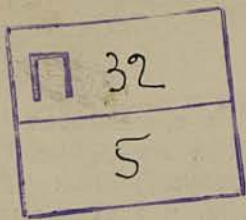


АРХИТЕКТУРА

С · С · С · Р

3

1 · 9 · 4 · 1



АРХИТЕКТУРА С · С · С · Р

№ 3 М А Р Т
МОСКВА 1941 г.

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

ГОД ИЗДАНИЯ
ДЕВЯТЫЙ

ПРОГРАММА ВЕЛИКИХ РАБОТ

Два события приковали к себе внимание всей страны: XVIII Всесоюзная конференция ВКП(б) и VIII сессия Верховного Совета СССР. Основные вопросы социалистического народного хозяйства были поставлены в докладах тт. Маленкова и Вознесенского на конференции. Решения, принятые по этим докладам, имеют огромное мобилизующее и организующее значение для нашей страны. Реализация их сделает Советский Союз еще более мощным, еще более увеличит наши хозяйственные ресурсы и повысит нашу обороноспособность.

Доклад тов. Маленкова о задачах партийных организаций в области промышленности и транспорта показал, что СССР является могучей индустриальной державой, из года в год повышающей выпуск продукции своей промышленностью, и что за один только 1940 год продукция эта выросла на 11%. Наряду с этими успехами промышленности в целом, ряд ее отраслей и в особенности паровозо- и вагоностроение, электропромышленность, лесная, бумажная, рыбная и важная для успехов архитектуры промышленность строительных материалов плана не выполнили. Даже в тех отраслях промышленности, которые улучшили свою работу, имеются отдельные крупные предприятия, провалившие выполнение плана. Не выполнен план и рядом городов, являющихся крупными индустриальными центрами. В работе транспорта, несмотря на общий рост его грузооборота и маневренности, имеются также серьезные недостатки и срывы.

Это был доклад, насыщенный большевистской самокритикой, как и все доклады и выступления на конференции и на сессии. Он глубоко вскрыл причины отдельных срывов и недостатков и показал пути и методы их ликвидации. Причины в том, что наркоматы ведут свою работу во многом бюрократически, не проверяют исполнения своих решений и что партийные организации ослабили свою работу в промышленности и на транспорте, уделяя главное внимание сельскому хозяйству. Пути и методы исправления этих недочетов: повернуть внимание парторганизаций в сторону максимальной заботы о нуждах и интересах промышленности и транспорта с тем, чтобы они в равной мере занимались и сельским хозяйством; хорошо поставить дело проверки исполнения, вести учет оборудования, имущества и материалов, правильно их хранить и использовать, устранить захлапленность и грязь на производстве, покон-

чить с бесплановостью выпуска продукции, ввести ежедневный график работ, осваивать производство новых машин, материалов и изделий, снижать себестоимость, материально поощрять хороших работников, полностью уничтожить уравниловку в зарплате, ликвидировать прогалы, укрепить единоначалие и техническое руководство на предприятиях. Короче говоря — культурно работать, выполнять план не только количественно, но и качественно — вот в чем залог успеха.

XVIII партконференция единогласно приняла резолюцию по докладу тов. Маленкова, дающую партийным организациям и руководителям предприятий и учреждений рычаг огромной силы для дальнейшего подъема народного хозяйства. Из этой резолюции обязаны сделать для себя практические выводы не только руководители наркоматов, промышленных предприятий и парторганизаций, но и все архитекторы. Мы еще до сих пор позволяем себе в огромном множестве случаев не считаться с установленными сроками проектирования и с графиком строительства, т. е. по сути дела — с государственным планом работ. И причины этого явления во многом сходны с причинами прорывов на промышленных предприятиях и в наркоматах, хотя многие из архитекторов склонны возвести в своего рода творческий закон бесплановость и хаотичность работы. Разговоры на тему о том, что-де план и творчество, творчество и график несовместимы, можно услышать и до сих пор. В работе архитекторов в мастерских и проектных органах нет четкой системы и последовательности, и никто по-настоящему не внедряет твердый производственный режим. Здесь зачастую процветают бюрократизм и уравниловка и все то, что срывает исполнение планов на предприятиях и в учреждениях!

Величайшие наши зодчие — Баженов, Казаков всегда стремились быть аккуратными в исполнении срока работ, а срок — это один из решающих моментов плана, хотя, конечно, о плановой работе в целом в их время не могло быть и речи. В наши дни срок приобретает особо важное значение. Какой смысл, на самом деле, имеет проектирование, когда архитектор не может закончить к сроку ни весь проект, ни проектирование отдельных частей и деталей, а строительство проектируемого объекта должно быть закончено к строго определенному сроку! Совершенно очевидно, что работа архитектора должна быть подчинена определенной ди-

циплине, плановости, связанной с планом и графиком строительства. Это не значит, конечно, что работу архитектора можно механически строить по методу организации работы любого учреждения и предприятия. Специфика творческой работы требует и специфических методов организации, и суть задачи заключается в том, чтобы эти методы были найдены в каждом отдельном случае и применены с учетом места и обстановки. Государству нужна высокая по качеству продукция архитектора, выпущенная в срок, без опоздания. Всюду — в мастерской, в Академии архитектуры, в институтах, в проектных организациях, на строительстве необходимо культивировать плановость работы, укреплять единоначалие, повышать авторитет руководителя и дисциплинированность, исполнительность любого работника, правильно организовать труд, усилить проверку исполнения заданий, ликвидировать уравниловку в зарплате, выдвигать способных, преданных, честных работников, партийных и непартийных большевиков на руководящие посты, памятуя в то же время следующее указание XVIII партконференции: «Болтунов, людей неспособных на живое дело, необходимо освобождать и ставить на меньшую работу, безотносительно к тому, являются ли они партийными или беспартийными».

Если доклад тов. Маленкова и резолюция по нему преподали методологию хозяйствования, пути и способы устранения недостатков в промышленности и на транспорте, то доклад тов. Вознесенского развернул перед страной Сталинский план четвертого года третьей пятилетки, план великих работ 1941 года, а доклад тов. Зверева на VIII сессии Верховного Совета СССР и закон о государственном бюджете на 1941 год, принятый сессией, показали, как будет обеспечено финансирование этого замечательного плана. Валовая продукция промышленности возрастет в 1941 году на 17 — 18%, товарооборот — на 22,5 миллиарда рублей, хлеба с социалистических полей будет собрано 7 миллиардов 900 миллионов пудов. Свыше 72 миллиардов рублей будет затрачено государством на народное хозяйство и свыше 70 миллиардов — на усиление обороны страны. Все это означает, что Советский Союз развивает свое народное хозяйство планомерно, по законам расширенного социалистического воспроизводства, и что социалистическая экономика независима от лихорадки кризисов и войн, потрясающих и ослабляющих экономику капиталистических стран. Вместе с тем это показывает, что, учитывая уроки современной империалистической войны, мы вооружаем народное хозяйство передовой техникой и приводим страну в состояние должной боевой готовности.

Программа капитальных вложений в народное хозяйство в 1941 году превысит уровень предыдущего года более чем в полтора раза. Особо необходимо отметить, что этой программой предусмотрено строительство 2213 новых и расширение 742 старых предприятий. Если принять во внимание, что за три года третьей пятилетки вступило в действие 2900 фабрик, заводов и электростанций, то станут ясны грандиозные масштабы строительной программы 1941 года. Эта программа решительно опровергает всякие досужие толки о сокра-

щении строительства в 1941 году. Не сокращается, а значительно расширяется строительная программа, и притом расширяется в самых разнообразных направлениях, ибо совершенно очевидно, что строительство новых предприятий будет связано с огромным ростом жилищного и культурно-бытового строительства. Архитектор должен быть готов к этому. Работа по проектированию промышленных сооружений и типизации их, типовое проектирование поселков, малоэтажных жилых домов, детских садов и яслей, разработка и улучшение стандартов — все это сейчас становится центральной задачей советской архитектуры. В связи с этим нельзя не подчеркнуть, что Академия архитектуры СССР все еще не уделяет достаточного внимания проектированию промышленных сооружений и что в ее программу эта задача должна быть введена, как одна из актуальнейших для наших дней.

Особое значение при осуществлении строительной программы 1941 года приобретает дальнейшее развитие скоростного строительства. Во-первых, это вытекает из того, что XVIII партконференция требует от строительных организаций повышения производительности труда в текущем году на 12%, что осуществимо лишь при дальнейшем распространении скоростных методов работы. Во-вторых, это настоятельно диктуется тем, что уже в 1941 году, т. е. в оставшиеся месяцы, должно быть сдано в эксплуатацию 1151 вновь выстроенное предприятие. Между тем, внедрение скоростных методов идет медленно. Скоростное строительство ведется преимущественно в Москве, отчасти в Ленинграде и в Донбассе, но оно очень слабо прививается в других местах Советского Союза, и его совсем нет на большинстве наших строек. Основная причина этого — недостаточная инициатива архитектора, склонность считать скоростное строительство задачей инженера-строителя, но не архитектора. Для таких архитекторов, очевидно, лозунг «архитектор на леса!» потерял уже свое значение. Они предпочитают заниматься бумажным проектированием, отгородиться от живой жизни. Не выйдет это! Такие архитекторы будут неминуемо отброшены в сторону от основных путей советской архитектуры, их «творчество» останется бесплодным и никому не нужным занятием.

Каждый архитектор обязан внимательно изучить все материалы и резолюции XVIII Всесоюзной конференции ВКП(б) и VIII сессии Верховного Совета СССР, обязан отдать все свои силы на претворение в жизнь директив партии и верховной власти Советского Союза.

Мы вступили в решающий четвертый год Сталинской третьей пятилетки. В наши дни по постановлению ЦК ВКП(б) и Совнаркома СССР создается новый Сталинский генеральный хозяйственный план СССР на 15 лет, рассчитанный на решение задачи — перегнать главные капиталистические страны в экономическом отношении. Открываются новые грандиозные перспективы творческой работы. Надо идти вровень с жизнью, не отставать от нее. Великая советская архитектура может быть создана и будет создана только в тесной неразрывной связи с осуществлением Сталинской программы великих социалистических работ.

ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!

15 марта 1941 года Совет народных комиссаров Союза ССР вынес постановление «О присуждении Сталинских премий за выдающиеся работы в области искусства и литературы». В области архитектуры Сталинские премии присуждены за следующие выдающиеся работы:

ПРЕМИИ ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ В РАЗМЕРЕ 100 000 РУБЛЕЙ

1. ЗАБОЛОТНОМУ Владимиру Игнатьевичу — за архитектурный проект здания Верховного Совета УССР в г. Киеве, сооруженного в 1939 году.

2. ЧЕЧУЛИНУ Дмитрию Николаевичу — за архитектурные проекты станций «Киевская» и «Комсомольская площадь» Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича, сооруженных в 1935—1938 гг.

3. ЩУСЕВУ Алексею Викторовичу — академику архитектуры, за архитектурный проект здания Института Маркса-Энгельса-Ленина в г. Тбилиси, сооруженного в 1938 году.

ПРЕМИИ ВТОРОЙ СТЕПЕНИ В РАЗМЕРЕ 50 000 РУБЛЕЙ

1. ДУШКИНУ Алексею Николаевичу и ЛИХТЕНБЕРГУ Якову Григорьевичу — за архитектурный проект станции

«Дворец Советов» Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича, сооруженной в 1935 году.

2. ИОФАНУ Борису Михайловичу — академику архитектуры, за архитектурный проект здания советского павильона на Парижской выставке 1937 года.

3. ДАДАШЕВУ Садыку Алекперовичу и УСЕЙНОВУ Микаэль Алескеровичу — за архитектурный проект павильона Азербайджанской ССР на Всесоюзной Сельскохозяйственной выставке в г. Москве, сооруженного в 1939 году.

4. КУРДИАНИ Арчилу Григорьевичу — за архитектурный проект павильона Грузинской ССР на Всесоюзной Сельскохозяйственной выставке в г. Москве, сооруженного в 1939 году.

5. МОРДВИНОВУ Аркадию Григорьевичу — академику архитектуры и ГОЛЬЦУ Георгию Павловичу — академику архитектуры, за архитектурные проекты жилых домов на Калужской улице в г. Москве, построенных в 1940 году.

Совет Народных Комиссаров СССР постановил присвоить деятелям науки, искусства, литературы и изобретателям, получившим Сталинские премии, звание «Лауреат Сталинской премии».



В. И. ЗАБОЛОТНЫЙ



Д. Н. ЧЕЧУЛИН



Акад. арх. А. В. ЩУСЕВ

Премия имени великого Сталина — это радость и счастье советского человека, столь высокие, что трогают до глубины души, до глубины сердца. Такая премия не только обязывает на дальнейшую большую творческую работу, но поднимает еще неизведанные творческие силы на борьбу за высочайшую культуру человечества эпохи Сталина.

Присуждение мне премии как архитектору, работающему на ряде ответственных участков реконструируемой Москвы, дает мне большую возможность доказать, что я оправдаю высокую награду, борясь за качество, экономию и красоту сооружаемых по моим проектам зданий.

Присуждение премий имени Иосифа Виссарионовича Сталина является выдающимся событием в культурной жизни СССР. Я счастлив, что и мои труды оценены этой высокой премией, и даю обязательство оправдать доверие народа, партии и правительства для создания великого будущего нашей родины под руководством товарища Сталина.

ПРАЗДНИК СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Первое присуждение премий имени Сталина за выдающиеся работы в области искусства и литературы явилось праздником советской культуры, праздником всего советского народа.

Во всех областях науки и искусства гений советского народа создал выдающиеся произведения, получившие всеобщее признание. Величественный смотр представил стране ее лучших людей во всех областях знания и творчества.

Вместе с маститыми представителями старшего поколения в славную плеяду вошли в преобладающем числе молодые деятели, взращенные советской школой.

Среди лауреатов мы горячо приветствуем и наших товарищей по творческому оружию, с которыми мы бок о бок строим советскую архитектуру.

Имя академика архитектуры Алексея Викторовича Щусева связано с замечательнейшим произведением нашей мемориальной архитектуры — с мавзолеем Владимира Ильича Ленина.

Сильный и лаконичный образ этого сооружения вошел в сознание народов мира, он ассоциируется с памятью о великом вожде революции.

Небольшое, но мощное сооружение, с исключительным художественным тактом включенное в исторически сложившийся неповторимый ансамбль Красной площади, подчинило его себе и стало архитектурным центром этого ансамбля.

Наиболее яркая черта в творческой индивидуальности Алексея Викторовича — его глубокий интерес и уважение к народному искусству, стремле-

ЛАУРЕАТЫ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ



А. Н. ДУШКИН

Присуждение Сталинских премий представителям советской культуры — огромное событие в жизни нашей страны. Ежегодное присуждение Сталинских премий химикам, военным, инженерам, художникам, архитекторам — строителям новой жизни — отобразится в блеске творческой, могучей деятельности народа.

Присуждение мне Сталинской премии вызывает чувство благодарности перед народом, вселяет в меня силы служить великому народу и моей многогославной родине!

Да здравствует глава правительства Вячеслав Михайлович Молотов!

Да здравствует вождь народов Иосиф Виссарионович Сталин!

Велики почести, воздаваемые многомиллионными народами Союза советских социалистических республик, и неоплатен наш долг перед родиной, партией, правительством и всем трудовым человечеством.



Я. Г. ЛИХТЕНБЕРГ

ние привлечь сокровища, созданные гением народов, на службу современности.

Много лет Алексей Викторович посвятил углубленному изучению русского искусства и создал ряд сооружений, совершенно заново раскрывших очарование этой большой архитектуры, которую его предшественники сводили лишь к собранию экзотических фрагментов «петушиного стиля». Подлинным шедевром этого периода творчества Алексея Викторовича является Казанский вокзал в Москве, представляющий сложную симфонию художественных образов, задуманных с большим размахом и выполненных с уверенным мастерством.

К этому же периоду относится изучение узбекской исторической архитектуры, которая много лет спустя нашла своеобразное отражение в последних по времени работах Алексея Викторовича над проектом ташкентского театра.

Получив задание построить здание для института Маркса-Энгельса-Ленина в Тбилиси, Алексей Викторович, верный своим творческим принципам, углубляется в изучение памятников грузинской архитектуры. Он тонко объединяет характерные черты грузинской архитектуры с классической основой своей композиции и сооружает здание из живописных пород местного камня. Черные полированные объемы монументальных колонн на фоне теплых коричневатых тонов туфа, характерный рисунок капителей, орнаментов, чеканных ручек, исторически сложившийся в этом материале под солнцем Грузии, — вся эта своеобразная гамма материалов и форм органически вплетает новое здание в архитектурный ансамбль Тбилиси, в историческое развитие грузинской архитектуры.

Отмеченное высокой наградой — Сталинской премией первой степени, — здание ИМЭЛ представляет яркий пример творческого претворения в советской архитектуре исторических традиций народного искусства.

Наиболее близок к академику А. В. Щусеву по своим творческим прин-

ЛАУРЕАТЫ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ



Акад. арх. Б. М. ИОФАН

Высокая награда, которой отмечены достижения советского искусства, особенно радостна для каждого из нас потому, что эта награда связана с именем великого человека, направляющего нашу страну по пути коммунизма, вдохновляющего творческую деятельность советских людей.

То, что делают партия и правительство для расцвета социалистической культуры, для роста новых кадров в искусстве, не может позволить себе ни одно капиталистическое правительство. У нас вместе с увеличением могущества родины непрестанно растет и культура многонационального народа. А там — за рубежом — в средневековом мраке второй империалистической войны гибнут замечательные произведения искусств, гибнут культурные ценности, накопленные человечеством веками.

Будем помнить всегда, что те блага, которыми мы пользуемся, завоеваны под руководством партии Ленина — Сталина в тяжелой борьбе, героическими усилиями советского народа.

Будем работать, не покладая рук, над тем, чтобы создать наше советское искусство, достойное великой эпохи строительства коммунизма.



А. Г. КУРДИАНИ

ЛАУРЕАТЫ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ



С. А. ДАДАШЕВ

Присуждение нам премии имени генерального зодчего страны социализма — великого Сталина глубоко нас взволновало. Под руководством партии Ленина — Сталина все народы нашей страны получили полную возможность развивать свое искусство, свою архитектуру, национальную по форме, социалистическую по содержанию. Высокая оценка партией и правительством нашей работы обязывает нас еще с большей энергией работать на благо нашей родины.

С. А. Дадашев



М. А. УСЕЙНОВ

ципам бывший его ученик — архитектор Дмитрий Николаевич Чечулин. Его работы также отличает сильный художественный темперамент, большая жизнерадостность, стремление к большой декоративности форм. Дмитрий Николаевич выступает в своих работах и как талантливый организатор строительства и как инициатор многих новых приемов художественно-декоративной техники в строительстве.

Участвуя в строительстве московского метро, Дмитрий Николаевич проявил в полной мере эти особенности своего дарования. Основная идея, объединяющая архитектуру московского метро — исключительная забота о человеке — привела к созданию из утилитарной транспортной магистрали невиданного в истории грандиозного архитектурного ансамбля разнообразных подземных дворцов.

Среди многих отличных станций метро первой и второй очереди правительство отметило высокой наградой — Сталинской премией первой степени — построенные по проекту Д. Н. Чечулина станции «Комсомольская» и «Киевская».

Особенность архитектуры этих станций — большая жизнерадостность их общей композиции, многообразие декоративных средств, сочетающих в богатой гамме фактур и цвета широкую палитру облицовочных камней, мозаики, фаянсовых, бронзовых деталей.

Премией второй степени отмечена станция метро «Дворец Советов», построенная по проекту архитекторов Алексея Николаевича Душкина и Якова Григорьевича Лихтенберга. Архитектура этой станции исключительно сдержана и построена на ритмическом повторении одного мотива столба с встроенными в него источниками освещения. Несмотря на простейшую отделку и сдержанность архитектурных форм, интерьер этой станции исключительно богат и величественен. Распределением света, льющемся из опор на плафон, достигнуто ощущение поразительной легкости сооружения и большого простора. В этом преодолении «подземности» сооружения наибольшая удача авторов.

Среди многочисленных общественных зданий, построенных в последние годы в Советской Украине, особенную популярность и любовь в народе приобрело новое здание Верховного Совета УССР в Киеве, отмеченное высокой наградой правительства — Сталинской премией первой степени.

Здание построено по проекту архитектора Владимира Игнатьевича Заболотного.

Очень простое и ясное в плане, скромное по размерам и невысокое — всего в три этажа, — это здание отличается одной замечательной особенностью, которая характеризует его, как здание нового, советского общества.

Здание верховного органа республики выражено в гармонических архитектурных формах, от которых веет исключительной теплотой, демократичностью, особой привлекательностью.

Это впечатление достигнуто отказом от неуместных эффектных деталей, уравновешенностью пластики здания, хорошо найденным масштабом, постановкой здания близко к уровню земли в окружении богатой зелени парка, на фоне грандиозной панорамы, открывающейся с холма на Днепр.

Этими же чувствами гармоничности и простой человечности проникнуты и интерьеры здания.

Большие идеи нашей эпохи нашли яркое выражение в архитектурных произведениях другого лауреата конкурса, академика Бориса Михайловича Иофана.

Последнее десятилетие Борис Михайлович работает над наиболее значительным сооружением советской архитектуры — над гигантским Дворцом Советов. Величественный памятник Владимиру Ильичу Ленину войдет в историю мировой культуры, как ярчайшее свидетельство созидательной силы Великой Октябрьской социалистической революции.

В этой титанической работе сложилось творческое направление, которое Борис Михайлович развивает и в ряде других своих работ.

Углубленные искания новой архитектурной формы, выражающей революционные идеи, заложенные в сооружении, отличаются также работы Бориса Михайловича над сооружением павильонов СССР в Париже и Нью-Йорке.

Яркий образ павильона СССР на Парижской выставке 1937 года, отмеченного Сталинской премией второй степени, стал символом молодой совет-

ской страны, шагающей в светлое будущее, подобно юноше и девушке, фигурами которых увенчаны стремительно нарастающие уступы здания.

В синтетическом слиянии архитектуры и скульптуры Борис Михайлович черпает особую силу выразительности композиции, доставившую заслуженную славу его лучшим произведениям.

Среди больших явлений советской архитектуры одно из первых мест занимает грандиозный ансамбль Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, получившей всенародное признание.

Значение этого ансамбля для развития советской архитектуры прежде всего в широкой демонстрации сокровищ национальной культуры братских народов Союза и в творческом претворении их в архитектуре павильонов выставки.

Задача освоения национальной культуры в современном строительстве, поставленная в павильонах республик, разрешена молодыми авторами во многом с большим блеском и талантом.

Высокая награда — Сталинская премия второй степени, — которой удостоены авторы павильона Азербайджана — архитекторы Садык Алекперович Дадашев и Микаэль Алескеревич Усейнов и такая же награда автору павильона Грузии архитектору Арчилу Григорьевичу Курдиани вдохновит их и всех советских архитекторов на дальнейшую упорную работу над созданием архитектуры национальной по форме, социалистической по содержанию.

С каждым годом углубляется наше понимание задач архитектурного ансамбля. Мы научаемся все более использовать архитектурные и технические преимущества единовременного создания организованного ансамбля, которые нам обеспечивает система социалистического строительства.

В городах Союза созданы значительные ансамбли целых магистралей, площадей, кварталов, воплощающие концентрированную созидательную волю социалистического общества.

Среди них ансамбль новой магистрали столицы — Большая Калужская улица — дает отличные образцы архитектурного решения жилого дома. Здесь найдено удачное сочетание простоты и жизнерадостности архитектурного облика зданий. Помимо архитектурных достоинств, застройка этой столичной магистрали характеризуется применением передовых, прогрессивных методов организации строительных работ.

По инициативе академика архитектуры Аркадия Григорьевича Мордвинова при застройке Большой Калужской улицы был применен разработанный им метод поточно-скоростного строительства. Технические и экономические преимущества этого прогрессивного метода, содействующего дальнейшей индустриализации строительства, получили высокую оценку в докладе тов. В. М. Молотова на XVIII съезде ВКП(б) и блестяще себя оправдали на опыте застройки Большой Калужской улицы.

Авторы архитектурного ансамбля Большой Калужской — академик Аркадий Григорьевич Мордвинов и академик Георгий Павлович Гольц — заслуженно награждены Сталинской премией второй степени.

Произведения, отмеченные Сталинскими премиями, представляют различные творческие направления советской архитектуры. Разнообразные художественные средства и приемы, примененные их авторами, говорят о широком творческом диапазоне, каким отличаются архитектурные искания наших мастеров.

Постановление Правительства, отмечая достоинства самых разнообразных произведений архитектуры, еще раз подчеркивает необходимость и закономерность творческого многообразия социалистического искусства.

Никакой догмы, никаких стилистических канонов не выдвигает постановление о премировании. Наоборот, в этом мудром решении еще и еще раз выражена мысль о том, что единственная цель советского искусства — служить народу, служить делу коммунизма. К этой благородной цели художник должен стремиться, творчески используя те огромные возможности, которые раскрывает перед ним метод социалистического реализма.

Сталинские премии являются мощным стимулом дальнейшего расцвета советской архитектуры. Каждый советский патриот — деятель советской культуры — должен стремиться стать достойным премии, носящей имя великого вождя народов — Сталина!

ЛАУРЕАТЫ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ



Акад. арх. А. Г. МОРДВИНОВ

Я бесконечно благодарен партии, правительству и великому Сталину.

