками. Здесь нашла применение для выстилки полов новая продукция Булганинского завода — ковровая мозаика и новый в нашей архитектуре керамический материал — фарфор, которым облицованы рельефные капители колонн. Сорок шесть капителей двух типов, венчающих ониксовые колонны, выполнены фарфоровым заводом имени Ломоносова. В 1937 году тем же заводом изготовлены шестьдесят семь метровых барельефов и сто двадцать декоративных пластов для станции «Площадь Свердлова». Эти барельефы выполнены по четырнадцати эскизам Н. Данько и посвящены музыке и танцам народов СССР. На декоративных пластах изображен венок из плодов с золотой росписью. Внедрение фарфора в архитектуру осуществляется Ломоносовским заводом и на станции «Динамо». Здесь, по шестнадцати моделям скульптора Е. Янсон-Манизер, выполнены фарфоровые рельефы на темы физкультуры. В том же 1937 году фарфор был применен для наружной облицовки Химкинского вокзала канала Москва-Волга.

На Всесоюзной сельскохозяйственной выставке художественная керамика широко использована в облицовках, главным образом, павильонов национальных республик. Майоликой, выполненной в Ташкенте, обработаны входы в павильон Узбекистана. Портал павильона Татарской республики облицован майоликовой мозаикой и рельефным терракотовым орденом Ленина, а дворик павильона украшен двумя майоликовыми металлизированными фонтанами. Мозаика, терракота и фонтаны изготовлены керамической установкой Академии архитектуры СССР. Кроме того, майолика керамической установки использована на фасаде павильона «Нефть» и в интерьере павильона «Освод» (эмблемы, рустованные изразцы и обрамления). Майолика Булганинского завода нашла применение в облицовке фасадов Азербайджанского и Казахского павильонов.

Тысячи квадратных метров майолики потребует для своего оформления Дворец Советов. По заданию Управления строительства Дворца Советов предварительные экспериментальные работы осуществляются керамической установкой и завода-





Майоликовое панно в магазине «Сыр» на ул. Горького в Москве  
 Выполнено Опытной керамической установкой Академии архитектуры СССР  
 по эскизу худ. В. Ковальского

ми. Керамической установкой выработаны новые краски для монументальной майоликовой живописи по сырой эмали, выполнено оригинальное оформление фигурных элементов, создающих как бы бесшовную облицовку, и ведется разработка палитры цветных эмалей и глазурей.

Массовое жилищное строительство также потребовало более широкого использования художественной и облицовочной керамики. При реконструкции улицы Горького в Москве, на протяжении трех кварталов (от Охотного ряда до Советской площади) в строительстве жилых домов «мокрые» процессы оштукатуривания фасадов заменены облицовкой готовыми плитами и деталями. Детали наличников и обрамлений въездной арки площадью в 1200 м<sup>2</sup> выполнены в двухцветной терракоте, экспериментально разработанной Академией архитектуры и осуществленной промкооперацией. В магазине «Сыр» Опытной керамической установкой, по эскизам художника В. Ковальского, выполнены майоликовые панно «Кавказ» и «Алтай» и три двухцветных глазурированных рельефа. В поточно-скоростном строительстве жилых домов на Большой Калужской



Фарфоровый барельеф на станции метро  
 «Площадь Свердлова» в Москве  
 По эскизу худ. Н. Давыко

улице широко использован для оформления фасадов новый для нашей промышленности и архитектуры материал — лицевой кирпич, изготовленный подмосковным Кудиновским заводом.

Все выполненные в керамике работы до настоящего времени носят опытный характер. Широкое развитие производства и применение архитектурно-художественной керамики, как одного из самых прочных, архитектурно-выразительных и экономичных материалов, требует скорейшего расширения производственной базы керамической промышленности.

Необходимо ускорить начатую реконструкцию первого советского завода фасадной керамики в Кудинове под Москвою, с запроектированным в нем цехом архитектурной терракоты и майолики. Следует также усилить работу Опытной керамической установки Академии архитектуры СССР, путем создания при ней производственно-экспериментальной мастерской для выполнения конкретных индивидуальных заказов отдельных сооружений на высококачественную облицовочную художественную керамику.



Столовая и жилая комната (США)

Стены окрашены в два цвета: светлосерый и мягкий оранжевый. Панель — из американской сосны красновато-коричневая. Ковер на полу — сшит из полос ткани светлого розовато-коричневого и темно-коричневого цвета, разделенных бахромой. Ткань на стульях коричневатого-красного цвета, обивка дивала имеет поперечные полосы разных оттенков цвета беж и коричневые. Занавеси из однотонной ткани цвета беж (коричневато-серого)

## ДЕКОРАТИВНЫЕ ТКАНИ

З. МИЛЯВСКАЯ

**У** мелое противопоставление или сочетание гладких или фактурных твердых поверхностей стен, потолков и пола с шероховатыми или, наоборот, с гладкими декоративными тканями на стенах, в оконных и дверных проемах, на мебели и на полу, может сыграть большую роль в создании цельного архитектурного образа интерьера.

Декоративные ткани, как и всякий другой вид отделочных материалов, естественно, не должны «кричать» и вырваться по своему рисунку и цвету из общего стиля и колористического разрешения ин-

терьера, но в отдельных случаях, при общей строгости отделки интерьера, назначением декоративной ткани как раз является внесение в интерьер некоторой теплоты, красочности, живости, мягкости и разнообразия.

В тех случаях, когда в общественных сооружениях интерьер насыщен живописными декоративными элементами — росписью, фреской, мозаикой, мрамором, рисунчатыми обоями — лучшим материалом для создания интервалов между отдельными фрагментами интерьера может явиться однотонная гладкая или

фактурная ткань, в виде занавесов в проемах и т. д.

На живописном, но спокойном пятне декоративной ткани отдыхает глаз. От восприятия вида и цвета этого пятна происходит переключение внимания человека и возникает ощущение отдыха, особенно необходимого в перерывах во время напряженной, сосредоточенной работы или при длительном восприятии сильных впечатлений (театр, лекции, заседания и т. д.). Цвет и вид декоративных текстильных изделий могут способствовать созданию бодрого, радостного и даже торжественного



или, напротив, спокойного и серьезного настроения. Ярким примером такого воздействия ткани на психику человека является использование ее в оформлении наших демонстраций и парадов, сочетание красных тканей и золота в отделке Большого и Малого театров в Москве, спокойные зеленовато-серые тона тканей в МХАТе и пр. В то же время беспокойный рисунок ткани, не связанный с общим архитектурным образом интерьера, может раздражать своей назойливостью.

Применение почти всех декоративных текстильных изделий в интерьере диктуется не только эстетическим, но и утилитарным их значением.

Применение занавесов или драпировок из малозвукопроницаемых или звукопоглощающих декоративных тканей в дверных проемах может заменить создание тамбуров или шлюзов, а использование декоративных тканей для отделки стен, потолка, пола и обивки мебели может играть большую роль в создании необходимых акустических качеств аудиторий, концертных и театральных залов, залов заседаний и т. п.

Декоративные ткани не выходят из употребления и для обивки мебели, несмотря на огромные успехи, достигнутые за последние годы в производстве дешевых кожзаменителей, по виду и качеству почти не уступающих натуральной коже.

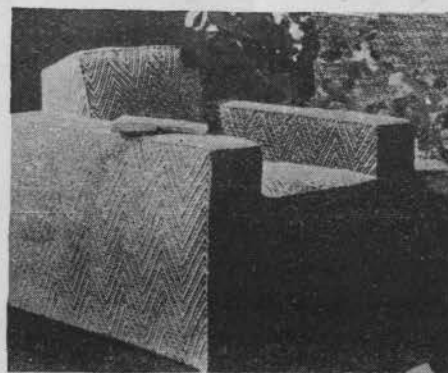
Хотя ткань для обивки мебели может быть по своей структуре и материалу не менее прочна, чем кожа или, особенно, кожзаменители, естественно, что для обивки мебели в учреждениях, на вокзалах, в учебных заведениях, в лечебных помещениях, в вагонах поездов, метро и т. п. целесообразнее применять не ткани, а кожу или кожзаменители, как материалы наименее пылеемкие и легко поддающиеся санитарно-гигиенической очистке.

В то же время в отдельных парадных помещениях общественных сооружений, в фойе и больших залах театров, клубов, в комнатах отдыха санаториев и домов отдыха и в целом ряде других помещений совершенно незаменимым обивочным материалом является хорошая по рисунку и качеству декоративно-мебельная ткань.



Жилая комната (Англия)

Занавесы над окном и дверью из ткани с крупным стилизованным растительным орнаментом



Обивка кресел

Вверху—крупнозернистая фактурная ткань из небеленой шерсти (Германия); внизу—тяжелая фактурная ткань из хлопка и шерсти с рисунком в елочку из пряжи коричневого и сероватого цвета (Англия)

В дореволюционное время в России было несколько небольших фабрик, вырабатывавших декоративно-мебельные ткани на механических и частью на ручных ткацких станках. Кроме того, часть декоративных тканей ввозилась из-за границы.

Среди сохранившихся образцов старой выработки есть немало декоративных тканей очень высокого качества по материалу и, особенно, по тонкости выполнения рисунка. Однако почти все образцы этих тканей воспринимаются нами в настоящее время, как устаревшие. Это объясняется тем, что «сапожниковские», «балакинские» и т. п. декоративные ткани, выработанные в период 1880—1917 годов, предназначались, главным образом, для зданий, строившихся и оформлявшихся в упадочном эклектичном стиле архитектуры того периода, и потому они носят на себе отпечаток совершенно чуждого нам стиля.

На Западе, за последние два десятилетия, архитектура, шедшая по пути конструктивизма, предъявила новые требования к оформлению интерьера, к формам мебели и, разумеется, к декоративным тканям.

Если для интерьеров старых зданий и реставрации старинной мебели еще продолжали и продолжают находить применение декоративные ткани в определенных «стилях», то для интерьеров новых зданий и для конструктивистской мебели никак не могли подойти старомодные ткани с цветочками, бантиками, гирляндами, или даже с рисунками, копирующими классические образцы эпохи Ренессанса, «королевы Виктории» и т. п.

Для интерьеров жилых помещений текстильные фабрики на Западе начали выпускать декоративные ткани нового типа, в которых отсутствует орнаментальный, а тем более, тематический рисунок. Это — ткани с подчеркнуто-обнаженной структурой переплетения утрированно толстых нитей, ткани из грубых волокон, из пряжи с фасонной круткой в виде узелков и шишечек, имеющие иногда продольные или, чаще, поперечные полосы, или же рисунок беспредметного характера. Здесь часто можно встретить вместо пряжи почти нескрученные пучки воло-

кон, полоски целлофана, скрученную бумагу, нити из стекла и т. п. От декоративной ткани не требуется больше гладкость и прочность фактуры и та тонкость и изящество рисунка, которые мы встречаем в классических образцах декоративных тканей XVIII и начала XIX века.

Наоборот, чем ткань грубее, «зернистее» по фактуре и неопределеннее по рисунку, чем больше она напоминает самые примитивные кустарные ткани (в которых грубость и зернистость фактуры является естественным следствием неровности пряжи ручной выработки), тем больший успех эта ткань имеет.

Широкое распространение на Западе имеют также различные бумажные и льняные ткани с печатными рисунками самого разнообразного и причудливого характера.

Для монументальной, дорогой мягкой мебели применяются более

тяжелые ткани с шерстью или ворсовые ткани — плюш и трип.

Не вдаваясь в оценку тематики и качества рисунков в современных декоративных тканях Запада, необходимо отметить, что в лучших из этих тканей проявлены большая изобретательность и вкус в подборе сырья и структуры переплетений, благодаря чему созданы новые, интересные фактуры и типы декоративных тканей.

Представляет также интерес применение способа «фильм-друк» для получения на ткани любой структуры декоративных рисунков с крупным раппортом (повторяющимся элементом), без дорогой гравировки валов или резьбы досок для набивной печати рисунка.

• • •

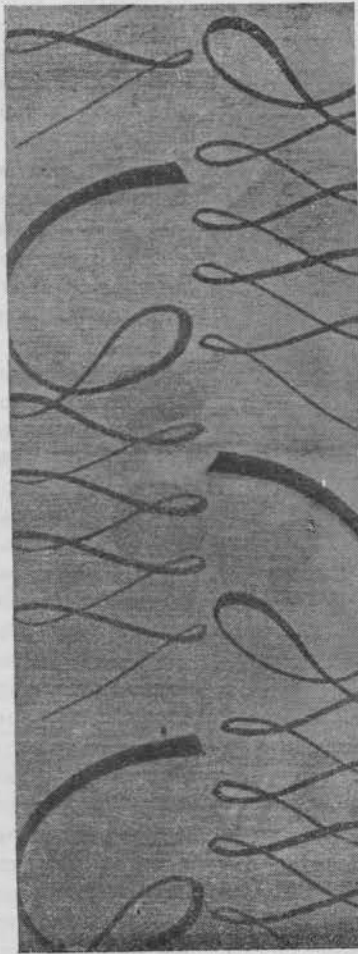
Как обстоит дело с выработкой декоративно-мебельных тканей в Союзе ССР?

Единственная, специализированная по производству мебельно-декоративных тканей фабрика «Декоративткань» в Москве выпускает неплохие по качеству, но однообразные по структуре и характеру рисунков ткани «гобелены» и «мокетты», а также «шагрень», окрашиваемую в различные тона.

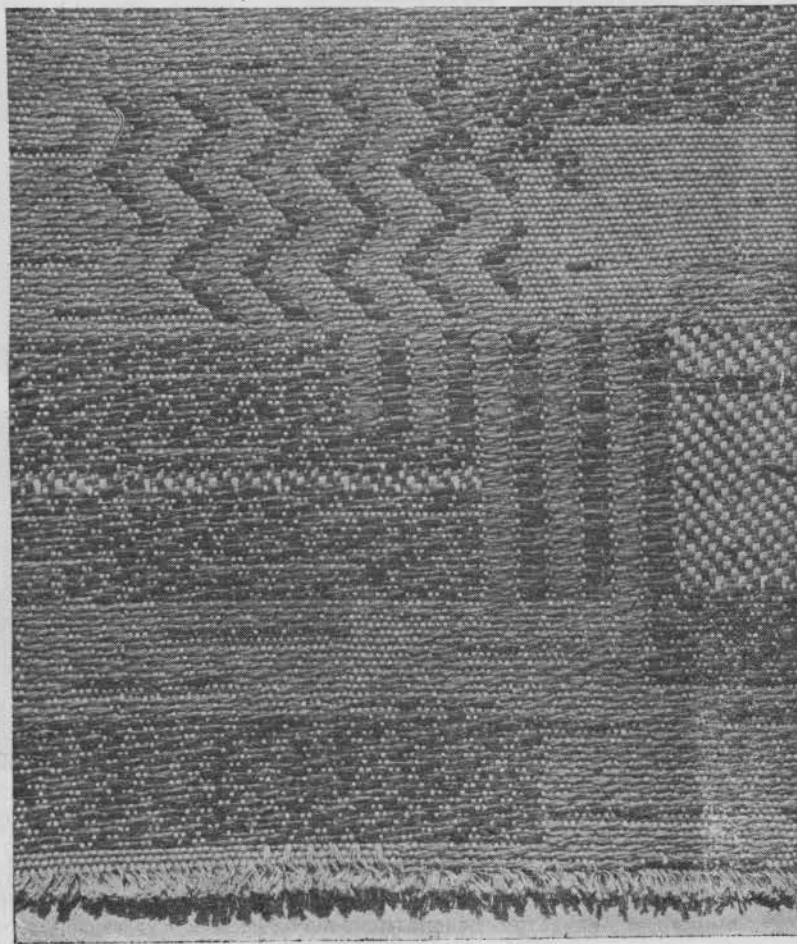
На некоторых хлопчатобумажных и льняных фабриках изготавливаются совсем легкие кретоны или полотно с крупными печатными рисунками, выпускаемые под названием «ткани мебельные», а также однотонные репсы.

Шелковая промышленность в массовом порядке вырабатывает только сравнительно легкие однотонные репсы из искусственного шелка и хлопчатобумажной пряжи и, главным образом, однотонный плюш с ворсом из натурального или из искусственного шелка, гладкий или

Высоковорсный бумажный бархат с рисунком, выполненным способом «фильм-друк» (Англия)



Образец современной английской хлопчатобумажной декоративной ткани





«мятый», в различной расцветке. Отдельные декоративно-мебельные ткани, по специальным заказам, например, для гостиницы «Москва», вырабатывает в небольших количествах Центральная ткацкая лаборатория шелковой промышленности в Москве, а также шелковая фабрика имени Щербакова и Рахмановская фабрика в Павловом посаде.

Шерстяная промышленность не выпускает мебельно-декоративных тканей (если не считать тканей, идущих на обивку сидений в автомобилях), и даже шерстяной плюш изготавливается в исключительных случаях не на шерстяной, а на шелковой фабрике им. Щербакова в Москве, имеющей ворсовые станки.

На ковровом Обуховском комбинате декоративно-мебельные ворсовые ткани не вырабатываются, а выпускаются только ковры и дорожки для пола.

В промысловой кооперации мебельно-декоративные ткани вырабатываются в очень небольшом количестве (в волоколамских артелях), преимущественно по заказам отдельных организаций, дающих свои заграничные образцы, которые воспроизводятся большей частью с ухудшением качества из-за несоответствия подбору сырья.

Промысловая кооперация пытается смягчить нужду в декоративных тканях для портьер, «украшая» гладкие репсы или холст различными несложными ручными и машинными вышивками и росписью.

Значительно лучшими по рисункам и качеству являются полотняные кустарные (строченые и тканые) рисунчатые портьеры, коврики, скатерти и др. Эти изделия, однако, носят преимущественно бытовой характер и не могут, конечно, явиться основным видом декоративного тек-

стиля для оформления интерьеров общественных сооружений. Мало пригодны для этой цели и разнообразные декоративные вышивки «сюанне» и другие художественные кустарные текстильные изделия, которыми так богато дарит нас народное творчество национальностей Советского Союза.

Как видно из этого перечня типов выпускаемых у нас декоративно-мебельных тканей, ассортимент их крайне ограничен. Поэтому, когда встает вопрос о тканях для оформления интерьеров общественных сооружений, особенно театров, больших кино и клубов, то архитектору остается в лучшем случае выбрать все тот же плюш или репс и шагреня, а иногда какую-нибудь случайную шелковую или даже бумажную ткань совсем иного назначения, совершенно непригодную по своим свойствам к длительной эксплуатации (в осо-

Различные фактуры тяжелых ворсовых тканей (Бельгия). Слева направо: плюш фасонный, плюш тисненый, плюш-трип с нарезным ворсом



Современные английские льняные ткани. Слева — ткань с рисунком («фильм-друк»), справа — атлас из искусственного шелка и хлопчатобумажной пряжи



бенности для обивки мебели). Так, в театре им. Станиславского в Москве, после полной реконструкции всего здания, для портьер в фойе и даже для обивки кресел зрительного зала была применена однотонная, имеющая вид замши, но быстро грязнящаяся, бумажная ткань, типа плотной байки, идущая на лыжные костюмы, а в Ленинграде, в Центральном доме пионеров кресла зрительного зала были обиты легкой шелковой тканью, которая очень быстро истерлась на сгибах мебели.

Существующее положение с декоративно-мебельными тканями, по нашему мнению, объясняется, в основном, не отсутствием сырья или оборудования, и даже не отсутствием кадров. Советский Союз обладает исключительным многообразием всевозможных видов текстильного сырья, начиная от льна и кончая натуральным шелком, который вынуждено импортировать большинство

стран Запада и США. На текстильных предприятиях и у кустарной промышленности имеются также механические и ручные станки, вполне пригодные для выработки самых разнообразных декоративно-мебельных тканей. В сравнительно ограниченном количестве имеется лишь специальное оборудование для сложноруччатых тканей: жаккардовые и карто-насекальные машины. Имеются и прекрасные старые мастера, рисовальщики-канвисты по жаккардовым тканям (как т. Солдатенков по льну или т. Коренков — по шелку).

Растут кадры способных молодых художников и рисовальщиков, выпускаемых художественным факультетом Московского текстильного института и художественным училищем им. Калинина в Москве.

Ряд художников и художниц, а также мастеров народного творчества, с увлечением работают и хот-

ли бы работать еще больше над созданием рисунков для тканей.

Все эти богатейшие материальные и людские ресурсы, однако, не находили себе до сих пор должного применения, потому что текстильная промышленность и промкооперация не уделяли особого внимания вопросу производства декоративно-мебельных тканей, а архитекторы и заинтересованные организации, за редким исключением, не предъявляли организованно своих требований к качеству и характеру декоративно-мебельных тканей для жилья и типовых общественных сооружений.

В связи с этим, мастера, работавшие раньше над декоративными тканями, забыли многое из своего опыта и не знают современных направлений и методов выработки декоративных тканей, а молодым кадрам предоставляется очень мало возможностей приложить свои теоре-

Рисунок для плотной шелковой драпировочной ткани  
Худ. З. Маркина



Шелковая ткань для стен и занавесей  
Худ. Э. Гурович





тические знания и способности к практической работе над тканями.

Только за последние 2—3 года, в связи с подготовкой к различным выставкам, промышленностью было выработано несколько декоративных тканей по новым рисункам, в которых художники представили переработанные мотивы народного творчества (художницы — Маркина и Корелова) или дали реалистическую образную трактовку растительного орнамента элементов советской геральдики (художница Гурович) и тематики (художницы Лехтман и Чачхiani), а технологи показали первые попытки создания высокопрочных шелковых декоративных тканей для мебели, для портьер и для отделки стен в различной фактуре.

В настоящее время Дворцом Советов, вместе с промышленностью, ведется большая работа по созданию образцов экспериментальных декоративно-мебельных тканей, к которым,

естественно, будут предъявлены наиболее высокие требования.

Все эти примеры убедительно показывают, что хотя создание новых декоративных тканей осуществляется с чрезвычайно большими трудностями, однако эти ткани могут быть созданы и освоены нашей промышленностью при условии большего внимания к этому вопросу как со стороны промышленности, так и со стороны архитектурной общественности, Академии архитектуры и Комитета по делам искусств.

Архитектурная общественность должна потребовать от текстильной промышленности и промкооперации создания типового ассортимента декоративных тканей высокого качества с хорошими рисунками.

В этих тканях, наряду с умелым использованием техники и композиционных приемов лучших образцов классических декоративных тканей прошлого, должны быть использова-

ны также все лучшие методы выработки декоративных тканей, применяемые на Западе.

Однако советские декоративные ткани не должны быть повторением хотя бы самых лучших классических декоративных тканей прошлого или копиями современных декоративных тканей Запада. Подобно другим художественным произведениям советского искусства, они должны решаться в стиле социалистического реализма, отражая героинку наших дней, величие нашей эпохи.

Создание хорошей декоративной советской ткани с хорошим рисунком — задача не простая. Для ее решения требуется большая и углубленная совместная работа художников и технологов, при непосредственном участии и руководстве архитекторов.

Пора архитекторам занять свое ведущее место в этом коллективном творческом труде.

Шелковая ткань для стен и занавесей  
Худ. Э. Гурович



Рисунок для плотной шелковой мебельной ткани  
Худ. Н. Корелова

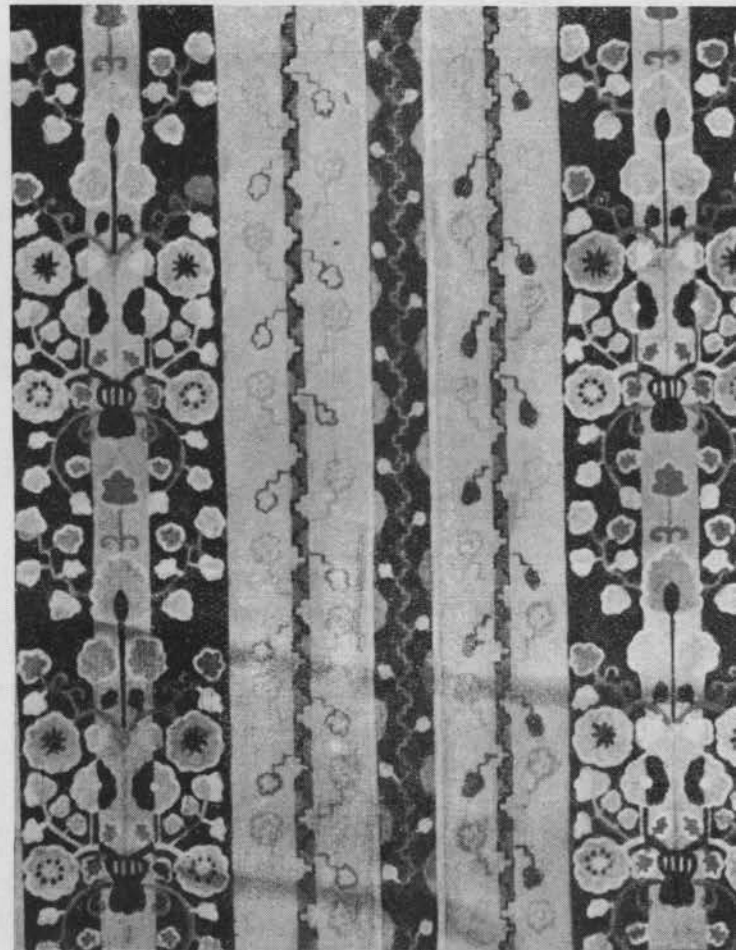




Рис. 1

Эмалированный фасад  
театра



Рис. 2

Эмалированная витрина  
булочной



Рис. 3

Эмалированная витрина  
бара

## АРХИТЕКТУРНАЯ ЭМАЛЬ

Е. ПОДКЛЕТНОВ

**З**а последние годы в США видное место среди новых архитектурно-отделочных материалов заняла эмаль на железных листах.

Эмалированными листами и эмалированными конструктивными элементами самых разнообразных форм и окрасок отделываются фасады жилых домов, магазинов, театров, контор, гаражей, школ, больниц, ресторанов, киосков и пр.

Архитектурно-отделочная эмаль широко применяется и для внутренних отделок столовых, кафетериев, продуктовых магазинов и разных санитарно-гигиенических и бытовых узлов.

Помимо этого, листовая архитектурная эмаль употребляется как конструктивный материал и в больших количествах идет на изготовление торговых стоек, прилавков и кузовов автомобилей, перевозящих пищевые продукты.

Весьма разнообразное применение архитектурно-отделочная эмаль находит в изготовлении предметов широкого потребления и коммунального быта, начиная с распространенных эмалированных домашних холодильных шкафов, газовых и электрических плит, крышек обеденных столов и кончая мелкими предметами обихода.

Широко внедряется архитектурно-отделочная эмаль и в индустриальную промышленность для покрытия деталей различных машин, корпусов электромоторов и металлических инженерных сооружений, вплоть до облицовки паровозов, железнодорожных станций и депо.

Основная причина успеха этого нового архитектурно-отделочного материала заключается в свойствах самой эмали. Эмаль, нанесенная на лист железа, представляет собой по существу тонкий слой стекла особого состава, отличающегося большой стойкостью не только против атмосферного влияния, но и против воздействия сильных химически активных реагентов в виде различных кислот, жидкостей, паров или газов.

Эта стойкость, придающая эмалям исключительную ценность, дает возможность использовать их для покрытия инженерных сооружений в морских портах



и авиа-гидробазах, предохраняя эти сооружения от коррозии, вызываемой брызгами и пылью морской воды.

Механическая прочность и эластичность эмалированного покрытия удовлетворяет в достаточной степени всем требованиям, предъявляемым не только к отделочному, но и к конструктивному материалу. Наряду с этим, эмалевая отделка создает все условия для поддержания чистоты, санитарии и гигиены. Время, затрачиваемое на мытье эмалированных поверхностей фасадов зданий, автомобилей и паровозов, исчисляется минутами.

Архитектурно-отделочную эмаль нередко называют «пожизненной отделкой». Сохранившиеся в древних египетских гробницах эмалированные отделки насчитывают тысячелетия. Опыты и наблюдения над современной эмалью выявили, что она, в течение, по крайней мере, пятидесяти лет, сохраняет полную стойкость, находясь под действием солнечных лучей и разных атмосферных явлений.

Долголетние опыты на коррозию эмали в земле также не обнаруживают никакой порчи эмалированных архитектурных элементов.

В настоящее время составы эмалей все более и более совершенствуются, что в свою очередь предопределяет перспективу самого широкого и разностороннего их применения.

Первый американский жилой дом был покрыт эмалью в 1932 году, но решающую роль в применении в архитектуре эмалей в качестве строительного материала сыграла выставка «Столетие прогресса», организованная в 1933 году в Чикаго.

На этой выставке был построен двухэтажный эмалированный дом весьма скромной архитектуры. Основная цель показа этого дома сводилась к стремлению ознакомить главным образом с техническими возможностями и особенностями применения архитектурно-отделочной эмали.

За весьма короткий срок были выявлены и полностью оценены достоинства архитектурных эмалей, и в настоящее время производство архитектурно-отделочных эмалей в США является уже самостоятельной промышленной отраслью.

Эмалированные металлические элементы соответствующих форм и разнообразных окрасок, с глянцевой или матовой эмалью, простые или текстурированные, однотонные или рисунчатые, гладкие или тисненные, представляют богатейший композиционный материал для архитекторов.

Рис. 4



Эмалированная витрина ювелирного магазина

Рис. 5



Эмалированный фасад одноэтажного здания

Рис. 6



Разборный эмалированный киоск — кафе-закусочная

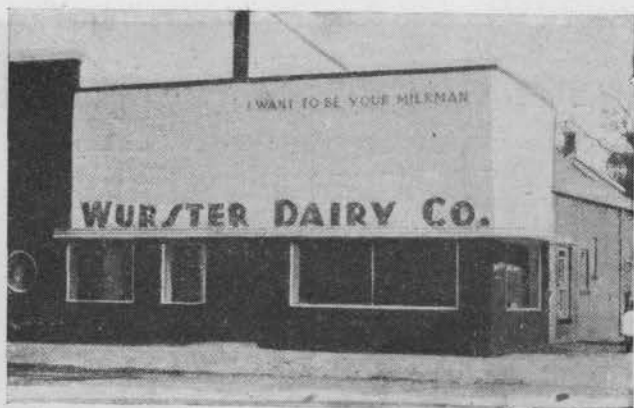


Рис. 7

Фасад, обновленный архитектурной эмалью



Рис. 8

Облицованный эмалью фасад кинотеатра

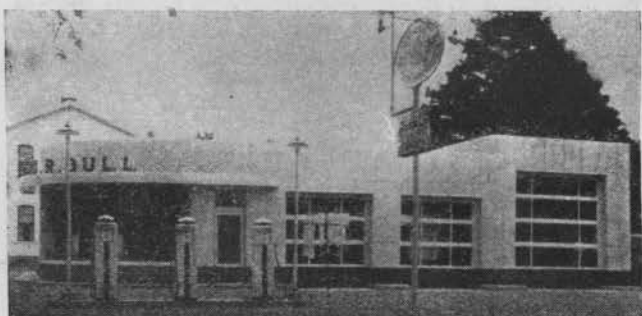


Рис. 9

Эмалированный фасад станции обслуживания автотранспорта

Конструкциям из эмали можно придавать обтекаемые формы, отвечающие стремлениям новейшей архитектуры. Благодаря применению эмали создается возможность дешево и легко обновлять обветшалые здания и осуществлять строительство скоростными методами, так как конструктивные элементы архитектурной эмали заготавливаются предварительно на заводах.

Отдельные элементы конструкций из эмали весьма портативны, имеют небольшой вес и легко заменяемы.

Фотография 1 показывает отделку эмалью фасада театра.

Черная эмаль на здании колоритно выделяет докольную ленту. Такая же эмаль в многоэтажном доме красочно оттеняет междуэтажные тяги. В сочетании с другими гармонирующими или, наоборот, контрастирующими цветами, создается художественное оформление всего фасада.

Сочетание блестящих и матовых эмалей с различными вариациями красок создает особый эффект в специальных отделках витрин разных магазинов (фото 2, 3, 4). Помимо гладких панелей, как для внешних, так и для внутренних облицовок, применяются декоративные па-

нели, фризы, фасонные обвязки, разнообразных видов рейки и кромки с двойной кривизной.

На фото 5 показана угловая пилыстра эмалированного здания, а также часть стен с торца и у входной двери, обработанные штампованными эмалью элементами.

Специализированные в этой области заводы США выпускают уже стандартизированную архитектурную эмаль в листах и в конструктивных элементах, что позволяет значительно снижать их стоимость. В таких случаях задача архитектора сводится к художественному сочетанию предлагаемых готовых архитектурных форм. Расцветки и стеньги блеска всецело зависят от вкуса архитектора и заводы без всяких затруднений выполняют его требования. Сравнительно ограничен лишь выбор фасонных деталей, так как с их изготовлением связана необходимость организации штамповочного хозяйства и специальных приспособлений для обжига.

Панели из плоских листов собираются или в стык или в нахлестку. Для прикрытия стыков употребляются эмалированные рейки, а нередко и рейки из нержавеющей стали, бронзы, алюминия, хромированной стали фасонных профилей, надвигаемых или привинчиваемых. Комбинирование металлических полос и реек с листовой эмалью создает богатую художественную отделку.

Помимо плоских листов, панели изготавливаются также из отфланцованных листов, которые соединяются между собой или в «замок», или «ласточным хвостом», или специальными штифтами. Это дает возможность осуществлять разборную облицовку. Такую облицовку можно легко переносить и вновь собирать с незначительными потерями в эмалированных элементах.

На фото 6 изображена разборная конструкция эмалированного киоска — «кофе-закусочной». Эффект создается здесь также сочетанием красок кофейного цвета с другими подобранными со вкусом оттенками.

Важно также отметить, что архитектурная эмаль обходится дешевле, чем всякий другой облицовочный материал, а если учесть ее стойкость и долговечность, то большая экономичность ее применения становится совершенно очевидной.

Значительный эффект от применения эмалированной облицовки наглядно виден на фото 7 из сопоставления примыкающего обветшалого фасада с правой стороны к уже облицованному фасаду этого же дома (здесь помещается молочное предприятие). Характерное преобразование дома от применения эмалированной облицовки показывает и фото 8, на котором изображен облицованный эмалью фасад небольшого кинотеатра.

Весьма целесообразно облицовывать архитектурной эмалью и станции обслуживания автотранспорта. Эмаль полностью обеспечивает здесь чистоту и быстрое смывание со своей гладкой поверхности всякой липкой грязи, получающейся от смазочных масел и копоти (фото 9).

Большое применение архитектурная эмаль имеет и при отделке интерьеров.



Удачно подобранные гаммы цветов и блеска архитектурной эмали создают высокую художественную отделку внутренних помещений.

Возможность получать плавную кривизну поверхностей мягких, теплых тонов выгодно отличает архитектурную эмаль от других отделочных материалов и, в частности, от дорогой облицовки мрамором, которая всегда создает в помещениях холодный нежилой тон.

Отдельно изображенная колонна на фото 10 показывает детали эмалированных форм, которыми облицовываются железобетонные, кирпичные или металлические колонны несущих конструкций.

Эмалированное фойе кинотеатра (фото 11) создает особый стиль архитектурной отделки. Своеобразная карнизная тяга дает гармоничный переход от эмали к штукатурке. Дверные проемы обработаны удачными для эмалировки формами. Плоские стены оживлены волнообразной поверхностью и специальной орнаментированной панелью, для чего применены рисунчатые и текстурированные эмали. Передко применяется художественная роспись на стенах в виде больших эмалированных панно.

Освещение оформлено отраженным светом от эмалированных поверхностей соответствующего глянца. Для устройства люстр применяется сочетание эмалей со стеклом и металлом.

Заводы-изготовители эмали дают полную возможность удовлетворить требованиям различных вкусов, предлагая большой выбор разных сортов эмалей. Крупный американский концерн Ферро Энамэл Корпорейшен в Кливлэнде (штат Огайо) выпускает 250 сортов архитектурно-отделочных эмалей.