С новым подъемом энтузиазма все силы отдаю работе, направленной на благо народа.

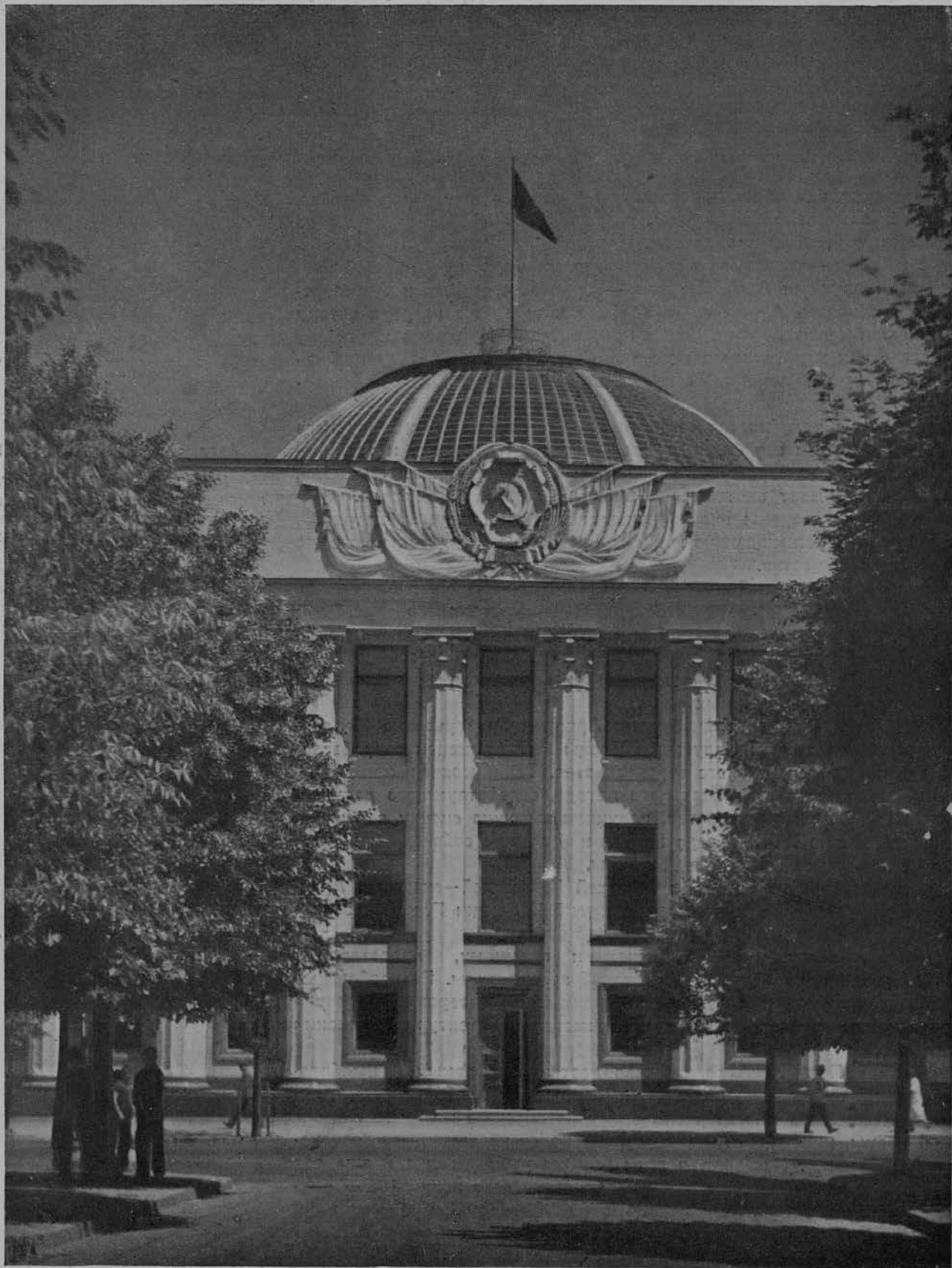


Акад. арх. Г. П. ГОЛЬЦ

В дни радостного праздника советской культуры моя работа отмечена высокой наградой.

Я испытываю чувство глубокой благодарности к нашей партии, правительству и всему великому советскому народу. Я отдаю все свои силы на служение нашей прекрасной родине.

Сталинская премия первой степени

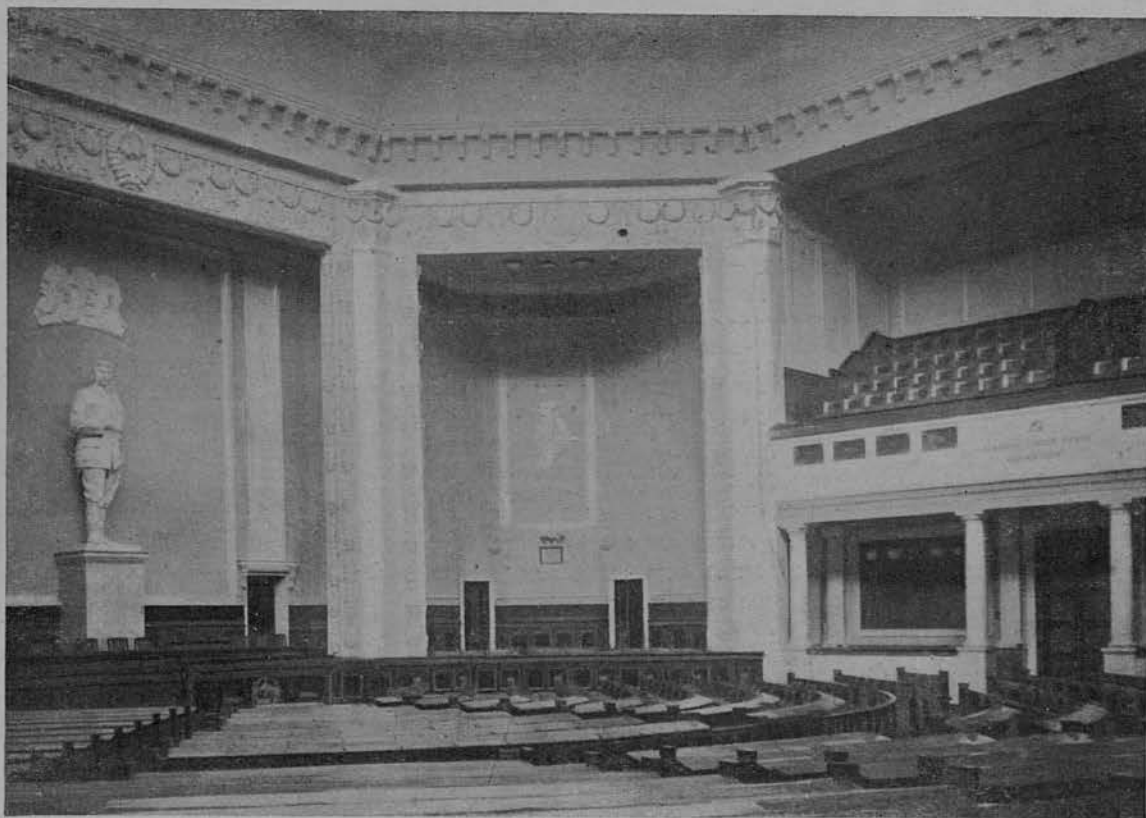


В. И. Заболотный. Здание Верховного Совета УССР в Киеве. Главный вход
V. I. Zabolotni. Immeuble du Conseil Suprême de la R. S. S. d'Ukraine à Kiev. Entrée principale. 1-er prix Staline



Здание Верховного Совета УССР

Immeuble du Conseil Suprême de la R. S. S. d'Ukraine

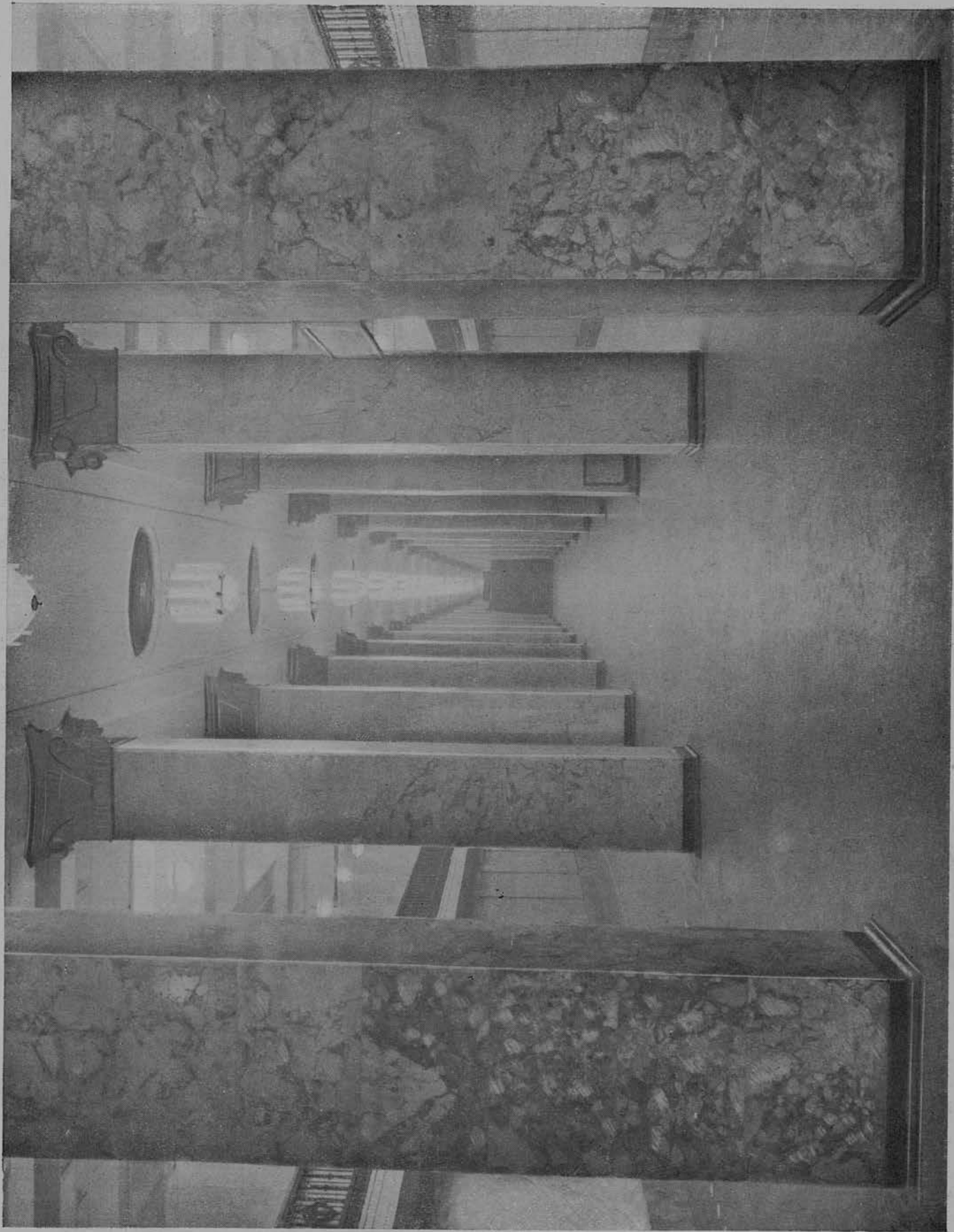


Здание Верховного Совета УССР. Зал

Immeuble du Conseil Suprême de la R. S. S. d'Ukraine. Salle

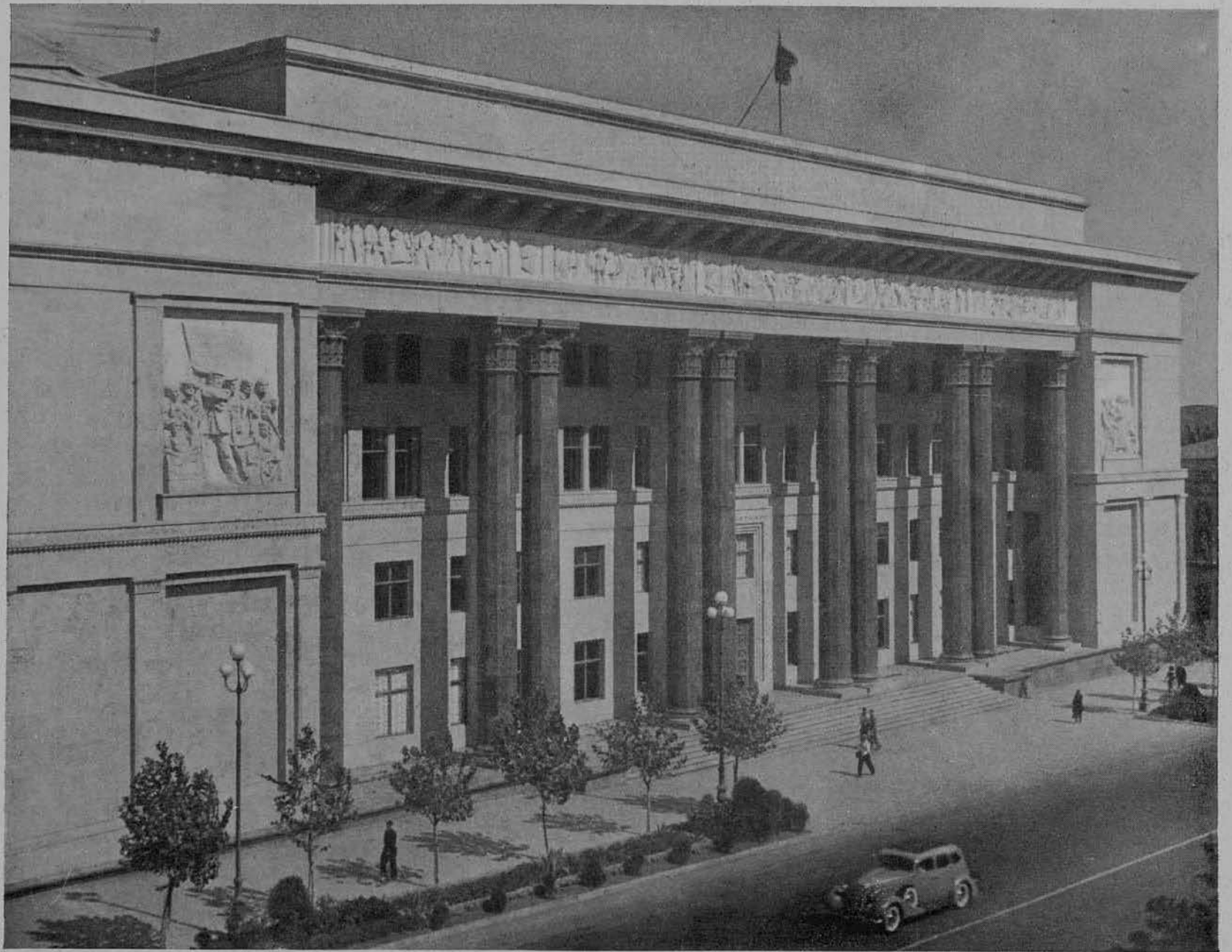


Д. Н. Чечулин. Станция «Киевская» Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича
D. N. Tchétchouline. Station de métro «Kievskaja» à Moscou. 1-er prix Staline

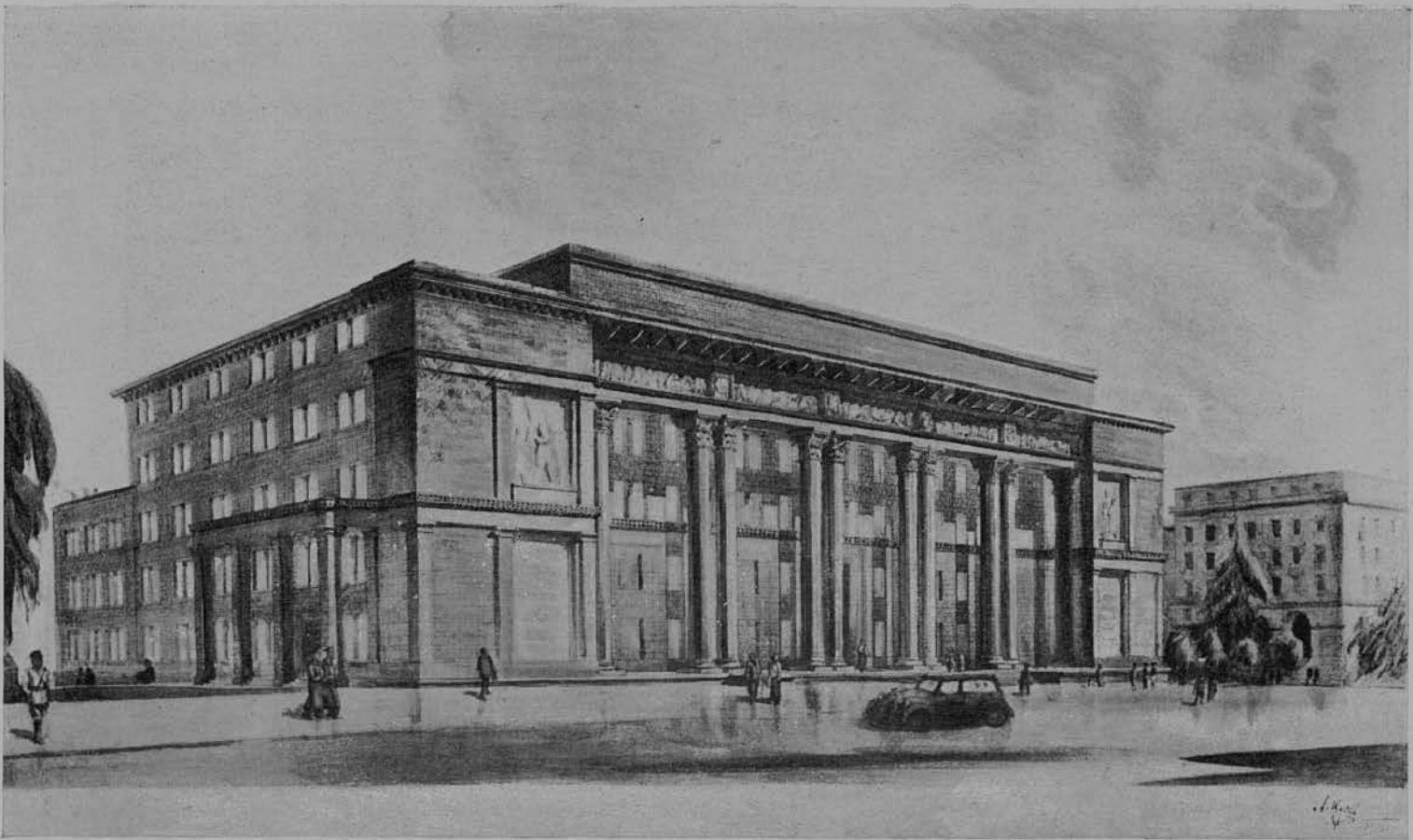


Д. Н. Чечулин. Станция «Комсомольская площадь» Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича
D. N. Tchétchouline. Station de métro «Place Komsomolskaja» à Moscou

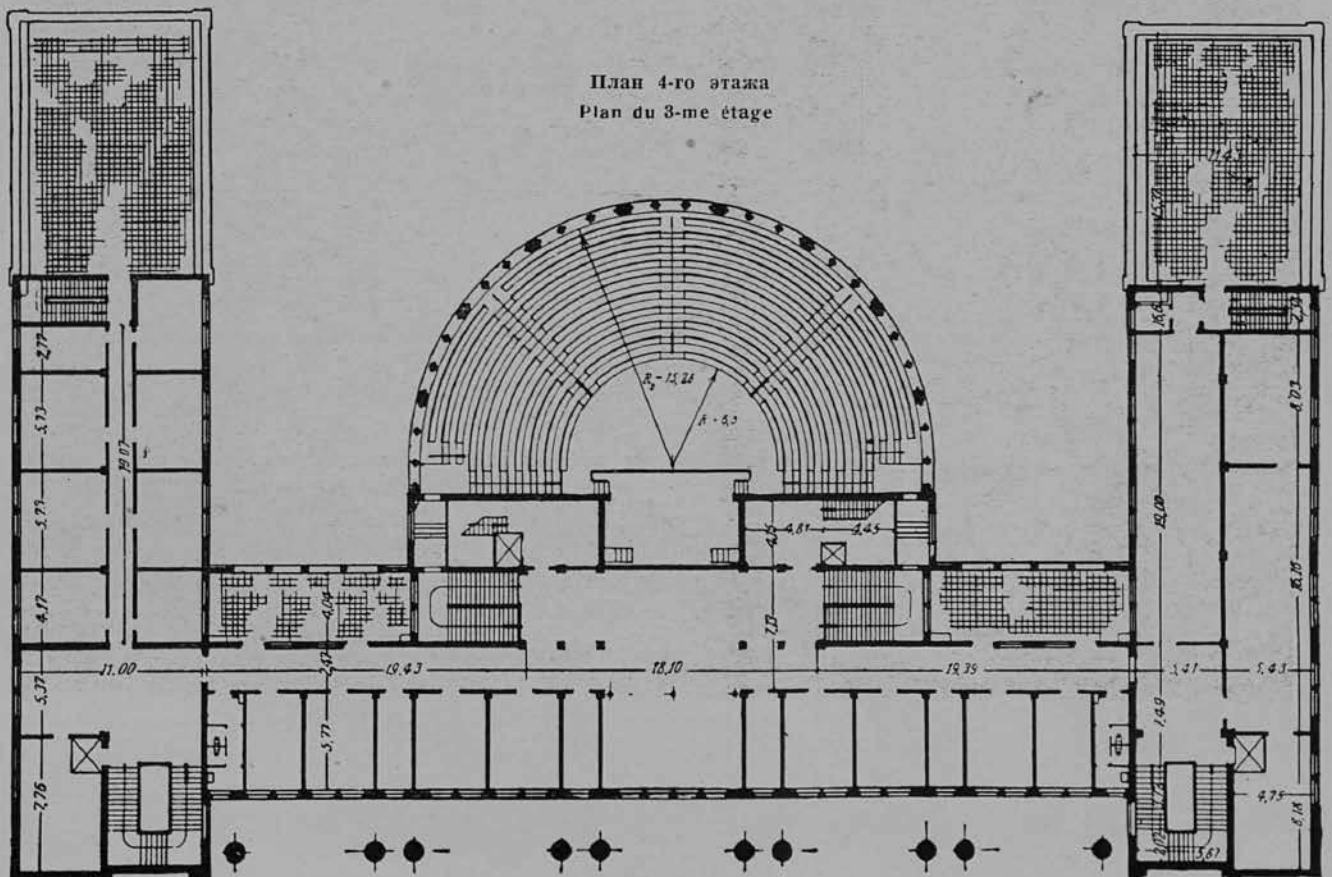
Сталинская премия первой степени



Акад. арх. А. В. Щусев. Здание Института Маркса-Энгельса-Ленина в Тбилиси
A. V. Schoussev, membre de l'Academie. Institut Marx-Engels-Lénine à Tbilissi. 1-er prix Staline



Акад. арх. А. В. Щусев. Здание Института Маркса-Энгельса-Ленина в Тбилиси. Проект
 A. V. Schoussev, membre de l'Académie. Institut Marx-Engels-Lénine à Tbilissi. Projet



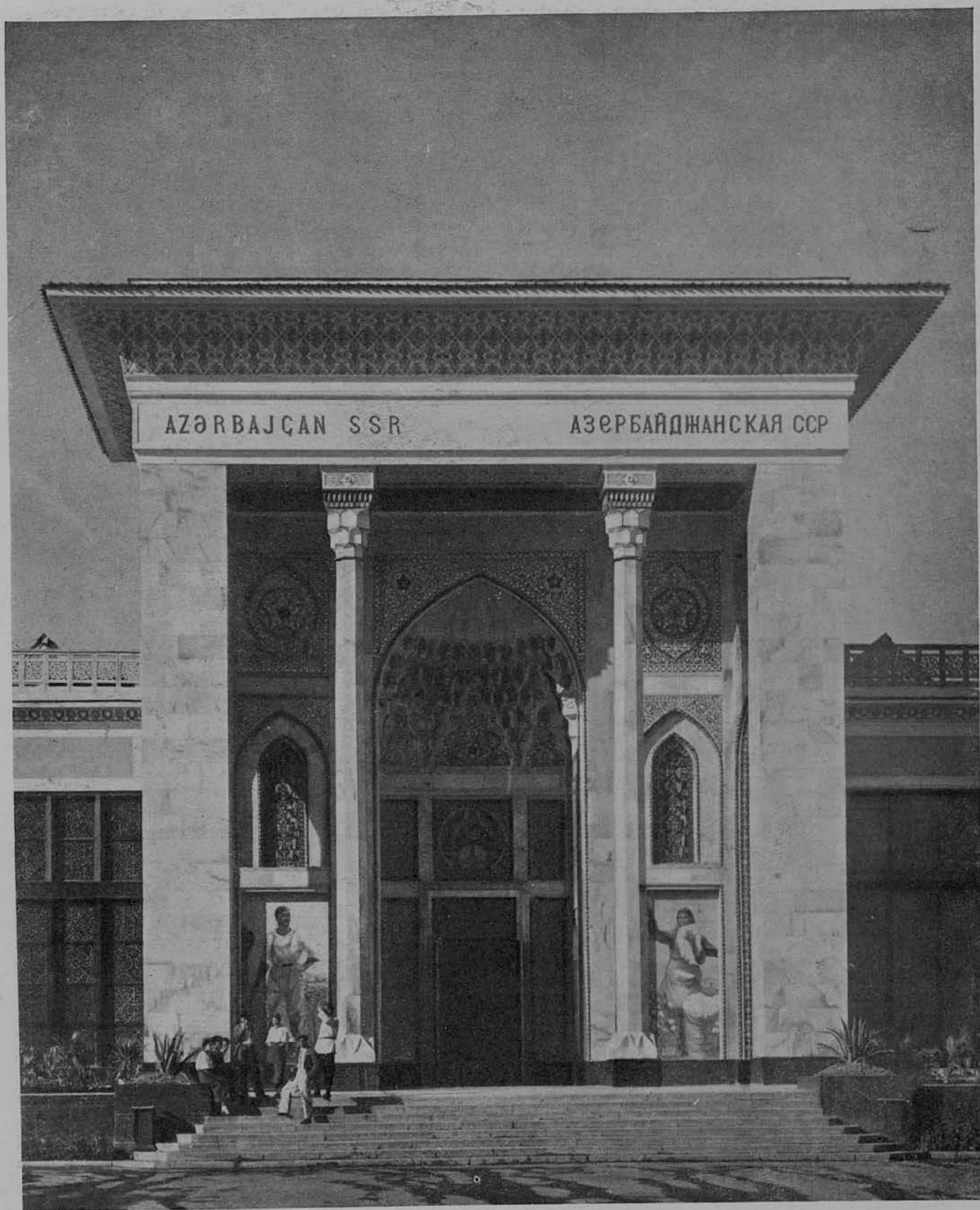
Сталинская премия второй степени

А. Н. Душкин и Я. Г. Лихтенберг. Станция «Дворец Советов» Московского метрополитена имени Л. М. Кагановича
A. N. Douchkine et J. G. Lichtenberg. Station de métro «Palais des Soviets» à Moscou. 2-me prix Staline