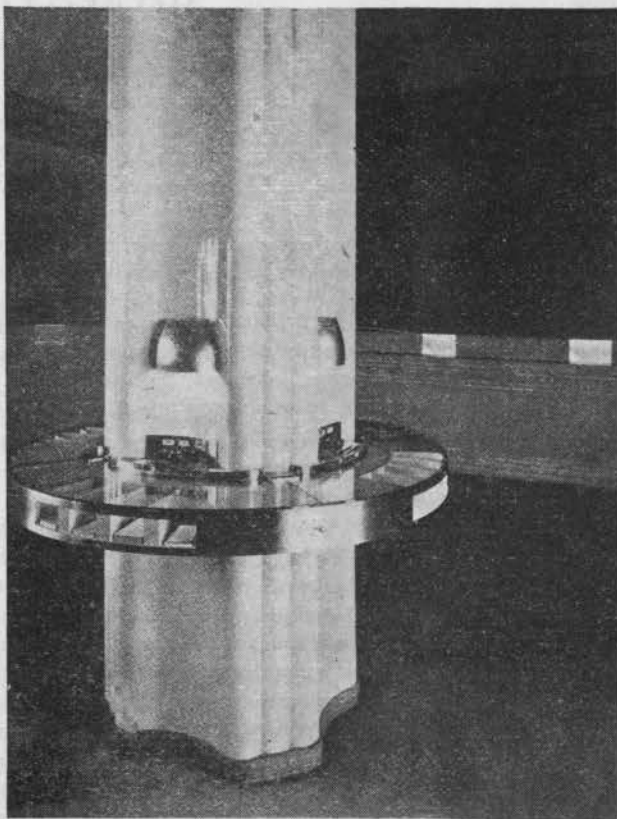
Плоские листы архитектурной эмали достигают в длину 2,5 м при ширине 1,2 м с толщиной листа до 1,5 мм.

В строительстве, осуществляемом в СССР, архитектурно-отделочная эмаль безусловно найдет широкое и разнообразное применение, как один из новых видов строительных материалов.

Наша социалистическая промышленность должна в кратчайший срок освоить технику производства как листовой архитектурной эмали, так и фасонных конструктивных элементов. Это тем более осуществимо, что наша страна располагает богатейшими ресурсами сырья для выпуска разнообразных сортов эмалей, а мощные советские эмалировочные заводы имеют опытные кадры мастеров и научных руководителей, которые в кратчайший срок уже достигли не малых успехов в освоении эмалировки самых сложных конструкций из тонкого листового металла в виде целых корпусов для домашних холодильных шкафов. В большом ассортименте выпускаются и эмалированные бытовые предметы.

Освоение промышленных образцов архитектурных эмалей также протекает с большим успехом. Вводятся новые методы советской техники получения текстурированной эмали, причем особый интерес представляют текстурированные рисунки, которые получаются на эмалях, нанесенных на листы, при их вибрации в самых разнообразных и сложных направлениях.

Рис. 10



Применение эмали в отделке интерьера

Рис. 11



Интерьер кинотеатра

Советские эмалировочные заводы изготовляют эмали с широкой палитрой расцветок в большом количестве сортов.

Затраты металла в виде тонкой листовой жести незначительны, и на 1 м<sup>2</sup> сплошной облицовки потребуется всего 6-7 кг листового металла. Облицовка фасада магазина с оконными проемами требует, таким образом, весьма малого количества листового железа.

Ввиду ее долговечности и стойкости архитектурная эмаль дает огромную экономию при сооружении из нее различных торговых и выставочных киосков, которые не будут требовать ежегодных ре-

ставрационных столярных и малярных работ и будут отличаться к тому же высокохудожественной отделкой.

Следующим этапом явится применение архитектурной эмали в монументальных сооружениях и крупных объектах строительства.

И, наконец, архитектурно-отделочная эмаль пойдет и для внутренних отделок многих общественных помещений и промышленных предприятий.

Ценные качества архитектурно-отделочной эмали, как нового строительного материала, являются совершенно бесспорными.

# ПОДГОТОВКА КАДРОВ ДЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

А. БАРЫШНИКОВ

**В**опросы качества строительных деталей, мебели, осветительной арматуры, обоев, тканей, словом, всего того, что связывается с понятием художественной промышленности, подвергаются за последнее время широкому осуждению в печати и на различных совещаниях архитекторов.

Одной из основных причин отставания декоративного искусства и художественной промышленности от общих темпов развития советского искусства, несомненно, является недостаточность кадров художников декоративного искусства, подготовленных для работы в промышленности.

Старые кадры художников прикладного искусства работали в дореволюционной России в условиях кустарного и полукустарного производства, по преимуществу над уникальными вещами. Естественно, что переход к работе в специфических условиях современного крупного фабричного производства для этих художников был делом настолько сложным, что часть из них вообще отказалась от работы по своей специальности. В результате этого, мы имеем в настоящее время для работы в области декоративного искусства и художественной промышленности лишь немногочисленные остатки старых кадров художников прикладного искусства.

После ликвидации московского Вхутеина, подготовка художников для государственной промышленности вообще прекратилась, так как из числа его производственных факультетов продолжают работать только текстильный факультет, в качестве художественного факультета Московского текстильного института, и полиграфический, вошедший в состав Московского художественного института. Факультеты же керамический, деревообделочный и металлообрабатывающий, после присоеди-

ния их к соответствующим технологическим высшим учебным заведениям, очень скоро были или закрыты, или же переведены на подготовку инженеров-технологов.

Только в системе промышленной кооперации, по линии художественных промыслов, продолжалась работа художественно-промышленных учебных заведений, но их задачей была исключительно подготовка кадров для промысловых артелей.

Диспропорция между возрастающей потребностью в кадрах художников декоративного искусства и сокращающимися наличными кадрами творческих работников в этой области является совершенно очевидной.

В таком же примерно состоянии находится и вопрос о кадрах по другим категориям работников художественной промышленности (мастеров-живописцев и скульпторов, работающих в фарфоро-фаянсовой промышленности, мастеров-литейщиков, чеканщиков по металлу, скульпторов-резчиков по дереву, мастеров фасонного ткачества и т. д.) Подготовка смены остаткам наличных кадров здесь также, как правило, не осуществляется, так как школы фабрично-заводского ученичества, действующие при предприятиях, готовят рабочих лишь для выполнения отдельных операций технологического процесса в данном производстве.

Подготовкой работников средней квалификации для художественных цехов производственные предприятия не занимаются. Типичен пример техникума, существующего при Дулевском фарфоровом заводе, где приступили к свертыванию работы по подготовке кадров для художественных цехов.

Имеется и еще одна исключительно ценная категория творческих работников декоративного искусства. Это — замечательные мастера народного искусства, работающие в от-

дельных республиках СССР. Но и здесь приходится констатировать, что, во-первых, блестящий расцвет народного искусства, который мы наблюдаем в области поэзии, музыки, театра и живописи, значительно слабее ощущается в области декоративного искусства и, во-вторых, что не только не готовится смены старшему поколению мастеров декоративного искусства, но иногда младшее поколение этих мастеров перестает работать в области декоративного искусства и переходит на станковую живопись. Причиной этого является отсутствие художественно-промышленных школ на местах и то обстоятельство, что в художественных студиях работа всегда ограничивается станковой живописью, реже добавляется работа по скульптуре и графике и нигде не ведется работа по декоративному искусству.

Все это указывает на неотложную необходимость развертывания работы по подготовке кадров творческих работников декоративного искусства и направления их в промышленность.

При организации художественно-промышленных учебных заведений, особое значение приобретает вопрос о типе специалиста, о тех функциях, которые должен выполнять художник, работающий в промышленности, и, следовательно, о тех требованиях, которым этот художник должен удовлетворять.

Принципиально новой, по сравнению с системой художественного промышленного образования в царской России, является общая установка на массовое механизированное производство вещей, художественно полноценных, целесообразных и высококачественных с утилитарной точки зрения. По своему стилю эти вещи должны отвечать общему строю нашей великой, радостной сталинской эпохи; они должны стать одним из орудий борьбы за комму-



низм, борьбы с пережитками старого быта. Стиль этих вещей должен органически вырасти от корней народного искусства нашего многонационального великого Союза советских социалистических республик.

В современных условиях основным требованием к каждому произведению декоративного искусства является максимальная художественная выразительность при наибольшей простоте технологического процесса, дающей возможность массового механизированного изготовления тех или иных произведений и рационального использования того или иного материала. Этим определяется общее направление работы по подготовке кадров для художественной промышленности.

Конец 1939 года проходил под знаком повышенного интереса к вопросам художественной промышленности и подготовки для нее кадров. Вопросы эти обсуждались на различных конференциях и совещаниях.

Материалы этих конференций и совещаний позволяют уточнить как те требования, которые предъявляются к художникам, работающим в промышленности, так и их функции в производстве. Этими функциями являются: составление проектов произведений декоративного искусства для промышленности; исполнение моделей запроектированных произведений из соответствующих материалов и организация по этим моделям массового механизированного производства.

Чтобы выполнить эти задачи, художник декоративного искусства должен прежде всего обладать высокой общехудожественной культурой, основанной на изучении искусства архитектуры, скульптуры, живописи, рисунка и истории искусств. Он должен получить общественно-политическую и художественно-творческую подготовку, необходимую для создания произведений декоративного искусства, созвучных по своему содержанию и стилю строительству нашей социалистической страны. Совершенно обязательным для художника декоративного искусства является также знание материалов и приемов их обработки в процессе создания моделей для художественной промышленности, а также знание технологии производства по своей специальности.

В существующей практике творческий процесс создания произведения декоративного искусства, как правило, делится на составление проекта-рисунка (чаще всего архитектором) и на выполнение модели скульптором (для декоративной скульптуры) или мастером-мебельщиком (для мебели).

При таком «разделении труда» неизбежно возникает ряд конфликтов между замыслом автора проекта и его интерпретацией исполнителем модели. Наконец, и проект, и модель подвергаются корректуре с точки зрения инженера-технолога в процессе организации массового производства запроектированного изделия. Здесь замысел автора проекта часто подвергается еще большим искажениям.

Положение еще больше отягчается в том случае, когда художник-проектировщик не знаком, хотя бы поверхностно, с технологией работы в данном материале.

При современном состоянии техники производства, можно, вообще говоря, выполнить изделие по любому проекту, но с излишней затратой труда и с применением данного материала в несвойственных ему формах и, следовательно, с резким повышением стоимости изделия. Этим прежде всего объясняется тот факт, что в ряде случаев прекрасные вещи, демонстрируемые нашей промышленностью на выставках, как правило, не попадают в массовое производство и не выпускаются на рынок.

В связи с этим, задачей художественно-промышленных учебных заведений и является подготовка, во-первых, творческих работников — художников декоративного искусства, которые могли бы осуществить полностью обе стадии творческого процесса создания вещи из определенного материала, и, во-вторых, художников-исполнителей, непосредственно организующих и осуществляющих массовое производство изделий по данному проекту и модели.

Нет сомнений, что эти задачи нашими художественно-промышленными учебными заведениями могут и должны быть осуществлены.

Однако со всей определенностью надо сказать, что нельзя и не нужно повторять опыт подготовки инженера-художника, как это имело мес-

то в московском Вхутеине. Художник декоративного искусства не может заменить инженера-технолога в современной промышленности. У этих двух категорий специалистов — разные функции, они будут работать в одном производственном коллективе, не подменяя друг друга.

Следует отметить, что в дореволюционное время художественно-промышленные учебные заведения готовили еще третью категорию работников — мастеров-мебельщиков, резчиков по дереву и кости, чеканщиков, ювелиров и т. п. В Строгановском училище существовали все три ступени художественно-промышленного образования: художественно-ремесленные учебные мастерские, художественно-промышленная школа, которая давала окончившим ее звание «ученого рисовальщика», и художественно-промышленное училище, подготовлявшее художников «прикладного искусства».

В современных условиях, подготовка квалифицированных рабочих, в том числе и для художественных цехов, осуществляется школами фабрично-заводского ученичества. Практическая целесообразность этой системы несомненна. Однако по отношению к специально художественным цехам предприятий (например, живописные цеха в фарфоро-фаянсовом производстве) школы на предприятиях не обеспечивают тех элементов художественной подготовки, которые естественно должны войти в план подготовки квалифицированного рабочего для этих цехов. Нехватает ни преподавателей, ни оборудования педагогического процесса для работы по художественным дисциплинам. При этих условиях вопрос часто решается в сторону отказа от этой работы.

Комитетом по делам искусств при СНК СССР разработана система художественного образования, в которой предусмотрены два типа художественно-промышленных учебных заведений. Художественно-промышленное училище с пятилетним сроком обучения (на базе 7 классов средней школы) дает законченное среднее образование, общее и специальное, для работы в качестве художника-исполнителя в отдельных отраслях художественной промышленности (производство мебели, художественных изделий из металла,

архитектурная керамика и фарфоро-фаянсовое производство и т. д.).

Высшее образование должны давать художественно-промышленные институты с шестилетним курсом, которые комплектуются из лиц с законченным средним общим образованием, имеющих, кроме того, определенную художественную подготовку.

Институты готовят творческих работников декоративного искусства — художников-проектировщиков для отдельных отраслей промышленности.

С 1939 года в Москве существует общеобразовательная средняя школа с художественным уклоном. Несколько ранее такие же школы возникли в Ленинграде по инициативе Академии художеств и в Киеве при содействии местного Художественного института.

С точки зрения подготовки и приема в художественно-промышленные учебные заведения эти школы не выполняют даже функций отбора детей, наиболее одаренных для работы в области декоративного искусства, так как вся система художественного воспитания проходит под знаком станковой живописи и отчасти скульптуры. Следовательно, в ряду мероприятий по линии художественно-промышленного образования ждет разрешения и вопрос о постановке работы по линии декоративного искусства в детских художественных школах.

Что же делается в настоящее время в СССР для подготовки кадров работников художественной промышленности? В системе учреждений промысловой кооперации существует среднее художественно-промышленное училище в Москве с отделениями по промыслам: ткацкому, ковровому, строчечному-вышивальному, кружевному, живописных промыслов (изделия из папье-маше и металла) и т. д. Училище готовит инструкторов-художников для артелей по художественным промыслам.

Для обслуживания промышленности до 1939 года существовали лишь — керамический факультет при Тбилисской Академии художеств (число студентов этого факультета не превышает 18—19 человек) и ке-

рамическое отделение в Одесском художественном училище. Кроме того, при фарфоровом заводе в Дулеве существует техникум, имевший отделение художественной керамики (теперь свертываемое), а в Москве — школа архитектурно-отделочных работ Наркомхоза.

К концу 1939 года Главным управлением учебных заведений Комитета по делам искусств при СНК СССР открыто в Москве художественно-промышленное училище с отделениями: художественной керамики, декоративной скульптуры и художественной обработки металла. В апреле 1940 года Совет народных комиссаров СССР постановил открыть при этом училище отделение художественного стекла. В училище должны быть развернуты также отделения: художественной обработки дерева (мебель) и текстильное с отделениями художественного ткачества, печатания на тканях, трикотажа и по производству одежды.

Таким образом, училище по проекту должно стать центральным учреждением, охватывающим подготовку кадров для основных отраслей художественной промышленности.

По своему характеру Центральное художественно-промышленное училище в данный момент является своеобразным учреждением. Оно работает по учебным планам, базирующимся на законченном общем среднем образовании и на наличии у поступающих в училище такого же уровня художественной подготовки, который требуется от поступающих в художественные вузы.

Комитетом по делам искусств, совместно с Комитетом по делам высшей школы, поставлен вопрос о преобразовании училища с начала 1940—41 учебного года в Государственный художественно-промышленный институт.

В данный момент, в училище работают первый и второй курсы по всем трем его отделениям. Оборудование специальных мастерских настолько налажено, что дает возможность на отделении художественной обработки вести работу по чеканке и монтажке металла, а на керамическом отделении — осущест-

влять живопись по фарфору. В ближайшее время начинается постройка горячих цехов: обжига керамики, литейной (из бронзы и чугуна), художественнойковки металла, варки и формовки стекла. Первый выпуск окончивших училище должен дать 25 художников-керамистов и по 12—15 художников декоративной скульптуры и художников металлостов.

В текущем учебном году в Киеве организована школа народного искусства с отделениями — коврово-ткацким, вышивки и гончарных изделий. Начата также подготовка к организации камнерезного отделения при Свердловском художественном училище.

Работа по организации сети художественно-промышленных учебных заведений только начинается. Новые кадры художников декоративного искусства придут в промышленность через 3—4 года. Поэтому особое значение получает вопрос об организации при художественно-промышленных учебных заведениях системы занятий по повышению квалификации для работников артелей художественных промыслов и государственной промышленности, а также для художников, не имеющих достаточного знакомства с технологическим процессом в той или иной отрасли промышленности.

Мероприятия по подготовке кадров для художественной промышленности необходимо возглавить научно-исследовательской и экспериментальной работой в области декоративного искусства.

Академия архитектуры СССР с ее экспериментальными лабораториями и мастерскими должна стать научным и художественным центром, направляющим развитие всех видов декоративного искусства в архитектуре. Соответствующая научно-исследовательская и экспериментальная работа Академии даст возможность педагогическим коллективам художественно-промышленных учебных заведений направить педагогический процесс по подготовке художников декоративного искусства в соответствии с общей линией развития советской архитектуры.



# АРХИТЕКТУРНЫЕ КОНКУРСЫ

## ПРОЕКТЫ ТИПОВЫХ КЛУБОВ

А. СУРИС

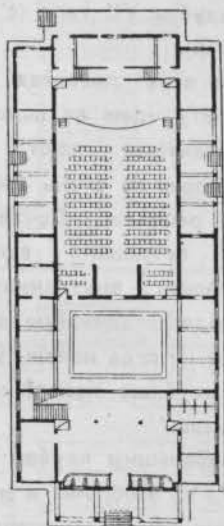
**Н**а конкурс проектов типовых клубов, объявленный Народным комиссариатом по строительству совместно с ВЦСПС и Союзом советских архитекторов осенью 1939 года, было представлено около 450 работ. На этот раз программа конкурса оказалась настолько тщательно составленной, что в ходе проектирования почти не потребовалось уточнения и разъяснения заданий.

Вместе с тем, программа обеспечивала и необходимую свободу композиции, несмотря на основное жесткое требование — добиться наибольшей экономичности сооружения.

Культура проектирования советских клубов с каждым годом повышается. Однако накопленный в этой области опыт еще не мог сам по себе обеспечить правильного решения поставленной конкурсом задачи. Перед участниками конкурса возникли новые трудности, связанные с необходимостью дать проекты типовые, рассчитанные на массовое воспроизведение в натуре. Все способствующие уточнению задания условия, сопутствующие проектированию обычно (климатические особенности, рельеф местности, строительный материал и т. д.) — в типовом решении

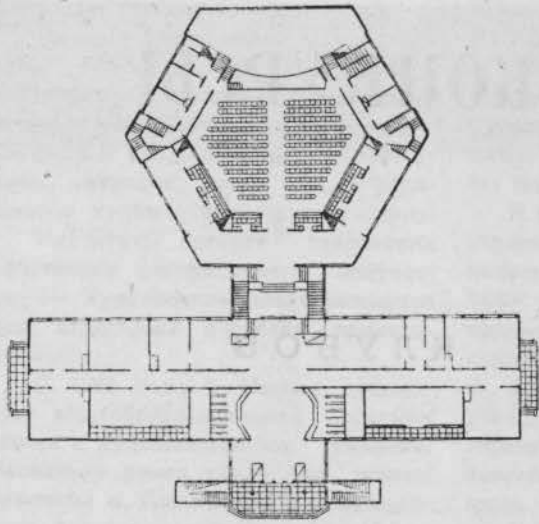
берутся произвольно. Здесь неизменно повторяются классические конкурсные «кирпичные стены» и «средняя климатическая полоса». Допущение большей, чем обычно, свободы в выборе материала и климатической зоны могло бы внести свежую струю в проектную работу.

Абстрактность условий проектирования типовых заданий является причиной того, что подобные конкурсы не всегда дают нужные результаты. Применение полученного этим путем типового проекта в реальных условиях чаще всего влечет за собой неизбежные переделки.

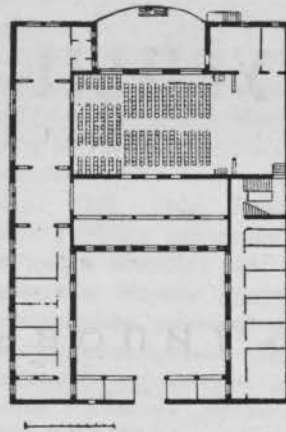


Клуб с залом на 200 мест. Тип I. Первая премия. Аспирант Московского архитектурного института Л. М. Лисенко, при консультации проф. Г. Б. Бархина

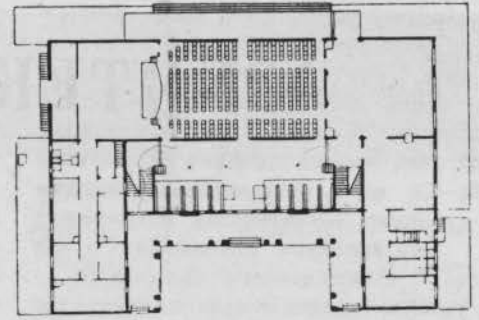




Клуб с залом на 300 мест. Тип II. Вторая премия. План 1-го этажа. Арх. В. М. Антонова



Клуб с залом на 300 мест. Тип IV. Вторая премия. План 1-го этажа. Аспирант Академии архитектуры СССР В. А. Ашастян и арх. Т. Г. Домбровская



Клуб с залом на 300 мест. Тип III. Первая премия. План 1-го этажа. Арх. И. П. Антипов

Примириться с некоторым несоответствием проекта реальным условиям можно только в маленьком типовом сооружении, каким является клуб, с залом на 300—400 мест. При больших размерах сооружения, например, в клубе VII типа с залом на 800 человек, почти наверное на практике потребуются очень большие изменения. Отсюда и нереальность типового проектирования больших театральных зданий. Сооружения подобного объема выходят из рамок массового строительства и, очевидно, должны в каждом случае проектироваться индивидуально.

Согласно программе типовые клубы должны строиться в городах, шахтах, колхозах и размещаться в пространственных условиях, дающих возможность их обозрения со всех сторон.

В небольшом городе, не говоря уже о колхозе и т. д., здание клуба всегда будет играть видную роль в ансамбле главной улицы или площади. Неправильно поэтому упрощать архитектуру клуба только потому, что он мал по размерам и находится в небольшом городе или поселке. Между тем, многие из авторов конкурсных проектов пошли

именно этим путем крайнего упрощения архитектурных форм маленького клубного здания.

Некоторые авторы рассчитывали на расположение здания в парке, в окружении зелени, на фоне больших городских скверов. В этом случае требуется, конечно, иное решение, чем при включении клуба в ансамбль площади. Отсюда вовсе не следует, что советскому клубу, культурному и общественно-политическому центру, нужно придавать характер провинциальной загородной «виллы — резиденции».

Этого не понял арх. Л. Н. Павлов, давший проект клуба с залом на 600 человек. Несмотря на хорошую композицию плана и отлично нарисованный фасад, его клуб в условиях городской застройки существовать не сможет. Это — палладианская вилла, рассчитанная на размещение в обширном парке, отдаленном от всякой другой застройки. Такое размещение столь значительного сооружения вряд ли будет отвечать интересам градостроительным.

Композиционный прием этого проекта повторяет известные схемы клубов с выделением в отдельные

корпуса клубной и зрелищной частей.

Однако задача конкурса была иной. Необходимо было получить проект здания экономичного и открытого для обозрения со всех сторон, следовательно, представляющего собой один цельный объем. Это учли почти все участники конкурса. Выбор такого решения — большая удача всего конкурса. Оказалось, что решение в одном объеме — правильно не только для маленьких клубов, но и для клубов VII типа (с залом на 800 человек).

Не во всех проектах удалось провести эту идею до конца; зачастую архитекторы дают ясный и простой план, но очень беспокойное объемное решение. Почти во всех проектах предельно сокращается протяженность внутренних сообщений; коридоры зачастую отсутствуют вообще — тогда используются для прохода клубные помещения — фойе или кулуары.

По небольшим клубам (типы I, II, III, IV, V) отобраны и премированы проекты с расположением зрительного зала в первом этаже, что дает возможность избежать сложных конструкций междуэтажных пере-



крытий и упростить эвакуацию зрителей.

Предпочтение было также отдано проектам клубов с значительной протяженностью главного фасада, что достигается поперечной постановкой зрительного зала и вытягиванием группы клубных помещений вдоль длинной оси зала.

При малых размерах сооружения важно получить развернутый главный фасад; наоборот, все большие клубы (типов VI и VII) решены с главным фасадом с торца всего объема, т. е. по обычному для больших театральных зданий типу. В этом случае зрительный зал располагается амфитеатром с балконом, причем выходы из амфитеатра ведут и в первый и второй этажи. Форма зрительного зала малых клубов в проектах почти всегда прямоугольная. Исключение составляет проект II типа арх. В. М. Антоновой. Здесь небольшой зал на 300 зрителей решен в форме шестигранника.

Зрительные залы в больших клубах (на 600 и 800 зрителей) получили эллиптическую или секторную форму в плане, с амфитеатром

и балконом, что следует признать совершенно правильным.

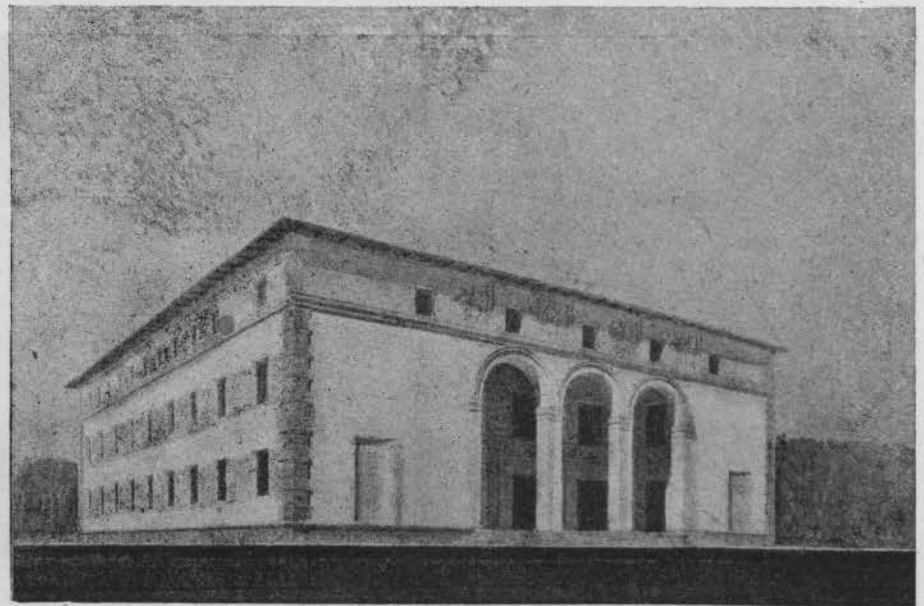
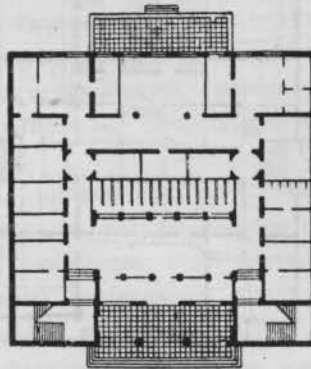
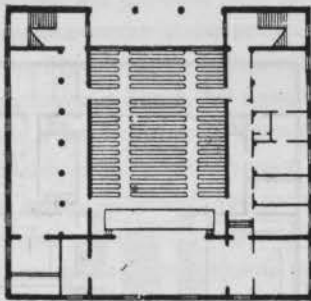
Программой было предусмотрено два типа клубов малой вместимости — с залами на 200 и 300 человек — для местностей, богатых лесом, с основной конструкцией стен рубленой или каркасной деревянной, с возможностью оштукатурки и печным отоплением. Несмотря на трудность этого задания, были получены хорошие решения. Многие из авторов счастливо избежали опасности «амбарной» или «дачной» трактовки архитектурных форм. Нужно отметить, что на конкурс поступило также немало проектов, свидетельствующих о дурном вкусе и недостаточной культуре их авторов.

Проект аспиранта Московского архитектурного института тов. Л. М. Лисенко (при консультации проф. Г. Б. Бархина), получивший первую премию по I типу, представляет собой простой объем с четырехколонным портиком, приставленным к рубленой стене здания. Двусветное фойе, вокруг которого группируются клубные помещения, является композиционным центром интерьера. Не-

достатком этого проекта является расположение главного входа с торца небольшого здания и некоторое преуменьшение его объема, а также излишняя протяженность бокового фасада.

Очень привлекателен проект арх. А. Н. Стельмашук, получивший третью премию (I тип). Красивая композиция плана очень ясна. Все помещения хорошо группируются вокруг четко выраженной оси — вестибюль, фойе, зрительный зал. В наружной архитектуре общественный характер здания выражен хорошо найденными, вытянутыми по горизонтали пропорциями стены и центральной входной лоджии с балконом. Можно считать, что в этом проекте автор близко подошел к выражению образа деревянного клуба.

Также третья премия по этому же типу присуждена проекту архитекторов Э. З. Чериковер и А. И. Беспрозванного. К его недостаткам относятся излишняя декоративность решения и отступления от принципа правдивого использования материала. Так например, громадная арка над входом вырезана в тоненькой



Клуб с залом на 400 мест. Тип V. Первая премия  
Аспирант Академии архитектуры СССР Г. М. Али-Заде

деревянной стене и к тому же подперта деревянными столбиками.

В очень интересном проекте арх. А. Я. Васильева и Н. С. Полюдова, получившем первую премию по II типу, превосходно решен план и удачно использованы антресоли центрального холла-фойе. Наряду с просто и масштабно решенной лоджией главного фасада здесь встречаются и грубые, невыразительные детали—карниз антов у столбов входа и полуциркульные ниши по бокам лоджий со стенкой, выступающей далеко за плоскость фасада.

Из проектов III типа интересен клуб арх. И. П. Антипова (первая премия). Здесь обращает на себя внимание удобный план с сильно развитым открытым двориком. Объем сооружения прост и выразителен, но трактовка деталей несколько суха.

Клубы II, IV и V типов очень близки друг к другу по объемам и разнятся лишь в наборе и размерах помещений. Среди премированных по этим типам клубов резко выделяются проекты аспирантов Академии архитектуры. Можно считать дискуссионным выбор излюбленных

аспирантами Академии архитектуры форм применительно к клубному зданию, но проекты этой группы участников конкурса все же подкупают своей любовной и грамотной разработкой. Таков проект арх. А. З. Даниляк, при консультации арх. С. Н. Кожина (тип V, вторая премия). Красивый и удобный план хорошо увязан с единым объемом здания. Его центром является светлое фойе с примыкающими к нему клубными помещениями и зрительным залом. Фасады решены в палладианских формах с большой, богатой воздухом лоджией и четырехлонным портиком коринфского ордера.

Этот проект может быть признан одним из немногих, заслуживающих признания в качестве типового. При несогласии с его стилиевой характеристикой, возможно, сохраняя все преимущества его пространственного и планировочного решения, дать фасадам иную характеристику. Теми же достоинствами отличается работа арх. Г. М. Али-Заде (клуб V типа, первая премия). Необычная экономичность этого здания явилась следствием методически правильного

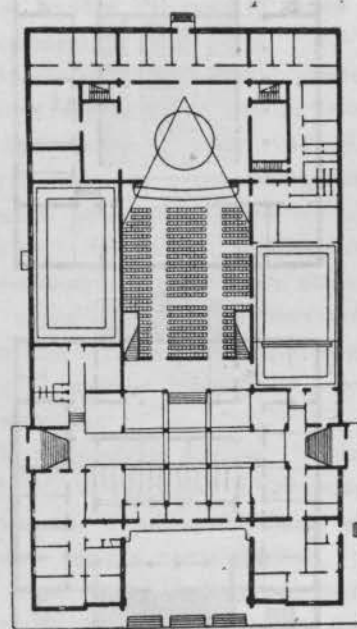
подхода к решению: клуб представляет собой единый объем, накрытый одной кровлей. Предельная лаконичность архитектуры здесь не приводит к упрощению форм. Размещение зрительного зала во втором этаже вполне оправдано, немного усложнена только эвакуация зрителей, минуя клубные помещения при выходе по одной из лестниц. При дальнейшей разработке проекта, как типового, автору следовало бы добиться некоторого оживления силуэта здания, сейчас еще немного скучного и невыразительного.

Арх. Д. И. Бурдин (при консультации арх. А. К. Бурова) дал торцевое решение клуба (V тип, третья премия) также в одном объеме с остроумно решенной входной частью, делящейся на два вестибюля—для клубной и зрительной частей.

Третьей премией по этому же типу отмечен также проект арх. Н. В. Пограничной (при консультации акад. арх. Г. П. Гольц). Автор дала клуб, расположенный на фоне зелени, в парке или городском сквере. Доступ в здание—из лоджии, сообщаемой с тротуаром открытыми лестницами.



Клуб с залом на 600 мест. Тип VI. Первая премия. Аспиранты Харьковского инженерно-строительного института арх. В. М. Голштейн, И. Н. Заков и Р. Р. Кликс





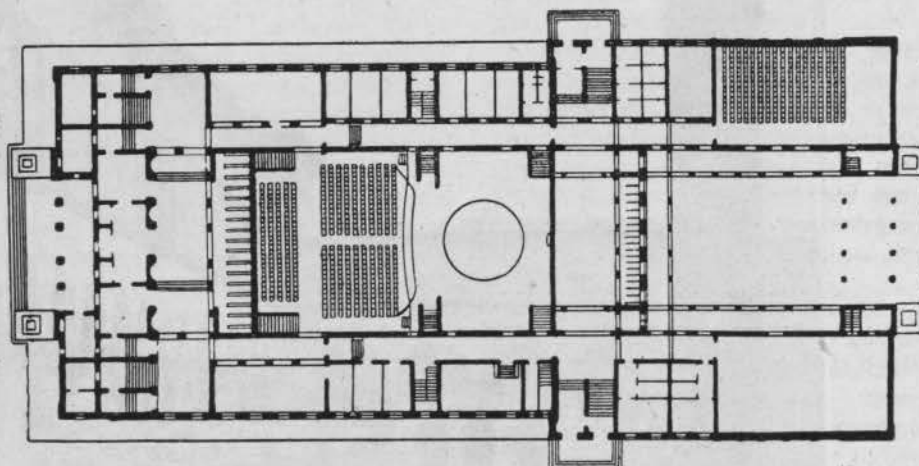
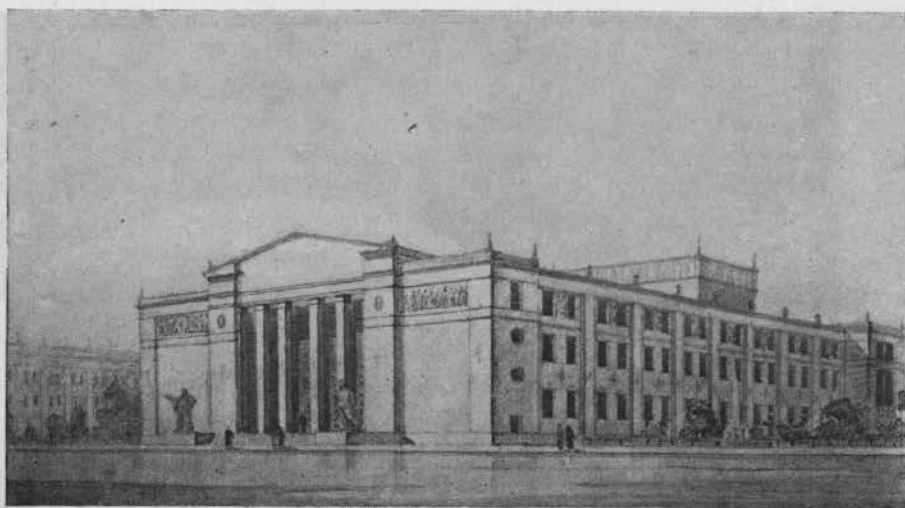
Все перечисленные проекты, а также два других — проекты арх. Ашастина и Домбровской и арх. В. С. Андреева — вполне зрелые и законченные работы высокого архитектурного качества. Создание этих проектов позволяет считать решенной на сегодня проблему типового клуба среднего размера со зрительным залом на 300—400 человек.

Типы VI и VII отличаются от всех предыдущих большим развитием театрально-зрелищной части, наличием аудитории, школьно-пионерской группы и физкультурного зала. Это не могло не отразиться на композиции здания, которое по типу приближается к домам культуры значительного объема. Сложность группировки помещений потребовала устройства разных входов для зрительной и клубной частей; зачастую коробка сцены выходит из общего габарита здания.

В серьезном проекте архитекторов В. М. Голштейн, И. Н. Закова, Р. Р. Кликс (Харьков), получившем первую премию по VI типу, очень парадно решается весь внутренний ансамбль помещения. Вход в обширный вестибюль ведет через маленький открытый дворик, чем достигается органическая взаимосвязь внешнего пространства и интерьера.

Грубость и бедность деталей, решенных в однообразных прямоугольных обломах — единственный недостаток проекта, тем более досадный, что общая композиция фасада проста и не лишена известной привлекательности. Компактность планировки здания тоже достигнута не без жертв: очень велико количество темных помещений, используемых как кладовые, фото-лаборатории и т. д.

В проекте арх. И. А. Чекалина, получившем первую премию по VII типу, экономная и не вызывающая сомнения композиция плана плохо вяжется с очень схематично решенным фасадом. Так можно компо-



Клуб с залом на 800 мест. Тип VII. Первая премия. Арх. И. А. Чекалин

вать только с расчетом на то, что «все равно придется на месте перестраивать». Подобный подход характерен и для ряда других проектов по этому типу (проект арх. Л. В. Мелеги, получивший вторую премию, проект архитекторов А. Я. Карра, А. В. Ох и Г. К. Ткаченко — третья премия). В первом случае дана голая схема, в другом — два варианта. Этим подтверждается неправильность основной предпосылки, — нельзя типизировать столь значительное сооружение, нужно его решать индивидуально, может быть, дав только схему, помогающую гра-

фично, экономно спроектировать его.

Третья премия, по VII типу клубов, присуждена проекту арх. Т. Г. Заикина. Его достоинства — хорошо организованное внутреннее пространство, в меру интимная и лиричная архитектура фасада.

Основная масса проектов, представленных на конкурс, — это работы нашей вузовской молодежи или молодых мастеров, недавно оставивших стены архитектурных институтов. Широкое участие молодых архитекторов в конкурсе следует считать свидетельством роста наших архитектурных кадров.



Г. П. Гольц. Изофабрика Всекохудожнива в Всехсвятском (Москва)  
G. P. Goltz. Ateliers des beaux-arts de l'Union coopérative des peintres et sculpteurs à Vsekhsvyatskolé (Moscou)



# М А С Т Е Р А С О В Е Т С К О Й   А Р Х И Т Е К Т У Р Ы

Г. П. ГОЛЬЦ

Ю. САВИЦКИЙ

**Х**удожественная деятельность Георгия Павловича Гольца началась в предвоенные годы. С ранних лет напряженно интересуясь всеми видами искусства, Гольц занимается музыкой, работает в кино, с увлечением отдается живописи.

В 1913 году, он по большому конкурсу поступает на живописный факультет Училища живописи, ваяния и зодчества и одновременно учится в Московском университете. Свободное время он отдает Музею изящных искусств, где его привлекает яркая и своеобразная культура Египта.

В конце 1915 г. в учении наступает перерыв — Гольца призывают в армию. После стихийной демобилизации 1917 г. и кратковременной передышки от военной службы, Гольц поступает добровольцем в Красную армию. Демобилизованный для продолжения образования, Гольц в конце 1920 г. возобновляет прерванное учение в Государственных свободных художественных мастерских.

К этому времени относится первая встреча Гольца с академиком И. В. Жолтовским, оказавшим в дальнейшем на формирование Гольца, как архитектора, огромное влияние. Гольцу и раньше приходилось в своей работе сталкиваться с крупными педагогами и мастерами. Так например, академик А. В. Щусев дал ему чрезвычайно много, но Жолтовский впервые указал ему на необходимость не только пассивного восприятия и любования художественной формой. Вопрос — почему? почему это прекрасно? — являясь краеугольным камнем педагогиче-

ской системы Жолтовского — поставил перед Гольцем задачу познания архитектуры совершенно по-иному.

Параллельно с занятиями во Вхутемасе Гольц работает и в мастерской Щусева — рисует мебель для Казанского вокзала, разрабатывает под руководством мастера проект оформления Советской площади и т. д.

После окончания Вхутемаса, Гольц работает на строительстве сельскохозяйственной выставки — проектирует павильоны, создает ряд сооружений малых форм, аттракционов и т. д. Одновременно с занятиями архитектурой, Гольц в те годы интенсивно работает и как теа-

тральный художник, выступая то как помощник Натальи Гончаровой (например, в балете «Золотой петушок», голучившем в Париже золотую медаль), то самостоятельно.

Театр дал Гольцу очень много не только как художнику, но и как архитектору. Необходимая в театре обостренная выразительность формы, учет пространственных впечатлений, совместное действие формы и цвета — сказались, естественно, в дальнейших архитектурных работах Гольца.

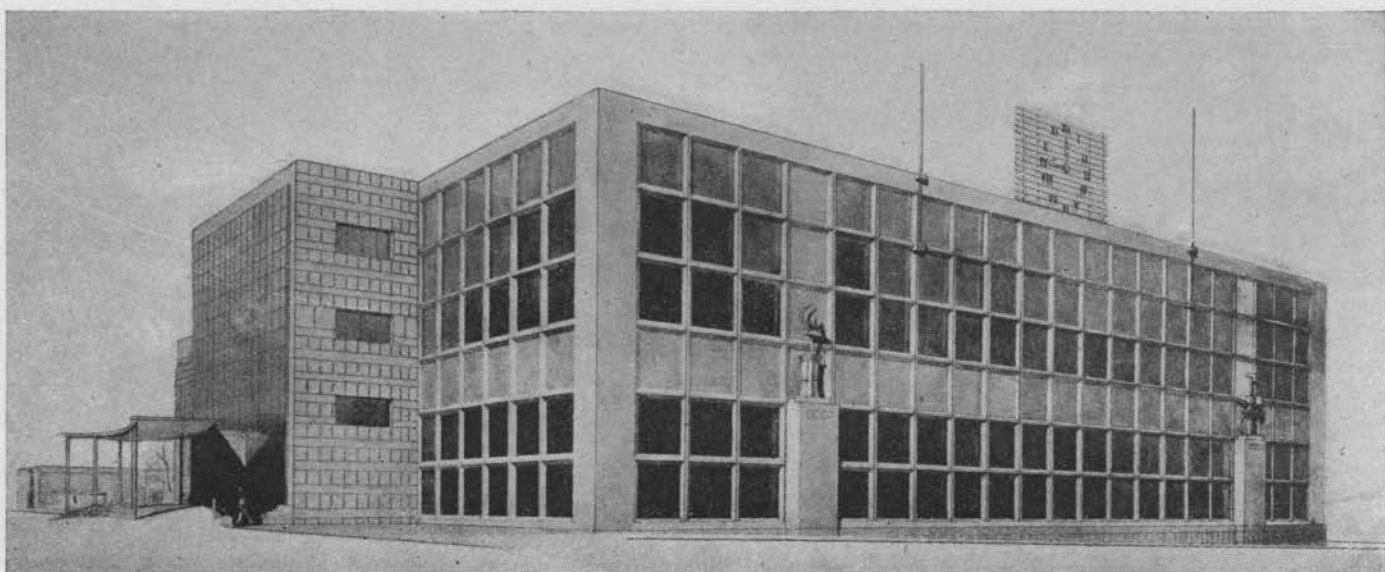
Глубокий интерес Гольца ко всем видам изобразительного искусства имел уже в то время специальную, излюбленную область — художественную культуру итальянского Ренессанса.

В 1925 году Гольцу удается поехать в Италию. Он проводит там около 8 месяцев, живет в Неаполе, Флоренции, Риме. Его многочисленные итальянские зарисовки, быстрые, острые в своей характеристике, схватывают то целый уличный ансамбль, то отдельный архитектурный фрагмент. Особенно интересны зарисовки небольших жилых домиков, таких наивных в своих примитивных конструкциях и таких умных в использовании каждого своего элемента.

Здесь, в непосредственной близости к подлинникам любимого им стиля, вся плодотворность совета Жолтовского — не только созерцать, но и учиться понимать и раскрывать законы воздействия художественных произведений — стала для Гольца особенно убедительной. Гольц с напряженным вниманием всматривает-



Академик архитектуры Г. П. Гольц  
G. P. Goltz, membre de l'Académie



Г. П. Гольц, М. П. Парусников. Проект здания Госбанка в Иваново-Вознесенске. 1927 г.  
G. P. Goltz, M. P. Parousnikov. Projet de la Banque d'Etat à Ivanovo-Voznessensk

ся в каждый элемент композиции, старается до конца понять путь зодчего, осмыслить отношение архитектора к ансамблю, к условиям освещения, к заданной точке зрения и т. д.

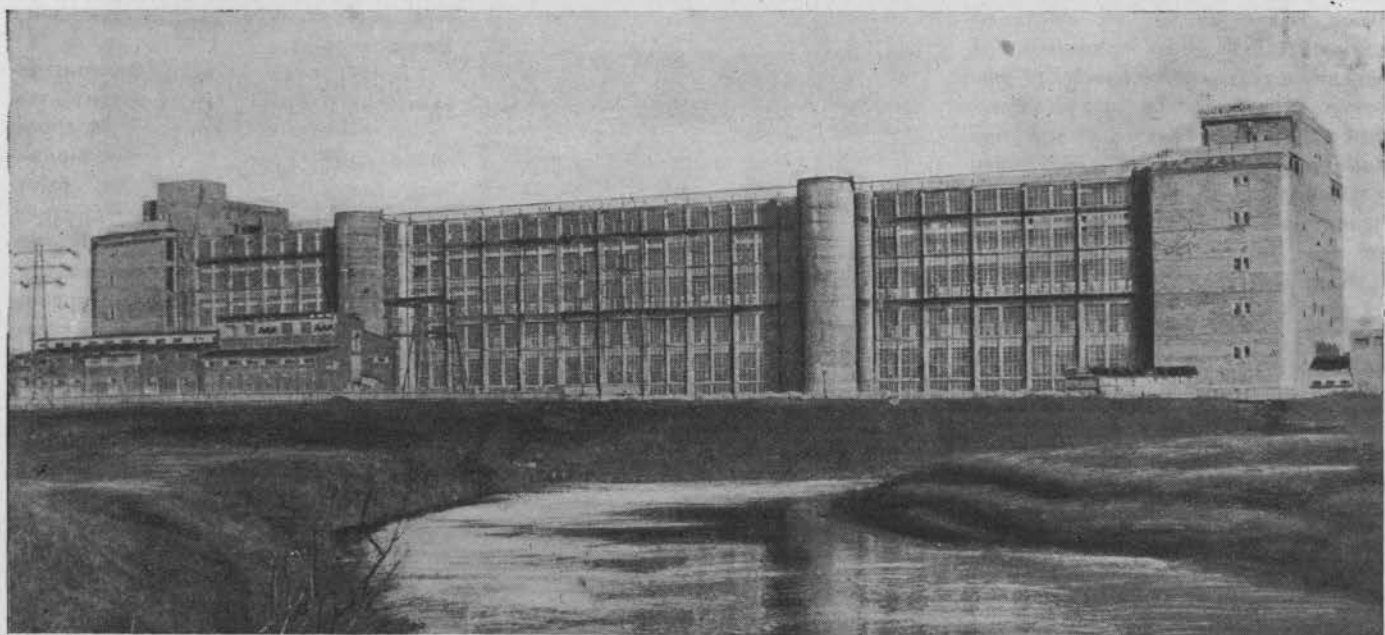
Итальянская поездка дала Гольцу огромный запас впечатлений и наблюдений—знакомые раньше лишь по увражам сооружения раскрылись перед ним в неуловимых раньше

особенностях композиции, деталей, профилей, в ярком южном освещении, в конкретном пейзаже.

После возвращения в Москву, архитектор опять начинает работу в мастерской А. В. Щусева. Очень увлекательным оказалось для него непосредственное выполнение в натуре (по эскизам Щусева) лепных плафонов Казанского вокзала.

Позднее, в качестве помощника

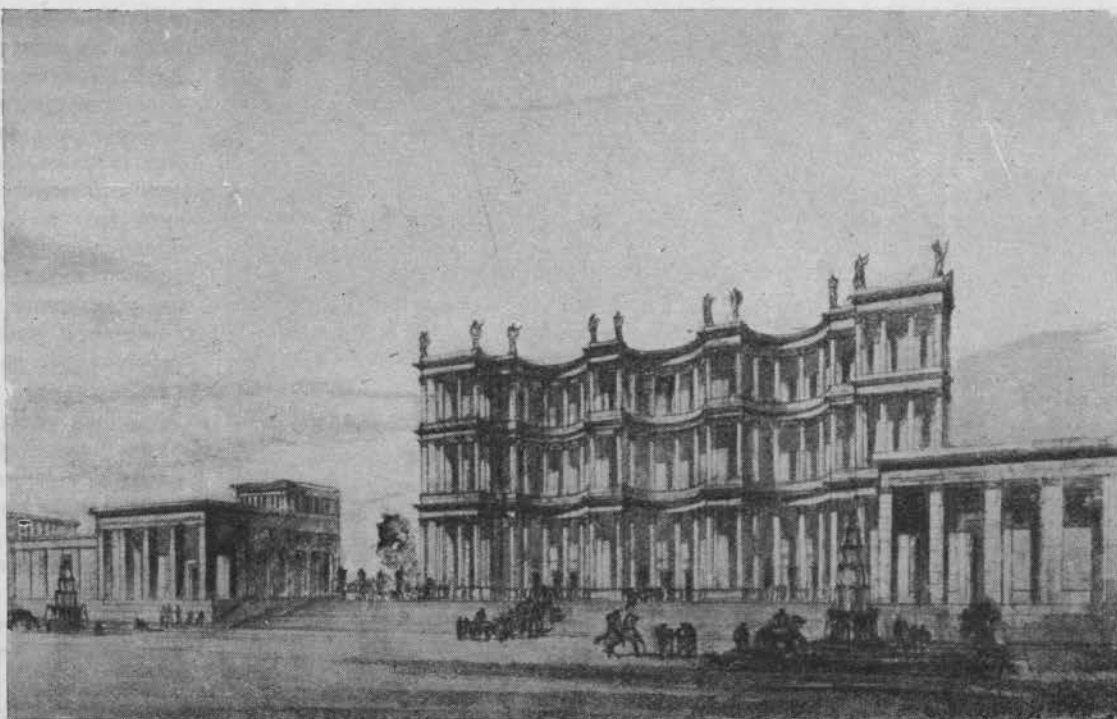
акад. И. В. Жолтовского, Гольц работает над проектами — Дворца Советов в Махач-Кале, Госбанка (на Кузнецком мосту), Днепростроя, Центросоюза и др. Одновременно он, под руководством Жолтовского, создает и ряд самостоятельных проектов — так например, в этот период им совместно с М. П. Парусниковым запроектированы здания банков в Минске, Иваново-Вознесенске, ко-



Г. П. Гольц, М. П. Парусников, С. Н. Кожин, И. Н. Соболев. Прядильная фабрика в Иваново-Вознесенске. 1927 г.  
G. P. Goltz, M. P. Parousnikov, S. N. Kojine, I. N. Sobolev. Projet des filatures à Ivantseievka



Г. П. Гольц, М. П. Парусников, С. Н. Кожин. Проект Дворца культуры в Нальчике 1933 г.



G. P. Goltz, M. P. Parounikov, S. N. Kojine. Proj. t du Palais de culture à Naltchik

тельной в Киеве, трансформаторной станции, клуба железнодорожников на ст. Сортировочная и др.

Господствующее в то время увлечение конструктивизмом оказало сильное влияние и на Гольца. Привлекала черта новизны, желание использовать широкие возможности современной техники. Так, в проекте банка в Иваново-Вознесенске разработка стены построена на выявлении ажурного остекленного каркаса, подчеркивании свойств стены, как ограждения и заполнения, в отличие от обычного понимания стены как несущей конструкции. Чрезвычайно характерным является включение в композицию некоторых чисто декоративных элементов—небольших пилонов, поддерживающих скульптурные эмблемы. В этой маленькой, казалось бы, детали оказалась неудовлетворенность тем аскетизмом формы, который был характерен для проектов ортодоксальных конструктивистов.

Значительным этапом в работе Гольца у Жолтовского оказалось проектирование и постройка здания Госбанка на Неглинной улице. Непосредственная и повседневная работа на стройке под руководством крупного зодчего явилась для Гольца великолепной школой. Неустанные поиски все лучших и лучших

решений приучали помощников Жолтовского к большой требовательности и принципиальности. То небольшое свободное время, которое оставалось у Гольца, он отдавал своей старой привязанности — работе в театре. В этот период им были оформлены спектакли Детского театра — «Робин Гуд», «Машина времени», «Негритенок и обезьяна» и др.

В 1931 году был объявлен конкурс на проект Дворца Советов. Гольц участвует в двух проектах, фигурировавших на выставке, — он работал в качестве помощника у Жолтовского и, кроме того, совместно с М. П. Парусниковым и И. Н. Со-

болевым выступил с отдельным проектом.

В связи с итогами конкурсов на проектирование Дворца Советов начался постепенный отход от крайностей конструктивизма, медленный и трудный пересмотр творческих позиций. Работа Жолтовского и его учеников предстала в совершенно ином аспекте. Гольц и группа его товарищей выступает с рядом проектов, вызывающих широкие споры и дискуссии.

Лично для Гольца это время явилось периодом творческого созревания. Накопленное мастерство и знания позволили ему создать ряд

Г. П. Гольц. Насосная станция в Москве. 1936—1938 г.



G. P. Goltz. Station des pompes à Moscou



Г. П. Гольц. Зарисовка. Италия. 1926 г.

G. P. Goltz. Dessin. Italie

своеобразных композиций, обеспечивших его творчеству внимание широких архитектурных кругов. Одной из первых и наиболее значительных работ этого периода (1932—33 г.) является разработанный Гольцем (совместно с С. Н. Кожиным) проект театра на углу Тверской улицы и Триумфальной Садовой. Архитектор решает фасад по Тверской улице в виде своеобразного сценического портала. Огромная арна

главного входа по Триумфальной Садовой композиционно уравновешивается мощно и выразительно разработанной колоннадой. Масштаб арки и портала подчеркивается тонкой декорацией из помпейских колонн. Необычность приема, контрастное сочетание тяжелых массивных форм с ажурными декоративными элементами производили очень большое впечатление.

После создания системы госу-

дарственных проектных мастерских, Гольц совместно с С. Н. Кожиным, М. П. Парусниковым и И. Н. Соболевым поступает в мастерскую № 1 Моссовета, руководимую академиком Жолтовским. Одной из первых работ этого времени был проект Дворца культуры в г. Нальчике. Здание предполагалось к осуществлению из очень ответственным и сложном в архитектурном отношении участке: длинная и растянутая площадь рисовалась на фоне горного ландшафта.

Перед авторами (Гольц, Кожин, Парусников и Соболев) стояла задача найти определенную гармонию между архитектурой Дворца и очень своеобразным пейзажем. Авторы предложили два варианта решения этой задачи: по обоим вариантам длинная сторона площади оформлялась низкой, спокойной застройкой с расположением в центре главного композиционного ядра здания Дворца культуры. Решение застройки флангов для обоих вариантов было одинаковым. Трактовка же центрального ядра строилась на противоположных принципах.

По одному из вариантов здание решается единым и мощным объемом. Общий массив Дворца, статичный и грузный, как бы вырастает из пейзажа, возвышается суровой и могучей глыбой. Гигантские арки передают на площадь груз аттика, низкий распластанный цоколь еще больше подчеркивает весомость покоящейся на нем архитектурной массы. Вся система членений и профилей подчеркивает архитектуру здания. Ажурная разработка второго плана, в силу контраста, еще больше подчеркивает массивность и весомость архитектурного объема. Определенное отношение к проблеме художественного взаимодействия природы и архитектуры нашло в этом проекте последовательное выражение.

Несмотря на то, что эта проблема сочетания архитектуры с природой заслонила в данном случае другую, не менее важную сторону задачи — образной характеристики Дворца культуры, как общественного и культурного центра, все же проект свидетельствовал о мастерстве его авторов.

Второй вариант построен на совершенно иных принципах. Если в



первом варианте автор стремился решить свое здание в слитности с окружающей природой, то во втором — весь строй архитектурных форм, легких и ажурных, пронизанных воздухом и светом, контрастирует с ограничивающим площадью горным массивом. Масштабность колонн, преобладание вертикальных осей, развитая орнаментация — все это говорит о том, что в данном случае архитектор исходил из идеи «очеловечивания», если так можно выразиться, архитектурных форм. Представляя себе здание осуществленным в натуре, невольно чувствуешь, что на фоне горного пейзажа тема ажурной и легкой галереи будет звучать с особой выразительностью. Два противоположных принципа сочетания архитектуры с природой с равной убедительностью были развиты в этих проектах Гольцем.

Интересен проект театра МОСПС, выполненный Гольцем примерно в тот же период. В этой работе автор сближает архитектуру с той, несколько условной, романтической и праздничной трактовкой форм, которая присуща театральной декорации. Тема торжественного и парадного портала, с тремя декоративными, стремительно взлетающими вверх арками, контраст камня и стекла, включение в архитектуру скульптурных групп и фигур с подчеркнутой аффектацией движения и жеста — все это слагается в запоминающийся образ театра. Не все в этом проекте стоит на одинаковом уровне мастерства: схематично и неопределенно решен второй план — стеклянного витража и стены сценической коробки, но эти дефекты лишь незначительно ослабляют эффект театрализованной композиции главного портала.

Тема театрального здания Гольцу, — художнику, много работавшему в театре, всегда была очень близка, и не случайно, поэтому, года через два после создания проекта театра МОСПС, Гольц (совместно с С. Н. Кожиным) работает над проектом реконструкции Камерного театра. Гольц строит композицию на сопоставлении двух элементов — мощного портника, образованного рядом очень простых столбов, перекрытых сверху упрощенным гладким архитравом, и стеклянного витража стены. Этот



Г. П. Гольц. Зарисовка. Италия. 1926 г.

G. P. Goltz. Dessin. Italie

витраж дан очень эффектно и театрально. Пользуясь мотивами помпейской стеной декорации, Гольц ввел в систему каркаса и стекла яркие и красочные росписи.

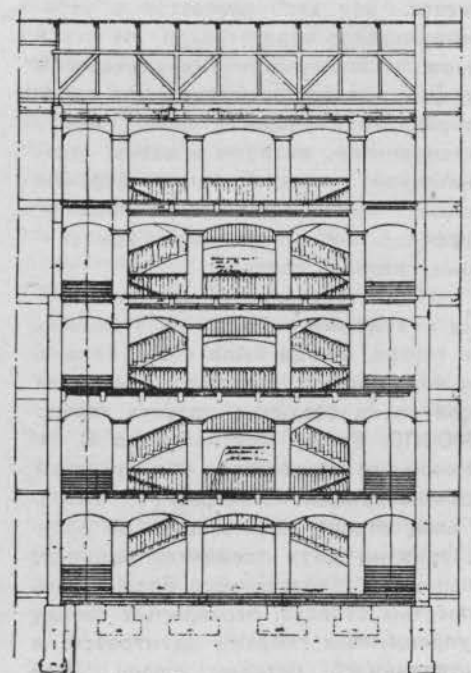
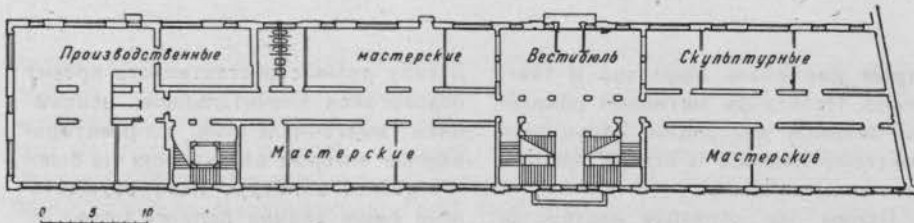
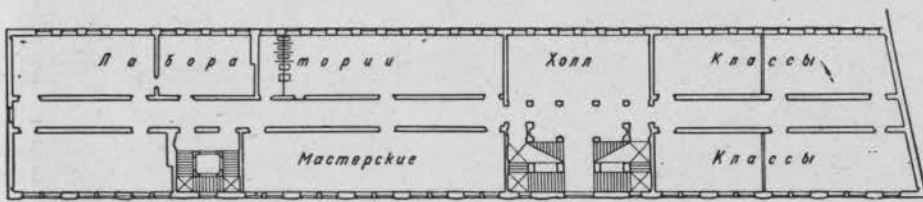
Одним из образцов мастерства Гольца, как архитектора, любовно осуществляющего свои проекты в натуре, является его Изофабрика Всекохудожника. По общей планировке Изокомбинат представляет собой целый архитектурный комплекс.

В силу разных обстоятельств проект подвергался значительным искажениям; многочисленные, запроектированные автором сооружения не были построены, в натуре пока осуществлено лишь здание лепного цеха.

Основная тема, разрабатываемая архитектором, навеяна, несомненно, тонкой и умной простотой композиций раннего итальянского Ренессанса. Спокойная гладь стены небольшого двухэтажного в основном зда-



Г. П. Гольц. Изучилище Всекохудожника в Всехсвятском (Москва). 1934—38 г.  
G. P. Goltz. Ecole des beaux-arts de l'Union coopérative des peintres et sculpteurs à Vsekhsviatkolé (près de Moscou)



Изучилище Всекохудожника. Планы 1-го и 3-го этажей и разрез  
Ecole des beaux-arts de l'Union coopérative des peintres et sculpteurs.  
Plans des 1-re et 3-me étages et coupe

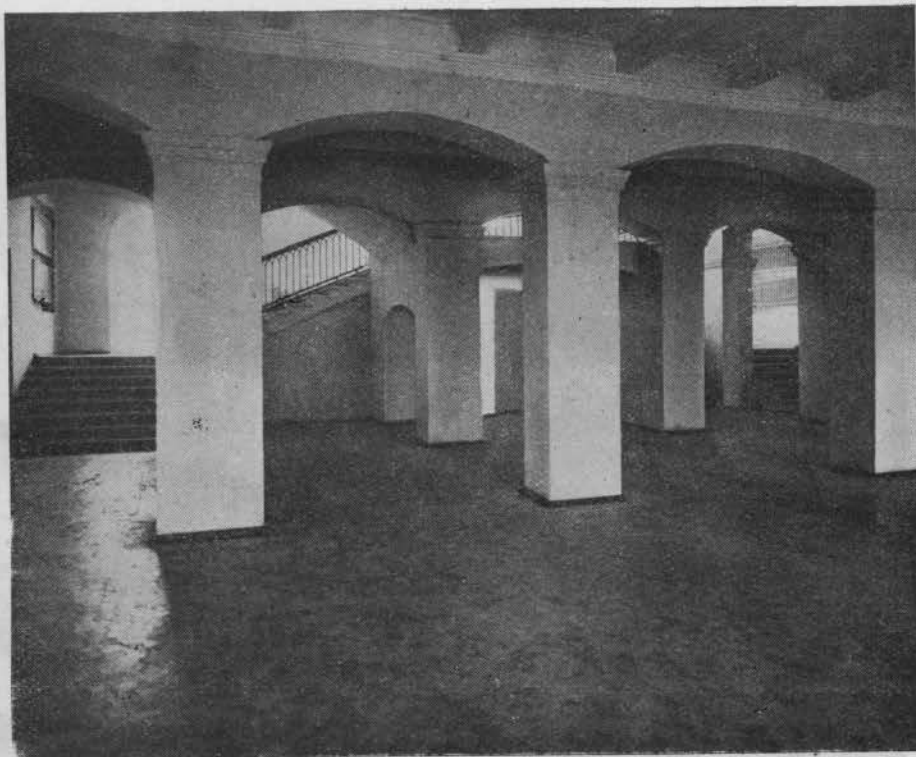


ния подхвачена снизу ажурной аркадой. На гладком белом фоне стены четко рисуются выделенные темным фоном профили и детали, несложные тяги, колонны, орнаментированные консоли, обрамления круглых окон. Мягко убывающие кверху членения стены венчаются расписным карнизом, на сильно вынесенных консолях. Архитектор сумел в этом небольшом и скромном сооружении самыми простыми средствами создать гармоничный образ.

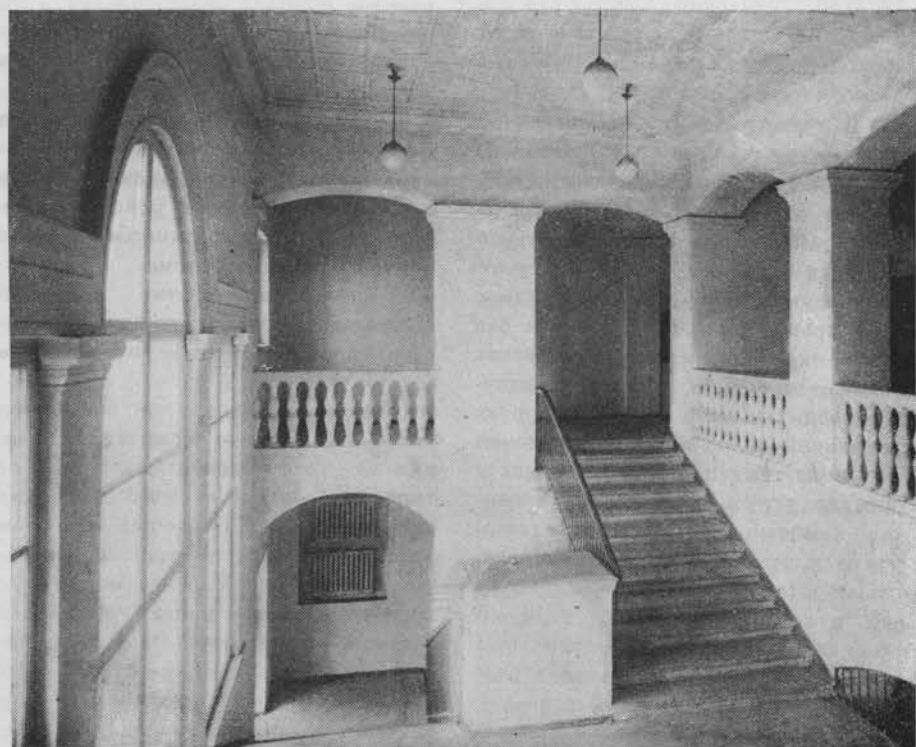
В 1935 году Гольц был назначен руководителем архитектурно-планировочной мастерской Моссовета. Ему было поручено оформление огромного отрезка набережных реки Москвы от Кремля до Сукина болота (Крутицкая, Причальная и другие набережные). В итоге большой и напряженной работы, Гольц и руководимый им коллектив развернули интересную композицию, построенную на учете специфических условий обзреваемости застройки.

Представленный мастерской Гольца проект давал очень интересные и своеобразные решения архитектурного образа отдельных объемов, образующих застройку. К числу уязвимых сторон этой работы относится некоторая архаизация отдельных элементов, легко устранимая при дальнейшей разработке. Ее достоинства — удачно найденная масштабность, ясность архитектурной идеи, большое разнообразие отдельных объемов при целостности общей композиции. К сожалению, эта работа дальше эскизного проектирования не была доведена.

В 1936 году под руководством Г. П. Гольца осуществлялось проектирование и застройка Можайского шоссе (правой стороны). Помимо общей композиционной схемы, Гольцу в этой застройке принадлежит проект большого жилого дома. Для жилого дома Гольц разработал три варианта фасада. Вынужденной особенностью планировки секций явилось вынесение на фасад лестничных клеток. Это обстоятельство, естественно, сильнее всего отразилось на решении композиционной схемы. Определенный ритм вертикалей наличествует поэтому во всех трех вариантах, но акцентировка этих вертикалей в предложенных Гольцем решениях — далеко не одинакова.



Изоучилище Всекохудожника. Вестибюль  
Ecole des beaux-arts à Vsekhsviatskoïé, Vestibule



Главная лестница  
Escaller principal



Г. П. Гольц. Изофабрика Всекохудожника в Веехсвитском (Москва)

G. P. Goltz. Ateliers des beaux-arts de l'Union coopérative des peintres et sculpteurs à Vsekhsviatskoïé près de Moscou

В первом из них вертикальные членения, несмотря на введение сильной горизонтальной тяги, полностью определяют характер композиции. Все второстепенные композиционные элементы почти не звучат, подавленные силой главной темы. Во втором варианте повторенная без изменений горизонталь приобретает большое значение, так как архитектор вводит в нижнем поясе вторую, подчиненную, но все же достаточно активную тему портиков и создает у проезда вглубь участка определенный композиционный центр, в котором эта вторая тема находит богатое и развитое завершение. Наконец, в третьем варианте, горизонтальное членение выявляется еще более четко. Архитектор вводит различную характеристику стены, — в нижней части различными средствами подчеркнута большая ее напряженность и массивность, в верхнем же поясе — развивается легкая

и воздушная, ярко контрастирующая с тяжелым низом тема ажурных декоративных эркеров. Здание в этом варианте приобретает некоторую силуэтность — фронтоны эркеров нарушают однообразие завершающей линии. Пример этих вариаций показывает композиционное мастерство Гольца, умение играть на очень тонких нюансах.

Приблизительно в тот же период Гольц по заданию Комитета по делам искусств разрабатывает проект типового театра на 1000 мест для провинциальных центров. В этом проекте Гольц стремится средствами архитектуры выявить масштаб и характер сравнительно небольшого театрального здания. Свободная постановка театра на участке, с широко раскинутыми лестницами-входами на верхнюю площадку, открытые галереи, расстановка скульптур — все это дает ощущение простора, связи с окружающим прост-

ранством, парком, сквером. Очень интересно разрешена в плане загрузка зала — помимо обычного пути через вестибюль, автор, учитывая климатические условия юга, дает возможность прохода в зал через верхнюю галерею, при чем зрители поднимаются открытыми лестницами до уровня фойе второго этажа.

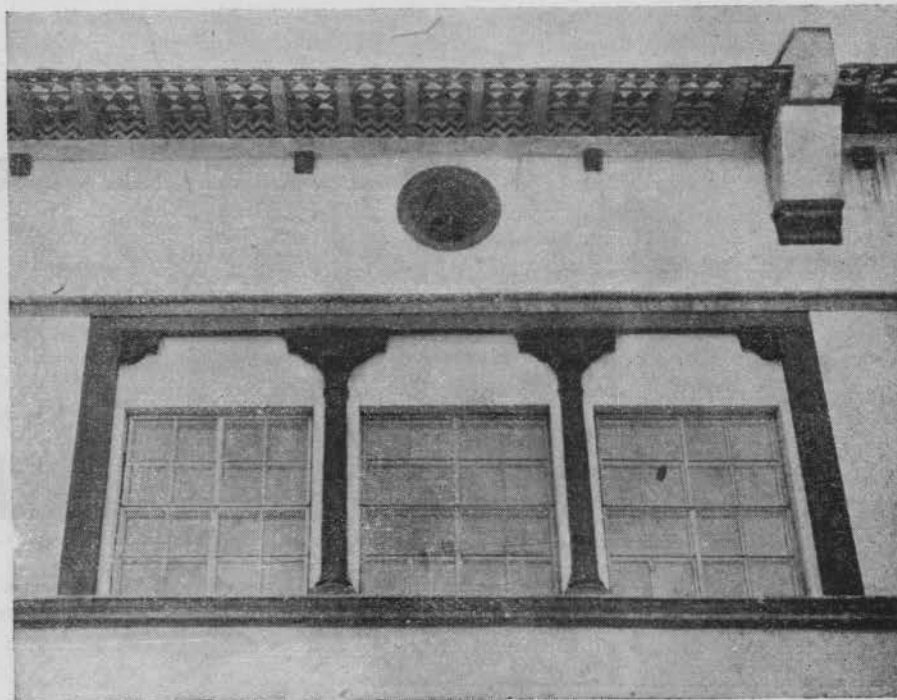
Заслуживает внимания использование лоджий на главном фасаде, как дополнительной площадки театрального действия во время революционных празднеств. В решении главного фасада Гольц избегает применения традиционного большого ордера. Желая архитектурными средствами подготовить зрителя к переходу от больших пространств площади к относительно маленьким объемам внутренних помещений театра, Гольц вводит по первому этажу низкую, растянутую колоннаду. Верхняя часть театра имеет свой портик, решенный подчеркнута са-



мостоятельно и контрастно. Этот контраст ясно выделен особой характеристикой каждого из ордеров — круглых, обтекаемых колонн нижнего входного яруса и квадратных столбов верха.

Следует отметить некоторые композиционные приемы, которые используются Гольцем в этой работе. Так например, разбивка осей верхнего ряда столбов решается совершенно независимо от всей нижней колоннады. Это придает особую выразительность противопоставлению нижней цокольной части верхнему объему и способствует свободному сочетанию ритмов обеих колоннад. Такая, на первый взгляд, неконструктивность разбивки, с точки зрения общего композиционного замысла совершенно оправдана и логична. Соотношение колонн с интерколумнием и трактовка ордеров в обоих ярусах ясно характеризует относительно небольшой масштаб сооружения.

Из работ последних лет своеобразен проект жилого дома на Ленинградском шоссе. Тяжелые столбы низа, связанные сильными разгрузочными арками, выделение угловых камней, перспективная разработка круглых окон — все эти элементы подчеркивают массивность стены, ее напряженность и весомость. Этой тектонической теме противопоставлен мотив легко и тонко прорисованных эркеров, как бы врезанных в тело стены. Декоративная трактовка стены здесь необычна и своеобраз-



Фрагмент фасада

Fragment de la façade

на — двухцветная окраска камней кладки подчеркивает ее условный изобразительный характер.