Сталинская премия второй степени



Акад. арх. Б. М. Иофан. Павильон СССР на Международной выставке 1937 года в Париже
B. M. Iofan, membre de l'Académie. Pavillon de l'U. R. S. S. à l'Exposition Internationale de 1937 à Paris. 2-me prix Staline



С. А. Дадашев и М. А. Усейнов. Павильон Азербайджанской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939—1940 гг. в Москве

S. A. Dadachev et M. A. Ousseïnov. Pavillon de la R. S. S. d'Azerbaïdjan à l'Exposition agricole de l'U. R. S. S. en 1939—40 à Moscou. 2-me prix Staline

Сталинская премия второй степени



А. Г. Курдиани. Павильон Грузинской ССР
на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939—1940 гг. в Москве
A. G. Kourdiáni. Pavillon de la R. S. S.
de Géorgie à l'Exposition agricole de l'U. R. S. S. en 1939—40 à Moscou. 2-me prix Staline

Сталинская премия второй степени



Жилые дома на Б. Калужской улице в Москве. На переднем плане дома, построенные по проектам акад. арх. А. Г. Мордвинова (вверху) и акад. арх. Г. П. Гольца (внизу)
Immeubles d'habitation rue Grande Kaloujskaïa à Moscou. Au premier plan—immeubles construits par A. G. Mordvinov, membre de l'Académie (en haut) et par G. P. Golz, membre de l'Académie (en bas). 2-me prix Staline



Выставка мебели, фарфора, фаянса и стекла к VIII пленуму правления Союза советских архитекторов. Москва, 1940 г.
Exposition de meubles, porcelaines faïences et verreries. Moscou, 1940

ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ

Д. АРКИН

I

Словами «художественная промышленность» мы обозначаем обширную область культуры, затрагивающую самые разнообразные стороны хозяйства и общественного быта. От художественного качества предметов обихода в значительной степени зависит весь облик нашей повседневной жизни, стиль жилого и общественного интерьера, внешний вид домов, улиц, жилищ.

В целом ряде отраслей промышленности вопросы художественной

формы и отделки имеют решающее значение для общей качественной оценки продукции. В то же время искусство бытовой вещи занимает обширное и важное место в народном творчестве, являясь хранителем национальных художественных традиций, развивающихся в народных промыслах и декоративных ремеслах.

Этому значению художественной промышленности вполне соответствует его громадная воспитательная роль. Предметы обихода и обстановки оказывают сильнейшее влияние на воспитание вкуса и являются одним

из наиболее надежных путей проникновения искусства в повседневный быт.

Для архитектора понятна та кровная неразрывная связь, которая существует между художественной промышленностью и архитектурным творчеством. Ибо художественная промышленность является как бы продолжением архитектуры, она довершает творчество архитектора, придавая его произведению характер законченного художественного целого. Отсюда — общность творческих задач, стоящих перед советской архи-

тектурой и художественной промышленностью, и, прежде всего, общность борьбы за стиль.

Наша страна находится в особенно благоприятных условиях для создания высокохудожественных массовых промышленных изделий в самых различных отраслях производства.

Техническая оснащенность нашей промышленности, широкое развитие кустарных художественных промыслов во всех республиках Союза, обилие народных талантов и высокая художественная одаренность рядовых мастеров-исполнителей — все это создает самые благоприятные предпосылки для всестороннего развития художественной промышленной культуры.

Художественное наследство народов нашей страны изобилует многочисленными проявлениями высокого мастерства в области декоративного искусства и художественной промышленности. В частности, история русского искусства дает классические образцы тончайшего, глубоко продуманного и своеобразного мастерства бытовой вещи. Достаточно вспомнить классическую русскую мебель последнего десятилетия XVIII и первых десятилетий XIX столетий; «поповский», «сафроновский» и «корниловский» фарфор, который, наряду с классической продукцией бывш. императорского (ныне Ломоносовского) завода, представляет собой одну из мировых вершин этого тонкого искусства; русскую финифть, русское чугунное литье и многочисленные народные промыслы и ремесла — ручную набойку, резьбу по дереву, ковроделие, майолику и многие другие.

Наша художественная культура, наряду с развитием этих лучших традиций прошлого, выдвигает перед художественной промышленностью принципиально новые творческие и производственные задачи. Художественная промышленность призвана обслуживать, прежде всего, массовый обиход, выпускать высококачественные предметы обстановки для жилых и общественных зданий, предметы повседневного бытового потребления. Она ориентируется не на единичные, уникальные «предметы роскоши», а на массовые бытовые вещи, в которых художественное качество должно быть неотделимо от других качественных признаков: де-

шевизны, удобства, бытовой целесообразности и комфорта.

И вот, когда мы с этой точки зрения оцениваем нынешнее состояние различных отраслей нашей художественной промышленности, то констатируем в общем весьма недостаточный, низкий художественный уровень основной массы промышленных изделий широкого потребления.

Это отставание художественного качества не только понижает собственно художественную оценку тех или иных вещей, но и резко влияет на общий качественный уровень нашей промышленной продукции.

Прежде всего следует отметить организационную неустроенность нашей художественной промышленности. В самом деле, мы не имеем государственной организации, которая руководила бы художественной стороной промышленного производства. Каждая отрасль предоставлена в этом отношении самой себе и по-своему организует это дело, по большей части уделяя ему весьма мало внимания. Так, например, в мебельном деле, находящемся в системе Наркомата лесной промышленности, имеется художественный совет, который является чисто совещательным органом, не оказывающим практически никакого влияния на создание новых образцов; наряду с этим имеется конструкторское бюро, разрабатывающее типы и образцы мебели, но здесь, в этом бюро, момент художественного руководства, по существу, никак не выражен, никак не закреплён.

В текстильной промышленности несколько иная картина. Весьма многочисленная по своему составу и весьма урезанная по своим правам художественная группа существует в наркомате, но почему-то находится при бытовой организации и, следовательно, опять-таки лишена возможностей непосредственного воздействия на производство.

В фарфорово-фаянсовой промышленности имеется более налаженная система художественного руководства, но и там дело зачастую тормозится целым рядом неясностей.

В кустарно-промысловой кооперации, где объединены многочисленные народные художественные промыслы и где реализуется творчество народных мастеров, имеет место в высшей степени странное положение: в хозяйственных органах почти ни-

какого художественного руководства нет, все оно передано в научно-исследовательскую организацию — Институт художественной промышленности, который довольно настойчиво работает, но ограничивается, по своей природе, преимущественно функциями изучения и ни для кого не обязательного инструктажа.

Таким образом, государственной организации, объединяющей художественную промышленность в целом, ведущей борьбу за высокое художественное качество продукции, заботящейся о подготовке кадров, об устройстве выставок, конкурсов и т. д., — не существует. Сравнительно недавно созданный специальный отдел прикладного искусства Комитета по делам искусств и по своей структуре и по своим правам еще весьма далек от выполнения функций художественного руководства.

Для многих промышленных предприятий как бы случайной и несколько досадной деталью является тот факт, что выпускаемая ими продукция по своей природе должна обладать какой-то внешностью, какой-то формой; что, скажем, стул или буфет должен быть снаружи отделан, отполирован, а ткань должна носить на себе определенный рисунок или расцветку. Многие предпочли бы, чтобы этих неприятных деталей, этой внешности вовсе не было. И вот, мы наблюдаем в целом ряде отраслей промышленности стремление обойтись вовсе без художника, стремление поставить дело так, как если бы эта художественная форма появлялась «сама собой», автоматически, складываясь в результате определенных производственных процессов, и не требовала бы специальной заботы о себе. Это отсутствие художественной ответственности, это стремление обойтись без художника — является весьма характерной чертой для многих крупных и мелких производств. В производстве введена строжайшая технологическая ответственность и технологическая дисциплина, но наряду с этим на многих предприятиях совершенно отсутствует художественная дисциплина; борьба с художественным браком не ведется. Эта художественная беззаботность, эта уверенность, что художественная форма придет сама собой, приводят к многочисленным случаям грубого художественного брака.

Прямым следствием этого является отсутствие художественных руководителей, а часто вообще художников-специалистов на целом ряде таких предприятий, где, казалось бы, вопросы художественной формы и отделки, художественного качества играют громадную роль при качественной оценке всей продукции.

На фабрике «Экспортнабивткань», которая производит очень большое количество набивных тканей и штучных изделий, имеется только один штатный художник; на гардинно-тюлевой фабрике им. Тельмана (Ленинград)—один художник, причем фабрика работает почти исключительно по старому, потрепанному альбому образцов. В специализированной организации, объединяющей художественные кустарные промыслы Украины («Укрхудожпромсоюз»), до последнего времени в штате вовсе не было художника.

Можно привести еще много аналогичных примеров. Одним из наиболее разительных является тот факт, что такое старинное и пользующееся заслуженной славой художественное предприятие, как Каслинский завод чугунного художественного литья, до последнего времени вовсе не имел художественного руководителя. С этим обстоятельством, бесспорно, связано то падение некогда высокого художественного качества, которое отмечалось на этом заводе.

Но и в тех случаях, когда художники находят свое место в руководстве производственным процессом и фигурируют в числе обязательных участников этого процесса, судьба их работы, их проектов и замыслов очень часто оказывается весьма незавидной.

Вот, например, такое известное предприятие, как московская фабрика «Декоративткань», которая является одним из основных специализированных предприятий по выпуску мебельной, обивочной декоративной ткани. Здесь имеется 2—3 постоянно работающих художника, есть и местный художественный совет. Но фактически художники здесь предоставлены самим себе, двигаются ощупью. Художники, работающие на этой фабрике, не слышали ни одного пожелания со стороны мебельной промышленности; разрабатывая рисунки для мебельной ткани, они совершенно оторваны от мебельной промышленности. Поэтому большин-



Выставка мебели, фарфора, фаянса и стекла. Москва. 1940 г.

Exposition de meubles, porcelaines, faïences et verreries. Moscou. 1940



ство рисунков представляет собой перепевы старых образцов, составляющих резкий контраст с общими тенденциями современного интерьера. То же следует сказать о крупнейшем предприятии — Трехгорной мануфактуре, где вырабатывается такая распространенная ткань, как кретон.

Решающим вопросом для массовой продукции, если мы предъявляем к ней какие-то художественные требования, является разработка образца, типовой модели. Создание образца или типовой модели — это момент рождения вещи. На разработку модели, типового образца должны быть направлены максимальные технологические и художественные усилия.

Как же обстоит дело на практике? На предприятиях государственной мебельной промышленности принята как-будто более или менее логичная система создания новых образцов: имеется проектно-конструкторское бюро, где проектная группа разрабатывает эскизный проект, передает его конструкторской группе, разрабатывающей рабочий чертеж, далее в исследовательской мастерской изготавливается образец, технологическая группа калькулирует и т. д. Все материалы поступают в художественно-технический совет на утверждение. Но логический путь прохождения типового образца, который послужит моделью для производства его в многочисленных экземплярах, внезапно обрывается: решающее слово принадлежит сбытовой торгующей организации, которая может заказать или не заказать этот образец, и, как показывает практика, в громадном числе случаев сбытовая организация берет каждый сколько-нибудь новый, не трафаретный образец «в штyki»; здесь действуют сплошь и рядом рутинные представления о вкусе потребителя, заранее предопределяющие невозможность творческого обновления устаревших образцов.

Немногим лучше обстоит дело в фарфорово-фаянсовой промышленности.

Здесь есть большие художественные традиции, идущие от русского фабричного фарфора XIX столетия, есть и славные художественные советские традиции, идущие от первых опытов Ломоносовского завода, — имеется культурно поставленная ху-

дожественная лаборатория, художественные советы на предприятиях, постоянно работающий художественный совет в Главном управлении и довольно крепкие кадры художников на предприятиях. И вот оказывается, что все эти благоприятные предпосылки упираются сплошь и рядом в тупик по той же самой причине: фактически судьбу образца, рисунка, модели решает не вся система художественных организаций, а так называемое бюро цен, которое попросту может не дать цену на тот или иной новый рисунок или модель, а не дать цену — это значит не пустить образец в производство, оставить его в состоянии модели. Обычная мотивировка: «рынок не возьмет», «потребителю не понравится» и т. д. Таким образом, решающей инстанцией для судьбы того или иного художественного образца является вовсе не инстанция художественного руководства, а совершенно ей посторонняя.

Удивительно ли после этого, что во всевозможных артелях и небольших предприятиях, не находящихся в системе государственной промышленности, мы наблюдаем полное игнорирование вопросов художественного качества? В печати уже приводились многочисленные примеры, характеризующие низкокачественную, антихудожественную продукцию многочисленных небольших фабрик и мастерских, выпускающих предметы обихода, репродукции, бытовую скульптуру и т. д. Все эти примеры говорят о художественной безответственности и отсутствии сколько-нибудь налаженного художественного контроля.

Необходимо на всех предприятиях учредить должность главного художника, твердо регламентировать его права и обязанности, установить четкий порядок разработки проектов и образцов, создать для этого проектные мастерские и лаборатории, где их нет, и, наконец, установить контроль за художественным качеством и выполнением.

Надо сказать, что те черты, которыми характеризуется постановка художественного руководства и проектирования на предприятиях, типичны и для процесса выполнения той или иной модели. Ведь художественная промышленность требует развития специфической художественной технологии на производстве.

Серьезнейшее, иногда решающее значение для художественного качества имеют смежные производства. Качество мебели зависит в значительной степени от обивочной ткани, от фурнитуры. Декоративная ткань, в свою очередь, зависит от пряжи, вырабатываемой на прядильной фабрике, и от ее окраски, производимой на красильно-апретурных предприятиях.

Московская фабрика «Декоративная» получает пряжу в готовом ассортименте расцветок, причем обычно количество расцветок дается не более чем в 4—5 цветах, в то время как требуется не меньше 12 цветов для весьма ограниченного набора рисунков и расцветок, создаваемых художником. Кроме того, пряжа обычно делается на черном утке, что предопределяет будущий колорит ткани. Если к этому прибавить, что на самой фабрике художнику ставится требование — давать рисунок преимущественно со сплошной орнаментацией, потому что орнамент закрывает дефекты ткани, — то ограниченность художественных возможностей становится очевидной.

В непосредственной связи с технологическими дефектами находятся и «белые пятна» в ассортименте, а также отсутствующие или исчезающие производства. Мебельная промышленность почему-то совершенно не производит кухонной и детской мебели. Крайне упало производство ручной набойки, а между тем ручная набойка с ее замечательными традициями в прошлом, дала бы огромное подспорье всему делу декоративного текстиля. Почти вовсе не производится мебельная фурнитура. В ассортименте осветительной арматуры нет целого ряда предметов, необходимых для современного интерьера. Но все эти проблемы, эти «белые пятна» в ассортименте, отступают на второй план перед отсутствием или исчезновением целых производств. Ряд производств, в том числе кустарных, имеющих весьма крепкие корни и художественные и чисто производственные, сходят на-нет. Можно называть такие отрасли, как майолика в Московской области, облицовочная керамика в Средней Азии, облицовочные плитки на Украине и в Средней Азии, резьба по камню, украинская резьба по дереву, которые фактически никем не поддержива-

ются и постепенно исчезают. Сюда же можно причислить производство резных изделий из цветных камней. И петергофская и кольванская гранильные фабрики оказались в художественном отношении беспризорными, и дело, имеющее большое значение для строительства, почти сходит на-нет.

С исчезновением отдельных художественных производств связана и деградация мастеров. Архитекторы хорошо знают, что в целом ряде отраслей приходится разыскивать так называемых «стариков», — последних могикан-мастеров какого-нибудь тонкого производства. В бронзолитейном деле, резьбе по камню, чеканке приходится искать отдельных старых мастеров, ибо кадры их не пополняются, и эти «старики» являются хранителями каких-то секретов. Сплошь и рядом такие носители мастерства сами деградационизируются вследствие неправильно поставленной организации художественного производства. Так, в Ростове, Ярославской области, имеется знаменитый старинный финифтяный промысел. Руководители промысловой кооперации поняли проблему массовости производства так, что свели изготовление этих уникальных миниатюрных изделий на упрощенный массовый выпуск, и, например, мастер Евдокимов, виртуоз своего дела, вынужден переходить на примитивную «массовую» продукцию: он изготовляет сразу пять брошей, проводя по ним сначала один штрих, затем другой и т. д. Здесь массовость извращена, она куплена ценой потери стиля, падения художественного качества.

К сожалению, нужно почти то же сказать о другом, очень известном производстве — Мстере, где вместо высокохудожественных вещей начали производить вещи низкого качества, утрачивающие ту своеобразную манеру, которая характеризовала эти изделия, составляла их ценность.

Все эти вопросы упираются, в конце концов, в основную проблему — проблему художественных кадров для промышленности.

После расформирования московского ВХУТЕИН'а, наследовавшего Строгановскому училищу, и ликвидации б. Штиглицевского училища в Ленинграде образовался пробел в художественно-промышленной школе.



Выставка мебели, фарфора, фаянса и стекла. Москва. 1940 г.
Внизу — стенд Львовского техникума художественной промышленности

Exposition de meubles, porcelaines, faïences et verreries. Moscou. 1940

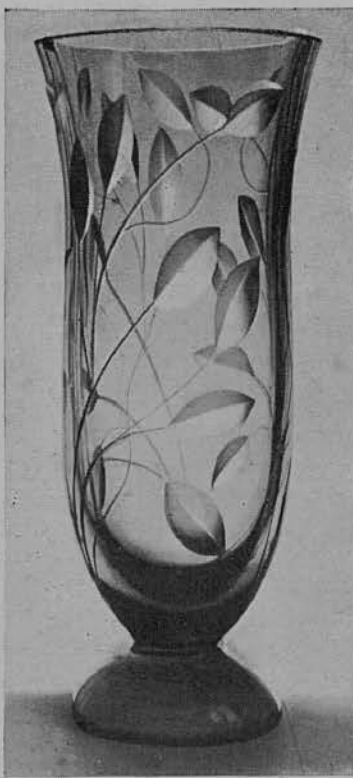


Подготовка художников-специалистов по отдельным отраслям промышленности была сведена на-нет, постановление же об организации специальных курсов мастеров по художественной промышленности и декоративному делу оказалось фактически не выполненным. В настоящее время мы не имеем вовсе учебного заведения, готовящего художников-мебельщиков; по фарфору и фаянсу имеется только одесский художественный техникум; по текстильной промышленности имеется художественный факультет при Московском текстильном институте, но в последнее время намечается тенденция к свертыванию и этого факультета и т. д.

Некоторым достижением последнего времени следует считать создание в Москве художественно-промышленного училища, которое призвано как-то восполнить пробелы, образовавшиеся с ликвидацией Строгановского училища. Но это новое учебное заведение, находящееся еще на первой стадии своей организации, не обладает ни необходимой учебно-производственной базой, ни четкой программой обучения. Не менее серьезен вопрос о подготовке мастеров-исполнителей. О подготовке квалифицированных столяров, насекальщиков, резчиков, граверов, чеканщиков, формовщиков, лепщиков, целого ряда художественных специальностей никто не заботится.

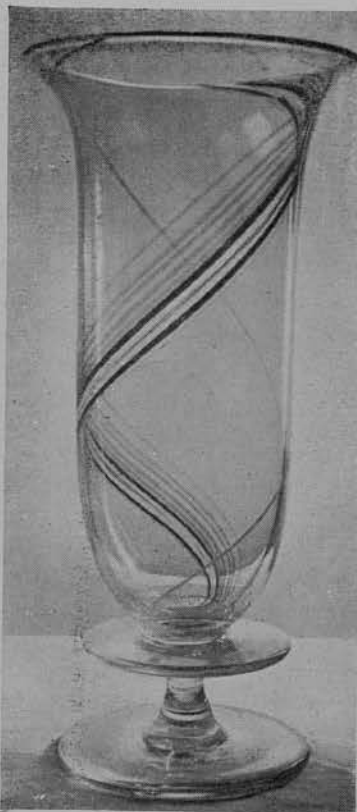
Между тем подъем художественной промышленности невозможен без сочетания творческих усилий художника-проектировщика, автора модели, проекта, рисунка, образца, с одной стороны, и исполнителя-мастера — с другой. Так, например, успехи, в свое время достигнутые Каслинским заводом художественного чугунного литья, были обусловлены именно этим сочетанием автора-скульптора, в лице Клодта, Баха и других, с прекрасными формовщиками и чеканщиками, причем из среды этих формовщиков и чеканщиков сплошь и рядом выходили мастера-авторы, скульпторы.

Таким образом, следует одновременно добиваться и создания художественно-промышленной школы высшего типа, которая будет выпускать художников-проектировщиков, и сети учебных заведений типа ремесленных училищ для подготовки мастеров-исполнителей,



Вверху — ваза дымчатого стекла с алмазной гранью, внизу — ваза бесцветного стекла с венецианской нитью.
Скульптор В. И. Мухина.
Ленинградская зеркальная фабрика

Vases à fleurs. Verre. Sculpteur V. I. Moukhina



В ряде стран Запады существует особая архитектурная специальность: «архитектор по интерьеру» (Innenarchitekt).

Вопрос об авторской роли архитектора в художественной промышленности чрезвычайно важен. Не приходится обосновывать ту творческую связь, которая существует между архитектурой и художественной промышленностью. Если посмотреть на дело с практической стороны, то было бы вполне уместно поставить вопрос о некоторой специализации будущих архитекторов путем создания кафедры по интерьеру в архитектурных вузах, — с тем, чтобы часть архитекторов специализировалась на проектировании интерьерных комплексов и отдельных предметов, входящих в состав этих интерьеров, в особенности мебели.

Наряду с воспроизводством квалифицированных художественных кадров для промышленности, не менее существенное значение имеет привлечение в промышленность мастеров живописи, скульптуры, архитектуры. История дает обильные примеры творческого участия выдающихся художников в производстве предметов обстановки. Эти примеры относятся не только к давним временам, когда речь шла только о создании уникальной вещи и когда в одном лице объединялись и художник-автор и мастер-исполнитель, но и в эпохи менее отдаленные, наряду с мастерами, специально посвятившими себя работе над художественной вещью, как Томир, Жакоб и другие, мы встречаем имена выдающихся живописцев и архитекторов, выполняющих рисунки и модели для промышленного производства. Достаточно вспомнить, что Камерон, Воронихин, Росси, Стасов были проектировщиками мебели, что традиция эта была продолжена уже совсем в другом плане в конце XIX века Врубелем и Поленовой. Вспомним далее, что на Западе развернулось в конце XIX столетия обширное движение, ставившее своей целью вовлечь живописцев и архитекторов в работу для промышленности. Это движение началось под флагом возрождения художественных ремесел и было продолжено в Германии и Австрии уже в плане фабричного производства, причем в числе лидеров этого движения мы видим таких архитекто-

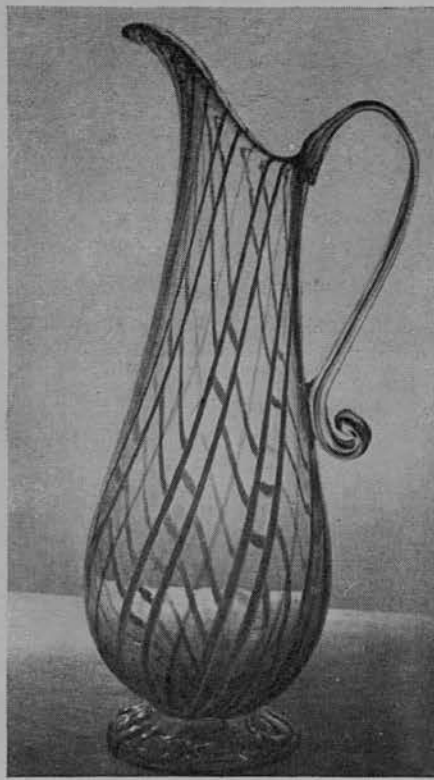
ров, как Ольбрих, Петер Беренс, Мессель и другие.

Одним из практических результатов этого движения явилось создание в Германии Веркбунда, художественно-промышленного союза, объединившего предпринимателей, заинтересованных в художественном качестве фабрикатов, и художников. Эта организация была широко использована капиталистической промышленностью в ее конкурентных целях, но в то же время оставила заметный след в истории новейшей художественной промышленности. Веркбунд активно содействовал привлечению в промышленность обширного круга способных художников, архитекторов, декораторов, скульпторов, графиков. Он вел широко поставленную пропаганду художественной вещи, устраивал выставки, конкурсы, издавал специальные журналы.

Привлечение новых художественных сил к непосредственной работе в промышленности быстро сказало в самых различных отраслях: успехи немецкой и австрийской художественной промышленности в конце прошлого и начале нынешнего столетий тесно связаны с деятельностью Веркбунда.

Мы располагаем и более близким нам опытом организованного привлечения художественных сил к работе на промышленных предприятиях. Так, весьма интересные результаты дало привлечение ряда живописцев и скульпторов к работе Ломоносовского фарфорового завода в Ленинграде. Производственный опыт этого предприятия показал, какие большие творческие перспективы сулит и производству и художнику подобное сотрудничество. О том же свидетельствует опыт Дулевского завода, а также ряда предприятий стекольной промышленности, где в последнее время начали работать видные мастера скульптуры.

Однако дело ограничивается пока только единичными примерами. Если промышленность и промысловая кооперация проявляют сплошь и рядом равнодушное отношение к художественным вопросам, то и сами художники избегают работать в тех же кустарных артелях и на небольших предприятиях. Прямое следствие этой взаимной отчужденности — та низкопробная, антихудож-



Вверху — кувшин бесцветного стекла с вендианской нитью, внизу — кувшин фиолетового стекла с бесцветной ручкой.
Худ. А. А. Успенский.

Ленинградская зеркальная фабрика

Pots-à-eau. Verre. Peintre A. A. Ouspenski



ественная продукция, о которой мы говорили выше. Тем большего внимания и уважения заслуживают отдельные художники, целиком посвятившие себя творческой работе в промышленности, как, например, живописцы Леонов, Якобсон, Назаревская, скульпторы Кожин, Сотников, Данько, работающие в фарфорово-фаянсовой, текстильной и стекольной промышленности. Следует упомянуть и о значительной творческой работе, осуществляемой для промышленности такими крупными мастерами изобразительного искусства, как скульпторы В. И. Мухина, И. М. Чайков, И. Г. Фрих-Хар, художники Н. А. Тырса, Ф. Ф. Федоровский и другие.

Этому приходу художников и скульпторов в промышленность сопутствует другой значительный процесс — выдвижение одаренных мастеров из самих кустарно-промысловых артелей. Достаточно назвать прекрасного украинского мастера Ивана Гончара, подлинного хранителя традиций народного творчества, сумевшего вырасти в крупную художественную индивидуальность.

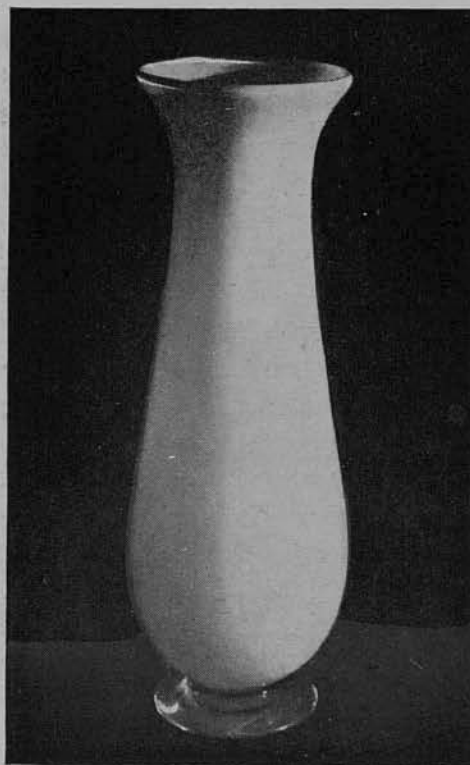
Но, повторяем, в важнейшем деле привлечения художественных сил в промышленность существует еще глубокий отрыв художников и архитекторов от производства. Сказываются здесь и моменты организационного порядка, — отсутствие организации, объединяющей художественные силы и представителей промышленности или, по крайней мере, имеющей возможность как-то связать тех и других.

Особенно резко сказывается на состоянии художественной промышленности отрыв архитектора от этого дела. Если отдельные отрасли все же располагают, пусть немногочисленными, специализированными кадрами художников — текстильщиков, мебельщиков, стекольщиков, фарфористов и т. д., то архитекторы почти совершенно не участвуют не только в проектировании тех или иных предметов обстановки, но и не специализируются на проектировании интерьера в целом. Больше того: проблемами интерьера занимаются у нас по преимуществу те же живописцы или «оформители», что же касается архитекторов, то эта задача встает перед ними исключительно при проектировании единичных крупных общественных зда-

ний,—театров, больших клубов, дворцов культуры и т. п.

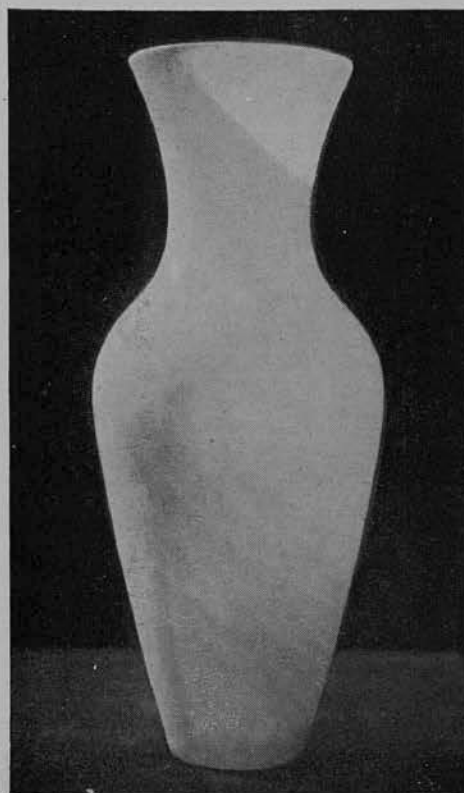
На выставке, устроенной Московским союзом художников в связи с VIII пленумом правления Союза советских архитекторов, были представлены проекты интерьеров, главным образом, жилых помещений. Эти проекты разрабатывались бригадами — группами художников: мебель проектировали художники-мебельщики; ковры, драпировки и другие ткани — художники-текстильщики и т. д. Из соединения этих отдельных работ и были, в сущности, составлены те проекты интерьеров, которые мы видели на выставке. Архитектор не участвовал в этой работе. Прямым следствием этого разрыва явилось то обстоятельство, что в проектах были неплохие ткани, отдельные удачные образцы мебели, арматуры, посуды, — но интерьера не было. Отдельные вещи «разбегались» друг от друга, они никак не были связаны с типом, планом и габаритами жилой квартиры, не говоря уже об архитектурных особенностях интерьера, о его композиции, о его стиле.

Эта отчужденность архитектора от одной из важнейших архитектурных задач — работы над интерьером и входящими в его состав предметами обстановки, — стала, к сожалению, вполне обычным явлением в нашей практике. Дело не только в том, что наши учебные заведения не знают специального профиля «архитектор интерьера»; даже не располагая этой специализацией, архитектор имеет возможность и обязан творчески работать и над композицией интерьера в целом, и над проектированием отдельных его составных частей. Причем его работа отнюдь не может ограничиваться уникальными интерьерами, разрабатываемыми в качестве приложения к проектам крупных общественных зданий. Речь идет не только о таких проектах. Центральное место во всем этом деле занимает, конечно, массовый интерьер, интерьер жилья в первую очередь, а также интерьер школьного здания, детского сада, клуба. Здесь вопрос заключается, прежде всего, не в хорошо или плохо нарисованных перспективах комнат, их обстановки и «оформления»; основная задача не в этом, а в проектировании таких массовых типовых предметов обстановки, которые могли бы производиться нашей



Вверху — ваза молочного стекла, худ. А. А. Успенский; внизу — ваза молочного стекла, худ. Н. А. Тырса.
Ленинградская зеркальная фабрика

Vases à fleurs. Verre



промышленностью и попадать в массовый обиход по свободному выбору самого потребителя. Интерьер, в конечном итоге, создается самим потребителем. Задача архитектора и промышленности — дать ему возможность получить такие массовые предметы обстановки, которые отвечали бы требованиям, предъявляемым к современному интерьеру. Иначе говоря, задача заключается в проектировании разнообразных гарнитуров и отдельных предметов мебели для современной квартиры, всевозможных предметов обстановки и внутреннего оборудования жилья, декоративных тканей, различных предметов обихода и т. д. Стиль современного интерьера, его художественное качество будут определяться, в конечном итоге, не теми или иными «нарисованными» проектами интерьеров, а совокупностью тех массовых предметов обихода, которые будет производить промышленность. Именно в этом плане необходима активная творческая работа архитектора для промышленности.

II

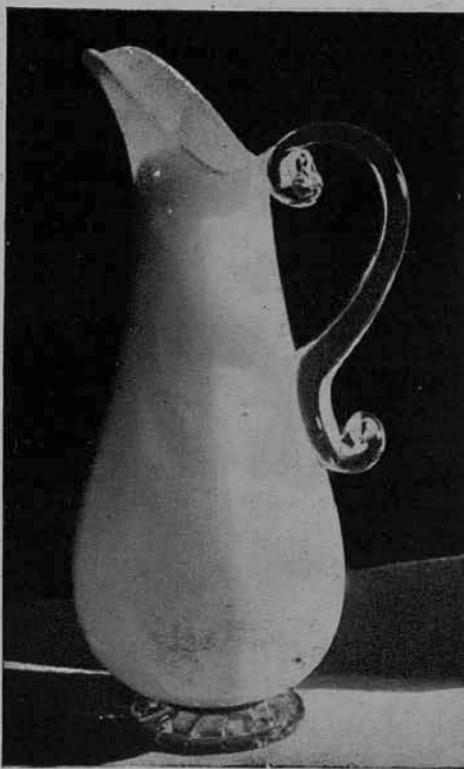
Мы подходим, таким образом, к творческим вопросам современной художественной промышленности. С того момента, когда главным исполнителем предметов обихода стала машина, все творческие вопросы искусства бытовых вещей были поставлены заново. Уже не мастер-ремесленник, являвшийся сплошь и рядом и автором и исполнителем художественной вещи, стал определять ее форму, ее отделку: между авторским проектом и самой вещью оказывался сложный процесс фабричной выработки, разделившей глубокой пропастью художника-автора и продукт его творческой работы. Со времени интенсивного развития промышленной техники в XIX веке наступил своего рода кризис художественной промышленности. Как сочетать индивидуальное творчество художника с массовым фабричным производством, замысел мастера — о процессе машинной обработки материала? Как примирить «неповторимость» творческого акта с однотипностью массовой фабричной продукции? Эти вопросы задавали себе многие в ту

пору, когда машина быстро и неумолимо вытесняла ремесленную или полуремесленную технику прежнего художественного производства.

Как известно, одним из следствий этого кризиса явилась попытка призвать художника к «сопротивлению» машине и машинной технике. Это своеобразное антииндустриальное движение было связано во второй половине XIX века с такими крупнейшими деятелями художественной культуры, как Джон Рёскин и Вильям Моррис. Они призывали к художественному бойкоту машинной продукции, они говорили об антиэстетическом влиянии машины, они видели в ней гибель искусства.

Известно, к каким результатам привело это движение. Оно свелось к одинокой бунтарской попытке, — безнадежной в своей основе, — реставрации ремесла, ручного труда и сохранении уже отживавших методов доиндустриального производства. На смену Моррису и его группе пришли немецкие и австрийские модернисты, которые пытались проложить путь от искусства к машинной технике при помощи целой системы новых декоративных форм и орнаментальных мотивов. Модернистский орнамент, призванный передать ритм, темп, динамику современной техники, был тем средством, при помощи которого модернисты рассчитывали создать «новый стиль». Этот путь поверхностного, чисто декоративного понимания проблемы стиля завершился тем, что модерн как художественное движение быстро исчерпал себя, так и не создав сколько-нибудь целостной стилиевой системы.

В течение последних десятилетий в художественной промышленности Запада широкое развитие получило новое направление, пришедшее на смену модерну. Если Моррис и Рёскин призывали художника бежать от машинной техники в мир стародавнего ремесленного труда, то это новое движение выступило с диаметрально противоположным лозунгом: сама машина, современная индустриальная техника, конструкция обладают высшей художественной ценностью. Эта концепция, тесно связанная с конструктивизмом в архитектуре, практически свелась к своеобразной эстетизации машины, к попыткам уподобить предметы бытовой обстановки — машинным



Кувшины молочного стекла.
Худ. А. А. Успенский.
Ленинградская зеркальная фабрика

Pots-à-eau. Verre. Peintre A. A. Ouspenski



конструкциям, инструментам, обнаженным техническим формам. Многочисленными вариациями на эту тему и наполнена, в сущности, художественная промышленность последних двух десятилетий на Западе.

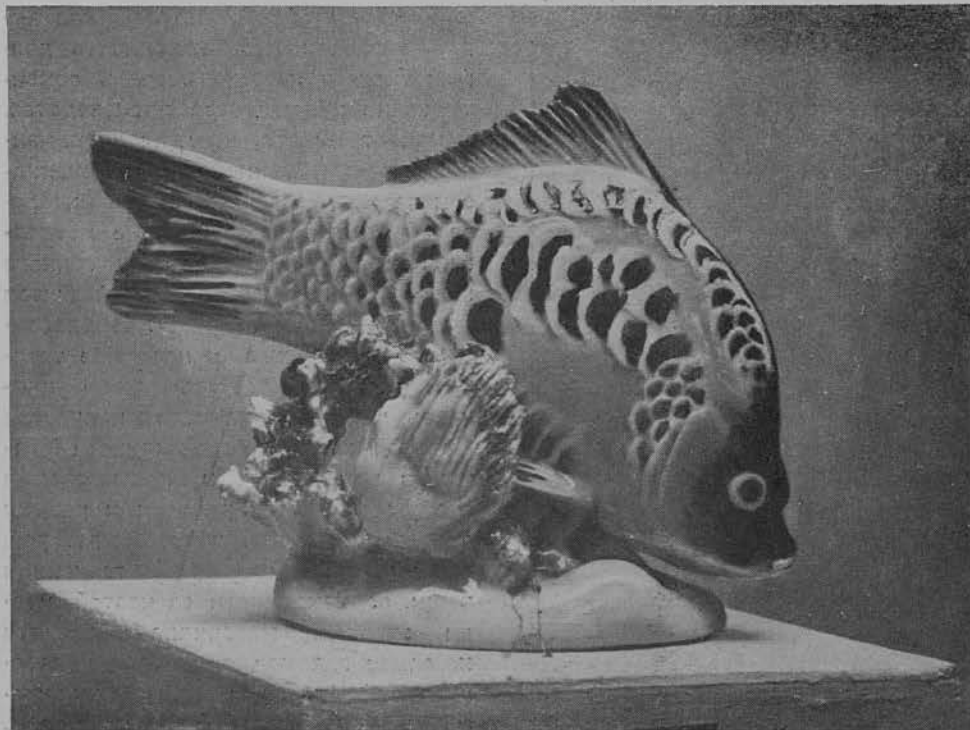
Между этими двумя противоположными тенденциями, — эстетическим сопротивлением машине и эстетическим поклонением ей, — и развивалась художественная промышленность на протяжении всего новейшего времени.

В наших условиях, на почве социалистической культуры, не приходится ни поклоняться машине, ни сопротивляться ей. Перед нашим искусством открыты широчайшие возможности творческого использования всех средств машинной техники для создания высокого художественного эффекта. Машина, вопреки мнению многих эстетов, является сильнейшим орудием также и художественного творчества. Современная техника, в отличие от времени Морриса и Рёскина, когда машина производила грубые, художественно неполноценные вещи, намного уступающие ручной выделке, — располагает средствами для создания точной, четкой, полновесной художественной формы. Она наделяет художественную вещь новыми пластическими качествами, создает новые формы, новую тектонику этих форм. Современная художественная промышленность должна быть в первую очередь ориентирована на массовое производство. Означает ли это, что для современной художественной промышленности не представляют живого интереса образцы старого ручного мастерства и произведения современного народного творчества? Такой вывод был бы грубой ошибкой. И классическое наследие, и народное творчество сохраняют громадную ценность для современного искусства бытовой вещи. Классические образцы, в том числе и произведения старых народных ремесел и работы отдельных выдающихся мастеров, дают уроки внутренней тектоники вещи, соразмерности ее частей, уроки экономии материала и средств и, самое главное, сочетания целесообразной формы с формой художественной. Огромное богатство народного творчества не представляет собою для современной художественной промышленности какого-то



Декоративная
скульптура
«Голубь».
Фарфор.
Скульптор
И. Г. Фрих-Хар

„Pigeon“. Porcelaine
Sculpteur
I. G. Frikh-Khar



Декоративная скульптура «Карп». Фарфор. Скульптор П. М. Кожин
„Carpe“, Porcelaine. Sculpteur P. M. Kojine

мертвого, музейного груза. Это творчество остается глубоко современным, оно наполняет эстетику нашего быта многообразием национальных форм. Эти национальные формы могут проявиться не только в произведениях кустарного, ремесленного типа, но и питать собою массовое производство. Самый важный урок, который мы должны почерпнуть из классических образцов, из образцов народного творчества, — умение сочетать бытовое удобство вещи с ее художественной формой.

Художественная промышленность должна иметь дело с современными вещами, а не с какими-то стилизациями. Понятие комфорта, бытовой целесообразности является обязательным и важнейшим критерием всей работы над бытовой вещью и ее отделкой. Все архаическое, устаревшее в бытовом отношении является в то же время для современной художественной промышленности неприемлемым и в эстетическом отношении. Работая над типами современной мебели, проектировщик должен строго учитывать габариты современного жилья, должен изгонять такие украшения и элементы отделки, которые затрудняют технологический процесс, должен приносить предметы обстановки к тенденциям и требованиям современного быта. Он должен бороться с «антикварными» элементами в бытовом обиходе. Он обязан помнить, что современная бытовая эстетика требует компактных вещей, не загромождающих пространство, функционально гибких, не отягощенных многочисленными украшениями и тяжелым орнаментом. В то же время эти особенности современной вещи отнюдь не исключают участия народных декоративных мотивов, — ручная набойка, яркий ковер, народная керамика входят полноправным художественным компонентом в современный интерьер. Это сочетание живых традиций классики, живых образцов народного творчества с

комфортом и рационализацией современного бытового обихода должно проходить через все творческие искания нашей художественной промышленности. Отсюда — необходимость смелого художественного эксперимента, которого, к сожалению, еще очень мало в этой области. Зато в нашей художественной промышленности еще слишком много элементов архаики и своеобразного провинциализма, — того, что когда-то называлось мещанством и что сводило все задачи бытовой эстетики к максимальному количеству украшений и всевозможных декоративных безделушек в интерьере.

Эти большие творческие вопросы требуют для своего разрешения не только усилий со стороны промышленности и художников, но и высокой художественной культуры потребителя. Мы говорили выше с роли художественной промышленности в деле воспитания вкусов широких масс. Здесь имеет место взаимное воздействие: высокое художественное качество вещи будет содействовать воспитанию вкусов, а развитие художественного вкуса, в свою очередь, поможет созданию художественных вещей. Вопреки ходячему выражению — о вкусах спорят. Нельзя признать убедительными доводы некоторых торгующих организаций, заявляющих, что такая-то вещь не будет принята потребителем, «не пойдет». Необходимо проанализировать в каждом отдельном случае, что является подлинной редакцией потребительской массы, а что вызвано влиянием бытового консерватизма, привычки, а то и попросту отсутствием пропаганды хороших, художественных вещей.

Средства этой пропаганды чрезвычайно разнообразны. Сюда относятся и выставки предметов обстановки, и конкурсы, и магазинные витрины, и специальные магазины лучших образцов, и художественно-промышленные музеи, и печать. Все эти средства должны быть приведе-

Декоративная
скульптура
«Олень».
Фарфор.
Скульптор
А. Г. Сотников



„Cerf“. Porcelain e.
Sculpteur
A. G. Sotnikov

Декоративная
скульптура
«Белка».
Фарфор.
Скульптор
А. Г. Сотников



„Eureuil“.
Porcelaine.
Sculpteur
A. G. Sotnikov

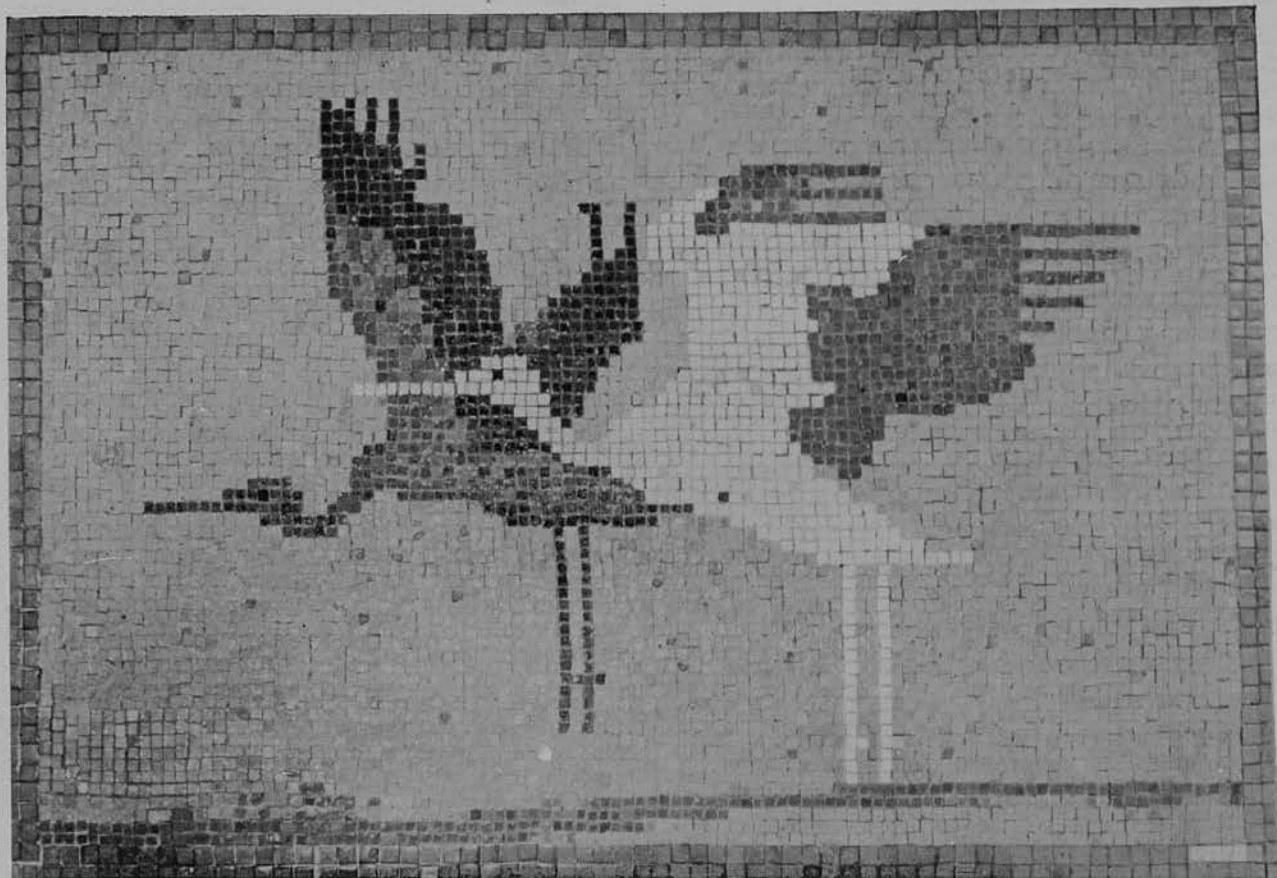
ны в движение. Не следует забывать о том, что может быть обозначено как «художественная самодетельность» потребителя: в конечном итоге, каждый потребитель является архитектором своего интерьера, и мы обязаны дать ему не только доступные и художественно-доброкачественные вещи и наборы, гарнитуры вещей, но и руководства — рисунки, чертежи, проекты, по которым он мог бы, видоизменяя и варьируя их, обставлять свою квартиру.