Силуэтный прием завершения здания развивает идею ранних венецианских карнизов. Отметим также и декоративные цветные вставки под эркерами, как бы прорывающие стены, символизирующие, так сказать, врезку этих эркеров в стенную толщу.

Из небольших сооружений, выстроенных Гольцем, привлекает вни-

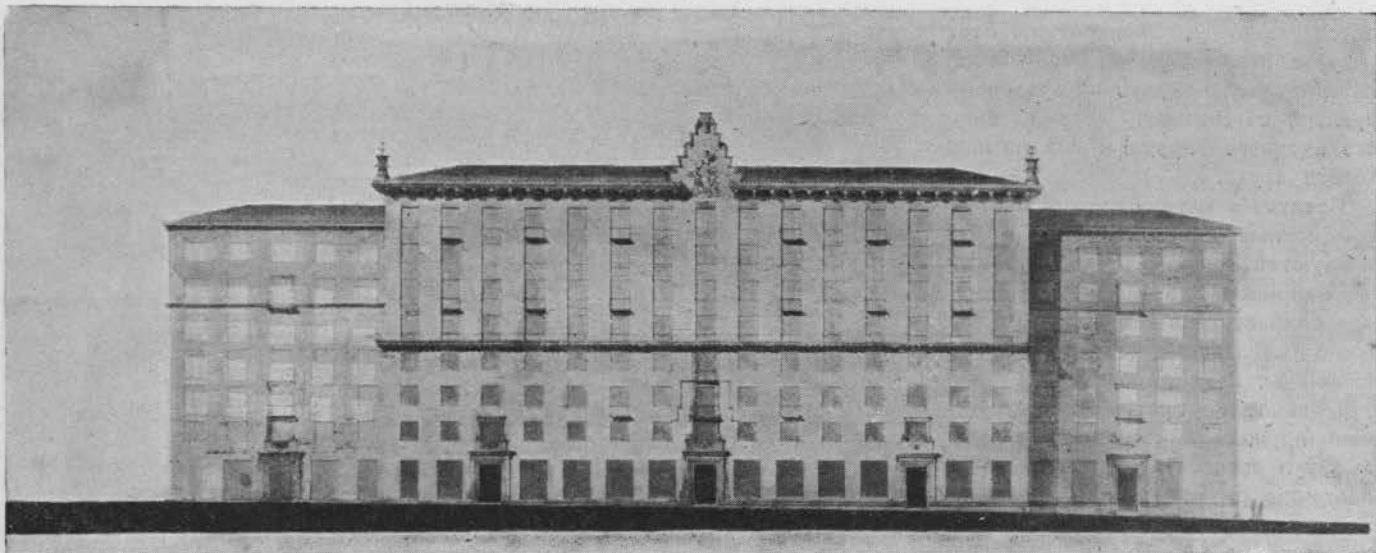
мание здание насосной станции. Небольшой, компактный и грузный объем с мощными линиями тяжелых и крупных тяг, расширяющиеся к низу стены, низкий, распластаный под тяжестью нагрузки цоколь — вся эта мощная пластика создает образ очень большой силы.

Размеры статьи позволяют коснуться лишь небольшой части работ Г. П. Гольца, созданных за годы напряженной и разнообразной архитектурной деятельности. Хочется отме-

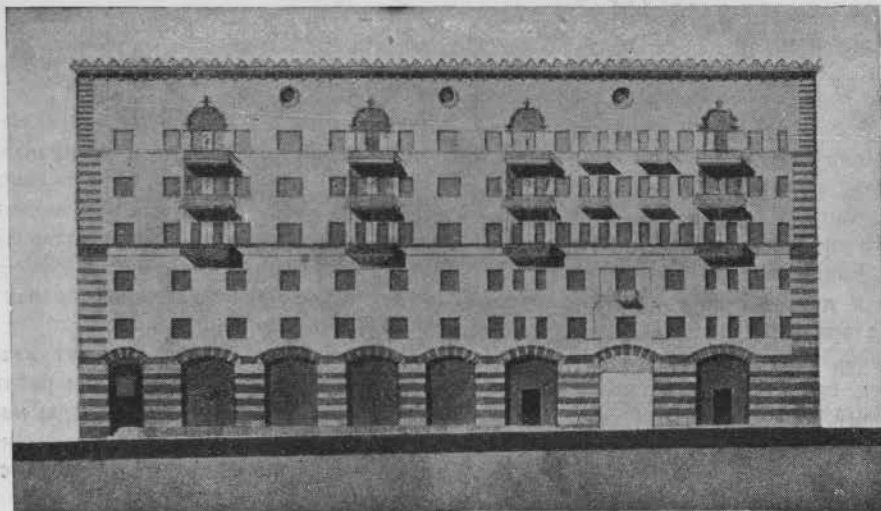
Изофабрика Всекохудожника. Лепной цех



Ateliers des beaux-arts à Vsekhsviatkoïé



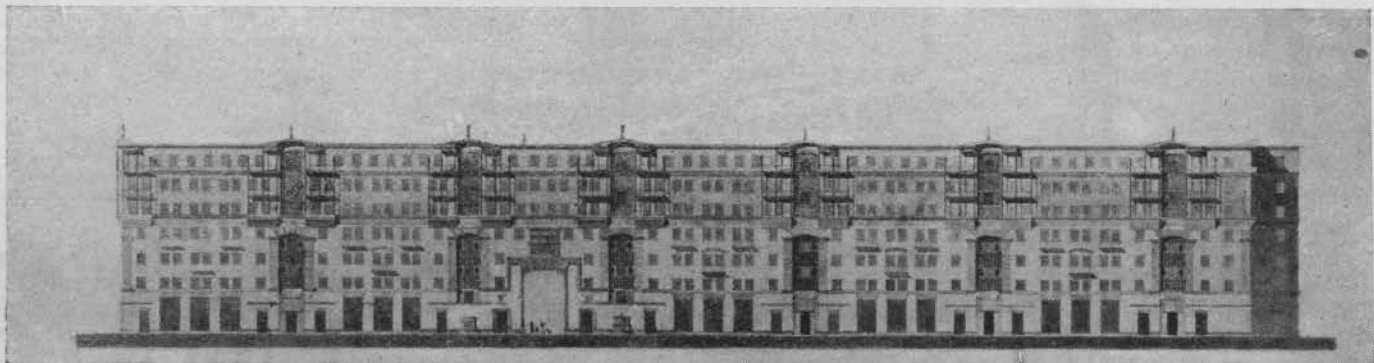
Г. П. Гольц. Проект жилого дома на Б. Калужской ул. в Москве. Строительство 1939—40 г.  
G. P. Goltz. Projet d'une maison d'habitation rue Grande Kaloujskaïa à Moscou



Г. П. Гольц. Проект жилого дома на Ленинградском шоссе в Москве. 1939 г.  
G. P. Goltz. Projet d'une maison d'habitation chaussée de Léningrad à Moscou

тить лишь некоторые общие черты, характерные для его творчества.

Прежде всего бросается в глаза большая разносторонность его дарования — помимо архитектуры, той области искусства, которой он себя целиком посвятил, в списке его работ есть и книжная графика, и театральная декорация, и чистый рисунок. Во всех этих областях Гольц выступает как квалифицированный мастер, чуждый малейшего налета дилетантизма. Эта творческая разносторонность Гольца обуславливает в известной степени, помимо очень тонкого и изысканного графического мастерства, и разнообразие его архитектурных замыслов.



Г. П. Гольц. Проект жилого дома на Можайском шоссе в Москве. 1937 г.  
G. P. Goltz. Projet d'une maison d'habitation chaussée de Mojaïsk à Moscou

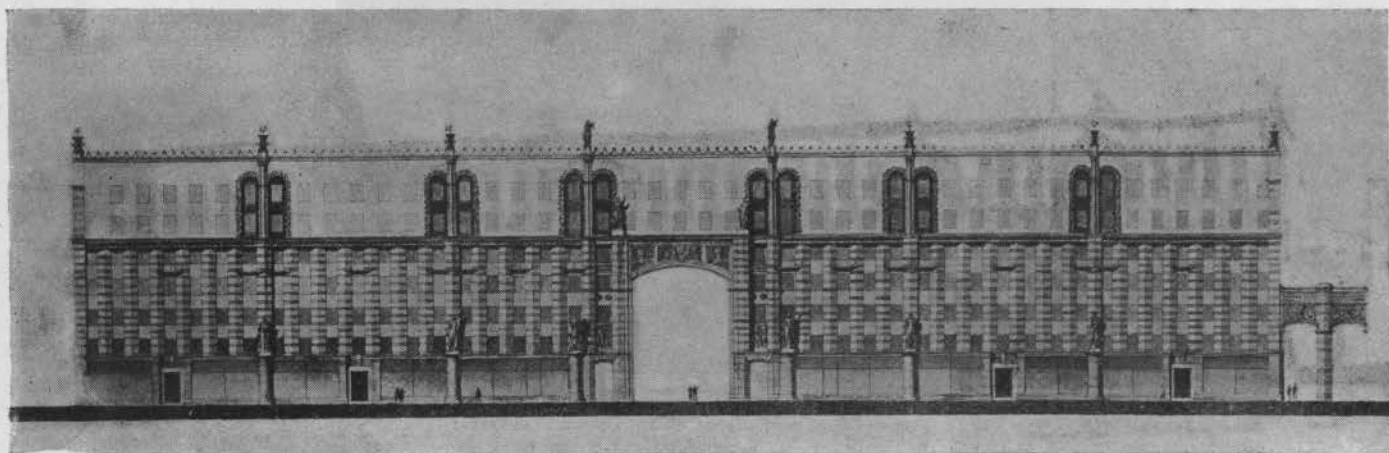


Гольца часто упрекают в архаизировании, в эстетстве, в неправильной трактовке образа. В некоторых случаях эти упреки действительно не лишены основания — так например, в первом варианте Дворца культуры в Нальчике, в Доме Красной армии в Кронштадте, частично в оформлении набережных — любование выразительной статикой античных форм уводит его с пути правдивой характеристики современного здания. В проекте театра им. Станиславского преклонение перед одной из тем Палладио заслонило собственное отношение архитектора к образу.

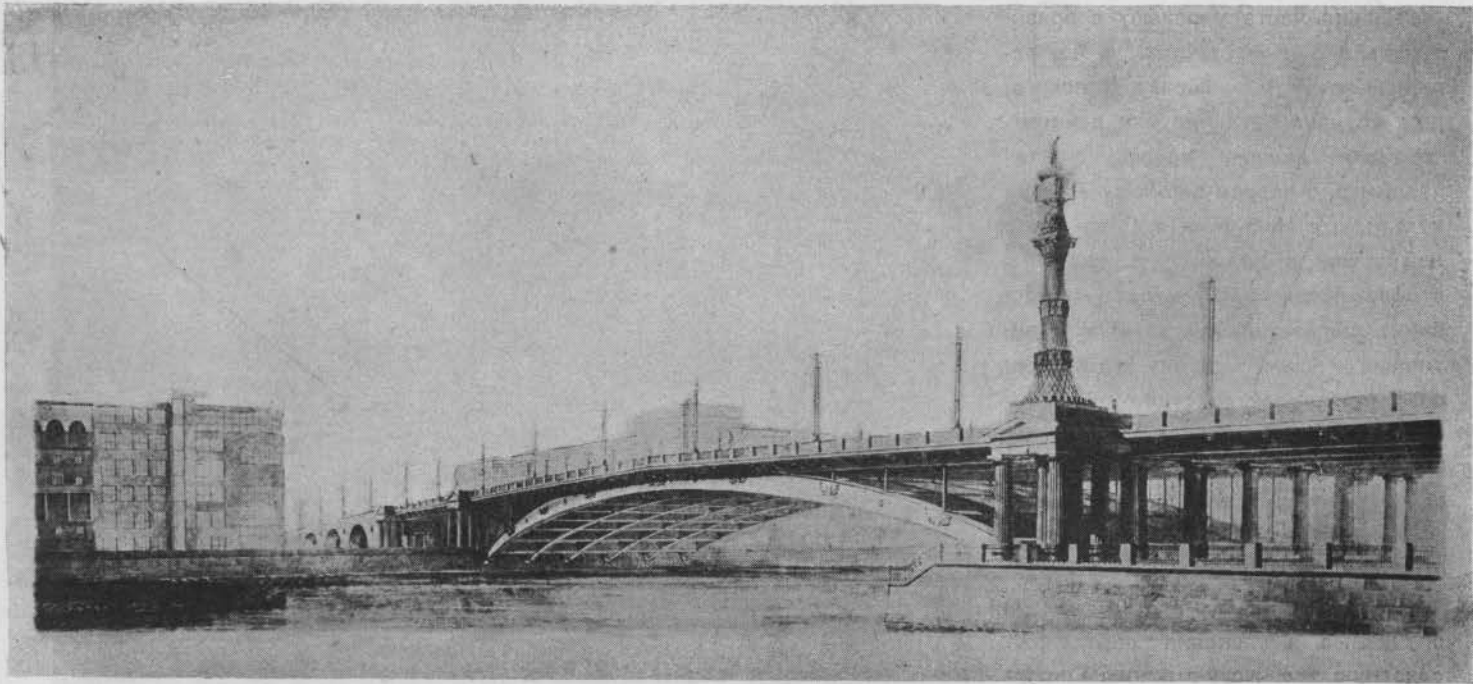
Все это так, но отнюдь не эти случайные отклонения определяют основную творческую линию Гольца. Почти все его произведения отмечены своеобразием подхода, на классику он смотрит глазами современного художника, стараясь творчески истолковать систему ее форм. В работах архитектора нет ни малейшего следа самоуспокоенности — он ищет все новых и новых решений. Гольц хорошо знает всю силу и выразительность классической системы композиции. Определенная система членений и профилей, характеризующих архитектурные качества формы — ее напряженность или легкость, относительная величина, до-



Г. П. Гольц. Эскиз жилого дома на ул. Горького в Москве. 1940 г.  
G. P. Goltz. Maison d'habitation rue Gorki à Moscou. Esquisse



Г. П. Гольц. Жилой дом на ул. Горького. Вариант фасада. Эскиз  
G. P. Goltz. Maison d'habitation rue Gorki à Moscou. Variante de la façade. Esquisse



Г. П. Гольц при участии арх. Д. М. Соболева. Б. Устьинский мост в Москве. Проект. 1936 г.  
G. P. Goltz avec collaboration de l'arch. D. M. Sobolev. Pont Grand Oustinski à Moscou. Projet

минирующее или второстепенное ее положение в композиции, контрастное сопоставление форм, — грузных и легких, массивных и ажурных, крупных и дробных, — все эти простые и ясные слагаемые архитектурного языка в лучших его работах являются не самоцелью, а средством

создания яркого и выразительного образа.

Большое чувство формы и декоративное чутье придают работам Гольца особенную остроту. Иногда любовь архитектора к контрастным сопоставлениям приводит к чрезмерной утонченности, к усложненности

отдельных композиционных элементов, причем детали подчас теряют свою материальность, воспринимаются почти графически. Но обычно введение легких элементов дает архитектору возможность с большой яркостью подчеркнуть основную тектоническую тему.



Б. Устьинский мост через Москва-реку. 1936—38 г.  
Г. П. Гольц, Д. М. Соболев, инж. В. М. Вахуркин  
Pont Grand Oustinski sur la Moskova  
G. P. Goltz, D. M. Sobolev, ing. V. M. Vakhourkine



# ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

## ОТ РЕДАКЦИИ

Состоявшаяся в конце апреля с. г. в Москве творческая встреча архитекторов Москвы и Ленинграда позволила крупнейшим архитектурным коллективам нашей страны обменяться мнениями по основным творческим вопросам советской архитектуры. В этой широкой дискуссии одно из центральных мест заняла проблема традиции и новаторства. От правильного понимания этих двух начал, из которых складывается всякое поступательное развитие искусства, в значительной степени зависят творческие успехи нашей архитектуры.

Высказывания мастеров Москвы и Ленинграда, во время встречи, значительно содействовали правильной постановке этой важнейшей проблемы, не раз обсуждавшейся и на страницах нашего журнала. Закономерное развитие великих традиций зодчества, составляющих основной фонд нашей архитектурной культуры, в сочетании с творчеством новых образов, новых форм, новых методов, — с новаторством, вытекающим из глубокой новизны всей нашей жизни, всей нашей эпохи, — является основной предпосылкой создания большой советской архитектуры, архитектуры социалистического реализма.

В спорах о традиции и новаторстве еще далеко не все конкретные вопросы архитектурного творчества нашли свое правильное освещение. Дискуссия на эту тему, развернувшаяся во время встречи московских и ленинградских архитекторов, продолжается как в архитектурной среде, так и среди широких кругов нашей общественности.

Редакция «Архитектуры СССР» предоставляет страницы «Творческой трибуны» для дискуссионных высказываний на эту тему. Итоги дискуссии редакция намерена подвести в одном из ближайших номеров журнала.

## НАСЛЕДИЕ И НОВАТОРСТВО

Акад. арх. М. ГИНЗБУРГ

**Н**аследие и новаторство — два, как будто, противоположные друг другу понятия; по крайней мере, до последнего времени мы их противопоставляли. Между тем сегодня (и в этом заключается наш рост) мы можем легко понять, что они лишь взаимно дополняют друг друга. Одно без другого — невозможно. Более того, именно в свете взаимопроникновения этих обоих начал можно правильнее всего выяснить значение каждого из этих понятий.

Мы привыкли обычно понимать под наследием классические архитектурные памятники, к которым можно подходить как к чему-то обезличенному и имеющему ту или иную ценность в зависимости от возможного их применения и использования в текущей работе. Между тем, за каждым историческим памятником нужно видеть живого человека, его создающего. В наследии прошлого

важна не столько история памятников, сколько история творчества мастеров. Мы нередко предпочитаем правила Виньолы живому человеку и творцу Капраролы. Мы привыкли видеть в наследии прошлого не волнующее творчество старых мастеров, а бездушные и холодные схемы. У большинства из нас создалось представление о греческой архитектуре, как о ряде неизменных канон, определяющих собой архитектурное развитие целых столетий. Однако, если подойти к греческой архитектуре с точки зрения живого творчества, картина получается совершенно иная. Достаточно представить себе творческую биографию Иктина, который в продолжение одного двадцатипятилетия смог перейти от Парфенона к храму Аполлона в Бассах, для того, чтобы понять, как неправильны все эти представления о греческой архитектуре. Если архитектор эпохи греческого

расцвета, в пределах своей творческой биографии, мог охватить столь противоположные устремления, как ясный и уравновешенный Парфенон и импрессионистический, почти барочный храм Аполлона в Бассах, следовательно, в греческой архитектуре, даже в период ее высочайшего расцвета, не существовало никаких канонов и готовых схем, а было живое, изменчивое, чисто человеческое творчество.

Достаточно археологу выкопать самую небольшую деталь карниза или колонны какого-нибудь исторического памятника, для того, чтобы по нему можно было точно определить век создания сооружения. Каждая мельчайшая деталь, каждая кривая любого мулюра носит на себе отпечаток живого творческого понимания, свойственный данной эпохе, данному человеку. Интересен может быть в этом смысле пример храма в Олимпии, где все дорические капители не похожи одна на другую только потому, что они создавались разновременно. Это вскрывает нам истинную природу живого и изменчивого творчества греков.

Чем больше мы изучаем, чем пристальнее и глубже подходим к историческому наследию, тем ярче и глубже выявляется творческое отличие одной эпохи от другой. Смена эпох, смена стиля несет с собой, как правило, не только смену отдельных архитектурных деталей, не только смену архитектурного языка, но и смену тех композиционных закономерностей, тех законов построения стиля, которые характерны для той или иной эпохи. Можно сказать, что одни из этих законов более устойчивы, другие — менее устойчивы, но вряд ли можно утверждать, что есть бессмертные и абсолютно неизменные законы.

Для нас стало сейчас почти каноном трехчастное деление фасада, убывающие кверху пропорции, расширение опоры книзу и т. п. Между тем, изучение наследия говорит нам, что и эти «бессмертные» законы возникли на уровне определенных исторических предпосылок, определенного состояния развития производительных сил эпохи. Появление таких материалов, как железобетон, или таких конструкций, как рамные и шарнирные конструкции, создает достаточные предпосылки для радикального изменения и этих законов.

Другими словами, мудрость наследия прежде всего учит нас тому, что искусство есть живой и изменчивый процесс, связанный неразрывно с эпохой и рождающий в каждую эпоху свои закономерности, свои ощущения, свой язык. Отсюда следует, что наследие учит нас прежде всего поступать так, как всегда поступали живые и талантливые мастера любой эпохи, любой страны, учит в своем творчестве прежде всего уважать свою эпоху и самого себя. Таким образом, истинный урок наследия толкает нас прежде всего к новаторству.

Если отбросить примитивное представление о новаторстве, как о желании во что бы то ни стало и прежде всего сделать нечто не похожее на то, что было до нас, т. е. чисто формальное и безусловно вредное толкование этого понятия, то новаторство, продолжающее величайшие традиции прошлого, — есть прежде всего яркое ощущение художником окружающей его действительности, понимание задач, которые она ставит перед ним.

В прошлые исторические эпохи новаторство отдельных мастеров было всегда героическим подвигом, обыч-

но трагически заканчивающимся, причем новаторство было в большинстве случаев стихийным, и новаторы лишь подсознательно ощущали цель и задачи своей эпохи (Магелан, Колумб и др.). Социалистическая эпоха все это радикально изменила. Цель и задачи нашей социалистической страны не надо угадывать, они мудро указываются нам нашей партией и ее гениальным вождем. Вместо подсознательного ощущения задачи эпохи перед нами всегда — ясный план, ясные перспективы, четкие пути.

В нашей социалистической стране нельзя ссылаться на то, что новаторство есть удел немногих. Новаторство в лучшем смысле этого слова — это обязанность каждого гражданина, каждого мастера, каждого художника. Это органическое новаторство окружает нас со всех сторон: изобретатели, стахановцы, изотовцы, кривоносовцы и др. Оно привело нас к радикальным изменениям во всех отраслях окружающей нас действительности. Оно поставило и совершенно иные задачи перед советской архитектурой, создав новые типы архитектурных сооружений, изменив самую социальную сущность архитектурных произведений.

В результате этого массового новаторства, мы окружены совершенно новой социалистической техникой (скоростное строительство, индустриализация). Таким образом, предпосылок и для чисто архитектурного новаторства очень много. В сущности говоря, перед советским архитектором уже стоит задача не столько толкать своим искусством нашу жизнь вперед, сколько хотя бы уже не отставать от значительно ушедшей вперед нашей действительности.

Однако эти изменения происходят не вдруг, они возникают в разных местах; возникают нередко в виде ряда противоречий. Мы имеем наряду с передовыми участками нашей действительности, в частности в строительной практике, и отсталые, как по характеру самих типов сооружений, так и по технике их осуществления. Эта противоречивость в возникновении нового и создает условия, при которых многие из нас не видят достаточно ясно всего того, что окружает нас.

Для всех понятно, что немислимо создавать Дворец Советов иначе как на базе самого прогрессивного уровня нашей социальной и технической мысли. Никому не придет в голову, что в архитектуре Дворца Советов можно обойтись заимствованием элементов и форм исторического прошлого. Но в ряде других примеров, где элементы этого нового не так отчетливы, где иногда надо разобраться в глубоком противоречии, мы очень часто отказываемся от смелой постановки задачи и ограничиваемся эпигономством, причем нередко ссылаемся на невозможность качественно превзойти то, что делалось до нас. Но ведь в этом заключается признание не только в своем творческом бессилии, но и в отсутствии какой-либо воли итти в ногу со своей страной, которая непрерывно дерзает и непрерывно ищет нового, непрерывно идет вперед. К счастью, у нас растет прекрасная молодежь, плоть от плоти нашей эпохи, более смелая, чем мы. Нельзя сомневаться в том, что, овладевая мудростью наследия, она сумеет овладеть и чисто большевистской волей к смелому решению острых и современных задач, к яркому проявлению в своем творчестве идей и образов нашей сталинской эпохи.



# О СОЦИАЛИСТИЧЕСКОМ РЕАЛИЗМЕ В АРХИТЕКТУРЕ

Проф. Н. ТРОЦКИЙ

**В**опросы стиля в искусстве неразрывно связаны с жизнью и мировоззрением эпохи, с внутренним состоянием и общим характером народа, выразителем которого данное искусство является. Все это — общеизвестно и об этом, казалось бы, не следует особенно распространяться. Попробуем, однако, с этой точки зрения подойти к интересующему нас вопросу, к вопросу о социалистическом реализме в советской архитектуре.

Наша эпоха — это эпоха победы восходящего класса — пролетариата — класса мощного, организованного, простого, сурового, героического, ясного, правдивого и полного жизненности и энергии. Может быть, никогда, ни в одну историческую эпоху, не был так ясен и определен основной характер, основное настроение, основная устремленность народа, как в нашей стране в переживаемую нами эпоху.

Мы знаем стиль градостроительства античного мира, стиль средневековья, стиль американский, «деляческий», надуманный, создавшийся в течение короткого времени, стиль Парижа XVIII века с его прекрасными площадями, улицами и ансамблями, знаем продолжение этого стиля в XIX веке — работы Османа.

Наш советский стиль градостроительства, обладающий значительно большими возможностями, должен воплотить в себе все качества исторических стилей и, вместе с тем, быть богаче и свободнее их. Это — стиль организованности, простоты, как в отношении построения пространственных идей и общей композиции города, так и в отношении композиции отдельных площадей, улиц, их взаимной связи, зеленых насаждений, распределения территории, силуэта города, расстановки доминант и т. д.

Если с этой точки зрения подойти к градостроительной практике Москвы и Ленинграда, то совершенно ясным станет, что задачи социалистического реализма в градостроительстве практически еще в весьма небольшой мере получили свое разрешение. Наши архитекторы-градостроители сплошь и рядом неудачно справляются со стоящей перед ними основной задачей — правильной организации пространства. А между тем, решение этой задачи уже само по себе является залогом успеха. Даже и при средней по качеству архитектуре зданий улицы будут достаточно выразительны и достаточно интересны при наличии правильного пространственного построения.

На новых магистралях и площадях Москвы и Ленинграда очень мало чувствуется организованная воля планировщика-градостроителя. Случайные и необоснованные разрывы между домами, спорящие с пролетами улиц, неправильно решенные и подчас противоречащие друг другу силуэты домов, с большим количеством конкурирующих осей (на Калужском шоссе в Москве), непродуманные композиции ответственных площадей, случайные курдонеры, разрушающие улицу и дезорганизуящие застройку, и т. д. — все это свидетельствует

об отсутствии ясного понимания целей и возможностей советского градостроительства.

Я думаю, что незачем далеко искать «синюю птицу» социалистического реализма в теории градостроительства. Организованность, целесообразность, простота и ясность пространственной концепции — вот основные предпосылки советской теории градостроительства.

Переходя к рассмотрению архитектурных направлений, определяющих творческую работу архитекторов Москвы и Ленинграда, надо констатировать, что принципы социалистического реализма находятся лишь в стадии становления.

В Москве мы имеем налицо различные направления архитектурной мысли. Прежде всего, школа Жолтовского, к которой, помимо самого И. В. Жолтовского, принадлежат его последователи и ученики — арх. А. К. Буров, Г. П. Гольц, И. Н. Соболев и другие. Затем — Б. М. Иофан. И, наконец, направления без определенной принципиальной установки, в основе которых лежит стремление к эклектическому «использованию наследия».

Жолтовский со своей школой знаменует реакцию против конструктивизма, — архитектурного направления, имевшего успех в нашей советской архитектуре в течение почти десятилетия, но в конечном итоге исчерпавшего себя. Оно оказалось неспособным выразить богатство и эмоциональную насыщенность нашей эпохи и ее героизму. Жолтовский, обладая огромной архитектурной культурой, явился естественным антиподом вылощенного и нигилистически оголенного конструктивизма.

Воспитывая своих учеников и последователей на образцах превозносимого им итальянского Ренессанса, он и сам работал в этом направлении. Он внес много ценного в нашу архитектуру на известном промежутке времени и, во всяком случае, поставил ясно вопрос об определенном отношении к наследию.

Однако свойственное его ученикам утонченное и подчас рафинированное, эстетское смакование архитектурных деталей, лишенное силы, простоты и лаконичности, быстро себя изживает, и в настоящее время мы видим в работах этих архитекторов отход от безусловной преданности итальянскому Ренессансу и пока еще весьма несовершенное искание новых идей.

Арх. Б. М. Иофан — создатель Парижского павильона, автор Дворца Советов, — обладая большой эмоциональной направленностью и художественным темпераментом, вместе с тем, часто впадает в приторность американского супрематизма или немецкого модерна. Следует пожелать Б. М. Иофану большей свободы в поисках новой формы, большей самостоятельности в поисках специфически русского, советского стиля. Всего этого Б. М. Иофан, несомненно, может добиться в своем творчестве.

Попутно с этим, хочется упомянуть о здании Сов-

наркома СССР арх. А. Я. Лангмана, которое, обладая в деталях некоторыми чертами американского небоскреба, является, вместе с тем, очень выразительным и, несомненно, входит в ряды первых сооружений нашего стиля.

Представители третьего направления — А. В. Щусев, А. Г. Мордвинов, Д. Н. Чечулин и другие стараются быть понятными широким массам, а не поднимать вкус этих масс на высший уровень. При несомненной талантливости этих архитекторов, у них бывают обидные провалы (жилые дома на Калужском шоссе, проект театра «Сатиры» и ряд других). Им необходимо в дальнейшем добиться большей принципиальности в своей работе.

Мне представляется, что при всем различии этих основных нот, звучащих в оркестре современной московской архитектуры, существуют все основания быть уверенным, что каждая из них, совершенствуясь в своем дальнейшем развитии, отбрасывая лишнее, стремясь к простоте и максимальной выразительности, может явиться ценным вкладом в создаваемый нами архитектурный стиль.

В ленинградской архитектуре мы имеем, пожалуй, более единую направленность. Объясняется это отчасти наличием довольно сильной, исторически сложившейся, школы — Академии художеств, учениками которой является большинство ленинградских архитекторов, а отчасти характером самого города, строгого и архитектурно выдержанного.

Это не мешает, однако, и здесь звучать несколькими, довольно сильно отличающимися друг от друга, нотам.

Характерное направление в ленинградской архитектурной практике представляет группа архитекторов — Е. А. Левинсон, И. И. Фомин, Б. Р. Рубаненко, А. А. Оль и другие.

В попытках найти новые архитектурные решения, в частности в области жилищного строительства, эта группа архитекторов, отталкиваясь от некоторых образчиков современной французской архитектуры (Перрэ, Корбюзье и др.), сумела, однако, обогатить свое творчество и приблизить его к архитектуре Ленинграда, отчасти пользуясь ренессансными формами и сильно их модернизируя, а отчасти — римскими образцами (термами) и даже стеной росписью Помпеи.

Надо признать, что в результате работы этих архи-

текторов мы имеем чрезвычайно интересные и своеобразные проекты фасадов жилых домов, решенных остро, лаконично и свежо.

В дальнейшем, надо ожидать, что эта группа архитекторов добьется еще большей выразительности в своих работах, особенно в монументальной архитектуре, достаточно удачных образцов которой мы не имеем.

Многочисленной архитектурной группой является группа, работающая, если можно так сказать, в монументальном классическом плане. Выдающиеся зодчие нашего времени, покойные И. А. Фомин и В. А. Щуко являлись яркими представителями этого направления и, пожалуй, его основоположниками.

Исходя из традиций римских монументальных сооружений, а также от Палладио и Пиранези, эта группа архитекторов пытается, путем выражения новых масштабов, материалов, а главное, исходя из новой идеологии и настроения нашей героической эпохи, создать могучую, монументальную архитектуру — архитектурный советский стиль.

В этом направлении работают такие архитекторы, как Л. В. Руднев, Н. А. Троцкий, Д. И. Бурышкин, Е. И. Катонин и другие. В результате их работ, мы имеем такие сооружения, как памятник Жертвам Революции на Марсовом поле, Академию им. Фрунзе в Москве, Дом Советов в Ленинграде, комплекс общественных зданий на правом берегу Невы и т. д.

Суровость, простота, эмоциональная приподнятость, использование архитектурного наследия как способ архитектурно выразить свою идею — вот путь, который является правильным и соответствующим духу нашей эпохи.

Заканчивая эту краткую характеристику основных и наиболее ярких современных нам течений в советской архитектуре, можно выразить полную уверенность в том, что из многообразия этих направлений неминуемо должен родиться наш советский стиль — стиль социалистического реализма.

Необходимыми условиями создания этого стиля являются — ощущение эпохи, чувство преданности советского гражданина, советского художника своей стране и своему народу, а также высоко развитый художественный вкус и культура, воспитанные на лучших образцах исторической и современной архитектуры.

## О НАШИХ ТВОРЧЕСКИХ РАЗНОГЛАСИЯХ

Я. КОРНФЕЛЬД

**М**олодая советская архитектура растет и развивается. Ни на один день не останавливаются искания нового, искания новых средств искусства для выражения чувств и идей социалистического общества.

На короткий период, в первые годы революции, еще давала себя знать инерция довоенной архитектуры; ее сменили романтические искания выхода новым представлениям, рожденным бурей революции, — период, когда были созданы дома советов и дворцы труда в виде шестерен, серпа и молота, когда в кубистических сдвигах и

расслоениях формы чудилась революционная эстетика во всех областях искусства.

С возобновлением международных связей после конца гражданской войны, окрепло влияние новой архитектуры Запада, особенно — конструктивизма.

Новые представления об единстве формы и материала, формы и конструкции, формы и индустриальных методов производства, о чистоте формы, избавленной от груза довоенной эклектики, захватили на время и направили творческую энергию в узкое русло безыдейной



архитектуры конструктивизма. Одинокие попытки сочетать абстрактную, геометрическую архитектуру с идейным содержанием получили черты натурализма, примитивной иллюстрации, но не образного выражения.

Падение аскетического кодекса конструктивизма было воспринято как выход на широкий простор творчества после длительного периода аскетизма. Открылись увлекательные дали искусства прошлого, безмерные ценности, созданные человечеством.

Этот первый период радостной встречи с искусством прошлого и безудержного любования им, отмеченный «гигантоманией и излишествами», вызвал скорую реакцию. Уже на первом творческом совещании архитекторов в 1936 году в Ленинграде прозвучала отрезвляющая критика под лозунгом: «изучение прошлого не самоцель, а средство познания настоящего и раскрытия искусства будущего».

Навыки аналитического мышления, сложившиеся в период функциональной архитектуры, были перенесены на сознательное изучение, на критическое освоение прошлых культур.

Круг этих культур, вначале ограниченный античностью и итальянским Ренессансом, постепенно расширился и охватил всю мировую архитектуру.

Углубился интерес к изучению исторического творчества народов СССР; Сельскохозяйственная выставка продемонстрировала первые плоды изучения этой неисчерпаемой сокровищницы народного гения.

Возросшая способность диалектического познания, критического мышления и освоения содействует отходу от эмпирического, вкусового восприятия исторической культуры и приближению к теоретическому анализу, к изучению основ, принципов, управляющих на всех ее этапах созданием прекрасного. Значительную роль в этом процессе выполняют наши архитектурные вузы, еще большую — Академия архитектуры через свой институт аспирантуры. Большая роль принадлежит нашей крепнущей из года в год печати, вовлекающей все более широкие круги мастеров в творческое русло теоретической, критической мысли, и Союзу архитекторов, оказывающему решающее влияние на политическое воспитание и направление творческой активности всего коллектива архитекторов.

Весь этот конспективный итог положительного в нашем развитии хочется привести не для того, чтоб создать впечатление, будто все благополучно и нет теневых сторон в этом развитии: эти мысли приведены лишь в связи с лозунгом «новаторство и наследие», который в наши дни все больше занимает умы.

Мы — на новом рубеже, и этот лозунг знаменует начало ревизии пройденного пути. Необходимо внимательно оценить итоги этого пути, чтоб правильно наметить направление предстоящего движения.

Лозунг «новаторство и наследие» нужно понимать как указание на диалектическое единство двух противоположных с виду начал. Всякое противопоставление этих начал, как непримиримых антагонистов, вернет нас к позициям, покинутым в 1932 году.

Мы сознательно покинули эти неверные позиции и пошли по указанному партией и правительством пути проникновения в прошлое для создания будущего.

На этом синтетическом принципе основаны наши

лучшие достижения в последние годы. Мы можем с гордостью назвать во всех областях нашего строительства этого периода архитектурные произведения, получившие общее признание не только в Союзе, но и за рубежом. Некоторые из них войдут в сокровищницу мировой архитектуры. В этих произведениях, уходящих корнями в многовековую культуру человечества, ясно зазвучали новые ноты, новые идеи социализма, претворенные в выразительные архитектурные образы.

Мы должны в них видеть первые убедительные иллюстрации правильно примененного в искусстве лозунга «новаторство и наследие».

Таких синтетических произведений не удавалось создать в периоды, прошедшие под одной из частей этого лозунга: «новаторство» — при конструктивизме, или «наследие» — в 1932—35 годах.

Мы еще слишком недостаточно освоили и синтезировали в наших работах этот замечательный лозунг, чтоб уже становиться на путь ревизии и установления вымышленных соотношений, нарушающих равновесие обеих его частей.

Между тем, в некоторых выступлениях на апрельской встрече архитекторов Москвы и Ленинграда и в печати отчетливо прозвучали призывы к ревизии, хотя и облеченные в форму объективной оценки и сравнения творческих итогов Москвы и Ленинграда.

Нужно отметить любопытную особенность этой встречи: москвичи в порыве похвальной самокритики сказали много лестного о деятельности ленинградцев. Ленинградцы искренне присоединились к этим похвалам и к энергичной критике Москвы. В итоге сложилось одностороннее и неточное освещение фактов.

В упрощенном виде выводы гласят, что Москва еще дается «порокам» освоения наследия, а Ленинград уже украшен добродетелями новаторства.

В доказательство сопоставляется бесперспективное «стенное» творчество архитекторов, работающих в духе «московского ренессанса», с прогрессивным «карнасным», принципом композиций Ленинграда.

Такое поверхностное определение и сопоставление характерных черт московской и ленинградской творческой линии последнего времени не содержит еще в себе ничего поучительного, но способно породить пагубные заблуждения.

Можно справедливо упрекнуть архитекторов Москвы в том, что, реконструируя магистрали застройкой по красной линии, они утрачивают связь этих двух экранов, окаймляющих улицу, с пространством квартала, не используют пластических возможностей объемного построения некоторых домов и сводят архитектуру дома к «проблеме стены».

Бесспорны преимущества ленинградских архитекторов, застраивающих ряд крупных кварталов и новых районов города. Бесспорно и то, что властная традиция ленинградской архитектуры дисциплинирует и подчиняет себе новое строительство и в этом подчинении ансамблю ленинградские архитекторы проявляют много художественного такта, не утрачивая и должной самостоятельности своего творчества.

При единстве принципов стеновой архитектуры жилых домов московские архитекторы слишком индивидуалистичны и часто игнорируют не только ансамбль ули-

цы, площади, но и архитектуру смежных домов, отчего получается чересчур живописный эффект 1-ой Мещанской улицы.

Ленинградцы же вызывают справедливый упрек в чрезмерном однообразии композиционных приемов. Например, опубликованные к моменту творческой встречи последние постройки и проекты зданий — дом Советов, культкомбинаты, институты, общежития и жилые дома — решены одинаково мощными вертикалями на всю высоту здания, и трудно обнаружить разницу в характере зданий, столь различных по назначению. В таком понимании ансамбля уже таится опасность скуки.

Московских архитекторов упрекают в том, что они сохраняют еще сильную приверженность принципам архитектуры палаццо Ренессанса; это обнаруживается в стеновом приеме и особенно в системе горизонтальных членений на два-три пояса. Приходится согласиться с такой констатацией, но не с ее оценкой. В самом деле, законно ли стену изображать именно как стену? Повидимому — законно. Почему же не ориентироваться в своих исканиях на высокие достижения стеновой архитектуры Ренессанса и не черпать в них принципиальные основы для архитектуры жилого дома?

Пока мы строим еще жилые дома с несущими кирпичными стенами, разве не естественно передавать во внешней форме существо этой конструкции?

Разве не является насилием над материалом, искажением художественной правды трактовка такого жилого дома крупным орденом, прорезывающим стену, или приставленным к ней и заслоняющим окна?

На это можно справедливо возразить, что для архитектуры недостаточно одной правды, возникающей изнутри здания, есть и другая правда, обусловленная окружением, все дело в диалектическом сочетании этих двух правд.

И если вообще естественно решать жилой дом стеной, то так же правильно решает акад. арх. Г. П. Гольц свой дом на триумфальной улице Горького в торжественных вертикалях.

В этом нет, кстати, никакого отказа Г. П. Гольца от прошлого и перехода на новые пути, как некоторые говорили на встрече. Такими же вертикалями Г. П. Гольц решал дом на месте церкви Василия Кессарийского шесть лет тому назад, исходя из тех же предположений значимости магистралей.

Следовательно, неправильно думать, что «стеновая» архитектура жилого дома в принципе устарела, так как она родственна палаццо, а орденовая прогрессивна, так как она на него непохожа.

В трактовке целого ряда жилых домов московские архитекторы, оставаясь на позициях философии архитектуры Ренессанса, проявили большую свободу и независимость и создали вещи абсолютно современные (дома арх. А. К. Бурова, И. З. Вайнштейна, М. И. Синявского). Горизонтальные членения этих домов скорее свидетельствуют о правильном понимании тектонического развития большой стены, чем о слепом подражании палаццо.

Горизонтальная трактовка стен жилых домов по улице создает контрастный фон для торжественных вертикалей общественных зданий, группирующихся на площадях.

В этом сочетании — одно из сильнейших очарований ленинградской архитектуры, которая может затеряться в сплошном лесу вертикалей, продемонстрированных нашими товарищами на встрече.

Какое же нужно «фортиссимо» архитектуре общественных зданий на площадях, если улицы будут решены в таком сплошном форте могучих вертикалей?

Москвичей справедливо упрекали в том, что они все еще увлечены любованием деталями архитектуры прошлого и непосредственно переносят их на свои здания, насилуя логику конструкции, материала. Действительно, слишком еще мало проявляется самостоятельности, слишком мало творческих усилий посвящается созданию новых деталей, органически слитых с нашим временем, искусством и техникой.

Но все же можно с уверенностью сказать, что тщательное изучение закономерностей, на которых строились детали исторической архитектуры, скорее приведет к созданию новых деталей, чем пластическое опрощение и игнорирование деталей в архитектуре здания.

Мы уже пережили период 1922—32 года, когда всякая пластическая деталь, если она хоть отдаленно напоминала прошлое, изгонялась. Этот период не создал ни одной своей новой детали, и здания оставались холодными схемами, голые поверхности их стен не оживляет игра света и тени, здание остается инертным и не раскрывается пластически по мере приближения к нему.

Отказ от изучения деталей, созданных в веках гением народов, опрощение пластического языка архитектуры не ускоряет, а замедляет процесс архитектуры и создание своих деталей.

В этом нет призыва к топтанию на одном месте и подмене активных творческих исканий пассивным любованием прошлым. Как бы ни было прекрасно прошлое архитектуры, оно принадлежит своей эпохе.

Каждая великая эпоха создала свой строй архитектуры, но она опиралась при этом на опыт предшествующих эпох и развивала на этой основе свою культуру.

Величайшая эпоха социализма создает свой выразительный язык искусства, наследуя все лучшее, созданное гением народов.

Совершенно естественно и необходимо торопить этот процесс создания своего реалистического стиля архитектуры социализма. Но нельзя ослаблять связь этого процесса с освоением культуры прошлого.

Неточная, однобокая формулировка лозунгов прогрессивного движения вперед, в отрыве от освоения прошлого и современной культуры, может внести путаницу в умы многих.

Это опасное явление можно уже сейчас в зародыше наблюдать в архитектурной школе. Общеизвестны выдающиеся успехи советской архитектурной школы в последние годы. Молодежь, углубленно изучая архитектуру в ее лучших образцах прошлого и настоящего, быстро продвигается в ряды ведущих мастеров советской архитектуры.

Всякое сужение диапазона культурных интересов молодежи повлечет за собой торможение ее развития и, как следствие, — развития советской архитектуры.

Наш долг — всемерно форсировать искания нового,



но для этого не годится распространяемый некоторыми лозунг: «пора кончать с освоением и переходить к новаторству».

Нужно бороться с этой вульгаризацией, с попыткой превратить в очередную кампанию серьезнейшее и плодотворнейшее культурное движение в советской архи-

текстуре, движение, определившее коренные отличия в ее развитии от беспочвенного новаторства западной архитектуры.

Нужно сохранять ведущий лозунг нашей архитектуры — «новаторство и наследие» в его диалектическом единстве.

## ЕЩЕ ОБ АНСАМБЛЕ

Е. ЛЕВИНСОН

**З**амечательные ленинградские ансамбли воспринимаются не только как совокупность нескольких сооружений. Образ целого возникает у зрителя в связи с рядом привходящих данных: характера окружающего пейзажа, освещения, времени года и пр.

Глубина и сила впечатления зависят часто от постепенного нарастания эмоции по мере восприятия архитектурного пейзажа. Трудно, например, окинуть одним взглядом исторический ансамбль площади Урицкого — Зимний дворец, Адмиралтейство, Главный штаб, Брюловский Экзерсисгауз. Еще обширнее ансамбль ленинградских набережных. Глаз зрителя здесь охватывает далекую перспективу Невы, от здания Адмиралтейства он переходит к бирже Томона. По мере движения вдоль оси к Республиканскому мосту, с каждым шагом вперед открываются новые точки архитектурного пейзажа — обычно серая гладь Невы, башня Кунсткамеры, ритм белых пилястр на фоне красной стены Меншиковского дворца, ограждения, сходы, широкое пространство набережных, вертикаль шпиля Петропавловской крепости. Дальше вправо — грандиозные перспективы площади Жертв Революции и зеленый массив Летнего сада. Постепенное вхождение в ансамбль определяет отношение к нему.

Предопределить заранее выразительность ансамбля — большое искусство, требующее наличия серьезного творческого опыта, умения ввести в систему последовательно развертывающиеся слагаемые ансамбля, умения учесть потенциальные возможности его развития.

Масштаб сооружений должен быть всегда подчинен данным окружения. 2—3-этажные дворцы ленинградских набережных в своей масштабной характеристике увязаны с шириной Невы. Очень существенную роль в ансамбле играет и силуэт. Введение башен, обелисков не является единственным средством решения этой задачи.

Крупные магистрали Москвы, несмотря на свою ширину, воспринимаются прежде всего как панорамные ансамбли, раскрывающиеся по мере продвижения зрителя. Только постепенно здесь открываются улицы, переходы, площади. В этих условиях особую роль играет учет ракурса примыкающих к магистрали домов, архитектурное решение внутривортовых пространств, кулис первого плана, в особенности, если дома, выходящие на магистраль, имеют большие разрывы.

Совершенно непонятно поэтому повсеместное использование излюбленного московскими архитекторами приема расчленения зданий значительными арками, в

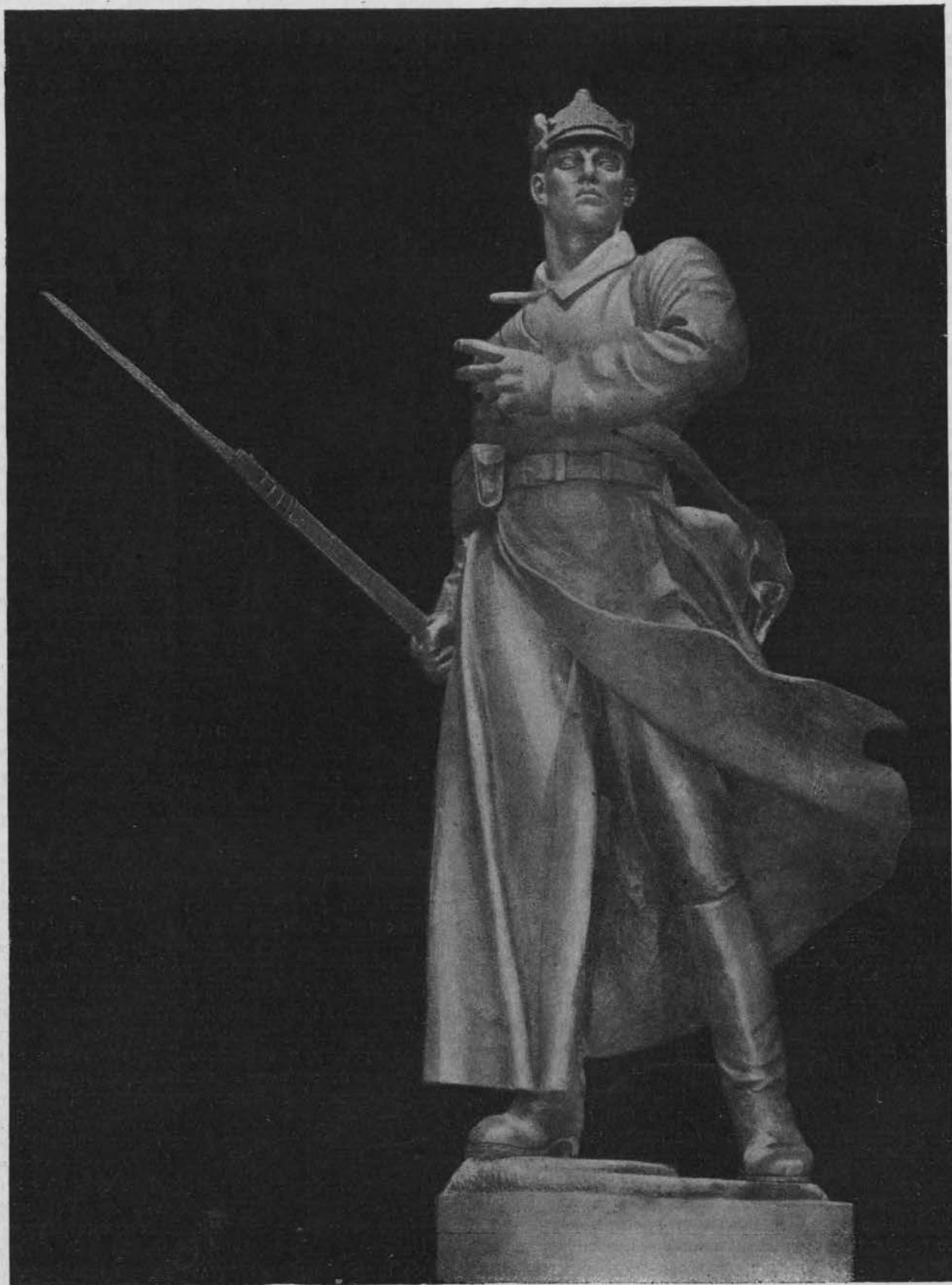
глубине которых взору открывается хаотическое нагромождение объемов (пример — дом ТАСС на Мещанской улице). Мне кажется, что «арочный гиперболизм» уместен только в исключительных случаях. Введение арок будет оправдано, например, при условии соответствующей организации внутренних пространств или включения в арку-проезд примыкающих к магистрали улиц.

Из возникающих в настоящее время в Москве ансамблей наше внимание прежде всего должна привлечь застройка по 1-й Мещанской улице. Новые дома магистрали поражают своим плоскостным видом. В большинстве своем это не объемно-пространственные композиции, а попытки решить плоскость стены с помощью введения слабого рельефа. Задача сама по себе достаточно сложная в 8-этажном доме, в котором светотень, один из основных компонентов пластического выражения, призвана играть столь существенную роль. Наиболее интересным по архитектуре здесь является жилой дом, построенный по проекту арх. Соболева. Однако это здание, выполненное искренним и талантливым художником, менее всего вяжется с общим характером застройки магистрали. Его обособлению способствуют как выбранные членения и подчеркнутая, благодаря уменьшению оконных проемов, масштабность, так и вся модульная система в целом.

В данном случае мастер, наиболее ярко выявивший свою индивидуальность, остается в одиночестве. Другие архитекторы, работавшие над тем же ансамблем, не нашли с ним общего языка. А ведь это основное условие, которое позволяло художникам разных времен и разного характера создавать цельные ансамбли.

Решительного порицания заслуживают безвкусные и примитивные по архитектуре жилые дома, примыкающие к Ржевскому вокзалу (в частности дом, выстроенный по проекту арх. Фролова). Удачнее дом арх. Бумажного, в котором есть свой характер и известная культура деталей. В целом, однако, принцип застройки 1-й Мещанской улицы остается неясным. Архитектурный ансамбль, слагающийся из фасадных плоскостей жилых домов, будет скорее всего в конечном результате являть зрелище малоубедительное. При дальнейшей застройке следует использовать зеленый массив Ботанического сада и ввести его в общий пейзаж магистрали.

Не может быть безличных ансамблей. А свое характерное лицо ансамбль обретает только при условии живого учета своеобразия, природных особенностей назначения магистрали. Это знали архитекторы прошлого, об этом надо подумать и нам.



И. Д. Шадр. «Красноармеец». Скульптура для Центрального театра Красной армии в Москве  
I. D. Chadre. „Le Combattant de l'Armée rouge“. Sculpture pour le Théâtre central de l'Armée rouge à Moscou



## СКУЛЬПТОР И. Д. ШАДР

Б. ТЕРНОВЕЦ

**Ш**адр рисуется нам прежде всего как скульптор-монументалист. Влечение к монументальному искусству, мечты о грандиозных, небывалых сооружениях волнуют фантазию Шадра с первых шагов его творческого пути. Весной 1918 года в Москве, в переполненной аудитории, Шадр читает доклад о задуманном им «Памятнике мировому страданию», иллюстрируя его диaposитивами чертежей и эскизов. Перед изумленными слушателями встают величественные перспективы колоннад, грандиозные здания, статуи, бассейны на фоне густой зелени парков. Замыслы Шадра пленяют многих своим размахом, своим дерз-

новением. Увлечен был ими и А. М. Горький.

Наряду с «Памятником мировому страданию», фантазия молодого художника рисует еще не вполне прояснившиеся очертания других монументальных комплексов — «Памятника братству народов», «Памятника человечеству», «Памятника павшим борцам рабоче-крестьянской революции» — невиданные масштабы архитектуры, множество каменных, бронзовых, мраморных изваяний.

Когда, через несколько лет (1921), Шадр снова появляется в Москве (он приехал из Сибири, где выполнял работы на революционные темы), он привозит с собой новые

проекты грандиозных сооружений — «Памятник Парижской Коммуне», «Памятник Октябрьской революции». Снова взлет пластической фантазии, рождающей в изобилии образы и формы. Переданные в них напряжением, пафосом, проекты эти поражают многих. А. Луначарский дает им восторженную оценку, Моссовет одобряет их для постановки в Москве. Однако в эти трудные для республики годы о постановке памятников такого масштаба можно было только мечтать.

Но затихает гражданская война, молодая советская страна торжествует победу над интервенцией и блокадой и быстро крепнет, встав на



рельсы новой экономической политики.

Ярким показателем начавшегося хозяйственного подъема страны явилась сельскохозяйственная выставка 1923 года в Москве. За короткие месяцы пустыри вдоль Москва-реки украсились парадными павильонами. Разбиты были аллеи, партеры. Скульпторы также были привлечены к работе на выставке (Коненков, Н. и В. Андреевы, Страховская, Ефимов, Меркуров и др.).

В числе привлеченных был и Шадр, который выполняет для «Главного дома» выставки 3-метровую статую «Рабочего». Он создает образ рабочего, простой и строгий, полный достоинства, сознания своей силы.

Статуя тщательно проработана, но лишена сухости, дробности. Она импозантна, стройна по силуэту, создает внутренне приподнятый образ; в своем реализме, не лишенном, однако, моментов героики, она переключается с аналогичными статуями Константина Менье.

Для партера выставки был запроектован акад. арх. И. В. Жолтовским центральный фонтан. На конкурсе, в котором Шадр участвует вместе с Коненковым, Меркуровым, Андреевым и Страховской, его ждет удача: все три проекта, представленные им, премируются. Это были: «Гений человечества», «Пробуждение России» и «Штурм земли». Особенно большой успех выпадает на долю последнего проекта — изображением управляемого рабочим вздыбленного трактора, штурмующего гору. По заказу выставочного комитета Шадр выполняет, в качестве детали проекта, «Борьбу с землей» — сложную барельефную композицию, посвященную теме тяжелой борьбы первобытного человека за овладение силами природы. Композиция полна динамики, напряжения. Однако фонтан в целом не был осуществлен. Задание было слишком

сложным, слишком большим, чтобы можно было поспеть с его окончанием к открытию выставки.

В ближайшие за этим годы, все силы, вся энергия Шадра переключаются на создание грандиозной фигуры Ленина, воздвигнутой впоследствии на ЗАГЭСе.

Смерть Ленина поставила перед Шадром почетную и ответственную задачу: он был привлечен к лепке портрета лежащего в гробу Ленина. В необычайно нервном подъеме Шадр в течение сорока четырех часов, не отрываясь, работает над портретом умершего вождя, стремясь обеспечить максимальную точность, проникновенное изучение, дать подлинный, всесторонне проработанный художественный документ. Задача эта была удачно решена Шадром, и, вместе с тем, она родила у него стремление выразить свое представление о Ленине в большом монументальном произведении.

Получив заказ на выполнение сравнительно небольшой статуи Ленина для одной из московских фабрик, Шадр, увлекаясь, расширяет задание, и небольшая запроектованная фигура вырастает в гигантскую статую.

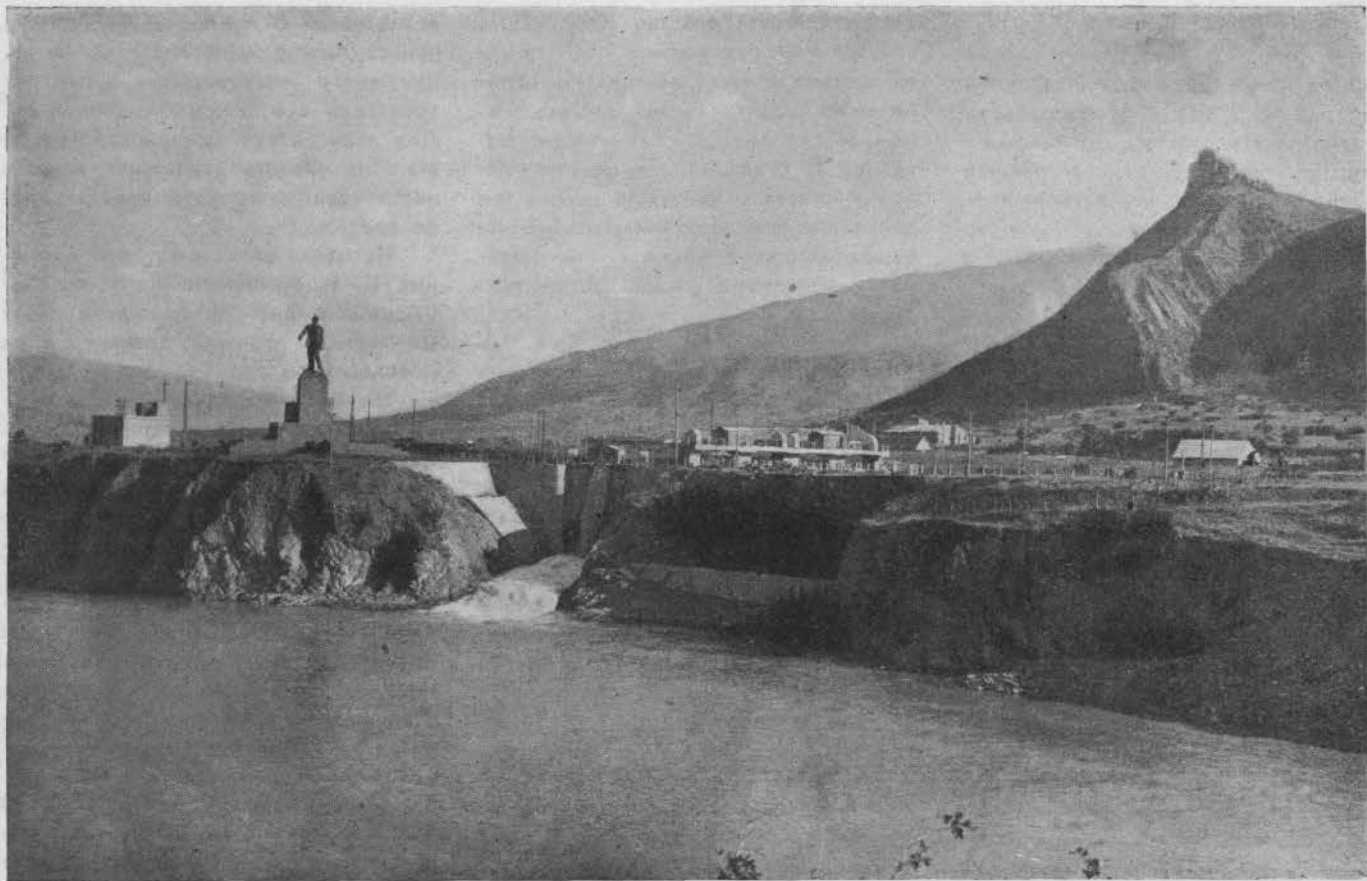
Мысль о грандиозном памятнике, о большой статуе на площади города или среди свободного пейзажа была всегда присуща скульптору. Изучая за границей произведения монументального искусства, Шадр много размышляет об условиях правильного решения задачи. Большинство виденных им памятников, особенно, созданных в XIX веке, его не удовлетворяют. Причину неудачи талантливых часто скульпторов Шадр видит в порочности условий, в которых выполнялись эти памятники.

Памятники стоят на открытом воздухе, озарены вечно меняющимся солнечным светом, они обозримы, обычно, с разных точек зрения. Но создаются они в мастерской

скульптора, с ее ограниченным, искусственно-односторонним светом; скульптор не может обеспечить себе ни нужного расстояния для отхода (для целостного восприятия работы), ни правильной точки зрения для проверки эффектов ракурса (памятники обычно устанавливаются на высокие пьедесталы, скульптор же работает фигуру в уровень с ней). В результате, фигуры, казавшиеся в мастерской удачно решенными, обнаруживают множество недостатков, будучи вынесенными на площадь, т. е. на то место, для которого они и создавались: многообразное движение солнечного света не предусмотрено, зритель неприятно поражен ракурсами, непредвиденными скульптором, общий силуэт памятника оказывается недостаточно выразительным, целостным.

Желая избежать всех этих недостатков, Шадр в своей работе над фигурой Ленина вводит ряд технических новшеств: он работает в специальной импровизированной «мастерской», вернее, почти на открытом воздухе, так как статуя защищается лишь легким навесом от возможной непогоды и в любой момент может быть освобождена от лесов и стать видимой с любой точки зрения. Статуя, вместе с тем, работает сразу на нужной высоте (на постаменте). Таким образом, Шадр получает возможность постоянной проверки как действия света, так и ракурсов, он может внимательно следить за общим силуэтом, за его воздействием на дальнем расстоянии. И действительно, Шадр постоянно проверяет свою работу, уходя на конец площади (статуя работала на Шаболовской площади в Москве), даже на смежные улицы. С балконов, с крыш зданий, пользуясь специальной телефонной установкой (с более чем полукилометровым шнуром), он корректирует статую на расстоянии, отдавая нужные указания своим помощникам — лепщикам.





И. Д. Шадр. Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭСе. 1926 г.  
I. D. Chadre. Monument de V. I. Lénine près de la centrale hydro-électrique de la Transcaucasie

Такая проверка совершалась ежедневно.

Следуя хорошей классической традиции (ей следовал, между прочим, и Роден в своих «Гражданах Кале», «Бальзак» и других монументальных работах), Шадр лепит фигуру сперва обнаженной, прорабатывает ее анатомически и лишь затем «одевает» ее.

Шадр стремится к правдивому, выразительному, реалистическому образу. Не засушивая и не теряясь в деталях, он идет к обобщению, к большим линиям, большим формам. Он ищет простоты языка, ищет конкретной правды — подлинной характерности ленинского движения, ленинского жеста.

В течение двух лет работал Шадр над статуей. После окончания фигуры Ленина в глине, был проведен общественный просмотр. Это

был первый памятник Ленину крупного масштаба, и понятен возбужденный им интерес в советской общественности. Было решено поставить памятник на плотине вновь сооруженной ЗАГЭС вблизи Тбилиси.

С большим вниманием относится Шадр к выбору места расположения памятника; он тщательно обследует местность, проверяет на переносном деревянном макете возможные перспективные эффекты и останавливается, наконец, на удачной мысли поставить памятник на острове, на месте слияния Куры и Арагвы, у подножия старинного монастыря Мцыри. Памятник перспективно господствует над окружающим; живописным фоном служат ему уходящие в даль долины, в глубине которых сверкают в солнечные дни снеговые вершины гор.

Памятник на ЗАГЭСе, первый крупный монумент, возведенный в честь великого вождя пролетариата, остается до сих пор одним из лучших памятников Ленину. Ленин дан в позе оратора. Он держится прямо и властно, его протянутая правая рука как бы указывает на воды укрощенной стихии. Образ Ленина убедителен, исполнен силы, героики, без каких-либо элементов наигранного пафоса. Памятник сразу покорило сердце народа — он воспет в стихах и легендах горцев, он пользуется широким признанием и популярностью. Высокую оценку дали ему столь различные по духу писатели, как Максим Горький и Андрей Белый.

К 1927—28 гг. относится ряд фигур более натуральной величины, в которых художник, выходя за грани узко станковой скульптуры, ищет

монументальных решений. Большую популярность приобретает показанная и премированная на юбилейной выставке к десятилетию революции (1927) статуя «Булыжник — оружие пролетариата». Напряженность, драматизм замысла ярко переданы Шадром, создавшим экспрессивный, запоминающийся образ. Это — одно из любимейших массовым зрителем произведений советской скульптуры.

В 1928 году Шадр выставляет «Труженика» и Строителя». При создании этих образов Шадр воскресил воспоминания своего детства, перед ним вставал облик его отца — плотника. «Строитель» (мрамор) — сильный старик, с мускулистыми рабочими руками, сидит в спокойной позе; погруженный в думы, он тербит завитки своей бороды. Это — памятник рабочему, трудовому человеку. Он был водружен в Лермонтовском сквере, в Москве. Поза, полная достоинства и силы, могучие пропорции фигуры, обобщенная трактовка форм, рождают впечатлительные монументальности. Красива — почти «классической» красотой — голова старика. Весь образ проницанут своеобразной героикой.

«Труженик» — фигура старика рабочего, сбросившего свои одежды и отдыхающего на верстаке. Это изображение отца художника, отды-

хающего после работы. Композиция задумана как надгробный памятник и выполнена в железобетоне. В отличие от «Строителя» она лишена элементов героики, приподнятости. Наоборот, художник реалистически подчеркивает старческую худобу; он явственно передает, несмотря на могучее сложение костяка, изношенность организма после долгой трудовой жизни.

Памятник должен был быть поставлен на одном из московских кладбищ.

Среди работ Шадра за последние годы видное место занимают надгробные памятники. Этот вид искусства, так блестяще представленный в классической русской скульптуре, вновь привлекает к себе внимание художников. Андреев и Домогацкий, Мухина и Шадр, Меркуров, Королев, Мограчев и другие скульпторы создали в этой области ряд заслуживающих интереса работ.

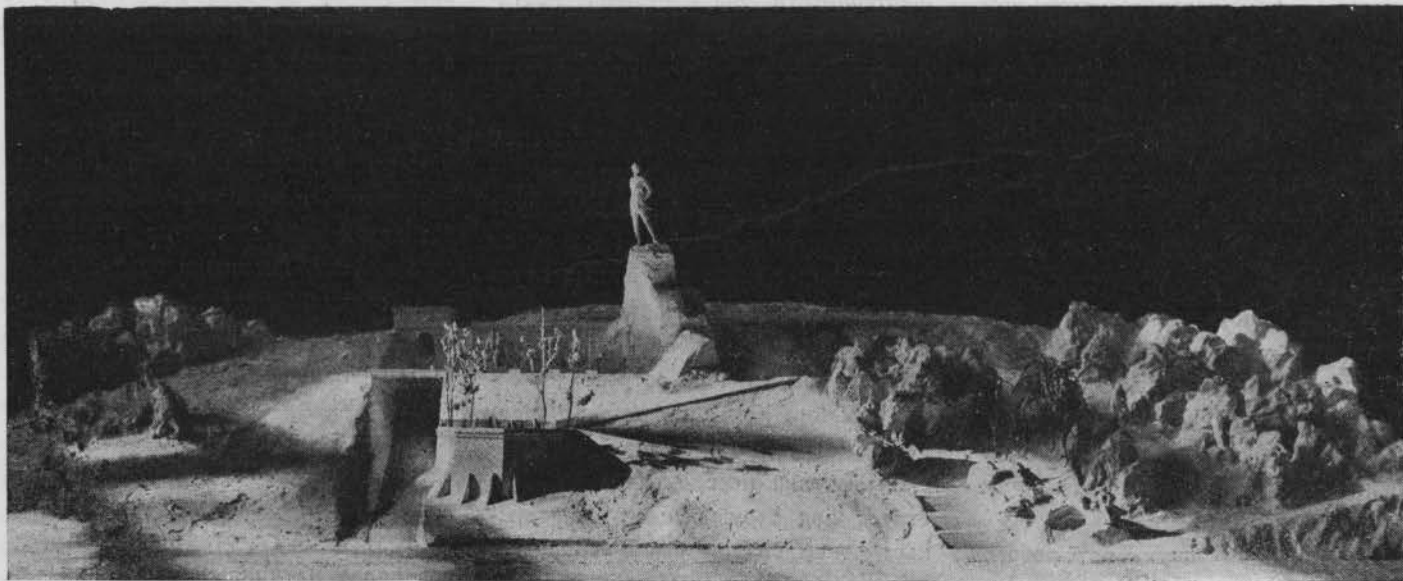
В конце 1933 года Шадром был выполнен памятник Аллилуевой на Новодевичьем кладбище в Москве. Композиция памятника отличается ясностью, простотой: из раскрытой мраморной могилы, как воспоминание о покойной, подымается легкая четырехгранная мраморная стелла, увенчанная портретом покойной. Сзади, у подножия памятника, лежит

ветка розы. В передаче черт покойной скульптор избежал детализации, ненужного натурализма, портрет трактован с большой обобщенностью. Для этой работы Шадра характерна ясность, чистота концепции, искренность чувства, теплота, передающаяся зрителю.

Не менее запоминается и памятник Е. Н. Немирович-Данченко, являющийся одной из последних работ Шадра. Он также воздвигнут на Новодевичьем кладбище.

На фоне искрящегося серебристо-синими блестками черного лабрадора расположен поясной мраморный горельеф молодой женщины, видимой со спины, с головой, повернутой в профиль. С большим вниманием выбраны материалы мрамора: более теплого тона — для передачи тела, более холодного — для платья. Образ покойной, ее движение переданы с большой поэтичностью; перед зрителем словно рождается видение удаляющейся стройной молодой женской фигуры; поворот головы назад воспринимается как жест прощания с жизнью, с остающимся позади миром. Портрет был выполнен на основе фотодокументов, но он с необычайной жизненностью возродил облик покойной.