В связи с этим надо затронуть еще один вопрос, который обычно почему-то опускается при рассмотрении проблем нашей художественной культуры. Речь идет о моде и ее роли в развитии бытовой эстетики. Известно, что мода в капиталистических условиях, в буржуазном обществе, является послушным орудием предпринимателей и коммерсантов, рычагом конкуренции. При

помощи этого орудия производится постоянное давление на потребителя, в интересах определенных предпринимательских групп. Значит ли это, что самое понятие моды отошло в прошлое вместе с капиталистическими отношениями? Да, такова судьба моды в ее прежнем значении. Однако в наших условиях, в новом понимании этого слова, мода может отражать движение вкусов, рост самого быта, его художественной культуры. Она может явиться стимулом для производства новых моделей и форм, средством борьбы с застоявшимися, неудачными моделями и типами вещей. Освобожденная от тех уродливых проявлений, какими сопровождалось ее влияние в условиях капиталистического производства и рынка, мода в плане нашей культуры явится орудием «морального бракеража» негодных и устаревших вещей, орудием для повышения каче-

ства вещи, для новаторских исканий и опытов, для развития массовых вкусов и массовой бытовой эстетики.

Легко видеть, какие громадные задачи стоят перед художественной промышленностью, какие глубокие пласты должны быть подняты для развития этой отрасли нашей культуры. Недавнее решение партии и правительства о развитии производства товаров широкого потребления придает также и вопросам художественного качества бытовой вещи новое, актуальнейшее содержание. Нам нужно большое художественное движение, которое объединило бы вокруг этих задач архитектурные и художественные силы и работников промышленности, — движение за культуру бытовой вещи, за художественное качество предметов обихода. В этом движении одно из наиболее ответственных мест должно принадлежать советской архитектуре.



Майоликовая мозаика, исполненная керамической лабораторией Академии архитектуры СССР
Mosaïque en majolique, Laboratoire de céramique de l'Académie de l'architecture de l'U. R. S. S.

В. АНДРЕЕВСКИЙ

О составе, габаритах и конструкции предметов, входящих в современный гарнитур мебели, ни архитекторы, проектирующие жилища, ни мебельщики, живущие еще архаическими навыками и традициями, до сих пор почти не думали.

Отдельные предметы, выпускаемые сейчас как крупными мебельными фабриками, так и многочисленными артелями промкооперации, настолько различны, так мало между собой связаны, что никакого гарнитура, по существу дела, подобрать невозможно.

Плохое качество столярных работ, неряшливая отделка, бракованный и неудачно подобранный материал, не подходящий по рисунку текстиль и другие технические недостатки, портящие даже хорошо нарисованную вещь, становятся возможными из-за того, что отсутствует постоянный контроль художника и архитектора на производстве.

В том, что ни архитекторы, ни художники до сих пор почти не привлечены к работе над мебелью, в первую очередь виновата, конечно, мебельная промышленность, совершенно не дооценивающая важной роли художника в работе по созданию и производству мебели.

Надо, однако, сказать, что если мебельная промышленность не привлекала архитекторов и художников, то и последние не проявляли особенного горячего желания работать в мебельной промышленности.

Для того чтобы сделать нашу мебель комплектной, красивой, удобной, прочной и дешевой, архитектор, проектирующий жилище и организуящий его, должен продумать и разработать состав и номенклатуру мебели, типы и габариты отдельных предметов, из которых состоит эта мебель, и функциональное их устройство.

Другой, не менее важной задачей архитектора является создание такого интерьера, в который мебель входит не только как рядовая составная его часть, а как основной стержень, формирующий весь внутренний ансамбль жилища.

Распространенный в заграничной мебельной промышленности метод механического копирования классики, слепого подражания ей и создания современных вещей в определенном «стиле» (или, точнее говоря, вульгаризация и стилия и классики) должен быть категорически отвергнут. Его надо заменить методом серьезного и глубокого изучения основных принципов старого и современного творчества народов СССР, приемов этого творчества, а также изучения конструкций и материалов, с которыми приходится оперировать.

Без глубокого знания материала и технологии все попытки художника создать красивую вещь для массового фабричного производства оканчивались и всегда будут оканчиваться неудачей.

Если у нас подчас пренебрежительно относятся к сосновой или еловой мебели, не применяют инкрустации, хорошей резьбы, художественной росписи, если до сих пор совершенно не используется металлизация, пластмасса и стекло, не освоено производство комбинированной гнутапно-столярной мебели, то причина этого кроется в том, что проектировщики мебели, художники и архитекторы, не знают этих материалов и новых методов и боятся их применять.

Для того чтобы создаваемая заново вещь была прочной и дешевой, проектировщик, помимо материала и технологии, должен хорошо знать и принципы конструирования. Вопросы конструирования и увязки отдельных элементов изделия между собою должны решаться не после окончательного отыскания формы, а одновременно с ее поисками.

Мебель работы русских мастеров в первые годы XIX века отличается хорошо найденными пропорциями, спокойными деталями и отлично прорисованными шаблонами. Вместе с тем, как правило, русская классическая мебель чрезвычайно проста в изготовлении. Хорошая стильная вещь не должна быть обязательно дорогой в производстве. Художник для выражения своей мысли всегда

может найти простые и лаконичные, но, в то же время, достаточно богатые формы.

На рисунках 1 и 2 показаны два стула. Первый решен в простых, довольно сухих формах и, несмотря на удачно найденные пропорции, хорошо прорисованные детали и большую комфортабельность и удобства, все же своим несколько аскетическим видом не может удовлетворить современного потребителя.

На втором рисунке представлен стул, решенный в той же схеме, но с деталями, разработанными значительно богаче. Такой стул в производстве окажется не намного сложнее, чем первый, но это незначительное усложнение всегда окупится художественной выразительностью, характеризующей второй стул.

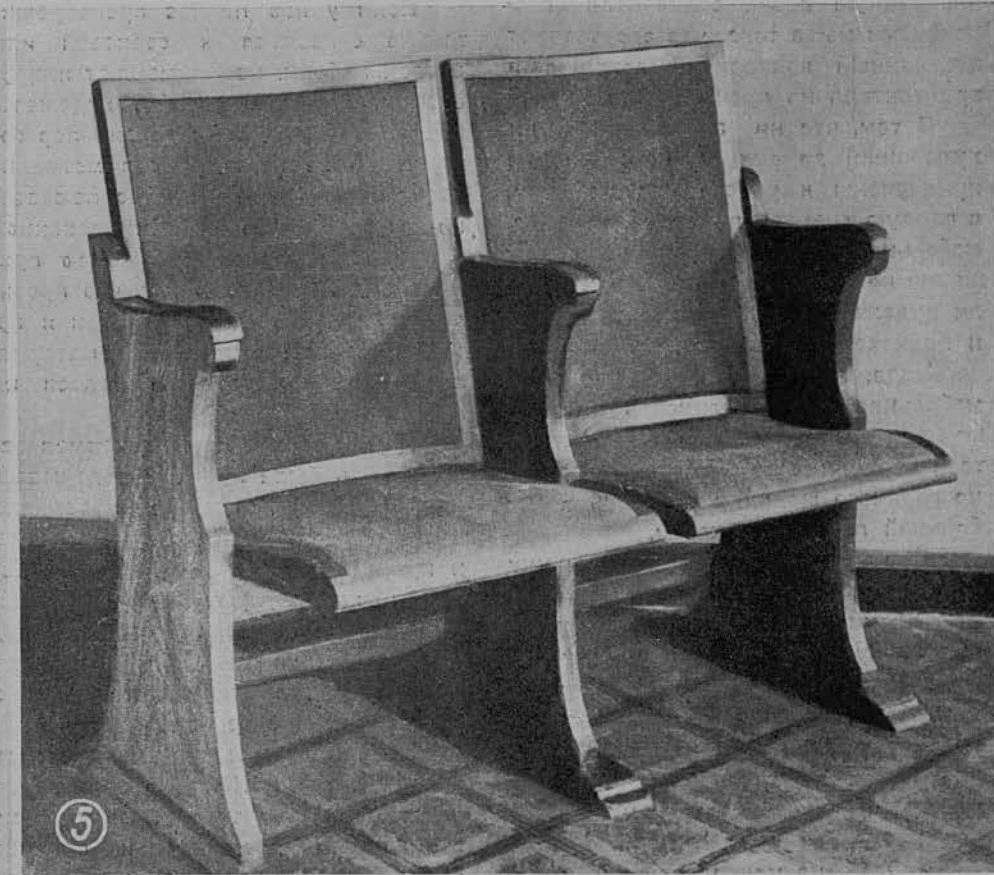
Этот пример наглядно показывает, что в некоторых случаях художник должен идти даже на усложнение производства, если это усложнение оправдывается художественным эффектом создаваемой вещи.

Разумеется, художник должен при этом помнить, что сами по себе усложнение и украшение, не связанные с общей идеей произведения, сделать некрасивую и неизящную вещь красивой не смогут.

Советскому художественному стилю в одинаковой мере чужды и конструктивизм и беспринципное украшенчество. Это, однако, ни в какой мере не означает, что советское искусство отказывается от строгости и простоты форм, равно как и от необходимых и оправданных элементов украшения, орнаментации и усложнения форм.

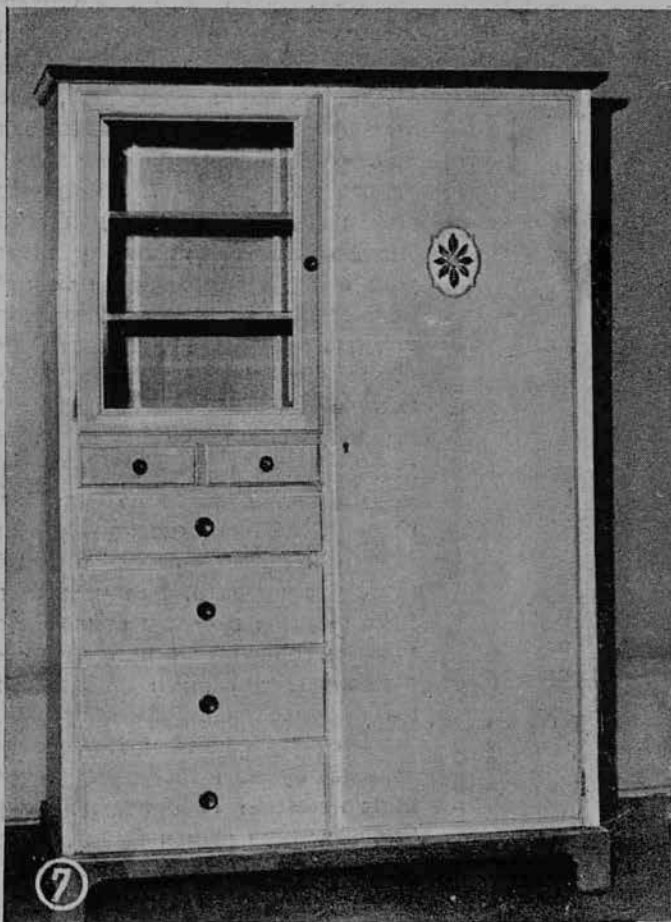
Найти в каждом конкретном случае правильное сочетание форм, материала и конструкции с внутренним содержанием и функциональным назначением вещи является основной задачей, стоящей перед советским архитектором в мебельной промышленности.

Перед самой мебельной промышленностью стоит не менее трудная задача—мобилизовать все свои технические ресурсы для того, чтобы не обеднять форм и конструкции мебе-

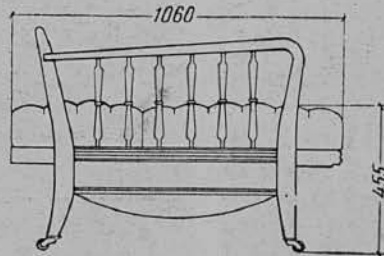
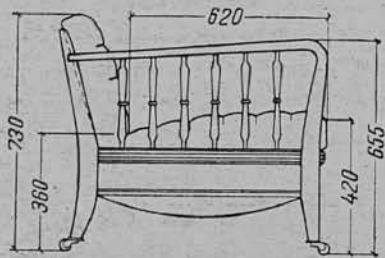
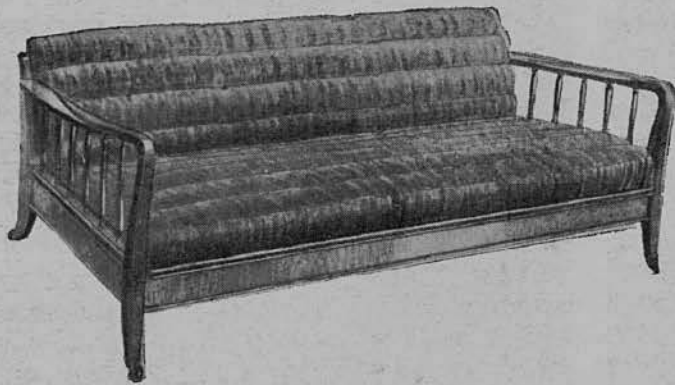


1. Стул. Мастерская внутреннего оборудования Института массового строительства Академии архитектуры СССР
2. Стул массовый, современного американского фабричного производства. Из собрания Академии архитектуры СССР
3. Стул с цельными бочками и фанерным сиденьем. Автор арх. Л. З. Черниковер

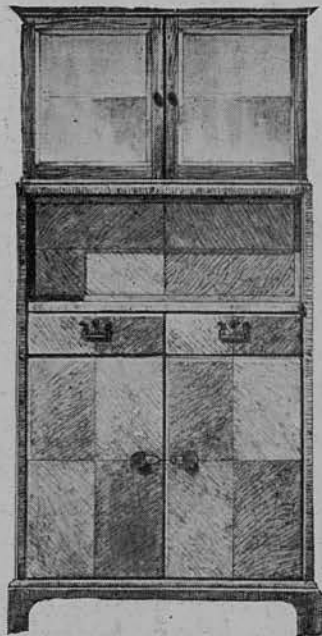
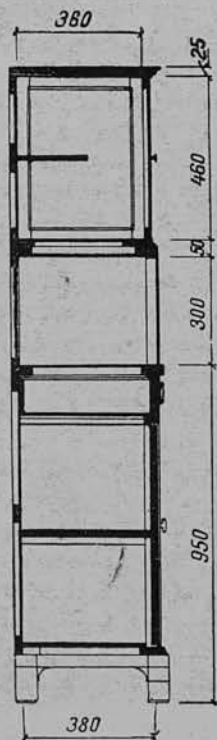
4. Стул с точеными ножками и плетеным сиденьем. Мастерская внутреннего оборудования Академии архитектуры СССР
5. Кресло театральное с жестким сиденьем. Автор инж. В. Г. Андреевский



6-6a. Шкаф универсальный, тройной. Автор арх. Н. В. Богословский
 7. Шкаф универсальный, двойной. Автор арх. Н. В. Богословский
 8. Комод-шифоньер. Автор арх. Н. В. Богословский



9. Диван-кровать. Автор арх. Н. В. Богословский



10. Буфет. Автор арх. Л. З. Чериковер

ли, чтобы дать советскому потребителю действительно красивые, удобные, прочные и дешевые вещи.

Начиная с конца 1939 года, Академия архитектуры СССР приступила к систематической работе над проектированием мебели. Не останавливаясь детально на всей проделанной в этой области работе, приведем лишь несколько примеров, показывающих, в каком направлении эта работа ведется и каковы ее первые результаты в поисках новых форм бытовой мебели.

На рисунках 3 и 4 показаны два стула, представляющие довольно удачную попытку найти новую, лишённую банальности форму, использовать новые материалы и при этом дать правильное функциональное и габаритное решение.

Оба стула еще требуют доработки, но уже сейчас можно сказать, что решение здесь найдено правильное.

На рисунке 5 изображены кресла театрального типа с жестким сиденьем, запроектированные для зрительного зала Дома архитектора. Особое внимание обращено на габариты и форму сиденья и спинки, обеспечивающих спокойное, удобное и комфортабельное пользование креслом.

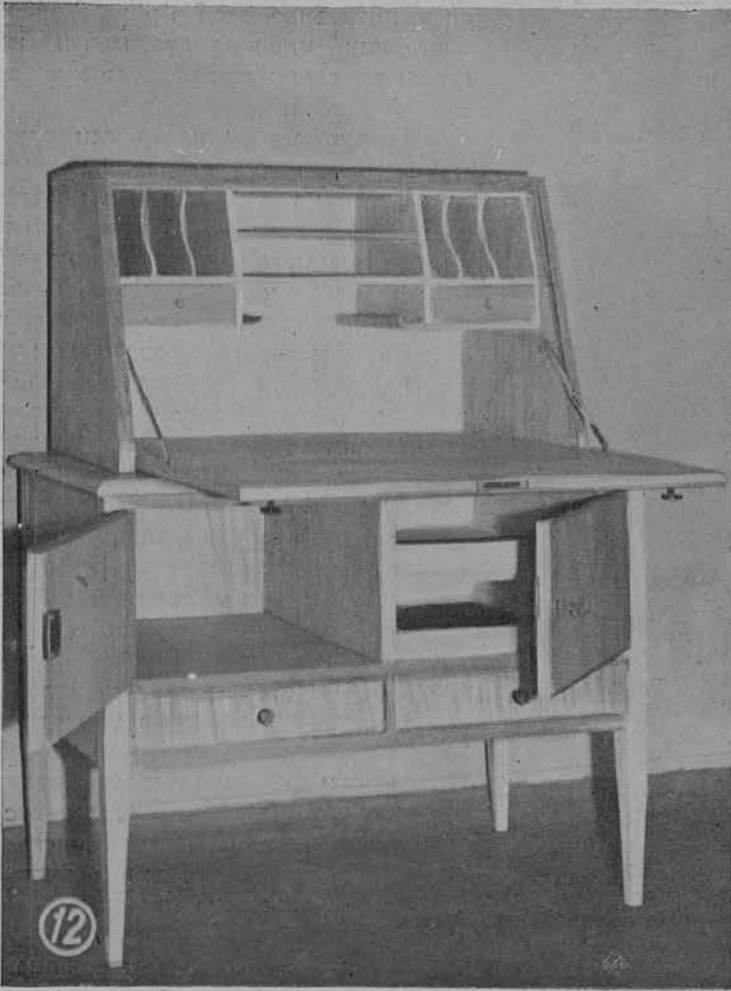
На рисунках 6, 7, 8 и 9 представлены образцы мебели для спальни. Универсальный шкаф, разработанный в двух вариантах, при небольших габаритах, достаточно вместителен и удобен в эксплуатации.

Комод-шифоньер хорошо продуман в функциональном отношении. Пропорции его членений требуют доработки.

Диван, достаточно удобный и комфортабельный, на ночь раскладывается и превращается в удобную широкую кровать. Все четыре предмета решены в одном стилевом оформлении, пропорции найдены удачно, отдельные детали и шаблоны хорошо прорисованы.

На рисунках 10 и 11 показаны маленький буфет и обеденный стол. Хорошо найдены габариты и пропорции. Очень удачно решен буфет, изящный и легкий, несмотря на простоту композиционного построения и отдельных деталей.

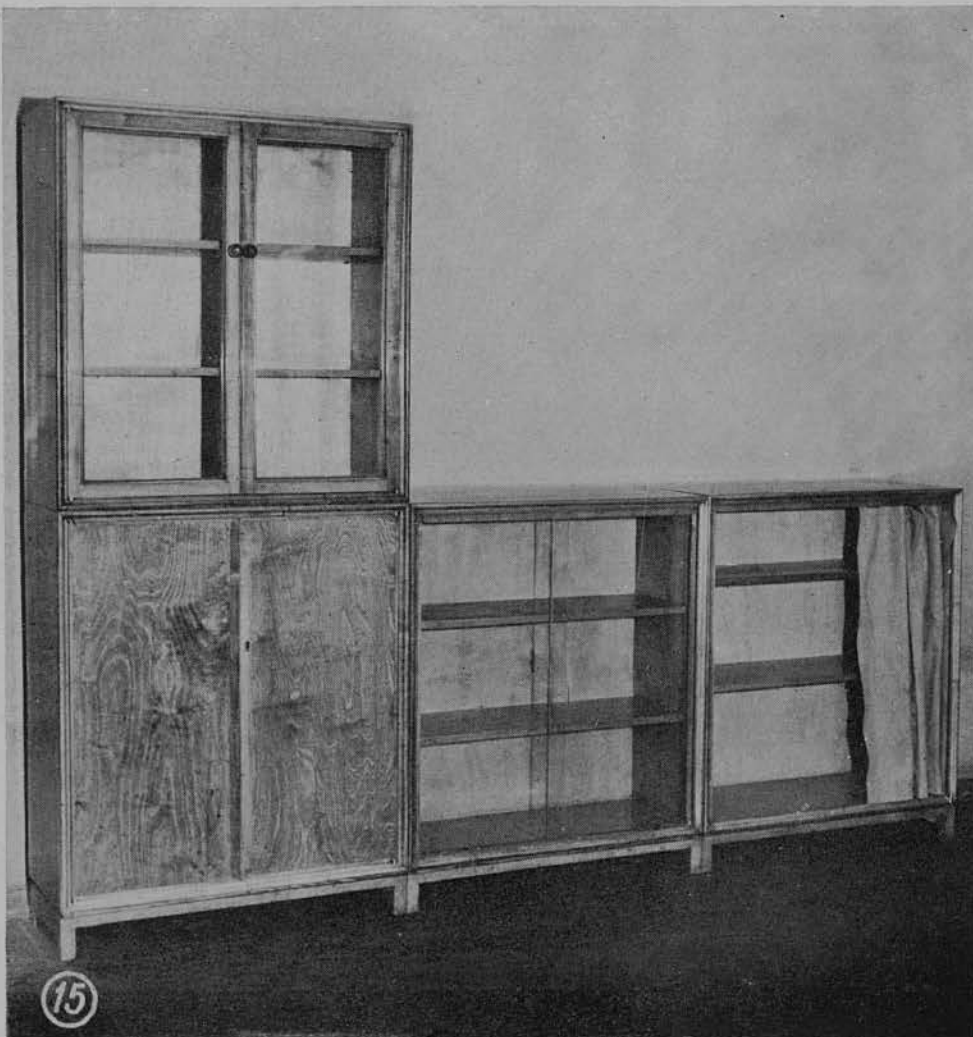
Обеденный стол конструктивно решен по типу ломберных столов, с поворачивающейся раскладной крышкой. При минимальных габаритах в



11. Стол обеденный, ломберного типа. Автор арх. Л. З. Чериковер
12—12а. Секретер. Автор арх. Н. В. Богословский
13. Кресло рабочее. Автор арх. Л. З. Чериковер



14. Письменный стол. Автор арх. Л. Н. Киселевич



15. Книжный шкаф секционный.

Мастерская внутреннего оборудования Академии архитектуры СССР

сложенном виде, стол в разложенном состоянии вполне достаточен по своим размерам для пользования им семьей в несколько человек.

На рисунке 12 изображен один из вариантов секретера. Секретер относится к тем забытым в настоящее время мебельной промышленностью предметам, чрезвычайно удобным в быту, которые надо немедленно восстановить в правах и освоить в массовом производстве.

В небольшой квартире или комнате секретер будет незаменим, представляя собой довольно емкое хранилище, занимая минимальную площадь и обеспечивая все удобства для продолжительных занятий за письменным столом.

Изображенное на рисунке 13 рабочее кресло решено теми же приемами, как и стул, изображенный на рисунке 4, и стол — на рисунке 11.

Это кресло вместе с тем прекрасно гармонирует и со спальную мебелью и с секретером. Вместо традиционного и достаточно безвкусного фанерно-дерматинowego сиденья, кресло снабжено удобным и гигиеничным сиденьем из прочной и дешевой тесьмы.

На рисунке 14 дан бытовой письменный столик небольших размеров, решенный просто и достаточно изящно.

Автору при решении этого стола удалось отойти от шаблона и решить трудную задачу, заключающуюся в том, чтобы создать действительно бытовой стол, не имеющий канцелярского вида.

На рисунке 15 показан секционный книжный шкафчик-полка. Каждый элемент этого шкафчика может быть выполнен или как открытая полка или как шкафчик со стеклянными или глухими дверками. Простое решение и возможность устанавливать несколько элементов в различном порядке делают эту вещь очень удобной в эксплуатации и более дешевой в производстве.

Приведенные нами примеры далеко не исчерпывают всей работы, проделанной за последнее время мастерской внутреннего оборудования Академии архитектуры СССР. Они однако дают уже некоторое основание для суждения о правильности того пути, по которому пошла мастерская, начиная свою работу над созданием новых типов массовой мебели.

С. РОЗЕНБЛЮМ

Раскопки, произведенные в Ниневи, обнаружили наличие в Египте (во втором тысячелетии до н. э.) сложных дверных замков.

В деревянном, огромного размера, египетском замке имелся ряд выдвигающихся из прорезей шпеньков, сопряженных с соответствующими выступами на деревянном ключе длиной в 40 см. Открыть этот замок без ключа, при помощи примитивных инструментов того времени, было очень трудно. Без взлома нелегко это сделать и теперь.

Из дошедших до нас памятников мы знаем о замечательной отделке дверей и дверных приборов в Помпее. Найденные при раскопках ключи характеризуются большой тщательностью изготовления.

Общее падение культуры, связанное с нашествием варваров, сказалось на дверной отделке и на дверных запорах; образцы приборов X—XI вв. — это, в большинстве, простой, грубый засов, в лучшем случае — замок чрезвычайно упрощенной конструкции.

И несмотря на то, что отделка дверей в отдельных, лучших, дошедших до нас образцах (например, в Корсунских вратах Новгородского собора, в замечательных дверях Андреа Пизаново Флоренции и т. д.) отличалась резко улучшенным качеством оформления, дверные запоры еще значительный период времени продолжают оставаться на сравнительно низком уровне. Конструкция их все еще продолжает основываться главным образом на принципе засова. Зато заметно повысилось в этот период качество приборов и деталей внешней отделки.