В своей работе над проектированием памятников великим деятелям прошлого Шадр всегда стремит-



И. Д. Шадр. Проект памятника А. М. Горькому в г. Горьком. 1939 г.  
I. D. Chadre. Projet d'un monument de A. M. Gorki à la ville de Gorki

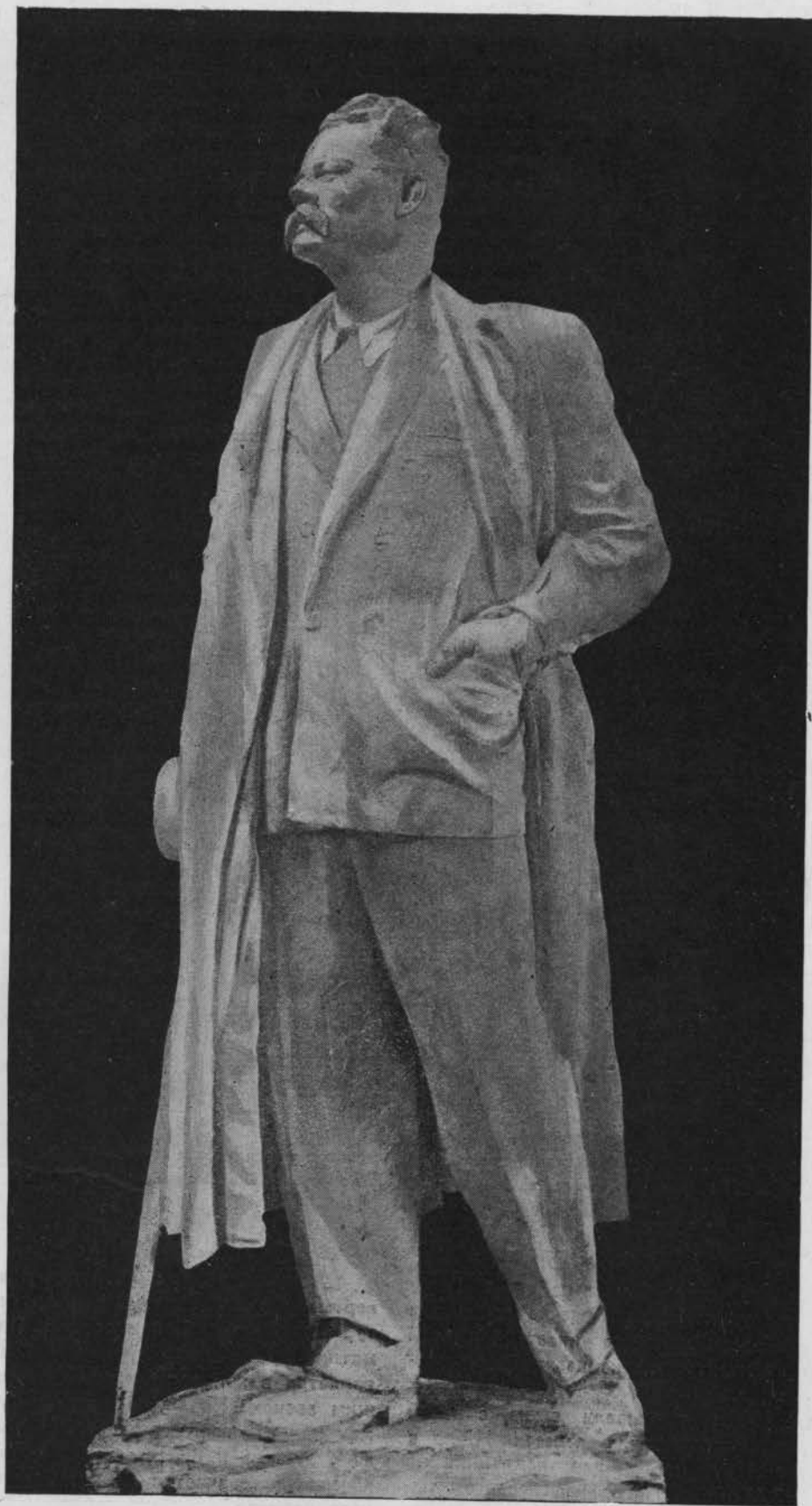


ся к созданию яркого, целостного образа. В проектах Шадра живо ощущается творческое начало; они обогащают наше представление о чествуемом, раскрывают существенные его стороны. Характерны в этом отношении его проекты памятников Пушкину и Горькому.

Памятник Пушкину в Ленинграде, по первоначальному заданию, должен был быть воздвигнут на берегу Невы, на площади перед Биржей. Место, выбранное для памятника, было ответственным и во многом трудным. Памятник должен был войти составной частью в один из наиболее величественных архитектурных ансамблей Ленинграда. Для Шадра была ясна невозможность помещения памятника на фоне здания биржи: величественная колоннада биржи подавляла бы его своим масштабом. Шадр ставит памятник на краю выступа, у обрыва к Неве, лицом к Бирже. Таким образом, памятник воспринимался бы зрителем на фоне величественной панорамы Невы и ее берегов. Такое решение, в данных условиях, представляется нам единственно правильным.

Во втором туре конкурса эскизов на памятник Пушкину, эскиз Шадра был отмечен, как наиболее значительный. Не касаясь здесь пьедестала, решенного неубедительно, следует подчеркнуть, что одному Шадру удалось выразить в своем эскизе взволнованность, озаренность образа поэта. Фигура Пушкина как бы растет вверх на глазах у зрителя. Лицо, движение — полны вдохновения. В эскизе, очень суммарно данном, ясно ощущается зерно большой композиционной идеи. Это действительно образ поэта-творца.

Значительным было участие Шадра и в конкурсе на памятники Максиму Горькому. Шадр работал над проектом памятника для г. Горького и над проектом памятника для Москвы.



И. Д. Шадр. Проект памятника А. М. Горькому в Москве, 1939 г.  
I. D. Chadre. Projet d'un monument de A. M. Gorki à Moscou



И. Д. Шадр. Проект памятника А. С. Пушкину в Ленинграде (эскиз). 1939 г.  
I. D. Chadre. Projet d'un monument de A. S. Pouchkine à Léningrad (esquisse)

Проект памятника для г. Горького интересен удачно решенным образом молодого писателя и всей архитектурной композицией памятника.

Мы указывали выше, с какой внимательностью отнесся Шадр к выбору места для памятника на ЗАГЭСе. Работая над проектом памятника в городе Горьком, скульптор изучает рельеф местности и стремится использовать имеющийся

здесь крутой спуск берега для развертывания комплексной архитектурно-скульптурной композиции. Памятник (т. е. фигура на постаменте) является в ней ведущим и венчающим звеном. Наряду с этим, задуман ряд входов, площадок, террас со статуями и барельефами, отражающими творчество Горького раннего периода.

В интерпретации образа молодого Горького, в самом мотиве дви-

жения (поворот головы, руки, заложенные за спиной) есть общие моменты с аналогичным проектом Мухиной. Показательно, что мы имеем здесь дело с совпадением замысла, указывающим, что самый характер образа молодого Горького толкал обоих скульпторов на близкие решения. И у Мухиной, и у Шадра молодой Горький дан протестантом, борцом, отвергающим мир насилия, тьмы и неправды, которым он окружен. Решимость, напряжение, вызов старому миру чувствуются во всей фигуре Горького. Не довольствуясь эскизом фигуры, Шадр выполняет голову в большом размере; она полна экспрессии; копны волос, словно взметенные вихрем, морщины, избородившие лоб, упорный взгляд, яростно раздувающиеся ноздри, сжатые губы — все создает образ гнева, бесстрашия, непреклонности. Трактовке Шадром образа молодого Горького присуща известная романтичность, приподнятость, но разве не характерную романтическую окраску получают революционные настроения в литературных произведениях молодого Горького?

Спокойнее, сдержаннее решение памятника Горькому для Москвы. На высоком постаменте-скале высятся фигура писателя. Он стоит в характерной позе, в расстегнутом пальто, опираясь о палку. Движение, естественно и просто взятое, жизненно. В нем, вместе с тем, чувствуется сила и строгость. Оно придает этой, так просто трактованной, фигуре своеобразное величие, значительность. Передача характерных черт лица удалась художнику. Для этого проекта Шадр также лепит отдельно голову писателя; он подчеркивает в образе писателя черты сурового мыслителя, моралиста, изучающего и оценивающего жизнь, черты борца, бесстрашно смотрящего на будущее. Проект памятника Горькому для Москвы, несомненно, одна из самых интересных интерпретаций образа Горького в советском искусстве.

Мечтой каждого скульптора-монументалиста является участие, совместно с архитектором, в решении крупного синтетического задания, где скульптура, сочетаясь с архитектурой, увенчивала бы ее, раскрывая ее внутреннюю динамику, завершая ее образ.



Задача синтеза искусств, и в частности синтеза скульптуры и архитектуры, вырастает в одну из основных проблем советского искусства.

За последние годы Шадр неоднократно привлекался к участию в проектировании крупных архитектурных объектов. Он разрабатывал проекты венчающих скульптурных композиций и для Советского павильона на Международной выставке в Париже в 1937 году и для Советского павильона на выставке в Нью-Йорке в 1939 году; сейчас им разработан трехметровый проект фигуры «Красноармейца» для здания театра Красной армии в Москве. Группа «Рабочего и колхозницы», предложенная Шадром для Советского павильона в Париже, по своей композиции, по своей напряженной «вихревой» динамике сильно отходит от скульптурного образа, рисовавшегося автору павильона арх. Б. М. Иофану. В этом отношении группа Мухиной, при всей ее самостоятельности, несомненно, ближе первоначальной идее архитектора. В композиции Шадра диагонали рук и ног обеих фигур подчеркивают нарастающее движение архитектурных масс павильона, но в своем неудержимом порыве женская фигура как бы срывается с башни пьедестала и здесь динамика группы входит в спор с утверждающей вертикалью башни входа.

Гигантская фигура «Красноармейца» на вышке театра Красной армии в Москве (арх. К. С. Алабян и В. Н. Симбирцев) должна быть выполнена в технике вдавненного металла: ее светлая металлическая поверхность будет сверкать на солнце, видимая далеко на фоне панорамы города. Шадр создал стройную фигуру юноши-красноармейца (по своим пропорциям, по общему облику она перекликается с образом красноармейца на его проекте памятника для Даурии). Фигура дана в движении, в полуобороте. Жест левой руки, напряженность взгляда показывают, что боец увидел какую-то грозную опасность и готовится ее отразить. Плы шинели, раздуваемой ветром, усиливают динамику, экспрессию фигуры. Учитывая возможность необходимого увеличения, Шадр тщательно прорабатывает форму, сообщает ей ту четкую чеканность, ко-



И. Д. Шадр. Памятник Е. Н. Немирович-Данченко на Новодевичьем кладбище в Москве  
I. D. Chadre. Monument élevé sur la tombe de E. N. Némirovitch-Dantchenko  
au cimetière Novodévitchlé à Moscou

торая необходима будет при передаче статуи в металл.

Сейчас трудно учесть, насколько предусмотрены художником вопросы будущего ракурса, в какой мере учтена им значительная высота, на которой будет помещена статуя. Оценивая статую с точки зрения образа, нужно признать, что Шадром успешно решена поставленная задача: дать образ стойкого, настороженного, готового к отпору бойца.

Наше советское сегодня — эпоха больших дерзаний, осуществление грандиозных планов, когда мечты превращаются в действительность и чертежи смелых проектов облекаются плотью и кровью. Дарование Шадра, художника, стремящегося к величественным, монументальным образам, найдет себе достойное воплощение и достойное место в великом, замечательном строительстве наших дней.

## АРХИТЕКТОР ПЕТР ЕРОПКИН

(К двухсотлетию со дня смерти)

А. ГОРИН

Двести лет назад, 26 июня (8 июля) 1740 г. в Петербурге был опубликован «манифест» императрицы Анны Иоановны, которым население предупреждалось, что утром следующего дня на Сытном рынке, где обычно происходили публичные казни, будет совершена казнь «некоторых важных злодеев». Имена «злодеев» трусливо названы не были, но в Петербурге все знали, что предстояла казнь недавнего могущественного «кабинет-министра» Артемия Вольнского и его «конфидентов» — известного архитектора Петра Еропкина, состоявшего гоф-бау интендантом, и советника берг-коллегии Андрея Хрущева. Обвиненные вместе с другими своими сообщниками в намерении произвести государственный переворот и посадить на престол Вольнского, они под пыткой, производившейся по приказу фаворита Анны Иоановны — Бирона, создав-

шего самое дело, вынуждены были признать главнейшие пункты обвинения. Остальное довершили «суд» генерального собрания, императрица и палач. «Суд» постановил Вольнского посадить на кол, вырезав у него язык, остальных же «конфидентов» четвертовать и затем отсечь им головы. Императрица, недавно только восхищавшаяся умом Вольнского, «смягчила» приговор, приказав вырезать язык у Вольнского и Мусин-Пушкина, обезглавить Вольнского, Еропкина и Хрущева, остальных же бить кнутом и сослать в дальние места.

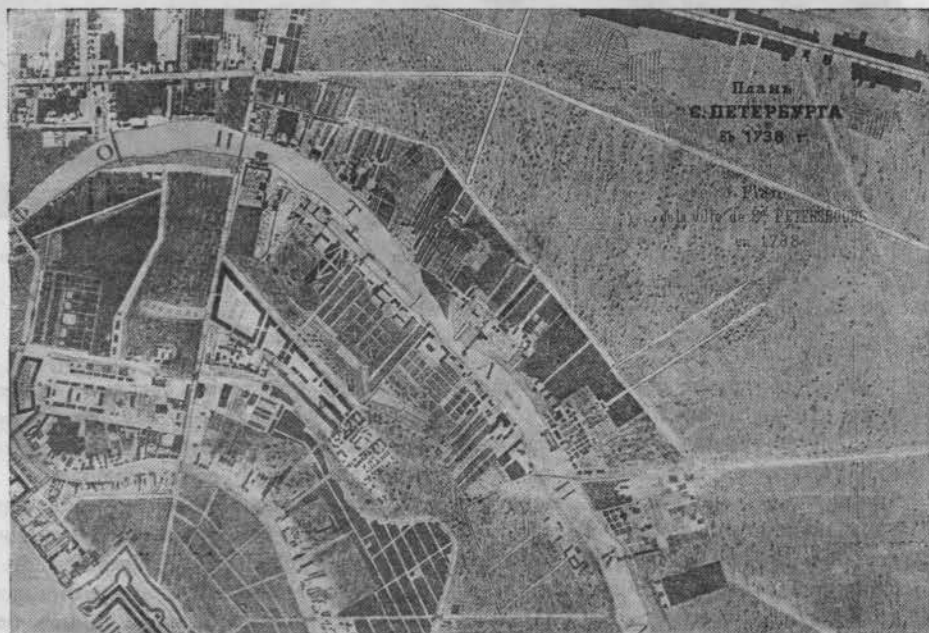
В 8 часов утра 27 июня (9 июля) приговор был приведен в исполнение. Тела казненных были свезены на Выборгскую сторону и закопаны в ограде Самсониевской церкви, построенной Петром I в память Полтавской победы. Через 25 лет Екатерина II, не склонная вообще ми-



Петр Михайлович Еропкин  
Pierre Eropkine, architecte (1689—1740)

ловать «государственных преступников», казнившая позже Пугачева, ознакомившись с делом Вольнского и его «конфидентов», вынуждена была написать: «Сыну моему и всем моим потомкам советую и поставлю читать сие Вольнского дело от начала и до конца, дабы они видели и себя остерегали от такого беззаконного примера в производстве дел».

Конечно, дело Вольнского было создано и проведено заплечных дел мастерами по всем правилам этого «искусства», устроившим даже Екатерину. Но несомненно и то, что Вольнский и его «конфиденты» не были почитателями ни Анны Иоановны, ни ее всемогущего фаворита — Бирона. Была ли это борьба «русской партии» против «немецкой партии» Бирона, как пытались представить некоторые, главным образом, официальные, историки эпизод, закончившийся надением и казнью Вольнского и его единомышленников? Историческая наука в лице проф. Д. А. Корсакова еще в 1885 году рассеяла эту легенду, хотя в известной части общества времен Анны Иоановны националистические, московитские, антипетровские и в частности антинемецкие настроения были довольно сильны. Больше оснований утверждать, что вокруг Вольнского объединились западнические элементы, вызванные к жизни петров-



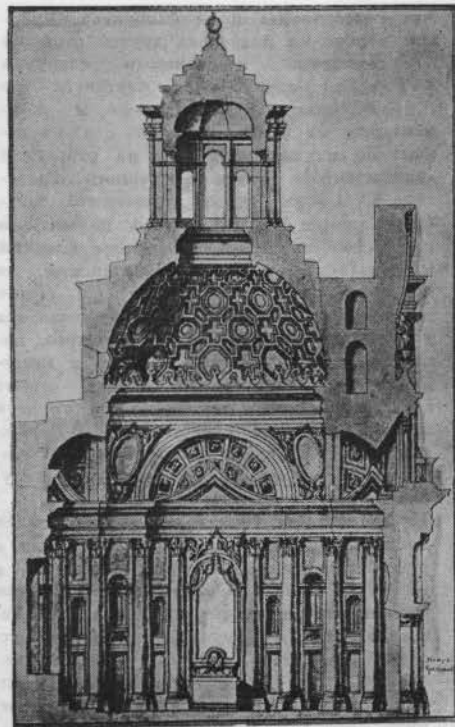
План С.-Петербурга 1738 г. (фрагмент)



ской реформой и работавшие вместе с Петром I. Сам Волынский, который в «конфиденция» участвовал больше по мотивам честолюбия и властолюбия, нежели по каким-либо идейным соображениям, начинал свою карьеру при Петре, бывал за границей и для обоснования своих позиций мог притянуть и фактически притягивал все то, что он видел на западе в области государственного управления. Его сообщники в руководящем своем ядре состояли из «штенов Петровых», посланных Петром в свое время за границу для изучения всевозможных наук и искусств и глубоко впитавших в себя западные идеи. К таким принадлежали архитектор Еропкин — человек незаурядных знаний и способностей, первый переводчик Палладио на русский язык, инженер Андрей Хрущев — один из пионеров горной промышленности в России, обер кригскомиссар Федор Соймонов, оставивший большой след в гидрографии, автор первой карты Каспийского моря. С Волынским и его кружком тесно связаны были также ставший позже известным русским историком Татищев и находившийся за границей русский сатирик Антиох Кантемир. Наброски своей «Истории российской» Татищев в 1739 году, т. е. за год до казни «конфиденцев», читал с большим успехом в кружке Волынского, вызвав обсуждение не только исторического прошлого членами кружка, но и современного им политического положения. Кое-кто из друзей Волынского участвовал в политических событиях, сопровождавших воцарение Анны Иоановны. Татищев тогда выступил против верховников с запиской о государственном устройстве России и выдвигал проект шляхетского представитель-

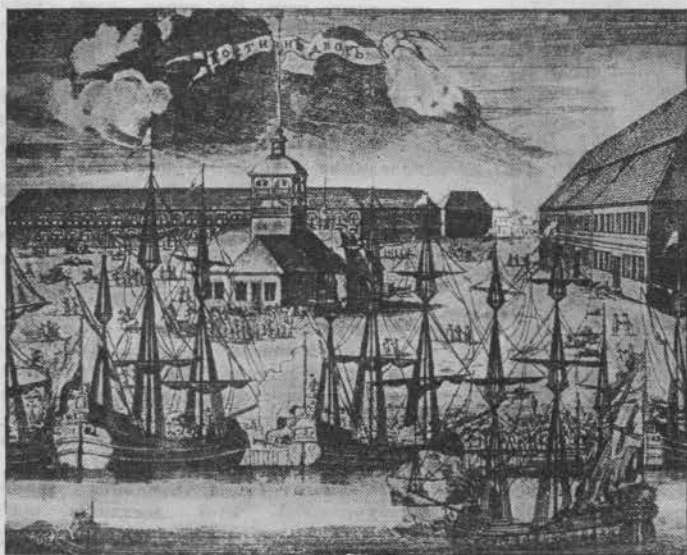
ства с двумя палатами — верхней и нижней.

В деле Волынского первенствующее значение обычно приписывается самому Волынскому. Такое толкование его роли сохранилось от той официальной версии, которая была составлена Бироном и его приближенными. Совершенно неисследованной остается до сих пор роль других единомышленников Волынского, и в частности роль Еропкина. Как кабинет-министр, Волынский, естественно, выдвигался на первый план, ибо для осуществления замыслов «конфиденцев» он располагал самым главным — властью и непосредственной близостью ко двору. Но беда его заключалась в том, что он был человеком крайне небольших знаний, нигде не учился и был весьма слабо знаком с европейской социально-политической и экономической литературой. Это обстоятельство способствовало большому идейному влиянию в «конфиденциях» Волынского таких просвещенных, глубоко и разносторонне начитанных людей, как Еропкин, Хрущев и Соймонов. Еропкин и Хрущев принимали ближайшее участие в составлении Волынским «проекта о поправлении внутренних государственных дел», который весьма обеспокоил императрицу, Бирона и близких последнему придворных. В этом проекте была сделана попытка вернуться к идеям, изложенным в упомянутой нами записке Татищева, но этим идеям давалось более глубокое обоснование. Можно с полной уверенностью утверждать, что историко-политический и экономический трактат, предосланный в этом проекте перечню практических мероприятий, разработан преимущественно Еропкиным и Хрущевым. Еропкин хорошо



П. М. Еропкин. Проект храма

был знаком с историей Руси, он тщательно изучал летописи, и даже в «Историю Российскую» Татищева вошло написанное Еропкиным краткое изложение «полотской летописи». Наряду с этим, он хорошо был знаком с иностранной литературой и часто переводил для Волынского отрывки из латинских, итальянских и других иностранных авторов. Напокин в своих «Записках» называет Еропкина «одним из людей, славных своим разумом». Образованнейший человек своего времени, Еропкин владел богатейшей библиотекой, которая после его казни была передана Академии наук и которую до сего времени никто не изучил и не обследовал. Из этой библиотеки он приносил Волынскому сочинения Маккиавели и голландского писателя XVI века Юста Липсия, поклонником которых был Еропкин. В сочинениях Липсия они находили изображение эпохи упадка Римской империи и аналогии разврата императоров и высшего римского общества с правами современных писателю европейских правителей и европейского общества. «Политические учения» Юста Липсия были переведены на русский язык иеромонахом Кохановским в 1721 г. и обращались в Петербурге и Москве в большом количестве списков. Естественно, что Юст Липсий давал «конфиденцам» благодарнейший материал для критики правления



П. М. Еропкин. Гостиный двор в Петербурге

Анны Иоановны и её фаворитов. Еропкину переводил для своих друзей отрывки из сочинений итальянского сатирика XVI века Боккаллини, в частности его «Камень опыта политического» и «комментарии на Тацита». Вместе с Соймоновым он изучил и излагал на собраниях «конфидентов» учение немецкого правоведателя XVIII века Бесселя, оказавшего большое влияние на ход мыслей Волынского и его сообщников. Как наиболее близкий к Волынскому человек (Волынский по второму браку был женат на сестре Еропкина), Еропкин в качестве соавтора участвовал в сочинениях Волынского, написанных в подражание Липсию и Бесселю: «О приключившихся в вечах особые государя и всему государству и от чего приключилось и происходит», «О гражданстве», «О дружбе человеческой». Сочинения эти не сохранились или не обнаружены до настоящего времени.

Западнические политические идеи Еропкина, своеобразно приспособленные к русской почве, несомненно находились в теснейшей связи с его западническими симпатиями в архитектуре. Как в архитектуре, так и в политике он видел русскую отсталость, против которой вел борьбу Петр I. Как мог, Еропкин ополчился против этой отсталости. К сожалению, роль Еропкина, как архитектора, до сего времени не изучена и не выявлена в полном объеме. Все сходится на том, что это был один из крупнейших и способнейших архитекторов первой половины XVIII столетия, сумевший сочетать архитектурную деятельность с общественно-политической, но никто до сего времени не написал монографии о нем, никто не удосужился разыскать многочисленные проекты, рисунки, записки и труды Еропкина, разбросанные по различным государственным архивам. То, что известно о нем, представляет весьма скудный биографический и деловой материал.

Родился Петр Михайлович Еропкин в 1689 году. Уже в раннем детстве он обнаруживает большую склонность к рисованию. Поступив на военную службу и обратив на себя внимание своими способностями, он в 1717 г. по приказанию Петра I был отправлен в Рим вместе с Усовым и Колычевым изучать архитектурное искусство, рисование, философию и языки. Практическими занятиями Еропкина руководил в Риме архитектор Чиприани. Уже через два года своего пребывания в Италии Еропкин послал Петру свой проект храма, сделанный в стиле позднего Ренессанса. Это определяет эстетические воззрения и вкусы молодого Еропкина. В Италии Еропкин имел возможность изучить творения Брунеллески, Микеланджело, Рафаэля, Браманте, Перуцци и основательно проштудировать трактаты Виньольи и Палладио. Вернулся он в Россию вполне законченным по теоретической и практической подготовке архитектором. В 1724 г. Еропкин и Усов прибыли в Москву, Петр I поручил четырем архитекторам, в том числе Растреллиотцу проэкзаменовать молодых людей. Экзаменаторы отметили, что оба архитектора «в теории очень сильны», в отношении же практических знаний внушают «сомнения». Тогда Петр, желая проверить правильность этого вывода, поручил

Еропкину и Усову составить проект дворца в Преображенском. Оба они не только составили проекты, но приготовили собственноручно и макеты дворца. Проект и макет Еропкина настолько понравились Петру, что он приказал немедленно строить дворец по этому проекту под руководством Еропкина. Однако работы эти остались незаконченными, так как были остановлены в связи с смертью Петра. Большой интерес представляет составленный Еропкиным по заданию Петра общий план Преображенского, лежащий где-то в государственных архивах XVIII века.

В Москве Еропкин строил также различные сооружения в связи с коронацией Петра II. По мысли Феофана Прокоповича эти сооружения, воздвигавшиеся у Земляного города, по Белому городу к Тверским воротам и у Воскресенских ворот в Китай-городе, должны были аллегорически изображать «славу, могущество, благоспешное и мирное царствование». Рисунки Еропкина на эти темы получили одобрение специальной комиссии. По некоторым данным эти рисунки хранятся в архивах Синода.

Но основная деятельность Еропкина, как архитектора, протекала в Петербурге. Он составил план и сметы работам на Стрельнинской мызе. Ему приписывается проект «почтового дома» на Царыном дугу, где Петр устраивал «ассамблею». Уже при Анне Иоановне Еропкин был главным архитектором полиции, т. е. главным архитектором города. Все, что касалось строений в Петербурге, делалось с разрешения Еропкина. Он выработал основные правила, вошедшие в строительный устав. Эти правила определяли крепость фундаментов, высоту этажей, толщину стен и кирпичных столбов, ширину улиц, устройство деревянных по-

стоящих, норму возвышения и характер одежды набережных, условия проведения сточных каналов и пр. Из зданий, построенных Еропкиным, необходимо отметить старый гостининый двор, не сохранившийся до нашего времени. В 1735 году ему поручено было «строение неевского монастыря». Он приступил к строительству, но вскоре его рабочие были взяты на постройку дворца Анны Иоановны. Закончить работы Еропкину не удалось, и позже, уже после его казни, пришлось сооруженную им стену разобрать, так как она грозила обвалом. Еропкину и Земцову было поручено составление генерального плана Петербурга с обозначением мест, где «должно быть какого рода строение, а где публичным площадям быть». Еропкин самостоятельно разработал самую важную часть плана — Адмиралтейскую часть, расположенную по течению Большой Невы.

Нет никакого сомнения в том, что именно Еропкину принадлежала руководящая роль в комиссии, учрежденной после большого пожара, в 1738 году, аннинским правительством для урегулирования застройки столицы. Исходя из основного плана Петровского времени — плана Леблона, комиссия Еропкина развила ту часть уличной сети, которая вела от набережной и Адмиралтейства вглубь Адмиралтейского острова и группировалась вокруг «трех лучей» — позднейших магистралей Невского и Вознесенского проспектов и Гороховой улицы. В частности, Гороховая улица — центральный «луч» — была проведена именно по предложению этой комиссии. Большое градостроительное значение имело регулирование высоты застройки на Невском проспекте: комиссия Еропкина постановила, что до Полицейского моста дома не должны быть одноэтажными, далее — в 1½ этажа, наконец, на углах — в 2 этажа.

Еропкин не только перевел Палладио, но и написал к нему свое «мнение, как применять к постройкам каменным, деревянным и смоляным новозученные им способы».

В истории русской архитектуры, и в частности в истории Петербурга, архитектор П. М. Еропкин занимает одно из почетных мест. Он начал свою работу молодым энтузиастом, когда Петербургу было всего 20 лет от роду. Строительство в новой петровской столице было в самом разгаре. Ему пришлось работать бок о бок с крупнейшими мастерами его времени. Занимая руководящее официальное положение в архитектурном мире, он, как архитектор, пользовался всеобщим признанием. 17 лет работы архитектора вплоть до самой казни он отдал северной столице, для которой он явился находкой не только как архитектор, но и как талантливый организатор.

Еропкин сделал первую попытку создать нечто вроде творческого объединения архитекторов. Им был составлен проект «корпуса» архитекторов «для упорядочения архитектурского правления и пресечения самоуправства в строениях».

К сожалению, повторяем, жизнь и деятельность Петра Еропкина остаются неизученными. Этот досадный пробел должна ликвидировать Академия архитектуры.



Памятник на общей могиле А. Волынского, П. Еропкина и А. Хрущева. Сооружен в 1885 г. по проекту проф. Шурупова; барельеф, изображающий богиню истории, — работы академика Опекушина.



# ХРОНИКА

## VII ПЛЕНУМ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ СССР

8 июля с. г. в Москве, в Центральном доме работников искусств, открылся VII пленум Союза советских архитекторов СССР, посвященный пятилетию исторического постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) о генеральном плане реконструкции Москвы. Работы пленума продолжались четыре дня. На пленуме присутствовало свыше 700 человек. Помимо большого числа архитекторов Москвы, Ленинграда, Киева, Тбилиси, Баку, Еревана, Харькова и других городов, в работах пленума приняли также участие секретарь МК и МГК ВКП(б) А. С. Щербаков, секретарь МК и МГК ВКП(б) Г. М. Попов, председатель Мосгорисполкома В. П. Пронин, виднейшие мастера изобразительных искусств — скульпторы В. И. Мухина, С. Д. Меркуров, И. М. Чайков, председатель Оргкомитета Союза советских художников А. М. Герасимов, народный художник Армении М. С. Сарьян и многие другие.

На пленуме была организована выставка многочисленных фотографий (с проектов и с натуры) отдельных зданий, ансамблей, магистралей и площадей Москвы.

Заседание пленума открылось вступительной речью акад. арх. К. С. Алабяна, охарактеризовавшего стоящие перед пленумом задачи и указавшего на необходимость провести пленум в обстановке деловой критики той работы, которую провели советские архитекторы и строители за истекшие пять лет.

С докладом «Итоги реконструкции Москвы за пять лет» выступил на пленуме председатель Мосгорисполкома В. П. Пронин.

Охарактеризовав архитектуру дореволюционной Москвы, тов. Пронин отмечает, что после Великой Октябрьской социалистической революции были заложены начала строительства и переустройства городов нашей страны на социалистических началах.

Генеральный план реконструкции столицы, говорит тов. Пронин, названный народом Сталинским планом, разработан по указаниям и мыслям товарища Сталина. Товарищ Сталин подробно разработал каждое положение этого плана, рассматривал проекты и осуществленные сооружения Москвы, неоднократно созывал совещания с проектировщиками, планировщиками и строителями Москвы, давая им важнейшие указания и советы по переустройству красной столицы.

Огромный разворот строительных работ по реконструкции красной столицы, говорит тов. Пронин, вызвал широкий размах социалистического соревнования и обусловил применение нового, ранее невиданного метода работы — поточно-скоростного метода, разработанного по инициативе акад. арх. А. Г. Мордвинова и инж. П. А. Красильникова и Р. И. Вальденберга.

Наши проектировщики и планировщики, инженерно-технические работники и строители проделали за эти пять лет огромную работу. Однако, наряду со всеми этими достижениями, в строительстве наших сооружений имеется еще много недочетов.

Многие архитекторы либо копируют механически наследие прошлого без критического анализа, либо создают хилые сооружения, которые портят целые кварталы, а иногда и улицы Москвы.

Следует также покончить с неряшливой застройкой домов, обратить внимание на задние фасады зданий, перейти к практической работе по созданию ансамблей, больше внимания уделять малым формам, озеленению магистралей, набережных и отдельных дворов.

Застройка набережных Москва-реки и Яузы новыми красивыми домами, говорит в заключение тов. Пронин, пробивка новой магистрали Конституции, развертывание строительства в юго-западном районе, сооружение новых путепроводов на новой магистрали Москвы, постройки новых больниц, детских учреждений и возведение величественнейшего памятника нашей эпохи — Дворца Советов — таковы важнейшие задачи по реализации Сталинского плана реконструкции столицы первого в мире государства трудящихся.

Свой доклад «Вопросы архитектуры в реконструкции Москвы» К. С. Алабян начинает с указания на то, что пять лет, прошедшие с июля 1935 года, составили целую эпоху в истории Москвы.

Наши новые московские здания, говорит тов. К. С. Алабян, вызывают радость в широких слоях населения столицы. Созданы такие крупнейшие новые сооружения, как метро, канал Москва — Волга, комплекс жилых зданий на Большой Калужской улице, как отдельные жилые дома архитекторов Иохелеса, Розенфельда, Спнявского, Букова, Вайнштейна, Бумажного и др. В отношении строительства общественных сооружений, необходимо отметить работы арх. Власова по парку культуры и отдыха, комплекс Охотного ряда — дом СНК (Лангман) и гостиница «Москва» (Шусев, Стапраи и Савельев), здание Наркомвнудел (Фомин), Изокомбината (Гольц), мосты на Москва-реке, гранитные набережные.

Из осуществленных в центре Москвы ансамблей следует остановиться на комплексе Большой Калужской улицы — работы архитекторов Гольца, Мордвинова, Чечулина. Мы можем дать этому ансамблю вполне положительную оценку. Жилые дома на Калужской улице связаны с осуществлением в Москве скоростных методов строительства. Впервые в широком масштабе эти методы стали применяться по инициативе тов. А. Г. Мордвинова.

Архитектура наших лучших зданий, говорит К. С. Алабян, носит на себе социалистические черты. Ее отличает художественная правда, радостное, разнообразное оформление. Отдельные творческие качества мастера, национальные особенности наших республик, — все это создает многогранность нашей архитектуры, которую необходимо поддерживать и развивать.

— Мы должны бороться, — указывает К. С. Алабян, — против всяких попыток штампа, против каких-либо канонов в нашей практике. Абстрактный, нетворческий подход к разнообразным задачам, выдвигаемым нашим строительством, — для нас неприемлем. Со всей решительностью мы должны бороться против голого эстетизма в архитектуре, но также должны изгонять из архитектурной практики и дурной вкус.

Переходя далее к вопросу о кадрах, К. С. Алабян отмечает, что за короткий срок на базе московского строительства воспитались и выросли значительные кадры советских архитекторов и строителей. Среди них мы имеем выдающихся талантливых мастеров архитектуры — планировщиков и строителей. Архитекторы Чернышев, Заславский, Талалай, Гиршович, Аир-Бабамян и другие — являются планировщиками, выросшими на практике реконструкции Москвы.

В проектных мастерских также имеется не мало молодых талантливых архитекторов, которые стали мастерами советского зодчества.

Однако все наши достижения не могут заслонить крупнейших недочетов в архитектурных работах по реконструкции Москвы.

К числу этих недочетов относится, в первую очередь, обезличенная архитектура на отдельных магистралях, набережных, площадях, улицах. Как в проектных заданиях, так и в реальной застройке игнорируется рельеф Москвы. До сих пор нет еще ясной классификации городских площадей. Все они одинаково трактуются, как общественные и транспортные узлы и не имеют собственного лица.

Детально остановившись на недочетах решений отдельных магистралей (улица Горького — Ленинградское шоссе, Новый Арбат, Садовое кольцо, 1-я Мещанская), докладчик говорит:

— Правильная и своевременная критика имеет для нашей работы огромное значение. Многочисленные творческие отчеты, дискуссии, обсуждение отдельных вопросов, — помогают архитекторам и творческим коллективам повышать качество проектных работ. Но критика далеко еще не стала подлинным

орудием творческого воспитания многочисленных проектировщиков и строителей.

В прениях по докладам В. П. Пронина и К. С. Алабяна приняло участие 39 человек.

**В. И. Новиков** (Харьков) указывает на отрыв в проектировании московских магистралей от организации квартала. Эта оторванность породила тенденцию к стеновой архитектуре.

Художник **Г. О. Рублев** (Москва) указывает, что работа по реконструкции Москвы не может быть проведена без активного участия художников и скульпторов и что наряду с генеральным планом архитектуры должен быть создан также генеральный план изобразительных искусств.

**М. С. Булатов** (Ташкент) делится с участниками пленума опытом Узбекистана в отношении участия самого населения в благоустройстве и реконструкции города.

Художник **М. С. Родионов** (Москва) предлагает организовать монументальные мастерские, в которых художники и скульпторы совместно с архитекторами будут работать и по проектированию, и по выполнению проектов.

**С. А. Дадашев** (Баку) отмечает, что постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) о реконструкции Москвы имело огромное влияние на планировку и реконструкцию городов Азербайджана.

**С. М. Георгиева** (Ашхабад), останавливаясь на недочетах в новом строительстве Москвы, указывает на отсутствие целостности в решении ансамбля Охотного ряда, на отсутствие взаимосвязи между домом СНК и гостиницей «Москва», на неудачное решение 1-й Мещанской улицы и т. д.

**Проф. Л. А. Ильин** (Ленинград) говорит, что для ансамбля города надо всегда сохранять представление о комплексности города, комплексности его частей, комплексности проведения всего плана в жизнь. Не может быть построен город, если думать только об отдельных домах, отдельных улицах.

На вопросе о создании в Москве ярких, красивых памятников, которые бы остались в веках, останавливается в своем выступлении **С. Д. Меркуров**. Существующие творческие союзы архитекторов, скульпторов и художников надо, по мнению оратора, слить в один союз. Только таким путем удастся добиться согласованности, дружной работы мастеров всех видов искусств, участвующих в реконструкции Москвы.

**А. М. Заславский** (Москва) указывает, что основной причиной многих недочетов в реконструкции Москвы является то, что работа ряда квалифицированных архитекторов не была закреплена на период строительства, и в результате произошел разрыв между форпроектированием и конкретным строительством домов.

Акад. арх. **Н. Я. Колли** останавливается на вопросе о «малых формах», о монументах и фонтанах, играющих большую роль в убранстве города.

Скульптор **В. И. Мухина** посвящает свое выступление вопросу о монументальной пропаганде. Мешает развитию этой формы пропаганды взгляд на монументальное искусство как на «украшательство», необычайная медлительность в рассмотрении и утверждении конкурсных работ или отдельных проектов и, наконец, ориентация на чисто фотографическое сходство и т. д.

**Н. В. Баранов** (Ленинград) отмечает, что сплошь и рядом красивые линии в Москве нарушаются при застройке. Застройку Б. Калужской улицы Н. В. Баранов считает весьма положительным опытом.

Художник **А. Д. Гончаров** (Москва) обращает внимание на недооценку цвета и его значения в архитектуре.

**З. А. Курдиани** (Тбилиси) сообщает пленуму о грандиозных работах, проведенных по строительству и реконструкции г. Тбилиси.

**В. М. Кусаков** (Москва) отмечает, что многие проектные мастерские из-за недостаточного внимания, уделяемого им Моссоветом, потеряли свое творческое лицо. Управление проектирования должно навести в мастерских порядок.

Скульптор **И. М. Чайков** (Москва) указывает, что пока скульпторы наравне с архитекторами не будут привлечены к обсуждению проектов новых зданий, скульптура и архитектура будут разобщены.

**З. М. Розенфельд** (Москва) останавливается на вопросе о реконструкции Садового кольца. Подвергнув критическому разбору ряд форпроектов, З. М. Розенфельд указывает на необходимость избегать однообразия в застройке этой магистрали, ввести между адямиными пространства озелененных разрывов и т. д.

Художник **В. А. Фаворский** (Москва) посвящает свое выступление вопросам монументальной пропаганды и, в частности, осуществлению ее в малых формах.

**Г. В. Головкин** (Киев) констатирует наличие ряда существенных недочетов в решениях московских магистралей. На Мещанской улице нельзя разгадать идею, которой придерживался магистральный архитектор. Планировочная задача не решена до конца и на Калужской улице. Площади Москвы это, зачастую, — не площади, а пересечения, загруженные транспортом.

**М. В. Григорьян** (Ереван) отмечает, что в фасадах новых московских домов не чувствуется третьего измерения, нет рельефности, пластичности, сочности.

**Проф. Д. Ф. Фридман** (Москва) указывает, что зачастую архитекторы болезненно реагируют на критику. Надо устранить все, что мешает работе. Скоростные методы строительства должны быть освоены всеми архитекторами и строителями.

**Б. О. Гиршович** (Москва) приводит примеры игнорирования архитекторами рельефа Москвы.

Акад. арх. **Б. М. Иофан** (Москва) отмечает, что в ряде случаев мы в архитектуре наших магистралей и площадей еще не ощущаем решительного перелома к лучшему. Нужно строить такие дома, которые не имели бы «заднего» и «главного» фасадов и которые были бы со всех сторон интересны. Необходимо создать совершенно новый, своеобразный силуэт Москвы, который отобразил бы нашу замечательную эпоху.

**Д. Н. Чечулин** (Москва) говорит, что наша техника стала оперативной. Нужно работать скоростными методами. Москва строится не только для красивых ансамблей, но и для того, чтобы создать жилую площадь и заселить ее трудящимися. Однако уже сейчас строительство зачастую опережает архитектурную мысль.

Акад. арх. **А. Г. Мордвинов** (Москва) отмечает в своем выступлении, что опыт строительства на Большой Калужской улице является прообразом строительства наших будущих магистралей, но на будущих магистралях нужно будет повысить качество строительных работ, добиться улучшения поточно-скоростного метода и поднять на большую высоту архитектуру сооружений.

**Н. П. Былинкин** (Москва) указывает, что трудящиеся Москвы проделали невиданную в истории творческую работу по реконструкции красной столицы. Однако в ряде проектных мастерских не все обстоит благополучно. Надо, чтобы во главе каждой мастерской стоял человек, способный дать этой мастерской кредо. Необходимо всячески развивать творческую критику в архитектурной среде и не бояться этой критики.

Акад. арх. **С. Е. Чернышев** (Москва) подчеркивает в своем выступлении необычайную трудность и сложность дела решения ансамблей. Дело не только в ответственности управлений проектирования и планировки, но и в степени творческого напряжения, творческого интереса всех, участвующих в проектировании застройки улицы.

В прениях, кроме того, приняли участие: В. П. Кондратьев (Москва), проф. В. А. Витман (Ленинград), Л. Я. Талалай (Москва), Г. Т. Крутиков (Москва), И. Е. Гальперин (Москва), Л. О. Бумажный (Москва), Ф. А. Терехин (Москва), В. Ф. Твельмeyer (Ленинград), Д. Б. Пигута (Москва) и Д. С. Марков (Москва).

Бурными аплодисментами встречает пленум предложение послать приветствие товарищу Сталину. Зачитываемое акад. арх. В. А. Весниным приветствие неоднократно прерывается громом аплодисментов, переходящих в овацию любимому вождю и учителю всех трудящихся. Под гром аплодисментов пленум единодушно утвердил текст приветствия главе Советского правительства В. М. Молотову.

В единогласно принятой пленумом резолюции отмечаются прежде всего огромные достижения в строительстве и реконструкции Москвы за истекшие пять лет. «Москва, говорится в резолюции, стала неузнаваемой. История градостроительства во всем мире не знает примера подобной всесторонней и глубокой перестройки громадного города в столь незначительный срок. Наиболее прославленные примеры из городского строительства новейшего времени не идут ни в какое сравнение с реконструкцией Москвы, ни по своим масштабам, ни по своим темпам, ни по своему существу».

Вместе с тем, в резолюции отмечается, что наряду с замечательными достижениями истекших пяти лет в работах по реконструкции Москвы имеют место многие существенные недочеты, в значительной мере обусловленные слабым руководством над осуществлением основных архитектурно-планировочных проблем. Важнейшими из этих недочетов являются: отсутствие определенных принципов проектирования отдельных магистралей



и площадей, слабое руководство конкретной застройкой города, отсутствие координации в работах отдельных коллективов и магистральных архитекторов.

«Текущие частные вопросы в работе Управления планировки Моссовета отодвигают на задний план основные решающие задачи архитектуры и планировки города. До сих пор нет необходимой и ясной точки зрения в вопросах архитектурно-пространственной композиции центра города (районы Дворца Советов, Красной площади, подходов, магистралей и прилегающих площадей)».

В резолюции особо отмечается, что архитектурная общественность Москвы слабо участвовала в разработке вопросов реконструкции столицы, не оказывала необходимой помощи Моссовету и его органам в борьбе за архитектурное качество строительства города.

«В конкретных проектах отдельных магистралей и набережных, указывается далее в резолюции, отсутствует учет естественных условий — рельефа, реки и других природных особенностей Москвы». «На новых и реконструируемых магистральных применяется архитектурно-обезличенный характер застройки, не учитывающий значения данной магистрали в плане города». «Вследствие отсутствия законченных, утвержденных проектов застройки основных площадей, наиболее ответственные то-

ки города оказались предоставленными случайной застройке». «Несмотря на совершенно четкие указания генплана о создании крупных массивов зелени в городе и об образовании новых парков и бульваров, о проведении зеленых полос, соединяющих лесопарковый пояс с центром города, — за истекшие годы сделано очень мало в области озеленения столицы».

Отметив и целый ряд других недочетов в работах по реконструкции Москвы (неразработанность вопроса о месте скульптурных монументов, недостаточная забота об охране памятников старого русского зодчества и о включении их в композицию застройки, недостаточное внимание качеству строительства, недостаточное осуществление авторского надзора, слабая связь архитекторов со скульпторами и живописцами и т. д.), пленум указывает в своей резолюции на необходимость изжить все эти недочеты, распространить поточно-скоростной метод на все московское строительство, добиться решительного улучшения архитектурных качеств построек, привлечь к работе в проектных мастерских скульпторов и живописцев и т. д.

Резолюция заканчивается призывом ко всем членам Союза советских архитекторов — настойчиво бороться за высокое качество проектирования и строительства, за совершенствование мастерства, за высокую культуру всех работ, связанных с планировкой и застройкой Москвы и других городов Союза.

## АРХИТЕКТУРА И КНИГА

**И. Б. Михаловский. «Теория классических архитектурных форм». Второе (посмертное) издание. Издание Всесоюзной Академии архитектуры. 1940. Стр. 270. 26 табл. Тир. 8 000. Ц. 15 р. Переплет 3 р.**

Работа И. Б. Михаловского предназначена для читателя, впервые начинающего изучать архитектуру, преимущественно для студентов архитектурных институтов и факультетов. Эту установку книги подчеркивает и сам автор. Можно констатировать, что в целом книга отвечает своему назначению. Она ясна и, если можно так выразиться, педагогична. Автор поясняет основные формы классической архитектуры с помощью логично построенных и доступных объяснений, с помощью графических схем, идущих от простого — от изображения в массах — к сложному, к детальному изображению отдельных архитектурных частей. Студент, добросовестно изучивший книгу Михаловского, прорисовавший за ним разобранные в тексте основные формы и их детали, будет знать и построение, и основные функции, и названия классических форм, будет хорошо знать классические ордера.

Это особенно относится к первому отделу книги, посвященному классическим ордерам. Большое педагогическое дарование автора получило четкое оформление на каждой странице этого отдела. Несколько менее четким является второй отдел, трагующий об архитектурных формах каменного зодчества. Построение этого отдела, знакомящего читателя со всеми основными частями фасада здания (начиная от цоколя, кончая карнизом,

окнами, дверями, балконами и перилами), — вполне логичное, и книга в этой части воспринимается легко. Однако раздел этот вызывает и ряд вопросов. Почему автор ограничил свою задачу разбором архитектурных элементов одного лишь фасада, почти совершенно не затрагивая то богатство архитектурных форм, которое встречается внутри здания? Где граница между понятиями архитектурной формы и архитектурной конструкции и как можно по отношению к классической архитектуре установить такую грань? Почему, например, столь богатая и важная тема, как плафоны, своды, оказалась совершенно упущенной? Почему тема аркад сведена к портикам и лоджиям?

В связи с этими, досадными в столь полезной книге, недочетами, встает еще один основной вопрос — об общем характере и об общей ориентации подобного курса. Дело в том, что при изучении и усвоении отдельных архитектурных форм (а чтобы их усвоить, необходимо изучать все их в отдельности) всегда грозит опасность, что между ними потеряется композиционная связь, что эти отдельные формы будут восприняты как готовые элементы, из которых можно «составлять» общую композицию. А такое понимание, в свою очередь, легко может оказаться почвой для эклектических упражнений. Такова, например, была судьба известного курса архитектурных форм Султанова. И. Б. Михаловский понимал эту опасность и неоднократно подчеркивал необходимость критического, творческого подхода к наследиям классической архитектуры, предупреждая своих читателей, что они в его работе

должны искать «не правила и рецепты, а принципы классической архитектуры». Однако композиционная взаимозависимость разбираемых форм — особенно во втором отделе книги — не выведена с достаточной рельефностью. Курс теории классических архитектурных форм не явился частью общего курса архитектурной композиции. Выражаясь словами автора, его работа, задуманная как «азбука архитектуры», предшествующая ее «грамматике», недостаточно увязывает между собой те начальные сведения, которые она дает, и недостаточно ориентирует изучающего на будущую практику. Мы уже упомянули о том, что автор ограничил себя разбором лишь форм наружной архитектуры фасада, совершенно не касаясь вопросов форм внутренней архитектуры. Студент, впервые знакомящийся с архитектурой, о самом начале получает чрезвычайно неполное представление о том, что такое архитектура, — и этим самым для него создается возможность удариться в «фасадничество». К такому одностороннему, и поэтому неверному, направлению интересов читателя прибавляется еще и второй момент, ориентирующий его. Книга Михаловского в первую очередь учит вычерчивать архитектурные части и их детали. Это, конечно, очень важно и безусловно необходимо. Но к этой установке на будущего проектировщика нужно было бы добавить еще и установку на будущего строителя. А это значит, что нужно было бы дать более подробное и более систематическое разъяснение конструктивно-технического значения всех разбираемых элементов. В первом отделе книги наиболее важные элементы ордеров получают пресскондную мотивацию с

точки зрения их конструктивного значения. Следовательно, автор имел в виду ориентировать своих читателей и в этом отношении. Но во второй части эта установка как-то сглаживается, и создается впечатление, что автор ориентируется лишь на «проектировщика».

Покойный автор предполагал свою «азбуку» дополнить «грамматикой». Возможно, что недостающие или недоразвитые в первой части вопросы получили бы освещение в этой второй части.

Во всяком случае, первая часть имеется, и она еще надолго останется полезной для студентов пособием. Можно предполагать, что понадобится еще и третье издание. Поэтому хотелось бы отметить ряд недостатков, часть которых можно отнести прямо за счет невнимательности редактора книги.

Так например, на 7-й таблице (стр. 245), высота триглифа римско-дорического ордера указана в  $1/2$  модуля, вместо  $1\frac{1}{2}$  модуля. На таблице 9-й (стр. 247) ошибочно дана высота карниза того же ордера в  $1/2$  модуля, вместо  $1\frac{1}{2}$  модуля. Могут вызвать недоумение разные датировки римского дворца Канцеллерии (который, между прочим, автором безоговорочно приписывается Браманте, что является больше чем сомнительным). На 88-й стр. — годом постройки указан 1495 (Браманте до осени 1499 года оставался в Милане), на стр. 109 та же постройка датируется 1508 годом, на стр. 140—1400 годом. В отношении датировок имеются и другие неточности, которые нужно было бы устранить в посмертном издании. Так, палатцо Руцеллаи во Флоренции (на стр. 140) датируется 1460 годом, тогда как он был построен в течение 1446—1451 гг., палатцо Вальмарана Палладио в Виченце — 1560 годом (стр. 167), тогда как он был начат лишь в 1566 году, садовая часть палатцо Питти во Флоренции, построенная Амманати, датируется XVII веком (стр. 164) вместо 1558—1570 гг. Можно было бы уточнить датировки театра Марцелла в Риме, Коллизея и д. т. К подобным недочетам следует отнести и неясность в именах и названиях. Так например, Сансовино, Джакомо Татти в разных местах (стр. 166, 201, 208) упоминается по-разному — то как «зодчий Татти Сансовино», то просто Сансовино, то полным именем Джакомо Татти Сансовино. Принимая во внимание, что был еще и Андреа Сансовино (Контуччи) и что начинающий читатель легко может запутаться — подобных неясностей следовало бы избегать. Может ввести в заблуждение также название флорентийского палатцо Медичи арх. Микелоццо, который обычно называется двойным именем — палатцо Медичи-Риккарди. В рецензируемой книге он во всех случаях (стр. 115, 201) именуется просто дворцом Риккарди, что и неверно и неудобно, так как неопытного читателя это ставит в затруднительное положение. Следует отметить и неточность названия главы II второго раздела (стр. 104). Глава озаглавлена словом «Карнизы», но на самом деле в ней говорится только об одном типе карнизов — о венчающем карнизе, причем без упоминания о том, что существуют и другие виды карнизов — междуэтажный карниз, подоконный карниз, о которых автор говорит лишь 30

страниц спустя, в главе IV. Следовало бы сразу же ввести понятие венчающего карниза в той же главе II. К мелким неточностям относится такое, например, утверждение, что краска при способе аль-фреско будто бы «впитывается в глубину сырого слоя» штукатурки, что дает неправильное представление о фресковой живописи, ибо краска впитывается не в глубину, а именно в верхний, очень тонкий слой штукатурки.

Число подобных мелких замечаний можно было бы еще умножить. Все эти недостатки легко устранимы и они — при всей их недопустимости — не умаляют серьезного значения всей работы в целом.

И. Маца.

**Михайловский, Е. В. «Архитектор Иннио Джонсе». Жизнь и творчество. Издательство Академии архитектуры СССР. М. 1939 г. Стр. 109. Тир. 3 000 экз. Цена 8 р. 50 к. Переплет 1 р. 50 к.**

Родина Шекспира дала в XVII веке ряд выдающихся деятелей культуры, науки, искусства, среди которых зодчий Иннио (англичане произносят «Айниго») Джонсе занимает одно из первых мест. Это был в свое время лучший архитектор Англии. Автор монографии мог бы поставить со всей полнотой вопрос о месте Джонсе в общеевропейской истории архитектуры, об его роли в ней. Можно было бы рассмотреть творчество Джонсе расширить до пределов вопроса о том, какую судьбу имело наследие Палладио вообще, о том, как его воспринимали раньше и как следует воспринимать его теперь.

Автор первой на русском языке монографии о Джонсе значительно более узко подошел к своей задаче. Он не говорит ни одного слова о том, какое значение может иметь изучение архитектурной деятельности Джонсе для советского архитектора. И вместе с тем, Е. В. Михайловский посвящает особую главу «значению деятельности Джонсе для культуры Англии». Как это ни парадоксально (и как ни грустно это), книга Е. В. Михайловского представляется написанной — для английского читателя, а не для советского. Скажем иначе: она, как две капли воды, похожа на перевод иностранной монографии на русский язык.

Работа Е. В. Михайловского вполне добросовестна. Но в ней отсутствует какой-либо анализ социально-исторической среды, определившей собою жизнь и творчество замечательного мастера.

Е. В. Михайловский спокойно пишет: «Иннио Джонсе создал архитектурный стиль...» (стр. 104). Это дает нам основание полагать, что автор методологически остается на старых позициях западно-европейского искусствознания. Иннио Джонсе не «открыл» античности англичанам: так мог говорить только Бен Джонсон, современник архитектора. О Возрождении в Англии можно было бы написать целый трактат, что, впрочем, уже и сделано Д. Э. Саймондсом. Наконец, Джонсе не «создал» архитектурного стиля, ибо ни один величайший гений не «создает» стиля, а только наиболее ярко и полно выражает стиль своей эпохи.

Иннио Джонсе был ведущим мастером архитектуры в эпоху Шекспира, Бэкона и Кромвеля, и книга о нем вполне для нас желанна. Е. В. Михайловский очень хорошо анализирует отдельные постройки Джонсе. Вся архитектурная сторона книги — на должной высоте и заслуживает хорошей оценки. Рассмотрение композиции и пропорций знаменитого «дома для банкетов» Джонсе сделано столь интересно и поучительно, что приходится высказать сожаление об отсутствии таких деловых и тщательных разборов в других местах работы.

Но книга Е. В. Михайловского хочет быть очерком «жизни и деятельности» Джонсе, а не только формальным разбором его строений.

От любой советской монографии о художнике мы вправе требовать хорошей ознакомленности со специальными трудами. Ни из «указателя собственных имен» (о котором ниже), ни из текста книги, однако, не видно, чтобы Е. В. Михайловский использовал новейшие труды об И. Джонсе, монографию Рамсаея (1924), более старые публикации Триггеса и Таннера (1901), Спирра, Симсона, Белла, известную работу Лоорти о Джонсе и т. д.

Автор часто называет имена исследователей, у которых он берет ту или иную деталь. Но в таких случаях простая добросовестность требует указать, где опубликована цитируемая работа и когда.

Это, конечно, не самый серьезный недостаток монографии — хуже то, что и в тексте есть досадные пропуски. Первая глава книги Е. В. Михайловского посвящена «архитектуре Англии в период, предшествовавший деятельности Иннио Джонсе». Поздняя английская готика автором по существу не разбирается, деление поздней готики на «декоративную» и «перпендикулярную», принятое в английской литературе, дано рядом с покрывающим эти термины обозначением «пламенеющей стиль». Отметим противоречия: о «примитивных» сводчатых перекрытиях готических зданий говорить вообще трудно, а в Англии в XVI веке — абсолютно невозможно (стр. 10).

После первой главы никак не понятно, почему Е. В. Михайловский на стр. 62 внезапно говорит, что в архитектуре Англии XVI века «архитектурная форма была грубой и имела самодовлеющее значение». Автор, говоря это, должен был бы показать, что в творчестве И. Джонсе архитектурная форма не имела самодовлеющего значения, чего он, однако, нигде не говорит и не показывает.

Во второй главе, посвященной «жизни Иннио Джонсе», надо было бы дать более распространенный и углубленный общий очерк исторической среды, обстановки и определяющей творчество архитектора. Надо было бы рассказать несколько более подробно о времени первого посещения Джонсом Италии (1596—1603). В какой момент истории художественной и социальной попал Джонсе в страну Возрождения? Разве не характерно, что в это же время в Италии Рубенс берет первые уроки барокко? Джонсе был и в те годы уже явным классицистом.

Е. В. Михайловский публикует неко-



торые рисунки И. Джонса из времени его поездок в Италию; в них надо было бы отметить сходство с такими классиками рисунка, как Рафаэль или Бандиелли. — Ни в этой, ни в следующей главе читатель не найдет объяснения того, что это за «маски», постановкам которых посвящена была деятельность И. Джонса в театре (заметим, что первая постановка Джонса не была ему «заказана» в начале 1605 года, а уже была поставлена им 7 января 1605 г.).

«Маска» — это совершенно особый вид сценического зрелища, известная нам под итальянским именем «интермедия». Надо было бы подчеркнуть, что самый стиль «масок» носил придворно-аристократический характер, в противоположность реалистическому театру Шекспира; и тем более интересно отметить в творчестве Джонса эскиз для костюма шекспировского «Генриха IV». Стоило бы указать, что Джонс дал в общем 28 постановок, вплоть до 1640 года, когда все театральные представления в Англии были запрещены пуританским парламентом.

Занимался ли Джонс архитектурой до 1616 года? Современные исследования на этот вопрос отвечают отрицательно. Он не был «архитектором королевы», как об этом пишет Е. В. Михайловский на стр. 14. С 1610 по 1612 год Джонс был «надзирателем строений» (а не «инспектором работ», как говорит автор на стр. 15) наследного принца Англии (Уэльского). Важно было бы упомянуть, что в это время Джонс работает под руководством Саломона де Коуса по ремонту ряда замков. Неупоминание Коуса — единственного архитектора, который мог бы претендовать на имя учителя Иннио Джонса — непростительно.

Поездка в Италию 1613—1614 гг. освещена хорошо; подробнее надо было бы здесь упомянуть о конфликте Джонса с маньеристом Скамоцци, о чем бегло говорит автор в другом месте.

Совершенно не освещен в книге период революции (1640-е годы). Почему Е. В. Михайловский умалчивает, что Джонс был в 1643 году парламентским правительством лишен своего звания «главного инспектора», что он бежал из революционного Лондона, вместе с другими роялистами, и в течение двух лет выдерживал осаду войск Кромвеля в Безинг-Хоузе? В конце концов, Джонс был взят в плен и заключен в тюрьму. Республиканское правительство приговорило Джонса к крупному штрафу, но выпустило его на свободу и дало ему возможность работать. Постройки в Уинльтоне, Ренхем-Холл, Керби, Крэнборн относятся к последним годам жизни Джонса. Но почему об этом нет ни слова в книге Е. В. Михайловского? Ведь участие архитектора в событиях революционного времени — любопытная страница его биографии.

В главе о «Театральной деятельности» Джонса также можно указать на некоторые неточности. Употребление вместо кулис трехгранных вращающихся призм с написанными на них декорациями — не «нововведение» Джонса (стр. 28): это «*telari*» итальянцев, то самое, о чем говорит сам Е. В. Михайловский на стр. 33. Зато самостоятельной заслугой Джонса является введение плоских меняющихся кулис в нашем теперешнем смысле.

Четвертая глава — «Архитектурное творчество И. Джонса» бесспорно является лучшей в книге и все же не безупречной. Следует прежде всего упрекнуть автора в небрежности терминологии: «Уайт-холл» — это имя собственное дворца королей Англии («белый дом»), поэтому совершенно неправильно неоднократно встречающееся у Е. В. Михайловского обозначение «дворец в Уайт-холле» (например, стр. 30 и др.). Самый термин «холл» мог бы быть архитектурно объяснен: это не главный «зал», как указано на стр. 8, а входное помещение с открытой лестницей, ведущей в верхние этажи. Е. В. Михайловский совсем не объясняет назначения исследуемых им сооружений, ограничиваясь только английским названием их. «Банкетинг-хауз», например, «дом для пиришеств» был с самого начала задуман как часть ансамбля всего нового дворцового комплекса; он превосходно разобран Е. В. Михайловским. «Куинс-Хауз» (стр. 63) — «дом королевы» это приморская вилла королевы; не совсем ясно изложено у автора дальнейшее строительство в Гриниче. К. Рен не «приступил в 1696 году к постройке гнивничского госпиталя» (стр. 75), а переделал в госпиталь оставшиеся части дворцового ансамбля. При изложении истории перестройки собора Павла (стр. 62) надо было бы учесть, что протестантами парламента и горожан против работ Джонса по снесению церкви Григория руководили явно политические причины. «Главный неф собора» не «стал», а был всегда местом сборищ (стр. 63). На улице Монквал Джонс строит не «театральный зал цирюльников-хирургов» (стр. 76), а анатомический театр лондонского союза медиков с аудиторией при нем. Церковь на площади Ковент-Гардена имела, конечно, не «дюрчиский» (стр. 91), а тосканский портал. Надо было подробнее остановиться на постройках Джонса в готическом стиле — на церквях Катерины 1628—1630 гг. и Сент Альбана на улице Вуд (автор напрасно исключает их из числа работ И. Джонса).

Ансамблевые постройки Джонса анализированы хорошо. На вопросах синтеза искусств в творчестве Джонса Е. В. Михайловский, напротив, почти не останавливается, упоминая, однако, о том, какое большое значение им придавал Джонс.

Весьма уместна короткая глава об

«учениках и последователях Иннио Джонса». Имя гениального архитектора К. Рена здесь надо было бы, конечно, больше выделить; отсутствует в числе имен этого, более позднего, периода Ванброу, который, может быть, больше, чем кто-либо иной, сделал для выработки архитектурного типа английской и общеевропейской «усадьбы».

Шестая глава о значении деятельности И. Джонса, как указывалось выше, неправомерно сужена интересами только английского.

И мы совсем не знаем, для чего нужен помещенный дальше «указатель собственных имен» — без указания, на какой странице говорится о том или ином. Вперемежку здесь помещены имена авторов, на которых ссылается Е. В. Михайловский, названия местностей, домов, фамилии современников Джонса (хотя почему-то в этом списке переименованы лорды, для которых строил Джонс, а не упомянуты ни Шекспир, ни Бен-Джонсон, о которых Е. В. Михайловский все же говорил в своей книге). Может быть список имеет целью дать только транскрипцию собственных имен, которые в тексте приведены по-русски. Увы, в тексте пишется, например, «Коулшилл», а в указателе — «Коулс-хилл», что, конечно, правильнее. Почему Е. В. Михайловский в одном случае переводит слово «*Chapel*» как «капелла» (стр. 3), а в другом случае не переводит («Ролл-Чепель»)? Зачем французского Лесюера превращать в «Лесера»?

В некоторых случаях досадны и литературные неграмотности языка. «Деятельность Иннио Джонса в тридцатых годах XVII столетия, на шестом десятке, достигает...» — это, конечно, сказано очень тяжеловесно и к тому же неверно: Джонсу было тогда больше 60 лет, т. е. ему шел «седьмой» десяток (стр. 20). «По мере усовершенствования отделочных работ трактовка ребер потолка приобретает натуралистический характер» (стр. 93), — что здесь имеется автором в виду — трудно установить. По-русски не говорят также, что «интерьеры... очень совершенны» (там же). Процесс дальнейшего развития стиля (классицизма) был в Англии «глубоко отличен от процесса развития архитектуры в других странах» (стр. 103), — положение, которое, если оно было высказано Е. В. Михайловским серьезно, вызвало бы возражения, ибо развитие классицизма в архитектуре Англии, Франции и нашей родины шло параллельно и порою переплеталось, пример чему — Камерон. Именно в этой параллельности путей различных школ европейского классицизма и коренится интерес и значение для нас творчества И. Джонса.

Проф. А. А. Сидоров

## ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

### АРХИТЕКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ В США

Американский журнал «Архитектурал Форум» (№ 3 за 1940 г.) приводит высказывания некоторых виднейших профессоров архитектуры и искусства США на состоявшейся в начале этого года конференции Мичиганского университета.

Особый интерес представляет обсуждение на этой конференции вопроса о связи художественной промышленности с архитектурой и вопроса об общем положении архитектора в США. Первый вопрос свелся к тому, является ли художественная промышленность областью архитектуры и как нужно организовать подготовку архитекторов, чтобы они были компетентны в вопросах художественной промышленности?

Профессор факультета художественной промышленности при институте имени Карнеджи Мюллер-Мунк утверждает, что архитектура в большей мере стала областью художественной промышленности, чем наоборот.

Свою точку зрения Мюллер-Мунк обосновывает тем, что элементы здания, вследствие индустриализации строительства, до такой степени дифференцируются, размельчаются, что архитектору приходится заниматься только комбинированием этих совершенно готовых элементов, изготовляемых на заводах, далеко от строительной площадки.

Ряд докладчиков, однако, не разделял этого мнения Мюллер-Мунка, считая, что архитектор должен быть хорошо знаком с техникой изготовления предметов художественной промышленности. Так например, немецкий архитектор Гропиус, ныне руководящий архитектурным факультетом Гарвардского университета, утверждает, что каждый студент обязан практически изучать художественное ремесло. Гропиус весьма упрощенно подходит к деятельности художника. Для художника-оформителя, архитектора, живописца и скульптора — по мнению Гропиуса, — существует одна общая проблема: путем практических упражнений овладеть материалом, с которым они работают.

Профессор Арно (архитектурное отделение Колумбийского университета), возражая против положений Гропиуса, указал, что художественная промышленность стала настолько многогранной и сложной, что архитектуру не под силу

овладеть техникой всех ее отраслей. Для архитектора важнее приобрести знания в области комбинирования всех этих отраслей при сооружении зданий. Арно сравнивает современного архитектора с дирижером оркестра, которому не надо уметь играть на каждом инструменте, но который должен понимать их значение и знать, как их использовать, чтобы достигнуть общей гармонии.

Большой интерес представляет и обсуждение второго вопроса — о положении архитектора в США.

Профессор Орегон-Хейден сделал весьма симптоматичное сообщение о том, что из пятидесяти студентов Архитектурного института только пять доводят свою учебу до диплома и становятся архитекторами. Хейден считает это явление настолько стабильным, что он даже пытается приспособить к нему все архитектурное образование.

Очень характерным для настроений преподавательских кадров американских архитектурных вузов являются следующие строки резолюции, которая, как «Архитектурал Форум» подчеркивает, — была единогласно принята конференцией.

«Деятельность частного архитектора или проектировщика в муниципальных или государственных органах, а следовательно, и архитектурное образование, — могут развиваться только после устранения вечного кризиса в архитектуре.

Вечный кризис архитектуры выражается в неспособности общества обеспечить каждого из его членов здоровым жилищем. В силу этого архитектуры лишены возможности создавать дома, которые соответствовали бы жилищным и художественным потребностям широких слоев населения».

Пути устранения этого кризиса, — говорится в резолюции, — могут быть найдены только на основе научно-обоснованного синтеза архитектуры и художественной промышленности. Такой подход, однако, не вытекает из изучения архитектурных стилей прошлого и современности, он заключается в изучении процессов общественной жизни.

Эта резолюция, как и вся дискуссия на конференции, чрезвычайно ярко отражает разброд архитектурной мысли в условиях капиталистических стран и трагедию передовых архитекторов, которые могут лишь мечтать о широком архитектурных замыслах, о синтезе художественной промышленности и архитектуры.

На деле они вынуждены обслуживать только верхушечные слои, отвечая их вычурным вкусам. Однако, как это видно из выступления Хейдена, даже таких счастливых — очень мало. Только пять из пятидесяти студентов, т. е. 10% доводят в США свое архитектурное образование до конца и становятся архитекторами.

### ОГНЕСТОЙКИЕ КОНСТРУКЦИИ В ГЕРМАНИИ

Как фотоснимки, так и рассказы очевидцев об осаде Варшавы, свидетельствуют о том, что никакие жилые дома не смогут противостоять действию бомб. Все же, по мнению немецкого архитектурного журнала «Баувельт», здесь мыслим целый ряд паллиативных мероприятий.

Так например, взамен деревянных стропил целесообразно применять в перекрытиях деревянные балки, так как они защищены с боков глиной, а снизу — слоем штукатурки.

Весьма актуальным является и вопрос об огнестойкой мебели (сталь, пластмасса и др.). При применении деревянной мебели, целесообразным является пропитывание или окраска дерева огнестойким составом. Что же касается окон и дверей, то уже теперь в Германии существуют различные огнестойкие материалы из прессованных волокнистых веществ, которые с успехом заменяют легко воспламеняющееся дерево.

Интересно отметить изменившееся отношение немецких архитекторов к национальной форме германской высокой двускатной крыши, которая в военной обстановке является весьма нецелесообразной. «Баувельт» пишет по этому поводу: «Если в сельских местностях и небольших городах двускатную крышу можно оправдать как практическими, так и эстетическими требованиями, то в большом городе ей не должно быть места». Там крыша высокого дома редко видна, разве лишь на изолированных монументальных зданиях. Поэтому применение деревянных стропил в таких случаях ничем не может быть оправдано. Если, однако, архитектор считает необходимым завершить здание высокой крышей, то деревянные стропила с успехом могут быть заменены огнестойкими материалами, в первую очередь бетоном и металлом.



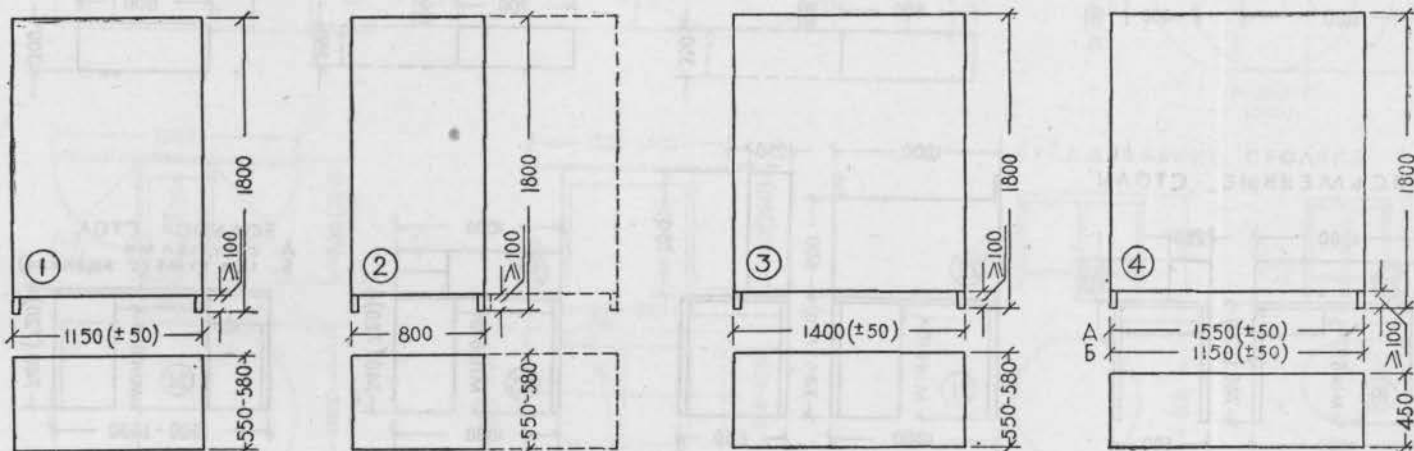
# СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА

## ТИПЫ И ГАБАРИТЫ МАССОВОЙ МЕБЕЛИ

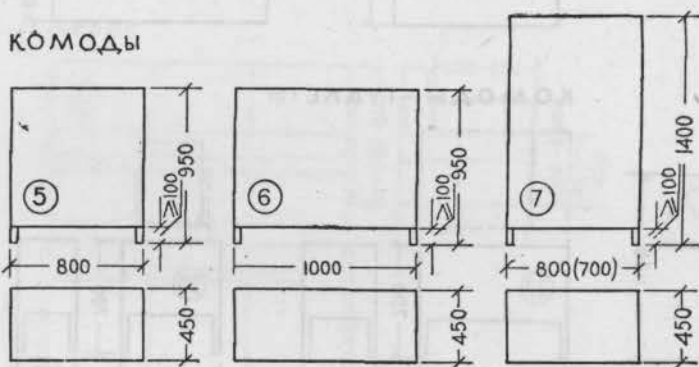
По материалам Академии архитектуры СССР

Мастерская экспериментального проектирования внутреннего оборудования  
Института массовых сооружений.