Большое распространение, особенно в ряде готических построек, получают дверные петли, имеющие металлическое продолжение на всю почти поверхность двери. В этом случае декоративные требования сочетались, несомненно, с требованиями защиты, укрепления металлическими накладками недостаточно надежных, по условиям того времени, деревянных дверей.

Лишь через несколько столетий, в период деятельности знаменитых английских и, особенно, французских мастеров по художественной обработке металла («serruriers»), искусство оформления и конструирования дверных приборов достигает своего расцвета.

Дверные приборы и замки рисуются и изготавливаются лучшими мастерами: Луазель, Антуан и другие оставили непревзойденные образцы этих изделий. Замки и ключи для Лувра и Тюильри изготавливались по рисункам Маро и Делобеля. Ключи в некоторых случаях превращаются в драгоценные предметы (один из ключей Людовика XVI был украшен 1431 бриллиантом), а профессия замочника (serrurier) становится почетным художественным ремеслом.

Несмотря, однако, на богатство и красоту отделки, конструкция французских замков, за исключением дворцовых уникалов, была до начала XIX века еще недостаточно совершенной. К тому же, замки были чрезвычайно дороги.

Конструктивное улучшение замка и, одновременно, приспособление его к массовому выпуску было достигнуто рядом английских механиков конца XVIII и начала XIX веков. Митчелль, Лаутон, Шубб (1818), дополнив один другого, разработали систему так называемого «свального» или «цухгальтового» замка, конструкция которого, почти без изменений применяется в изготавливаемых в наше время дверных замках.

В России производство замков и дверных приборов шло, в основном, по пути заимствования заграничных образцов. Однако сохранился и ряд оригинальных русских приборов и замков, изготовленных в большинстве случаев искусными тульскими скобянщиками и литейщиками.

В XIX веке замок постепенно перестает быть уникальным изделием. Он становится проще и дешевле и широко проникает в быт.

Наиболее характерными дверными ручками являются в XIX веке ручки из бронзового литья и из фирнизированного чугуна. В лучших довоенных дверных приборах ручка явля-

лась не только приспособлением для открывания двери, но и рычагом для так называемого, фалевого косяка засова, закрепляющего дверь в незапертом, но закрытом состоянии.

В 1861 году в США Линусом Иелен был изобретен самозапирающийся «американский» замок, принцип работы которого заключается в совпадении высоты отжимаемых ключом двух элементарных шпеньков, выходящих из каналов-прорезей втулки, и вращающегося барабанчика.

Чрезвычайно интересно отметить, что схема устройства этого замка соответствует конструкции древнеегипетского замка, относящегося ко второму тысячелетию до н. э.

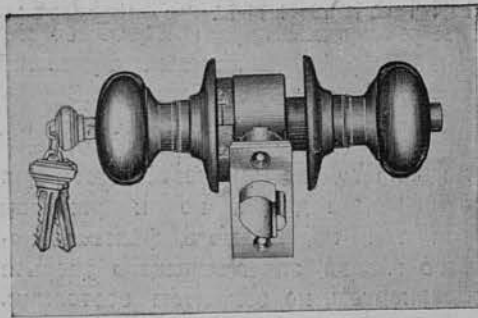
Преимущество «американского» замка заключается в его надежности, в возможности простейшим путем (меняя высоту выступа цилиндров) создать различие каждого замка и его ключа от другого такого же замка, наконец в малых габаритных размерах замка и, особенно, ключа.

В XX веке, особенно в послевоенное время, в американской, а постепенно и в западно-европейской практике дверные приборы подверглись коренному изменению. Дверная ручка превратилась в основном лишь в деталь единого замка, совмещающего крепление двери и в закрытом и в запертом состоянии; в ручке установлен вращающийся барабанчик с прорезью для ключа.

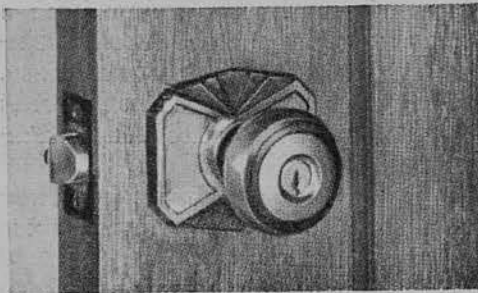
Даже простые ручки, имеющие форму скобы, обычно совмещаются в США с косым засовом, служащим ригелем замка; поворот кнопки заменен здесь небольшим рычажком на скобе.

Значительное распространение приобрели и различные виды автоматических закрывателей дверей; наиболее целесообразными являются образцы, служащие одновременно и пятниковой петлей.

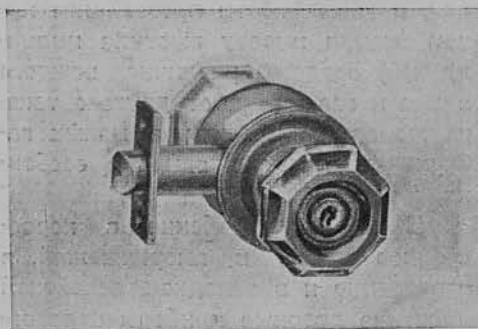
Простейшими типами петель считаются петли, имеющие антифрикционные прокладки — шайбочки. Чаще других применяются петли с запрессованным шариком или шариковыми подшипниками, а также спи-



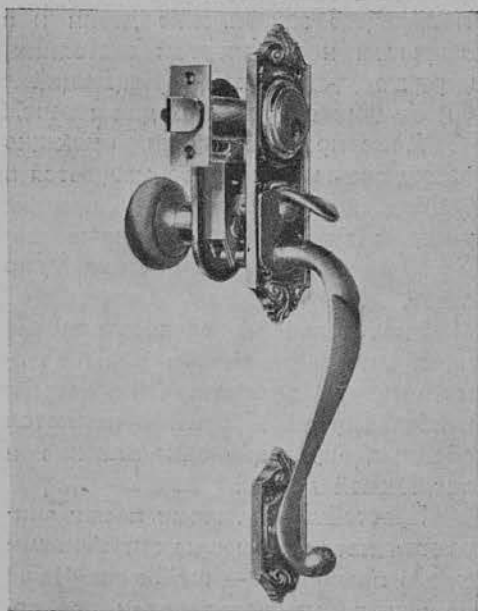
Американский замок с кнопкой



Американский замок с кнопкой



Американский замок с кнопкой



Ручка с косым засовом, управляемым рычагом

ральные, пружинные и скрытые петли (пластинчатые).

Весьма целесообразным является применение накладок на двери («finger - plates»), т. е. металлических, стеклянных или пластмассовых планшетонок, предохраняющих дверь от постепенного повреждения пальцами при открывании или закрывании.

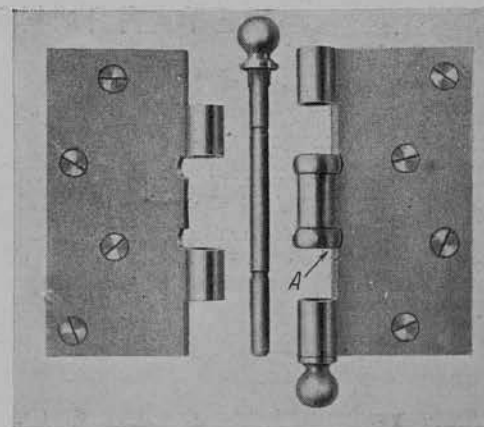
Следует отметить также наличие целого ряда приспособлений, создающих дополнительные удобства в пользовании дверными приборами. Сюда относятся устройства в замке, позволяющие вводить групповой ключ, открывающий серии замков, и «хозяйский» или «аварийный» ключ, которым можно открывать все различающиеся друг от друга замки огромного дома, зданий железной дороги и т. д. Различные мелкие приспособления и кнопки позволяют запирать замок «наглухо», автоматически устанавливать указатель «дверь закрыта» и т. д.

Внешнее оформление американских скобяных изделий не находится на большой высоте: многие предметы имеют неприемлемые формы, часто украшенные рисунком «модерн». За последнее время большое распространение приобретает отделка комплектов дверных приборов целого интерьера одним цветом. Высококачественными являются защитные и декоративные покрытия изделий; применением усовершенствованных гальванических покрытий (достигающих 4—6 слоев) американские фирмы, выпуская изделия из черного металла, достигают их высокой антикоррозийной устойчивости, совмещенной с красивым внешним видом.

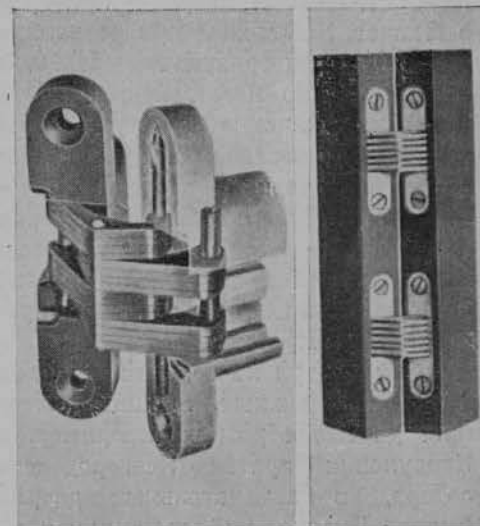
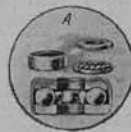
...

Повышению качества дверных приборов у нас уделяется явно недостаточное внимание. В подавляющем большинстве выпускаемые нашими заводами дверные приборы являются и по конструкции и по отделке неудовлетворительными.

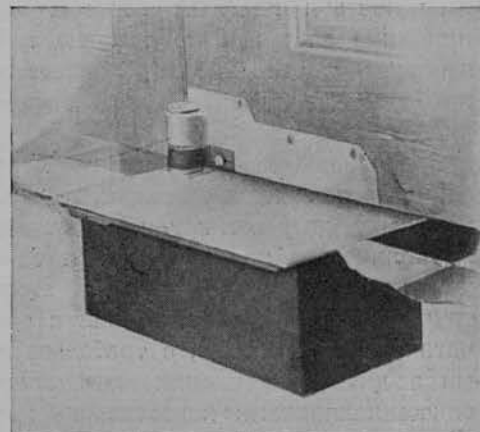
Замки у нас имеются двух видов: накладной пружинный, самозапирающийся («американский»), замок, пригодный лишь для наружных дверей, и врезной «сувальный» замок, с незначительным количеством серий, не превышающим одного-двух десятков. Таким образом, замок этот может быть открыт 10-м—20-м ключом,



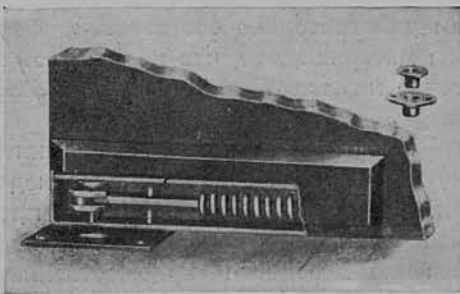
Петля с шарикоподшипником



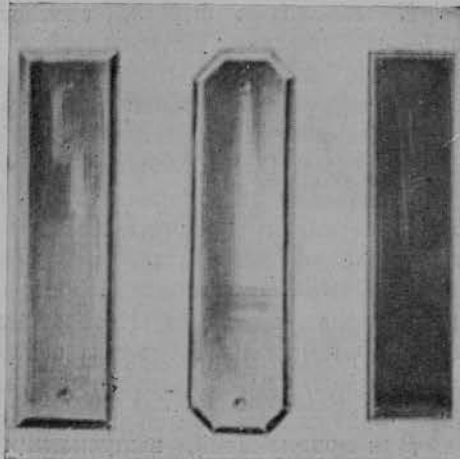
Петля скрытая (пластинчатая)



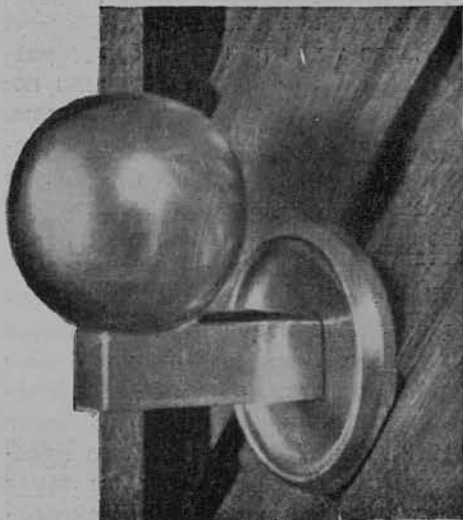
Пружинный затвор, утопленный в полу



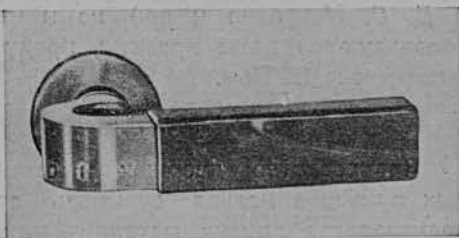
Пружинный затвор с пятикопьевой петлей на двери



Накладки на двери металлическая (справа) и стеклянные (слева)



Ручка с шариком



Английская ручка с пластмассой

не говоря уже о том, что многие из этих замков могут быть без особого труда открыты и любым острокопечным предметом.

Ручки фали у нас почти не выпускаются, петли изготавливаются лишь самого простейшего полушарнирного типа, и введение (в весьма незначительной части продукции) железной шайбочки считается уже большим достижением. Освоенные Тульским заводом скобяных изделий приборы с пластмассовой кнопкой и косым засовом почти не изготавливаются.

Буфера и остановы не производятся вовсе, а пружины изготавливаются такого типа, который пригоден лишь для сараев и конюшен.

Особенно следует остановиться на производимых промышленностью больших ручках для парадных дверей. Наиболее распространенными являются ручки, выпускаемые заводом «Красный Октябрь», а также ручки с деревянным валиком.

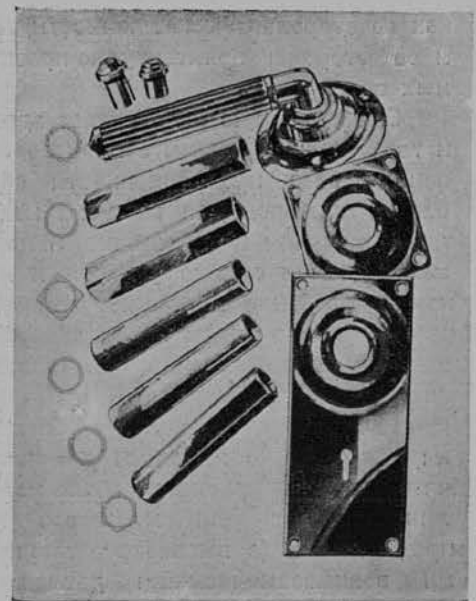
Ручки эти хорошо известны не только по своим неприемлемым формам, но также и потому, что через несколько месяцев все металлические их части покрываются сплошным коричневым слоем ржавчины.

Необходимо, в то же время, отметить, что в отдельных случаях у нас изготавливаются отличные дверные приборы. Сюда можно отнести ручки, изготовленные для здания филиала ИМЭЛ в Тбилиси, и некоторые ручки, выпускаемые артелью «Призыв».

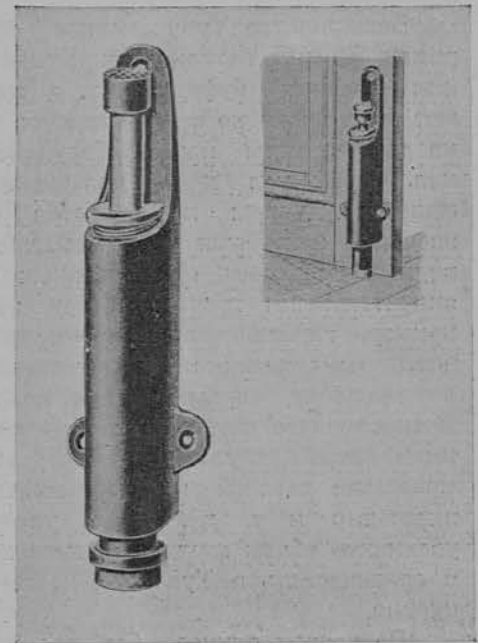
Стандарты скобяных приборов, обусловив введение некоторых, совершенно необходимых коррективов в типы выпускаемой продукции (например, уничтожение ненужной планки ручек скоб, составляющей в среднем 45% стоимости), не обеспечили, в целом, переход на изготовление действительно рациональных дверных приборов.

Однако даже весьма скромные улучшения, предложенные ОСТом № 90013—39, в большинстве случаев остались на бумаге, промышленность попрежнему выпускает продукцию по старым образцам.

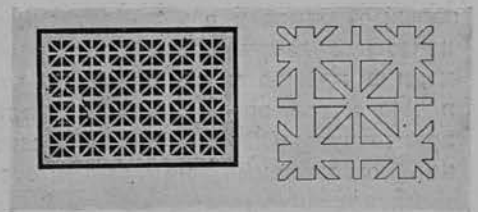
Основная причина всех этих недочетов заключается в неправильно построенной системе разработки и внедрения образцов, в ряде допускаемых промышленностью ошибок, а главным образом, в почти полном отсутствии внимания к этому делу,



Типовые ручки английского производства



Дверной прижим с резиной



Решетка (США)

как со стороны промышленности, так и со стороны архитектурно-проектных организаций.

Определенную роль играет здесь и то обстоятельство, что производственная база промышленности скобяных приборов для выпуска некоторых изделий недостаточна, а парк оборудования сильно устарел и изношен (особенно в промкооперации).

На действующем парке оборудования можно, конечно, выпускать значительно лучшие по качеству ручки или петли, но уже замки типа «Schlage», с прорезью для ключа в кнопке и другие сложные изделия требуют для массового их производства (с высококачественными взаимозаменяемыми деталями) пополнения станочного парка, инструментального хозяйства и пр.

Однако частичная изношенность парка оборудования отнюдь не является основной причиной выпуска недоброкачественных дверных приборов.

Большинство улучшенных образцов ручек, петель (спиральных или потайных), буферов и т. д. может быть внедрено в производство и на действующем парке оборудования. Требуется лишь повышение общей культуры производства и внедрение некоторых усовершенствованных процессов, не связанных с значительными затратами (как, например, гальваническое хромирование, металлизация распылением, азотирование, окраска путем механизированного окунания с применением нитро-целлулозных лаков, запрессовка деталей из порошковых пластмасс и т. д.). Надо также увеличить объем горячей штамповки и организовать в Туле цех ковкого чугуна.

Во всяком случае, без всякого дополнительного оборудования можно добиться, чтобы петли имели промежуточную шайбочку, чтобы деревянные валики не царапали руки и чтобы никель не слезал через месяц после установки прибора.

Переходя к вопросу о внедрении новых образцов и о художественных качествах дверных приборов, необходимо прежде всего отметить, что в настоящее время ни Академия архитектуры СССР, ни одна проектная организация не занимаются проектированием дверных приборов, и что на производственных предприятиях нет ни одного архитекто-

ра или художника. Наркомат стройматериалов СССР (производство скобяных приборов находится в ведении «Главсантехники») и промкооперация этими вопросами последнее время почти не интересовались. Предприятия же, получая план лишь в количественных показателях, шли в большинстве случаев по линии наименьшего сопротивления и выпускали изделия по старым образцам.

Положение должно измениться после постановления ЦК ВКП(б) и СНК СССР от 9/1 1941 года о мероприятиях по увеличению производства товаров широкого потребления, указывающего на необходимость расширить существующие и организовать новые предприятия, в том числе по скобяным изделиям, и отмечаящего, что «изделия должны быть прочные, удобные для пользования и красиво оформленные».

Чтобы реализовать это постановление, необходимо прежде всего усвоить, что изделие должно сочетать красивое оформление с удобством, прочностью, а следовательно, и с целесообразной конструкцией, и что оформление и конструкция, вместе взятые, должны соответствовать конкретному материалу и требованиям технологии.

Нельзя допускать такие, вытекающие из незнания проектировщиком материала или технологии, явления, как, например, весьма часто практикующиеся на дверных ручках утолщения, всякие «тумбочки» и т. д. Все это чисто механически перенесено с прежних литых изделий и совершенно не соответствует требованиям материала и технологии (в частности штамповки).

Достаточно взглянуть на дверную ручку, с применением пластмассы, выпускаемую Тулметкопромсоюзом, чтобы убедиться в том, что здесь пластмассовый валик поставлен чисто механически, что применяемый материал имеет совершенно другие возможности.

Совсем иначе выглядит схожая по типу (но не по оформлению) английская ручка с пластмассой. В этой ручке нет излишних деталей, в ней полностью использованы все преимущества материала.

Этими же чертами характеризуется швейцарская ручка фаль и немецкая ручка с шаром (по проекту проф. Бурхатц).

Во всех этих примерах мы име-

ем действительно соответствие формы материалу, то, что немцы весьма точно называют «Stoffgerechte Gestaltung».

Уместно будет здесь вспомнить лучшие исторические образцы изделий из металла, как, например, произведения Донателло или, непосредственно в области художественных скобяных приборов, арматуру Клодиона или Томира, которые достигали наибольшего совершенства не путем нагромождения ненужных деталей, а выразительностью формы, соответствием оформления материалу.

Особо должен быть поставлен вопрос о формах приборов для национальных республик. Постановление ЦК ВКП(б) и СНК СССР от 9/1 1941 года, осуждая завоз оконных ручек в Казахстан, требует изготовления таких изделий на местах. Совершенно ясно, что бытовые условия и национальные вкусы в Казахстане, Таджикистане или Армении совершенно иные, чем в Москве и Ленинграде.

Для предприятий, выпускающих приборы, соответствующие требованиям и вкусам жителей национальных республик, надо регламентировать лишь пределы габаритных размеров и общие технические условия для конструирования.

Когда типы приборов будут разработаны, необходимо в срочном порядке типовые проекты передать промышленности, перед которой одновременно должно быть поставлено требование об улучшении производственной базы и о внедрении более совершенных методов производства.

Надо определить типы и образцы основных изделий, подлежащих внедрению. План их выпуска должен соответствовать требованиям архитектурных и строительных органов. Нельзя допускать такого положения вещей, которое существует сейчас, когда не только не внедряются в производство лучшие из разработанных образцов ручек (проекты арх. А. В. Власова, К. М. Соколова и Д. С. Меерсона и др.), но и не используются даже проекты, предусмотренные ОСТ'ом.

• • •

Производство дверных и оконных приборов нельзя отрывать от производства других металлических предметов интерьера и архитектурных деталей.

Помимо схожести требований художественного, эксплуатационного и организационного порядка, неразрывно связанной оказывается здесь и техническая сторона дела.

Это относится к внедрению новых методов обработки, а главное, к освоению новых материалов (например, железного листа, плакированного тонким слоем алюминия или мельхиора), которое легче осуществить в разрезе удовлетворения нужд нескольких производств, чем одного из них.

Мебельная фурнитура сегодняшнего дня — это неотделанные, простейшие типы петель, замки, открываемые любым ключом, и ручки-бляшки неопределенного цвета. «Улучшенные» же образцы ручек с пластмассой совершенно неправильно, по большей части, сконструированы, не используют преимуществ крепления, допускаемых пластмассой, и безобразно расцвечены.

Еще хуже, пожалуй, обстоит дело с разного рода вентиляционными и другими решетками. Не говоря уже о широкой возможности изготовления новейшими методами, как, например, автогенной резкой по шаблону, действительно художественных решеток, — простейшим путем — применением элементарной штамповки можно изготавливать дешевые вентиляционные решетки самых различных рисунков.

Перейдем к печным приборам. На открытой в Москве выставке каслинского художественного литья имеется ряд печных заслонок, представляющих собой подлинные художественные произведения. Однако эти образцы ни в какой мере не характеризуют качества выпускаемых в массовом порядке нашей промышленностью печных заслонок. Заслонки эти, как правило, изготавливаются из жести и лишены всякой художественной формы.

Больше сравнительно занимают у нас металлической электроосветительной арматурой. Однако, и здесь отсутствует стремление к упрощению технологического процесса и использованию заменителей вместо остродефицитных материалов.

Плохо обстоит дело и с художественным качеством изготавливаемых в огромном количестве металлических кроватей. В подавляющем большинстве случаев дело сводится здесь

к копированию старых, довоенных образцов, с неизменными шариками и даже ухудшенной отделкой. В общей массе этой продукции тонут сравнительно лучшие образцы металлических кроватей, выпускаемых некоторыми московскими и ленинградскими предприятиями. Рука архитектора и художника еще не дошла до оформления этих, столь распространенных в нашем быту, изделий.

Вовсе отсутствует у нас производство металлических зеркал.

Ни одно предприятие не выпускает в серийных количествах сколько-нибудь удовлетворительных обычных ворот, балконных решеток и т. д. В результате все эти изделия обычно обходятся чрезвычайно дорого и в ряде случаев не украшают, а уродуют здания. Необходимо при этом иметь в виду, что речь идет не о выпуске в массовых количествах дорогих литых или сложных кованых изделий, а о рационализации технологического процесса и целом ряде других мероприятий, которые дадут возможность выпускать изделия более высокого художественного качества, без удорожания их стоимости.

Возьмем, к примеру, ворота дома № 67 по улице Горького (автор — арх. А. К. Буров). При промышленном выпуске такого рода ворот, при переводе их производства на штамповку и сварку, они обойдутся дешевле, чем все изготавливаемые в настоящее время образцы. В то же время ворота в этом случае не только не будут уродовать здание, как это сейчас нередко бывает, а наоборот, будут украшать его.

При разработке типовых проектов зданий следует разрабатывать также чертежи ворот и решеток; промышленность должна выпускать их в обычном плановом порядке, с применением необходимых промышленных методов.

Приведенных примеров более чем достаточно, чтобы видеть, насколько значителен вопрос о художественном качестве металлических изделий в интерьере и как мало этому вопросу уделяется внимания.

Особо стоит вопрос о художественных уникальных изделиях, а также о наших старинных художественных кустарных металлопромыслах.

По отдельным проектам, выполненным в порядке индивидуальных

заказов, мы имеем за последнее время ряд изготовленных отличных металлических изделий. Сюда можно отнести большое количество электроосветительной арматуры и решеток на станциях московского метро, решетки мостов, люстры в некоторых общественных зданиях и т. д.

Что же касается художественных промыслов, то они, выпуская в отдельных случаях переоклассные изделия, нередко дают совершенно неудовлетворительную массовую продукцию.

Между тем художественные металлопромыслы имеют своеобразную культуру, свой рисунок, свой стиль, — все это надо беречь и лелеять.

Большую роль в улучшении положения художественных металлопромыслов могло бы сыграть более активное привлечение кустарей к исполнению индивидуальных заданий отдельных крупных строителей. Выполняя специальные заказы для строящихся театров, домов культуры, круглых общественных зданий и т. д., не говоря уже о Дворце Советов, лучшие из кустарей могли бы дать более ценные образцы своего творчества, чем работая в основном по линии ювелирно-галантерейного ширпотреба.

Художественная сторона предметов, изготавливаемых из металла, стояла у нас всегда на высоком уровне. Лучшим доказательством этому могут служить старые русские ювелирные изделия, оружие и отделка наших архитектурных памятников.

Задача заключается в том, чтобы на основе широкого привлечения к этому делу архитекторов и художников и проведения ряда рационализаторских мероприятий на предприятиях, добиться всестороннего расцвета художественной металлической промышленности.

Наряду с этим надо всемерно усилить борьбу с художественным браком. Этьенн де Буало еще в 1269 году в своей «Книге о ремеслах» писал о запрещении выпуска неудовлетворительных запоров и о тяжелой каре, налагаемой на производителей плохих замков.

За истекшие 700 лет многое изменилось, однако, не мало еще запоров открывается любым ключом, а вопрос о каре за плохое качество замков и, особенно, за их конструкцию сохранил еще пока все свое значение.



Перила Большого Каменного моста. Акад. арх. В. А. Шуко, проф. В. Г. Гельфрейх,
 арх. М. А. Минкус. 1936—1938 гг.
 Parapet du pont Grand Kamenni à Moscou. V. A. Schouko, membre de l'Académie, prof. V. G. Helfretch,
 arch. M. A. Minkous. 1936—38

Ч У Г У Н Н О Е Л И Т Ь Е

Н. СОБОЛЕВ

В декабре 1940 года в Москве была организована выставка художественного чугунного литья. За последние три четверти века чугунное литье применялось в архитектуре преимущественно в чисто конструктивных целях, о художественных возможностях его было забыто. Между тем экспонаты выставки показывают, какое широкое применение в прошлом имел чугун в оформлении садово-парковой и городской архитектуры. Имена наиболее выдающихся русских зодчих XVIII и первой половины XIX вв. связаны с большой работой по художественному чугунному литью.

Хотя выплавка металла из руды была известна в России с незапамятных времен, но, из-за технической отсталости, она велась исключительно кустарным способом, в обыкновенных кузнечных горнах. Кузнечная техника стояла в московском го-

сударстве на очень высоком уровне, это можно заключить и по кованым (ручным способом) 17-пудовым пушкам XV века, хранящимся в Ленинградском артиллерийском музее. До разработки уральских руд, производство железа и чугуна было сосредоточено в Устюжне Железнопольской (новгородская земля), в селе Дедюлине (тульский район) и во всем Олонецком крае. Своего железа на государственные нужды нехватало, и руду покупали в «свейской» земле (в Швеции). В последние годы своего царствования Иван Грозный снарядил экспедицию на реку Цыльму для розыска полезных ископаемых. Во главе ее стояли два «немца-рудознатца». Возникновение на Урале горных разработок в более крупных масштабах относится к шестидесятым годам XVI века, когда богатыми солеварями Строгановыми был основан Пыскорский монастырь,

оборудовавший целый завод по кладке железной руды. В 1632 году голландцу Андрею Винуусу было разрешено построить «вододейственный завод» для отливки чугуна и производства железа. Московское правительство разрешило «где место приищут, oprичь монастырских, и боярских, и дворянских поместьев и вотчин, на наших порожних землях всякое железное дело делать», но с тем, чтобы «людей государевых всякому делу научить и никакого ремесла от них не скрывать». Винниусом были построены городищенские заводы. По его примеру в 1648 году начинается постройка заводов голландцем Акемой и датчанином Марселиусом на реке Ваге в Вологодской губернии, и на реке Скниге, в Тульской губернии. Вслед за иностранцами в роли железозаводчиков выступают русские монастыри: Пыскорский и Далматов, основанный в

1682 году (на реке Каменке) Каменский завод. Правительственные мероприятия, давшие сильный толчок развитию этой отрасли промышленности, относятся к эпохе Петра I. В 1698 году Петр I строит знаменитый Невьянский завод и отбирает у монахов Каменский завод. Но взятые в казну заводы не оправдывают возлагавшихся на них надежд, и Петр I (в 1702 году) передает их в руки тульского кузнеца Никиты Антупьева Демидова. Основание прославившегося тонкостью своей отливки Каслинского завода относится к 1747 году, когда купец Коробков купил землю у башкир Мякотинского общества и переселил на нее своих крепостных из Калужской губернии. Рабочая сила на заводах комплектовалась Коробковым из собственных крепостных и, главным образом, из староверов, из беглых крестьян и преступников. Каслинский завод недолго находился в руках Коробкова; вскоре его на ходу приобрел Демидов, а затем он перешел к купцам Расторгуевым. В их владении он оставался до 1917 года. Если каслинское литье, получившее заслуженную известность по тонкости своего исполнения «кабинетных», небольшого размера, групп и отдельных бюстов и статуэток, для крупных архитектурных форм почти не применялось, то заводы других владельцев (главным образом казенные, расположенные неподалеку от столицы) — Александровский (1703 г.), Петровский (1704 г.), Кончезерский (1719 г.) и др. — явились теми местами производства чугунных мостиков, ворот и оград, которые украсили в XVIII веке Петербург и лежащие близ него летние дворцовые ансамбли. Следует отметить, что в первой четверти XVIII века решетки из кованого железа преобладали над отлитыми из чугуна. Чугунное литье применяли для половых и надмогильных плит, для барельефов (как, например, для находящегося над Петровскими воротами Петропавловской крепости барельефа Конрада Оснера) или для целых статуй. Из чугуна, в частности, были отлиты для воронежского дворца Петра I скульптуры «четыре времени года», в настоящее время украшающие Таганский парк культуры и отдыха в Москве. С середины XVIII века, среди кованных решеток появляются отлитые и из чугуна. Одной

из первых чугунных решеток может считаться решетка дворца М. И. Воронцова (1743—1745 гг.) в Ленинграде, на улице 3-го июля (бывш. Пажеский корпус), с сочными барочными завитками. Приблизительно к этому же времени относится изготовление в Москве чугунной ограды и ворот бывш. особняка Сологуба, дома № 3 (в Б. Толмачевском переулке, на Б. Ордынке. Эта, очень сложная по своему рисунку, чугунная ограда состоит из двустворчатых ворот, с венчающим их ажурным украшением между двух монументальных каменных столбов, с нишами и фигурными вазами на ажурных постаментах. Каменные столбы, между которыми помещены прясла решетки из очень запутанных завитков, украшены чугунными барельефами, с орнаментами из завитков и раковин, с гроздьями винограда и плодами. Решетка Летнего сада в Ленинграде, сооруженная в 1783—1784 гг. по проекту Ю. М. Фельтена, вызвала восторженные отзывы современников. В оградах возводимых в Москве дворцов стали повторять формы и пропорции фельтенского произведения. Такова решетка б. особняка железозаводчика Баташова, на Интернациональной улице № 11 (ныне занятого больницей имени Медсантруд). Представители классицизма XVIII века — Камерон и Кваренги — украсили сады и парки бывш. Царского Села, Павловска и Гатчины многочисленными чугунными решетками, мостиками, вазами и фонтанами. Чем ближе мы подходим к концу XVIII века, тем больше встречаем художественного чугунного литья. Особенно широко пользуются чугуном Тома де Томон, Воронихин, Стасов и Росси в Петербурге и его окрестностях и московские зодчие — Бове и Жилярди (в первой половине XIX века). Талантливый мастер ампира Тома де Томон дал целый ряд образцов чугунного литья. Его решетка у мавзолея «Любезным родителям» в Павловском парке Слуцка поражает предельной лаконичностью своих форм и сдержанностью разбросанных отдельными пятнами украшений. Решетка Казанского собора в Ленинграде, отлитая в 1811 году, представляет по сложности рисунка и размеру своего полотнища, непревзойденное произведение чугунного литья. Автор ее, А. Н. Воронихин, много работал и в окрестно-

стях столицы: в Петергофе, Стрельне, Гатчине, в Павловском дворце и его парке. В этом парке он в 1811—1812 гг. построил так называемый «Розовый павильон», с изящной решеткой, украшенной гирляндами и венками роз, висящими на тонких прутьях ограды, и с громадными четырехугольными «кашпо» (для посадки цветов), покрытыми по бокам тонко прорисованными акантовыми листьями. Эти «кашпо» фланкируют вход в Розовый павильон и повторяются у входов дворца со стороны парка. Особенно умело пользовался чугунным литьем, широко применяя его в своих постройках, один из наиболее выдающихся зодчих XIX века — К. И. Росси. Для одной из своих первых построек в Петербурге—Михайловского дворца (1823 г.)— он komponует монументальную ограду из массивных копий, с красивыми контрфорсами со стороны двора. Со стороны главного фасада Михайловского дворца, ныне занятого Русским музеем, Росси помещает эту монументальную ограду, с массивными ажурными барельефами из античной арматуры в нижних частях створок ворот, вполне соответствующую громадному коринфскому портику главного фасада. В то же время, служебной лестнице павловского дворца Росси придает очень упрощенные формы устоев, с легким ажуром перил. Наряду с этим, Росси создал огромное количество различных деталей садово-парковой архитектуры. В том же Павловском парке имеется целый ряд его разнообразной формы чугунных ваз у Турецкой беседки, устои для троса парома на озере у Розового павильона (с лирой и изящной консолью), вазы в виде жертвенника у павильонов Елагина дворца, у Аничкова дворца в Ленинграде и т. д.

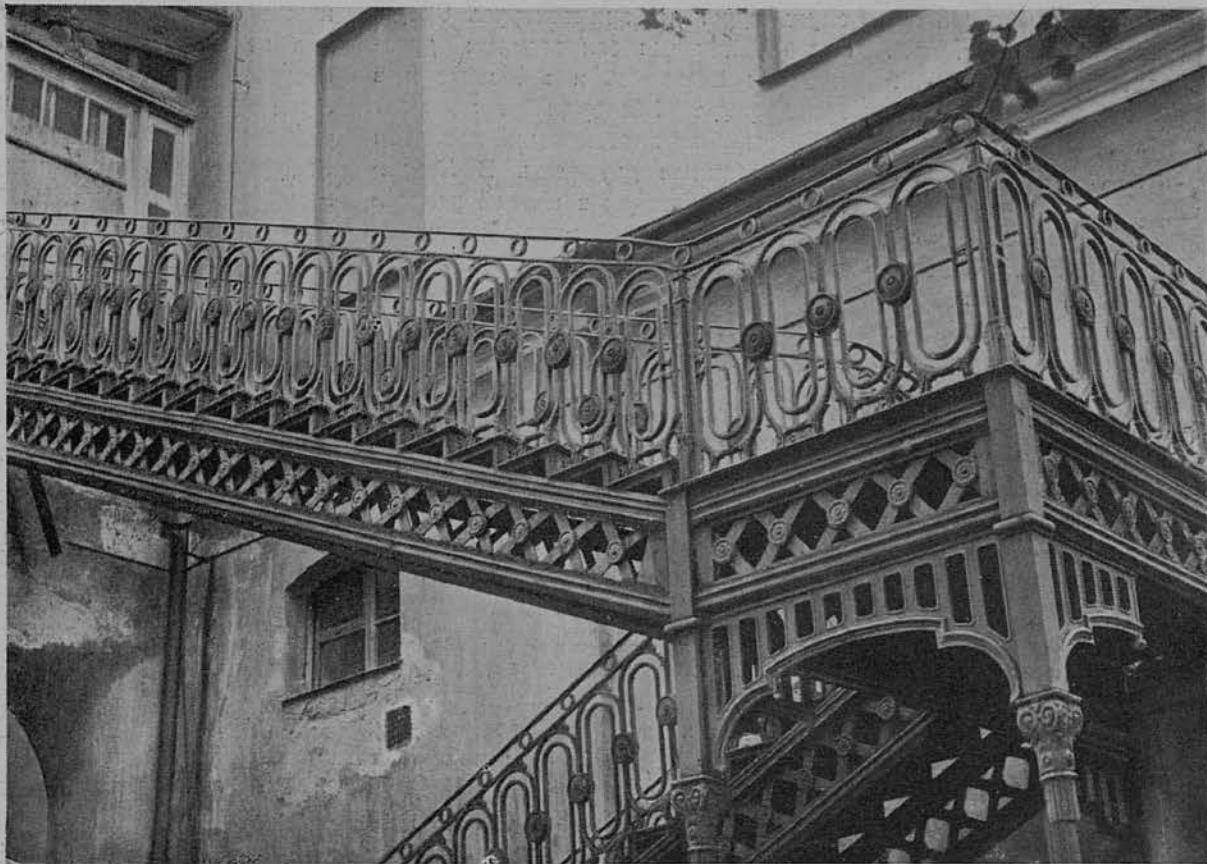
К этому же типу декоративных скульптур следует отнести и пограничные столбы бывш. Гатчинского имения, в виде римских герм, работы скульптора С. С. Пименова старшего (1784—1833 гг.). Пименов, подобно М. Ф. Казакову, никогда не был за границей и с античными произведениями знакомился только по немногочисленным в то время увражам библиотеки Академии художеств и по гипсовым слепкам, с которых ему приходилось рисовать во время учения. Благодаря этому, все его произведения носят совер-



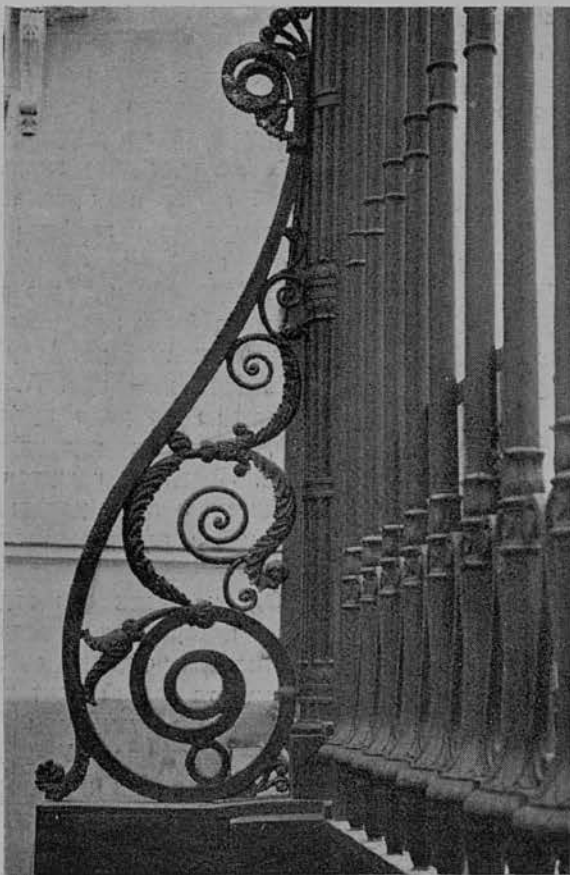
Звено решетки Казанского собора. Арх. А. Воронихин. 1814 г.
 Partie de la grille de la cathédrale Kazanski à Léningrad. Arch. A. Voronikhine. 1814



Ворота дома № 3 в Б. Толмачевском переулке в Москве. XVIII в.
 Grille en fonte de la porte cochère d'un immeuble à Moscou. XVIII siècle



Чугунная лестница Павловского дворца. Арх. К. Росси. 1824 г.
 Escalier en fonte de l'ancien Palais Pavlovski à Léningrad. K. Rossi. 1824



Контрфорс ограды Русского музея в Ленинграде. Арх. К. Росси. 1823 г. (слева) и контрфорс ограды
 дома № 34 на Фонтанке. Арх. Корсини. 1850 г. (справа)
 Deux contreforts à Léningrad. XIX siècle

шенно самостоятельный, чуждый посторонним влияниям характер. Его *terminus* — бородатый мужик, с накинутой на плечи овчиной, имеет мало общего с тем античным божеством, которое он должен был изображать.

Современником Пименова был талантливый скульптор П. П. Соколов (1765—1833 гг.). Кроме всем известной статуи «Молочница с разбитым кувшином», сделанной им для Екатерининского парка города Пушкина (чугунная копия этой статуи находится в бывш. имении «Суханово»), П. П. Соколов в 1825 году лепит грифонов, с подставками для фонарей, помещенных на концах висячего мостика (через канал Грибоедова в Ленинграде). Отлитые из чугуна, покрытые позолотой, грифоны эти производят внушительное впечатление. Фигуры грифонов в первой четверти XIX века одинаково интересовали как архитекторов, так и скульпторов. Если в Петербурге их лепил Соколов, то в Москве их применил Жилярди при застройке погоревшей во время наполеоновского нашествия столицы.

Строгие по своим пропорциям и формам решетки Жилярди уцелели еще на многих улицах Москвы. К их числу относится решетка бывш. Слободского дворца (ныне Механико-строительный институт имени Баумана). Однако далеко не всеми архитекторами хорошо чувствовался материал, для которого создавался проект. Так, беседка в бывш. имении Аракчеева «Грузино», Новгородского района, технически прекрасно выполненная по проекту арх. В. П. Стасова (в 1822 г.), по своим формам более напоминает деревянный трельяж из тонких планок, чем отливку из чугуна. Она кажется бутафорией, а не монументальным произведением. Очень хорошо чувствовал материал московский зодчий О. И. Бове. Это особенно сказалось в его фрагментах триумфальной арки (1829—1834 гг.), стоявшей у Белорусско-Балтийского вокзала. Ее прекрасно нарисованные детали, исполненные скульпторами Витали и Тимофеевым, были отлиты на заводе Шепелевых. Уцелевшие образцы этой арки хранятся в настоящее время в Музее Академии архитектуры СССР. После похода Наполеона в Египет, к античным мотивам чугунного литья прибавились мотивы египетской

скульптуры и архитектуры. Следы этого увлечения египетскими древностями сказались и в Москве и в Ленинграде. Жилярди воздвигает в Кузьминках классический павильон с египетскими деталями. В Ленинграде существовал в первой половине XIX века цепной висячий Египетский мост, с чугунными деталями, заимствованными из памятников египетского зодчества. Под Ленинградом, при въезде в город Пушкин (бывш. Царское Село) уцелели Египетские (Кузьминские) ворота, состоящие из двух чугунных массивных пилонов. Ворота эти были построены в 1827—1832 гг. архитектором А. Менелассом, при участии скульптора Демут-Малиновского, который покрыл их сверху донизу барельефами в псевдоегипетском стиле. В период увлечения романтизмом в архитектуре наблюдается возвращение к мотивам готики — к стрельчатым аркам, к шпилям с флеронами, к развалинам замков и к поэтическим руинам. Капелла в псевдоготическом стиле, воздвигнутая в Александрии (Петергоф), с отлитыми из чугуна нишами, табернаклами, вимпергами и прочими деталями готической архитектуры, готические колодцы, с ажурными стрельчатыми навесами, покоящиеся на тонких готических колоннах, — произведения Менеласса и Демут-Малиновского, — украшают петергофский коттедж. В первой четверти XIX века в садах и парках широко применяются небольшие чугунные диванчики, которые, составляясь вместе, образовывали целую цепь, обрамлявшую по кривой небольшую площадку, с поставленным на ней памятником. Таковы чугунные скамьи в Екатерининском парке города Пушкина, стоящие около памятника Екатерине II.

Огрубление архитектурных форм в России второй половины XIX века сказалось и на чугунном литье. Для примера рассмотрим два чугунных фонарных столба. Первый исполнен в 1818 году, по рисунку арх. Жилярди, для освещения плотины в подмосковном имении Голицыных — «Кузьминки», а второй — сделан в 1872 году архитектором Розановым на подъезде бывш. дворца Романовых (ныне Дом ученых в Ленинграде, на набережной 9-го января). Изящество форм первого фонарного столба, пропорциональность отдель-

ных его частей и умеренная декорация во втором столбе совершенно отсутствуют. Формы его более грубы и менее выразительны, силуэт разбухает и становится анемичным. Загруженность деталями и желание придать им максимальное обогащение характерны для 50-х годов XIX века. Контрфорс решетки дома № 34 по Фонтанке (бывш. дом Шереметьева), выполненный в 1850 году архитектором Корсини, — яркий пример этого стремления к чрезмерному обогащению деталей.

• • •

За последние пять лет, в связи с реконструкцией Москвы и возведением новых зданий и новых мостов, применение чугунного литья в архитектуре значительно возрастает. Одними из первых, отлитых в Советском Союзе, решеток, являются перила путепровода у Ржевского вокзала и решетка Малого Каменного моста, выполненные по одному и тому же проекту К. Н. и Ю. Н. Яковлевых. Решетки эти напоминают фриз решетки Казанского собора в Ленинграде, но рисунок Воронихина гораздо сочнее и богаче. Чугунные столбы, выполненные на М. Каменном мосту (в мотиве каменных столбов), выглядят очень массивными по сравнению с ажуром решетки. В решетке Большого Каменного моста, выполненной по рисунку акад. арх. В. А. Щуко, литые снопы концевых частей моста и прясла середины, со знаменами и гербами города, а также профили столбиков, очень грубо сделаны и после отлива, очевидно, не были прочеканены. Нельзя назвать удачной решетку Крымского моста (автор — арх. А. В. Власов), состоящую из ряда худосочных колонн, покрытых массивным брусом перил. Колонны кажутся разномаштабными и мало увязанными с инженерными конструкциями висячего моста.

Однако, если эти отдельные попытки возврата к классическим декоративным формам еще не вполне удачны, то самый факт работы архитектора над чугунным литьем явление отрадное. Усилившееся за последнее время внимание архитектурной общественности к вопросам художественной промышленности в целом поможет искусству чугунного литья найти путь творческого расцвета.

П Р А К Т И К А

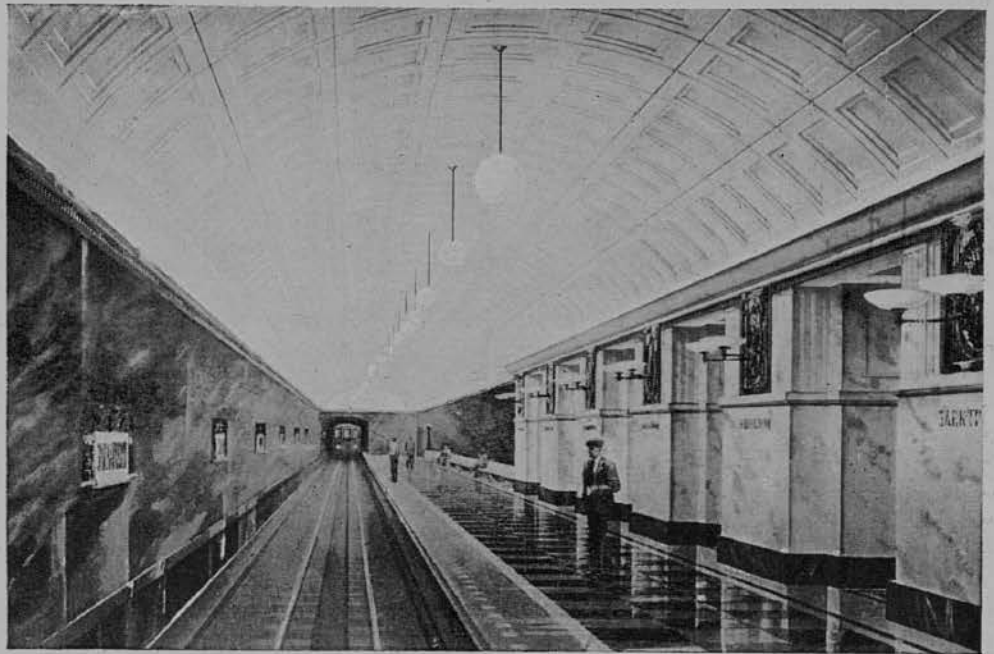
СТАНЦИИ МЕТРО ТРЕТЬЕЙ ОЧЕРЕДИ

Л. ПОЛЯКОВ

Заканчивается проектирование станций метрополитена третьей очереди. К этой работе, наряду с авторами, участвовавшими в создании сооружений метро первой и второй очереди, были привлечены и новые авторы — академики братья В. А. и А. А. Веснины, проф. В. Г. Гельфрейх и акад. арх. Б. М. Иофан.