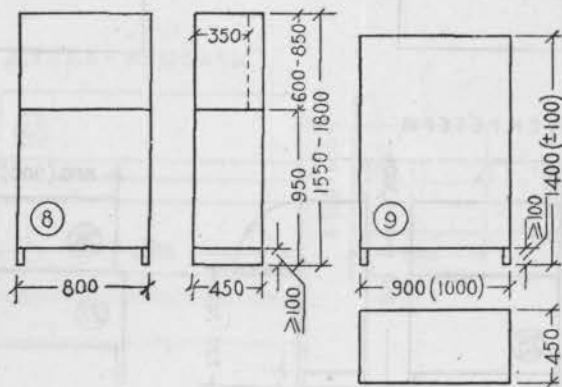
### ШКАФЫ ДЛЯ ПЛАТЬЯ И БЕЛЬЯ



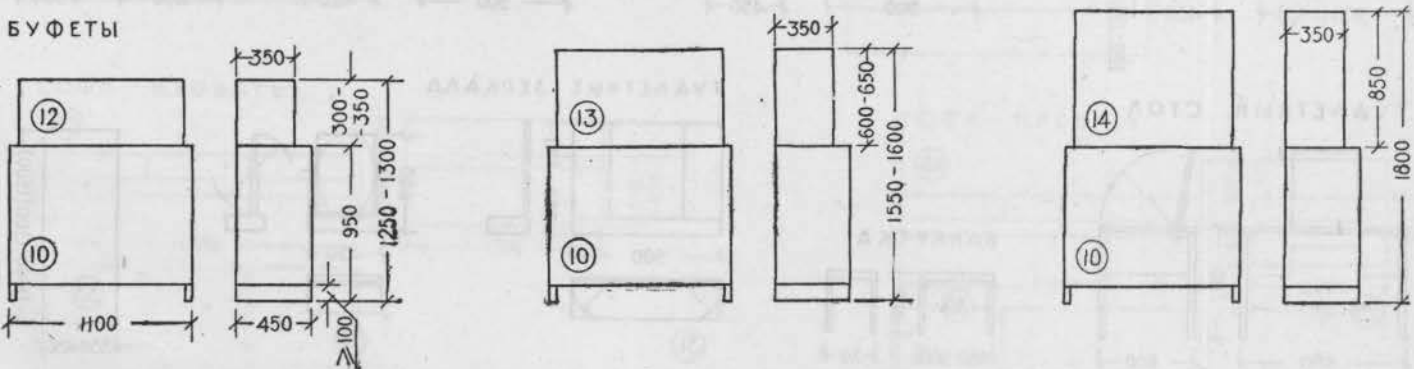
### КОМОДЫ



### БУФЕТЫ

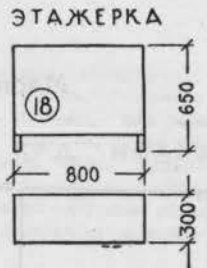
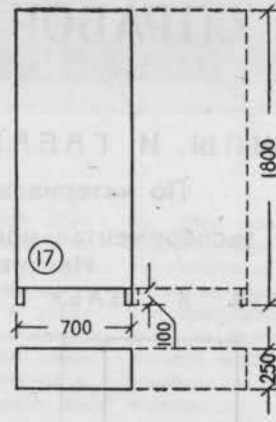
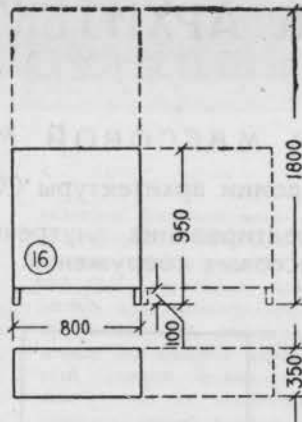
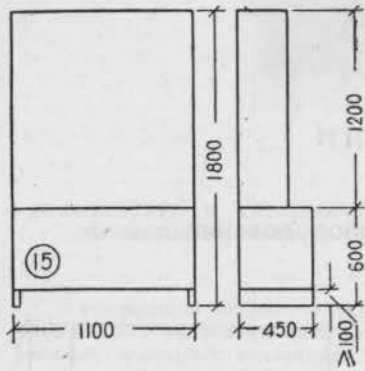


### БУФЕТЫ

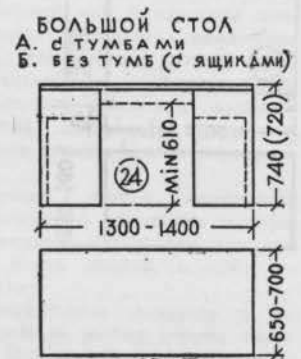
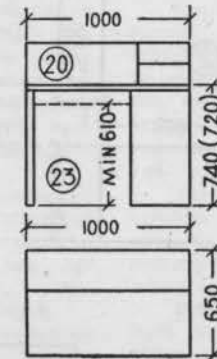
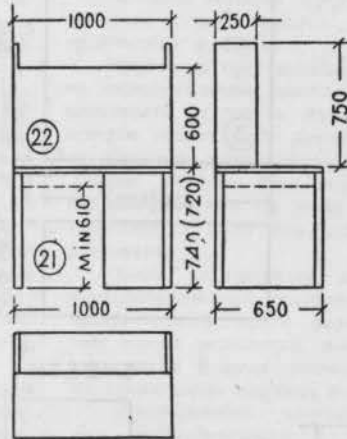
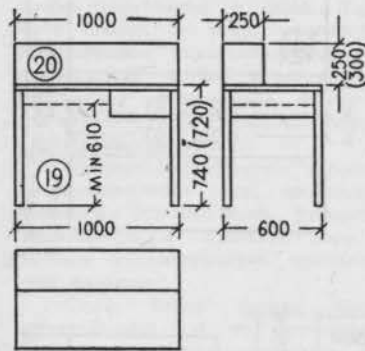


1. Двухстворчатый шкаф для платья и белья. — 2. Секционный шкаф — три типа: а) для платья и белья, б) для платья, в) для белья. — 3. Трехстворчатый шкаф для платья и белья. — 4. Универсальный шкаф с застекленным отделением для посуды или книг. Платье висит параллельно дверце на выдвижной штанге. — 5—6. Комоды. — 7. Высокий комод. Может быть с дверцами и внутренними открытыми ящиками. — 8—9. Буфеты. — 10—14. Буфеты (три типа верха, которые подходят к обоим типам низа).

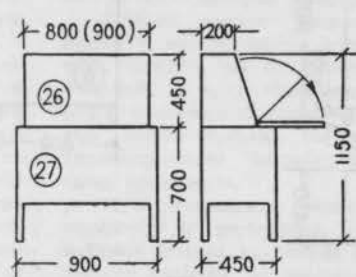
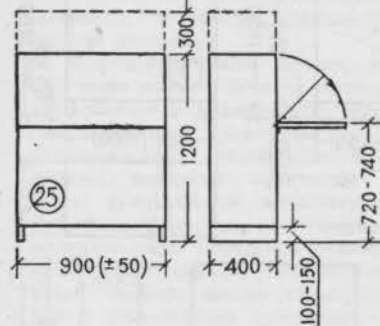
## ШКАФЫ ДЛЯ КНИГ



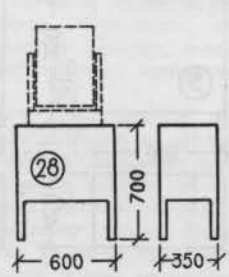
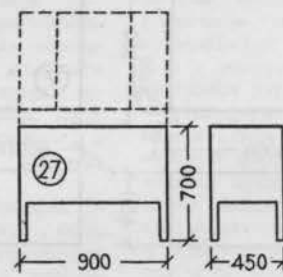
## ПИСЬМЕННЫЕ СТОЛЫ



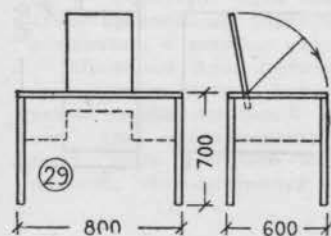
## СЕКРЕТЕРЫ



## КОМОДЫ - ТУАЛЕТЫ

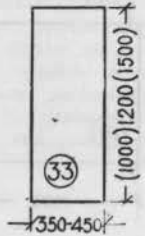
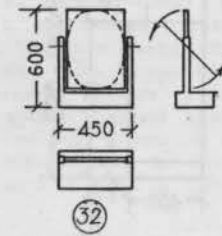
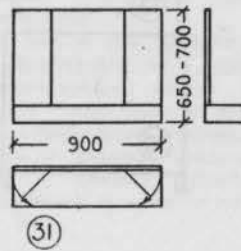
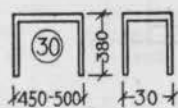


## ТУАЛЕТНЫЙ СТОЛ



## ТУАЛЕТНЫЕ ЗЕРКАЛА

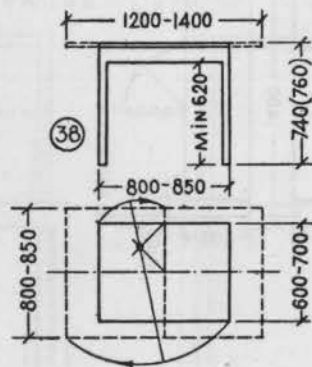
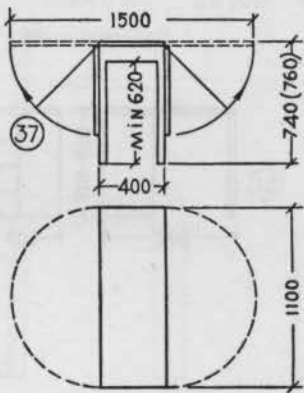
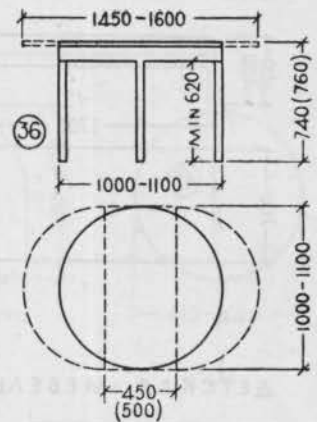
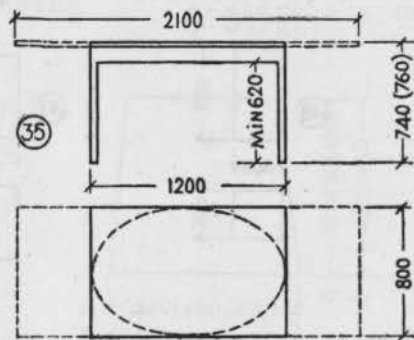
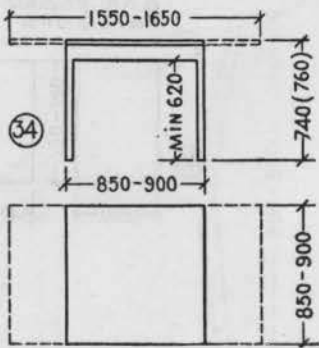
### БАНКЕТКА



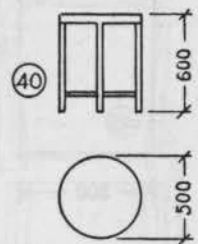
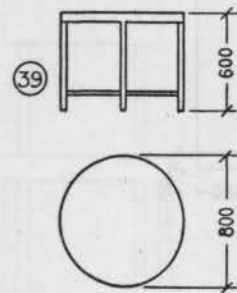
15. Книжный шкаф с глубоким глухим низом. — 16. Книжный шкаф секционный. Три типа: а) без дверок, б) с глухими дверцами, в) с стеклянными дверцами. — 17. Книжный шкаф секционный: а) стеллаж с занавеской, б) с дверками. — 18. Этажерка для торца дивана и софы. — 19. Минимальный письменный стол. 20. Настольная полка. Может иметь отделение для письменных принадлежностей с дверкой или ящичками. — 21. Стол с отдельной передвижной тумбой. — 22. Настольная этажерка. — 23. Стол с одной тумбой. — 24. Большой стол с ящичками или с двумя тумбами. — 25. Секретер цельный. — 26—27. Секретер составной. Нижняя часть — комод, который может быть использован как туалет. — 28. Столик для передней. — 29. Дамский столик. Зеркало вделано в поднимающуюся крышку. — 31—32. Настольные зеркала для туалетных комодов 27, 28, а также для высоких комодов 5 и 6. — 33. Настенное зеркало.



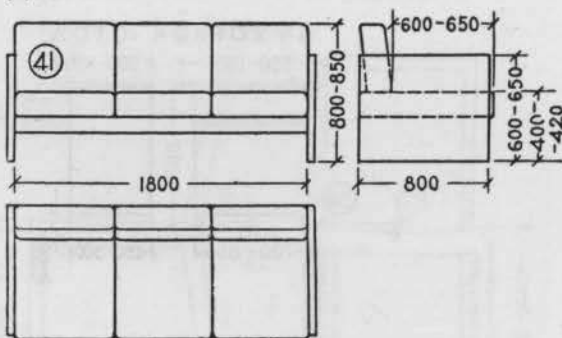
ОБЕДЕННЫЕ СТОЛЫ



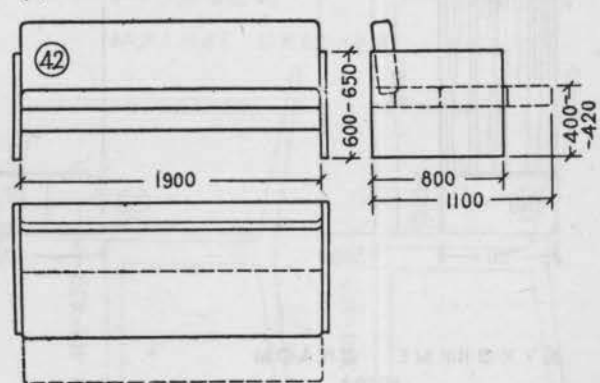
ПРЕДДИВАННЫЕ СТОЛИКИ



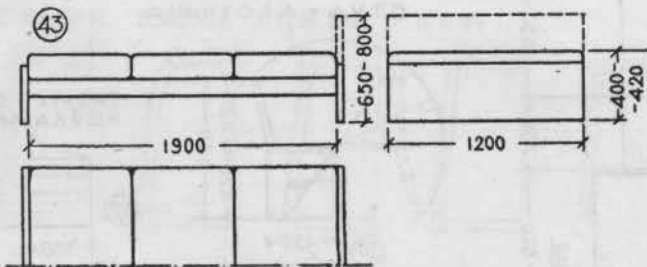
ДИВАН



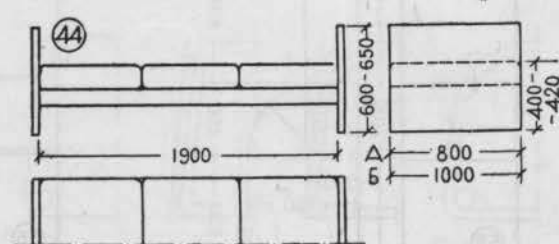
ДИВАН-КРОВАТЬ



СОФА - КРОВАТЬ

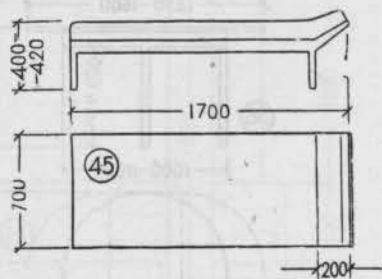


СОФА - КРОВАТЬ

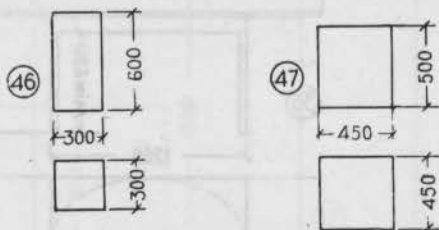


34—36. Обеденные столы с раздвижными досками. — 37. Обеденный стол с опускающимися досками. — 38. Минимальный обеденный стол со складной доской (ломберного типа). — 39—40. Преддиванные столики. — 41. Диван с пружинными и волосяными подушками, лежащими на металлической сетке. Спинка — съемные подушки. — 42. Диван-кровать. Посредством спускающейся спинки ширина кровати увеличивается с 800 до 1100 мм. Тюфяк съемный. Под диваном ящик для постельного белья. — 43. Софа-кровать — односпальная. Съемный волосяной тюфяк из трех частей лежит на металлической сетке. — 44. Софа-кровать — двуспальная. Имеет только одну спинку у изголовья.

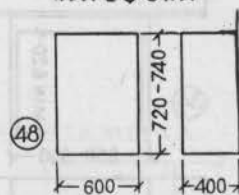
КУШЕТКА



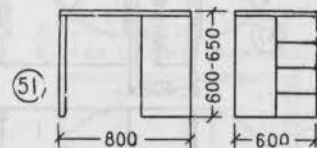
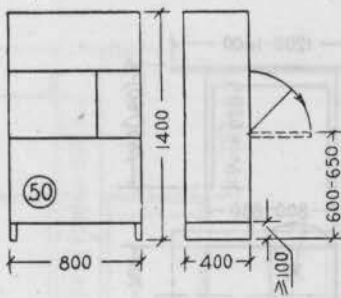
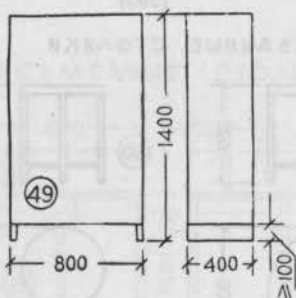
ПРИКРОВАТНЫЕ ТУМБОЧКИ



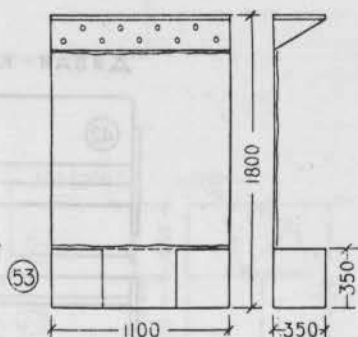
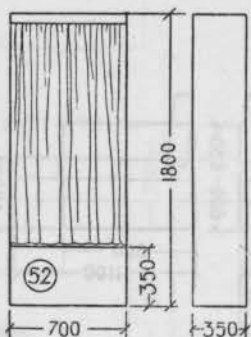
ТУМБОЧКА  
ДЛЯ РАДИО  
ПАТЕФОНА



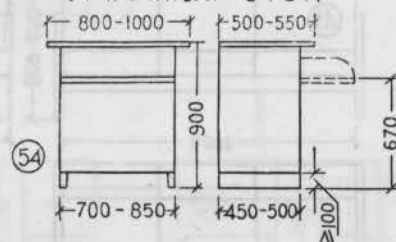
ДЕТСКАЯ МЕБЕЛЬ



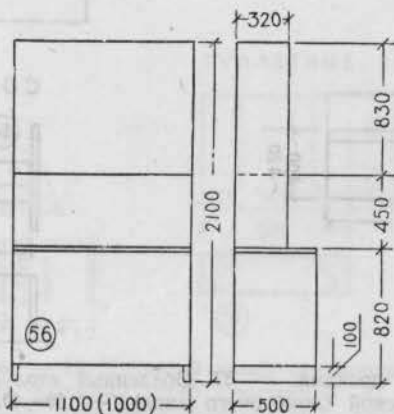
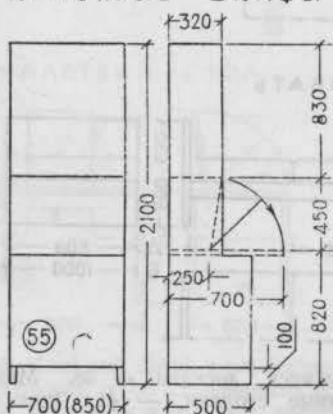
ВЕШАЛКИ ДЛЯ ОДЕЖДЫ



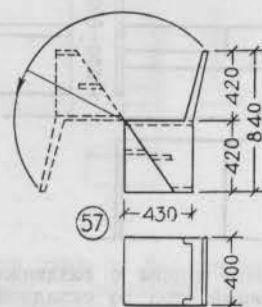
КУХОННЫЙ СТОЛ



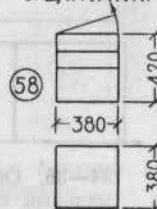
КУХОННЫЕ ШКАФЫ



СТУЛ-ЛЕСТНИЦА



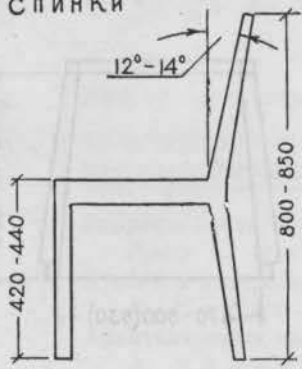
ТАБУРЕТ С  
ЯЩИКАМИ



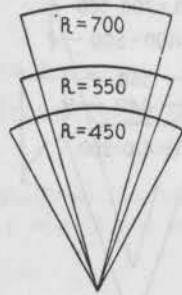
49. Шкаф для платья и белья для детей дошкольного и школьного возраста. — 50. Шкаф для книг, игрушек и секретер. — 51. Письменный стол с полками для книг. — 52. Вешалка для верхней одежды с глухими боками, ящиком для обуви и занавеской. — 53. — Вешалка для передней. — 54. Кухонный стол. Выдвижной ящик служит столом при работе сидя. — 55. Секционный кухонный шкаф для коммунальных кухонь (запирающийся). — 56. Кухонный шкаф. — 57. Стул-лестница. — 58. Табурет с ящиком для чистки обуви и т. п.



**ВЫСОТА И НАКЛОН СПИНКИ**

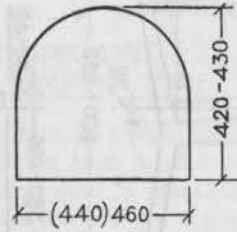
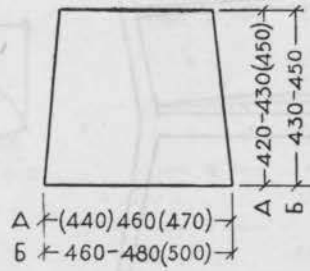


**ИЗГИБЫ СПИНОК**

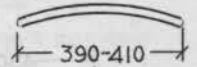
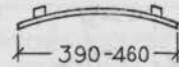
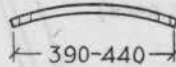
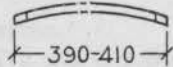
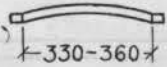
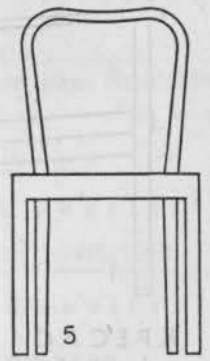
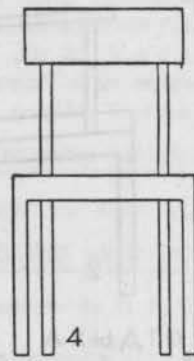
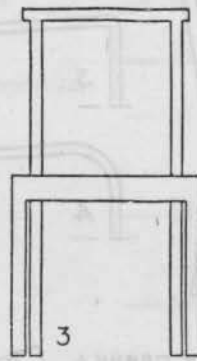
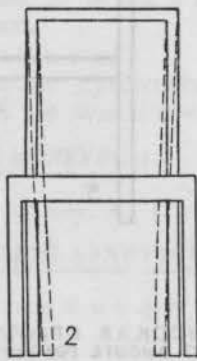
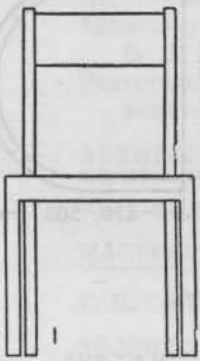


**ФОРМЫ СИДЕНИЙ**

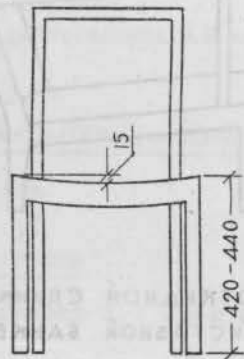
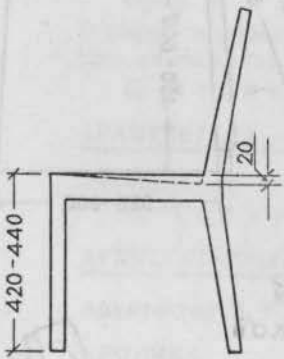
А - ЖЕСТКОЕ И ПОЛУМЯГКОЕ  
Б - МЯГКОЕ



**ОСНОВНЫЕ ВИДЫ КОНСТРУКЦИЙ СПИНОК**

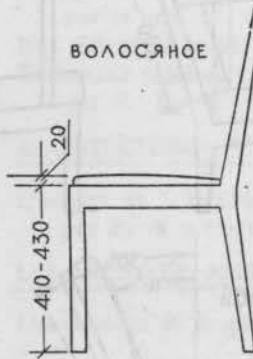


**ЖЕСТКИЕ СИДЕНИЯ**



**МЯГКИЕ СИДЕНИЯ**

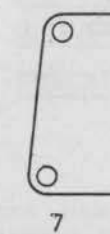
**ВОЛОСЯНОЕ**



**ПРУЖИННОЕ**

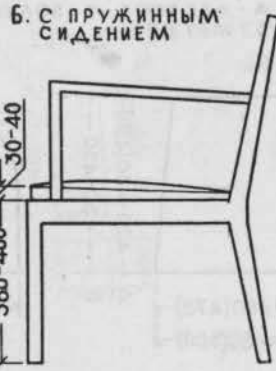
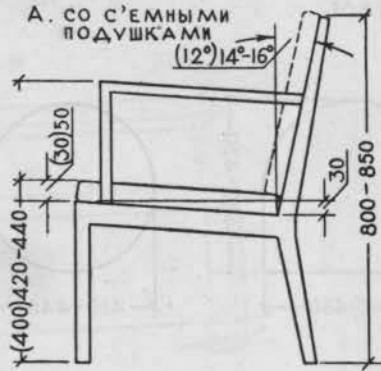


**СХЕМЫ ВЯЗКИ НОЖЕК И ЦАРГ**

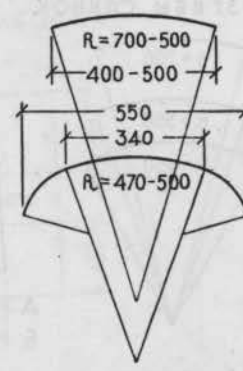


Основные виды конструкций спинок: 1. Спинка вставлена между вертикальными брусками. — 2. Горизонтальный и вертикальные бруски трактованы как единая рама. — 3. Горизонтальный брусок наложен сверху. — 4. Спинка наложена спереди. — 5. Спинка согнута из одного бруска. Рекомендуемая стандартная высота стула — 850 мм. Минимальный изгиб спинки — радиус 700 мм. Удобный стандартный изгиб —  $R = 550$  мм. Изгиб —  $R = 450$  мм предполагается для гнутых спинок. Схема вязок ножек и царг: 1—4. Вязка обыкновенная. — 2. Задние ножки поставлены по диагонали. — 3. Передние ножки поставлены по диагонали. — 4. Передние ножки точеные. — 5. Передние и задние ножки точеные. — 6. Передние ножки точеные и вставлены в царгу снизу. — 7. Сиденье массивное, ножки вставлены снизу. — 8. Бока стула вяжутся самостоятельно и соединяются посредством рамы сиденья. — 9. Боковая и задняя царга гнутая. Задние ножки крепятся на болтах. — 10. Царга цельная гнутая. Задние ножки крепятся на болтах, передние — вставляются снизу.

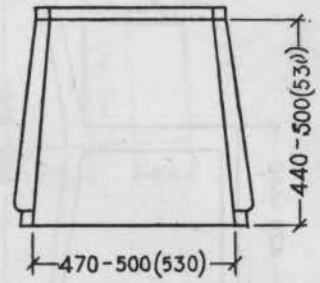
## РАБОЧЕЕ КРЕСЛО



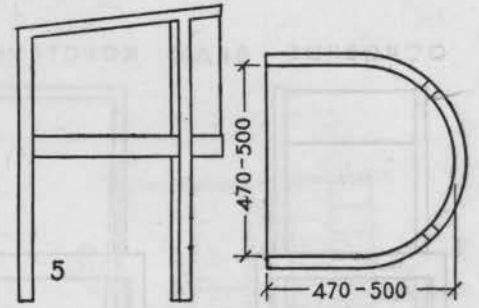
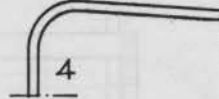
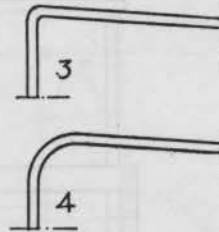
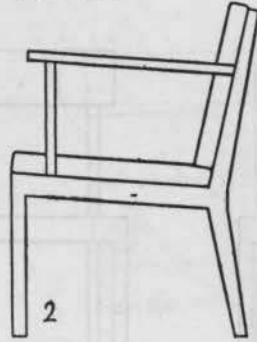
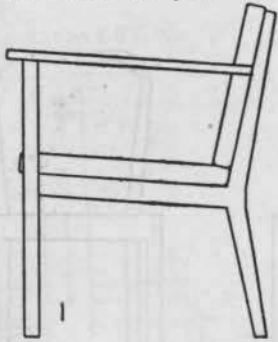
## ИЗГИБЫ СПИНОК



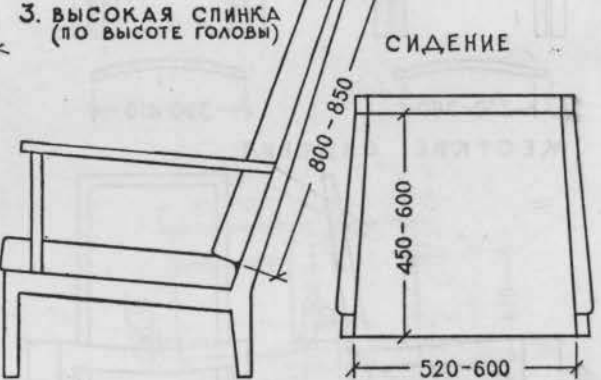
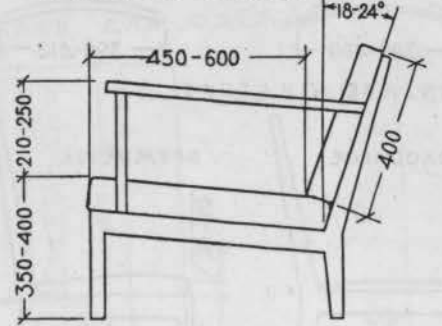
## СИДЕНИЕ



## КОНСТРУКЦИИ ЛОКОТНИКОВ



## КРЕСЛО ДЛЯ ОТДЫХА



## КРЕСЛО С ОТКИДНОЙ СПИНКОЙ тип Б, с приставной банкеткой



Конструкции локотников: 1. Локотник опирается на вертикальные ножки. — 2. Локотник опирается на подпорку. Локотник может накладываться на подпирающий его брусок (1 и 2), трактоваться как одно целое с подпоркой (3), быть выгнутым вместе с подпоркой из одного бруска (4) и переходить в верхний брусок спинки (5).  
К креслу с регулирующимся уклоном спинки полагается приставная банкетка, дающая возможность пользоваться креслом в виде шезлонга.

# СОДЕРЖАНИЕ

Стр.  
Pages

# SOMMAIRE

Пять лет реконструкции Москвы

— 1 — Cinq ans de reconstruction de Moscou

## АРХИТЕКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

## L'ARCHITECTURE ET L'INDUSTRIE D'ART

Вопросы стиля в интерьере жилых зданий.

— 4 — Le style dans l'habitation moderne,  
par le prof. A. Fedorov-Davydov

Проф. А. Федоров-Давыдов  
Стекло в интерьере.

— 7 — Le verre dans la décoration des intérieurs,  
par A. Péganov

А. Пеганов

Архитектурные светильники.

— 11 — Les appareils d'éclairage architecturaux,  
par A. Damski

А. Дамский

Художественная керамика.

— 16 — Céramique d'art,  
par le prof. A. Philippov

Проф. А. Филиппов

Декоративные ткани. З. Милявская

— 20 — Les tissus décoratifs, par Z. Miliavskaja

Архитектурная эмаль.

— 26 — Les émaux dans l'architecture,  
par E. Podklietnov

Е. Подклетнов

Подготовка кадров для художественной промышленности. А. Барышников

— 30 — Formation de nouveaux cadres pour l'industrie d'art,  
par A. Barychnikov

## АРХИТЕКТУРНЫЕ КОНКУРСЫ

## CONCOURS ARCHITECTURAUX

Проекты типовых клубов. А. Сурис

— 33 — Projets de clubs types, par A. Sourisse

## МАСТЕРА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

## MÂTRES DE L'ARCHITECTURE SOVIÉTIQUE

Г. П. Гольц, Ю. Савицкий

— 38 — L'oeuvre de G. P. Goltz, par J. Savitski

## ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

## LA TRIBUNE DE L'ARCHITECTE

• Наследие и новаторство.

— 51 — L'héritage architectural et l'esprit novateur,  
par M. Guinsbourg

Акад. арх. М. Гинзбург

О социалистическом реализме в архитектуре.

— 53 — Le réalisme socialiste dans l'architecture,  
par le prof. N. Trotski

Проф. Н. Троицкий

О наших творческих разногласиях. Я. Корнфельд

— 54 — Nos différents points de vue, par J. Kornfeld

Еще об ансамбле.

— 57 — Encore au sujet de l'ensemble architectural,  
par E. Lévinson

Е. Левинсон

## АРХИТЕКТУРА — СКУЛЬПТУРА — ЖИВОПИСЬ

## ARCHITECTURE — SCULPTURE — PEINTURE

Скульптор И. Д. Шадр.

— 58 — L'oeuvre de I. D. Chadre,  
par B. Ternovetz

Б. Терновец

## АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХИВ

## LES ARCHIVES ARCHITECTURALES

Архитектор П. В. Еропкин. А. Горин

— 66 — L'architecte P. Eropkine, par A. Gorine

## ХРОНИКА

— 69 — CHRONIQUE

## АРХИТЕКТУРА И КНИГА

— 71 — L'ARCHITECTURE ET LE LIVRE

## ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

— 74 — A TRAVERS LES REVUES ÉTRANGÈRES

## СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА

— 75 — INDICATEUR DE L'ARCHITECTE

### ПОПРАВКА

В № 6 журнала на обложке следует читать: Справочник архитектора — типовые малоэтажные жилые дома.

Отв. редактор Н. С. АЛАБЯН

Зам. отв. редактора Д. Е. АРКИН

Оформление — Б. А. Соморов. Техническая редакция — А. М. Лебединская. Сдано в производство 28/V 1940 г. Подписано к печати 6/VIII 1940 г. Формат 62×94/8, 10 печ. л. Тираж 5700. 53 тыс. знаков в печ. л. Учетных авт. листов 14.

Б-8949. Зак. тип. № 920



Цена 8 руб.

18771

П 32  
5a

# АРХИТЕКТУРА С С С Р

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ  
АРХИТЕКТОРОВ

Ответственный редактор К. С. Алабян  
РЕДАКЦИЯ  
Москва, Гранатный пер., 7.  
Телефон—К-5-76-25

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес.—96 руб.,  
6 мес.—48 руб., 3 мес.—24 руб.,  
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 10,  
Б. Ордынка, 27а. Издательством  
Академии архитектуры СССР; по-  
асемство почтой и отделениями  
Союзпечати

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

## L'ARCHITECTURE de L'URSS

REVUE MENSUELLE DE L'UNION  
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Rédacteur en chef K. Alabjan

ADRESSE DE LA REDACTION:  
M O S C O U, 7, RUE GRANATNI

ADRESSEZ LES ABONNEMENTS:  
MEZHOUNARODNAIA KNIGA, MOSCOU,  
URSS, 18, KOZNETSKI MOST

MESSAGERIES HACHETTE, SERVICE  
ABONNEMENTS 11 RUE RÉAUMUR  
PARIS 2.

## ARCHITECTURE of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE  
ASSOCIATION OF SOVIET ARCHITECTS

Editor-in-chief K. Alabyan

EDITORIAL OFFICE:  
M O S C O W, GRANATNI STREET, 7

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:  
MEZHOUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW,  
USSR, KUZNETSKY MOST, 18

W. H. SMITH & SON, LTD, STRAND HOUSE,  
PORTUGAL ST. LONDON W. C. 2  
BOOKNIGA INCORPORATED 225 FIFTH  
AVENUE, NEW YORK, N. Y.

## ARCHITEKTUR der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES  
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredacteur K. Alabjan

ADRESSE DER REDAKTION:  
M O S K A U, GRANATNI STRASSE, 7

ABONNEMENTSANNAHME:  
MEZHOUNARODNAJA KNIGA, MOSKAU,  
UDSSR, KUSNETZKY MOST, 18