Проект станции «Электрозаводская» составлен проф. В. Г. Гельфрейхом и арх. И. Е. Рожным на основании первоначального проекта, выполненного еще под руководством акад. арх. В. А. Щуко. Проект подвергся значительным изменениям и весьма улучшился. От старого проекта остались только декорировка свода круглыми кессонами и рисунок пола. Пилоны раньше предполагалось облицевать уфалейским мрамором и в нишах над скамьями поместить бюсты, — теперь они получили более интересную монументальную трактовку; облицовка из бело-кремового прохоро-баландинского мрамора, пилоны объединяются монолитным мраморным карнизом с бронзовой плитой.

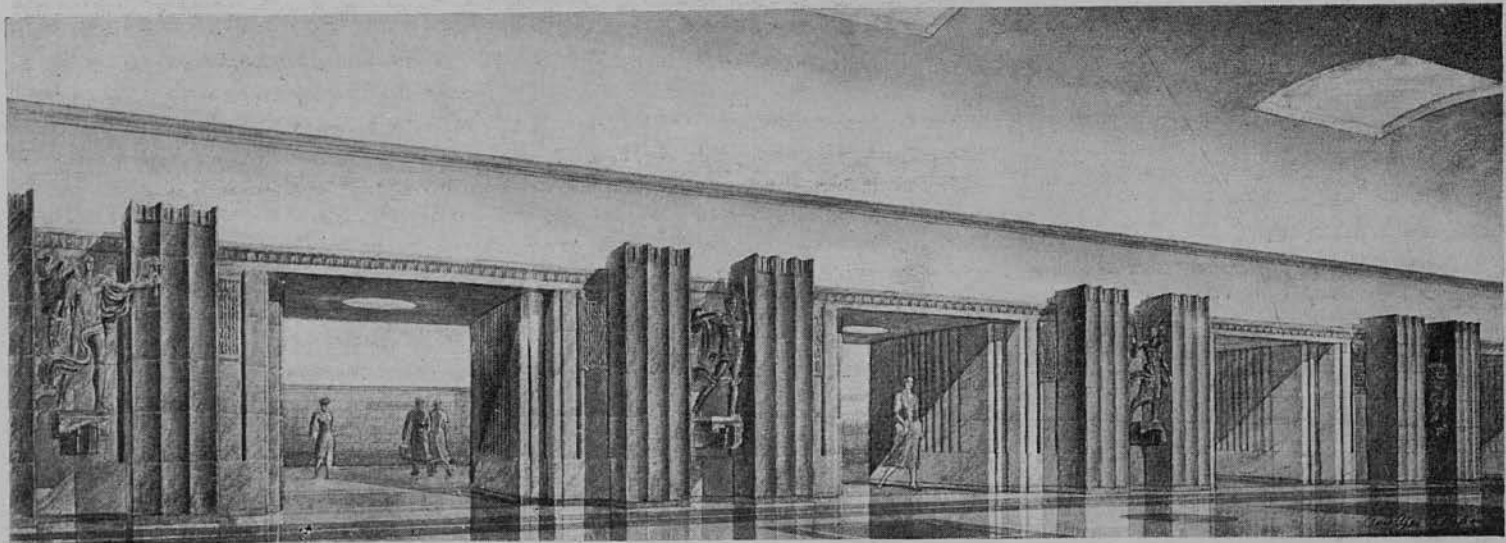
В верхней части пилонов между стилизованными триглифами размещаются рельефные метопы: тема скульптуры — радостный труд советских людей. Автор рельефов — Г. И. Мотовилов — один из немногих скульпторов, избравший монументальную скульптуру своей основной специальностью. Сотрудничество таких мастеров, как В. Г. Гельфрейх, И. Е. Рожин и Г. И. Мотовилов, дает основание полагать, что метро получит, наконец, станцию, в которой



Проект станции метро «Электрозаводская». Перрон
Проф. В. Г. Гельфрейх, арх. И. Е. Рожин, при участии П. Г. Каплианского
Projet de la station de métro „Electrozavodskaia“. Perron
Prof. V. G. Helfreich, arch. I. E. Rojine en collaboration avec P. G. Kaplianski



Станция метро «Электрозаводская». Центральный зал
Station de métro „Electrozavodskaia“. Salle centrale



Проект станции метро «Спартакoвская». Центральный зал. Акад. арх. Б. М. Иофан, соавтор арх. Ю. П. Зенкевич
 Projet de la station de métro „Spartakovskaia“. Salle centrale. B. M. Iofan, membre de l'Académie en collaboration avec l'arch. J. P. Zenkévitch

синтезу искусств будет уделено должное внимание. Архитектура этой станции также обещает быть весьма интересной.

Автор станции «Спартакoвская» (акад. Б. М. Иофан) заслуженно стоит в первых рядах архитекторов. Он упорно и смело ищет новых форм. На наш взгляд, этого мастера можно упрекнуть только в некотором однообразии композиционных приемов.

Приверженность к этим приемам привела в архитектуре станции «Спартакoвская» к нарушению основных законов архитектоники. Стены и объемы здесь наслаиваются друг на друга, пилоны высклакивают из антаблемента на половину своей толщины и т. д. Такие приемы вполне уместны при создании временных сооружений типа выставочных павильонов, но вряд ли оправданы в других случаях.

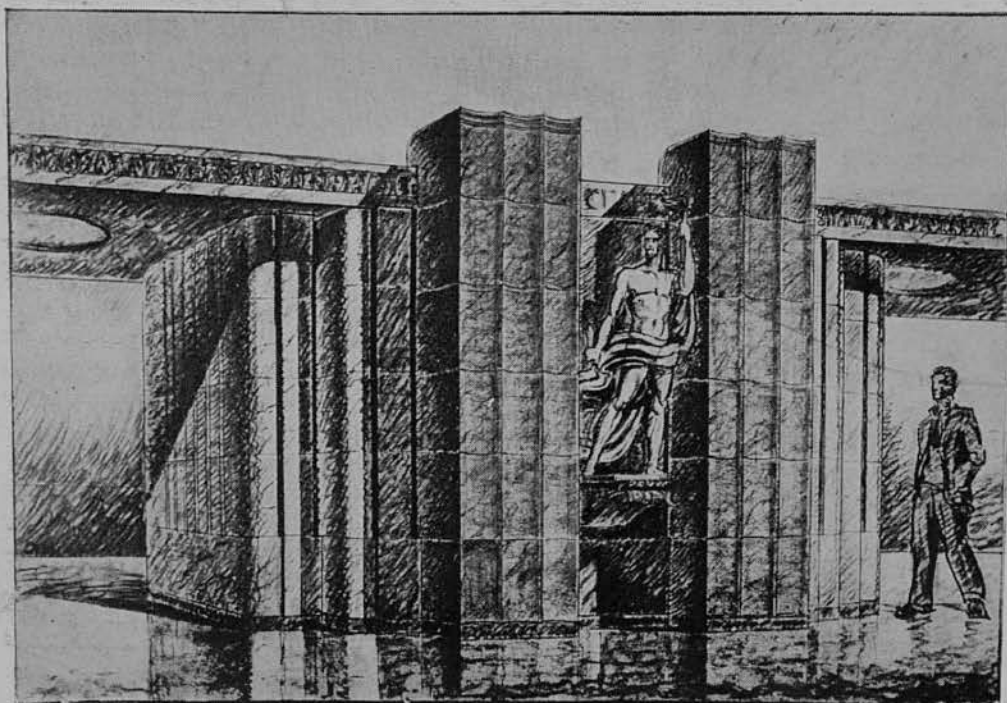
Сильно выступающие от пути свода декоративные пилоны без всякой нужды скрадывают с таким трудом полученный под землей объем станции, и в результате станция «Спартакoвская» будет самой узкой из всех размещенных на трассе метрополитена.

Пилоны украшены скульптурами, стоящими на сильно выступающих консолях. Консоли находятся на уровне пояса человека и, следовательно, будут еще больше стеснять движение публики. Подсветка потолка из-за пилонов и из-за козырька должна уничтожить впечатление перекрытого сводом помещения.

Если отбросить все эти соображения, то нельзя не увидеть большого мастерства Б. М. Иофана и последовательности в разрешении ряда формальных задач. Все же нам кажется, что ему не следовало пренебрегать специфическими задачами организации подземного, чисто утилитарного сооружения и превращать архитектуру в неорганическую интерьерную декорацию.

Станция «Павелецкий вокзал» проектируется В. А. и А. А. Веснинскими и арх. Лященко. По конструкции она одностипна с интереснейшим сооружением метро второй очереди — станцией «Площадь Маяковского». Конструкция эта чрезвычайно легка и смела.

С трудом верится, что под землей можно соорудить такой огромный светлый зал. Архитектура новой станции, на наш взгляд, недо-



Станция метро «Спартакoвская». Фрагмент. Пилон
 Station de métro „Spartakovskaia“. Pylône

статочно ярко подчеркивает конструктивную красоту этого блестящего создания инженерной мысли. Архитектура станции решена в виде, может быть, даже несколько излишне скромной декорации модернистского характера, вызывающей представление о торговом сооружении.

Колонны облицованы мрамором. Цепь арок, перекинутых с колонны на колонну, также облицована мрамором. Можно предположить, что облицовка арок плитами в натуре будет казаться неорганичной. Между арками над колоннами помещены вставки из вырезной (флорентийской) мраморной мозаики. Этот вид обработки мрамора успешно освоен заводом метро. Досадно только, что мраморные вставки помещены на такой высоте, что зрители не сумеют оценить тонкости работы и красоты материала.

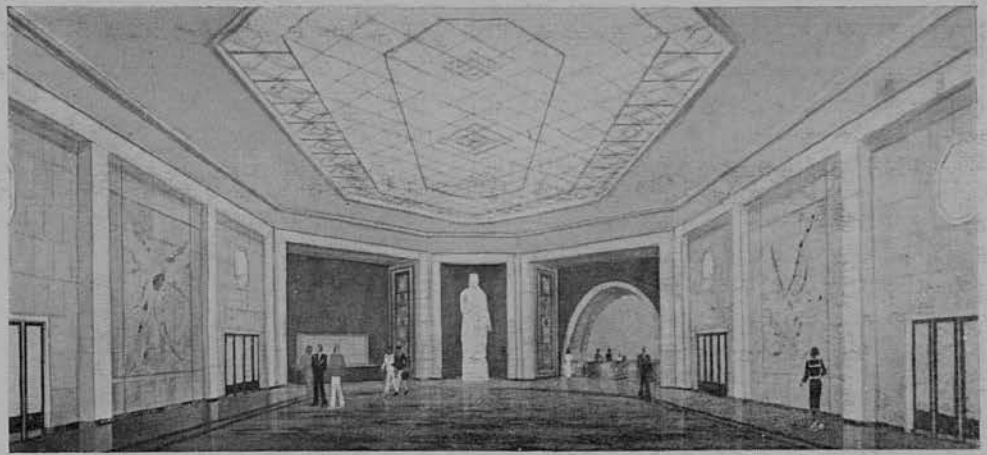
Свод обработан строго и просто легкими штукатурными тягами.

Помещенные на потолке мозаичные картины обогатят декорацию свода и помогут развить тему станции, расположенной у начала железнодорожного пути Москва — Донбасс. Нам кажется однако, что отсутствие сильной профилировки свода требует, чтобы картины эти были разработаны не в виде композиций, раскрывающих пространство, а также как и мозаика, в характере плоскостных панно.

Станция «Семеновская» (арх. С. М. Кравец) строится по совершенно новой конструктивной схеме. Это обычная трехзальная станция глубокого заложения, в которой проходы настолько сближены между собой, что продольные стены обращаются в ряд колонн, отделяющих средний зал от посадочных.

Сейчас трудно представить себе эффект, который будет производить этот прием в натуре. Но, судя по чертежам, можно высказать опасение, что колонны будут стоять слишком часто и казаться несколько приземистыми. Общая архитектурная композиция строга и проста. Колонны и архитрав решены как цепь просто поставленных рядом прямоугольных порталов. На наш взгляд, уместнее было бы еще более простое решение в виде колонн с перекрывающим их антаблементом.

Профилировка столбов и переключек несколько груба и примитивна. Боковые стороны столбов обраба-



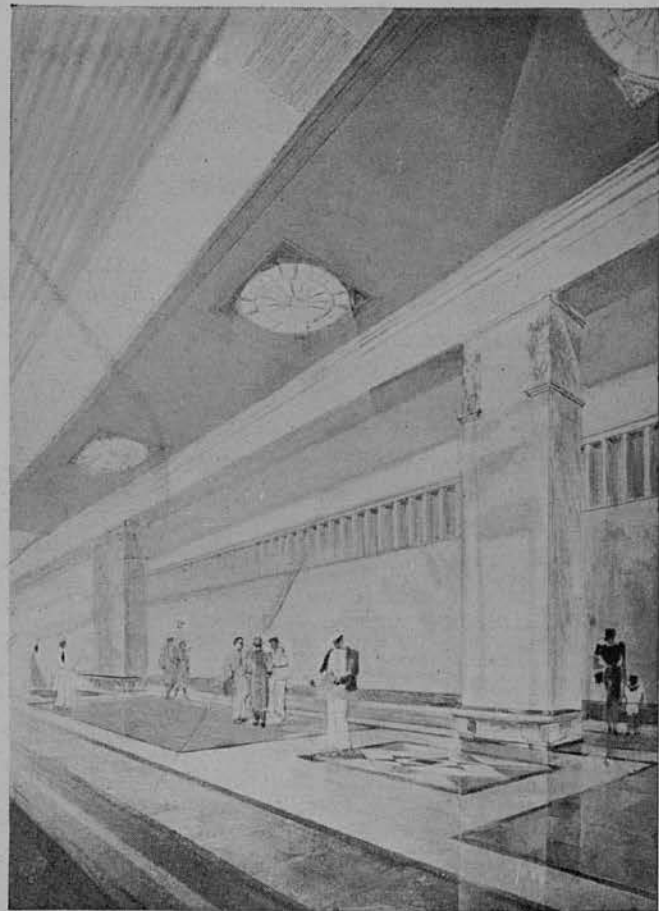
Проект станции метро «Павелецкая». Акад. арх. В. А. и А. А. Веснины, соавторы арх. С. В. Лященко и С. Ф. Зебек, при участии арх. Е. С. Демченко
 Projet de la station de metro „Pavéletskaia“. V. A. et A. A. Vesnine, membres de l'Académie en collaboration avec S. V. Liaschenko, S. F. Zebek et E. S. Demtchenko, architectes



Проект станции метро «Завод имени Сталина». Центральный зал. Арх. А. Н. Дущкин
 Projet de la station de métro «Usine Staline». Salle centrale. Arch. A. N. Douchkine

ны лепными фризами. Свод решен просто и декоративно легкими штукатурными тягами с лепными клеймами над каждым проходом. Тему этой станции помогут развить мозаичные вставки на путевой стене. Форма и размещение вставок-картин еще не найдены.

Станция «Новокузнецкая» арх. И. Г. Таранова и Н. А. Быковой обещает быть одной из самых простых и логичных. Авторы поняли, что любая обработка пилонов есть по существу дела излишняя декорация и без того выразительной конструктивной формы. Они оставили в неприкосновенности эту естественную форму конструкции. Проходы обработаны широкими мраморными наличниками. Заглубленные промежутки между ними использованы для размещения скамей. Свод обра-



Проект станции метро «Стадион СССР». Арх. В. С. Виленский, при участии арх. Л. Д. Фишбеин
 Слева—фрагмент перронного зала. Справа—перронный зал
 Projet de la station de métro «Stade de l'URSS». Arch. B. S. Vilenski en collaboration avec l'arch. L. D. Fischbein. Fragment du perron et perron

ботан подчеркнуто декоративным лепным рисунком классического типа. Карниз заменен лепной штукатурной тягой. Над тягой вдоль всей станции идет скульптурный фриз.

Освещается эта станция легкими торшерами, стоящими по оси зала. Пол мраморный. Вся композиция воспринимается как закономерная, естественная и жизнерадостная. Остается пожелать авторам, чтобы они в дальнейшей своей работе не отклонились от принципа благородной и сдержанной простоты и добились необходимой в данном случае изысканной прорисовки архитектурных деталей.

Архитектура станции «Завод им. Сталина» имеет свою очень длинную и поучительную историю. После ряда конкурсов из огромного количества представленных проектов был выбран проект арх. А. Н. Душкина. С этим выбором нельзя не согласиться.

Проект арх. Душкина обладает всеми качествами хорошего архитектурного произведения. Станция мелкого заложения представляет собой трехнефный зал. Колонны заканчиваются вверными сводами. Осветительной арматурой служат люстры из хрустального стекла и нержавеющей стали. Путевые стены облицованы мрамором. По своему общему облику станция напоминает другое произведение арх. Душкина — станцию «Дворец Советов». Нужно надеяться, что опыт, приобретенный автором на проектировании станций метро, и новые, предоставленные в его распоряжение, материальные и технические возможности помогут ему довести до совершенства излюбленный им тип решения подземного зала.

Станция «Стадион им. Сталина» арх. Б. С. Виленского — единственная, которая имеет три пути и две платформы. Станция мелкого заложения и образует широкий прямоугольный зал с плоским перекрыти-



Проект станции метро «Семеновская». Центральный зал. Арх. С. М. Кравец
 Projet de la station de métro „Sémionovskaïa“. Salle centrale. Arch. S. M. Kravetz

ем. Очень широко расставленные столбы и путевые стены облицованы мрамором. Несколько неуместна здесь обработка верха путевых стен каннелюрами.

На наш взгляд, весь интерес станции заключается в соединении подземной станции с надземными вестибюлями посредством открытых

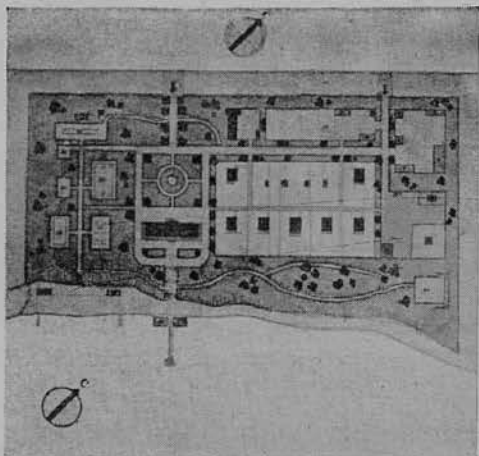
эскалаторов. Грандиозные объемы вестибюлей будут производить снизу очень торжественное впечатление. При дальнейшей разработке деталей следует лишь посоветовать автору отказаться от пристрастия к модернистским формам, которые явно не гармонируют с очень интересной объемной композицией.



Проект станции метро «Новокузнецкая». Центральный зал
 Арх. Н. А. Быкова, И. Г. Таранов
 Projet de la station de métro „Novokouznetskaïa“. Salle centrale
 N. A. Bykova, I. G. Taranov, architectes

Проект типового охотничьего дома
для комсостава Красной армии
Арх. К. Либкнехт

Projet-type d'une maison de chasse
pour les commandants de l'Armée Rouge
Arch. K. Libknecht



ОХОТНИЧИЙ ДОМ ОТДЫХА ДЛЯ НАЧСОСТАВА КРАСНОЙ АРМИИ

В. ГРОССМАН

По приказу наркома обороны тов. Тимошенко в ближайшее время в охотничьих районах нашей страны будет построен ряд охотничьих домов отдыха для начсостава Красной армии.

Решение этой исключительно интересной и благодарной архитектурной задачи применительно к лесным районам средней полосы Союза дано архитектором К. Либкнехтом в виде типового проекта.

Усадебный участок охотничьего дома занимает 5,8 га. На нем, кроме здания дома отдыха, рассчитанного на 32 койки, размещается целый комплекс подсобных хозяйственных зданий и жилых домов для обслуживающего персонала. В число хозяйственных зданий входит электростанция, прачечная, баня, скотный двор, помещение для собак, щенятник и многие другие сооружения. Все это позволяет охотничьему дому отдыха вести в лесной глуши совершенно самостоятельную хозяйственную жизнь и обеспечить отдыхающим необходимые удобства.

На генеральном плане проведено четкое разграничение между зоной отдыха и спорта и зоной подсобного хозяйства. Между домом отдыха и подсобными зданиями расположе-

ны жилые дома с небольшими участками для служащих.

Следует, однако, заметить, что слишком строгая геометрическая планировка дорожек и участков и вытянутые в струнку жилые дома в известной мере нарушают естественную композицию лесного ансамбля. Несколькими изгибами дорожек и более свободным расположением жилых домов можно было бы достигнуть живописного решения всего участка и скрыть от глаз отдыхающих хозяйственный двор.

Само здание дома отдыха представляет собой простой симметричный объем, который со стороны парка и озера имеет два этажа, а в сторону севера и хозяйственных зданий — один. Это достигнуто несимметричной формой крыши, более крутым уклоном спускающейся на северную сторону, как бы защищая здание от суровых северных ветров.

Архитектура здания всецело вытекает из строительных приемов деревянного зодчества. Выпуски бревен, связанных «в обло», в верхних венцах нарастают по длине, что придает зданию прочный и в то же время изящный вид. Этот вертикальный мотив, повторяющийся на углах и под фронтоном в середине здания,

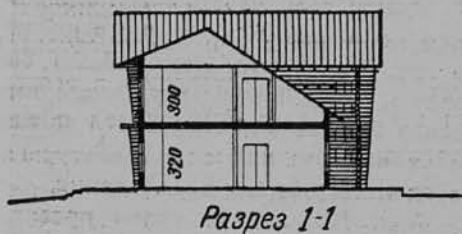
перерезается по горизонтали красивым деревянным резным барьером террасы и балкона.

Большие остекленные двери ведут из каждой комнаты на длинный балкон, который имеет и важное противопожарное значение. Он огибает здание с трех сторон и связан с террасой открытыми лестницами. Светлоокрашенные наличники и наружные ставни красиво выделяют на темном фоне стены спокойный ритм и хорошие пропорции окон. Резные балки, поддерживающие балкон, и сильно нависающие резные стропила являются правдивым тектоническим мотивом для деревянного зодчества.

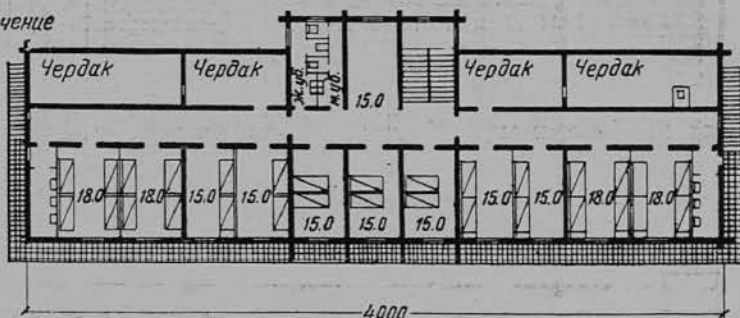
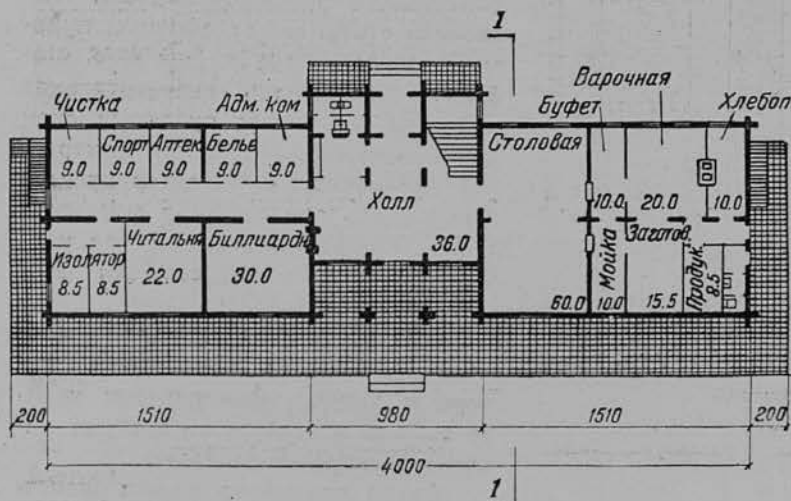
В первом этаже охотничьего дома находятся общие помещения. С одной стороны центрального холла расположены большая столовая и кухня, а с другой — бильярдная, читальня, комнаты для чистки оружия и спортивная комната. На этой стороне находится также канцелярия, бельевая, аптечка и изолятор.

Жилые комнаты с койками расположены во втором этаже и обращены на юго-восток, т. е. имеют хорошее утреннее солнечное освещение. Чердачное пространство под более крутым северным склоном

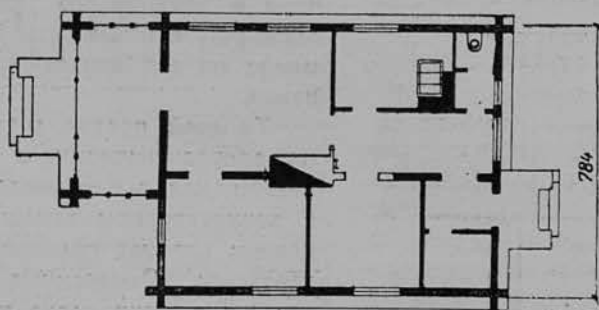
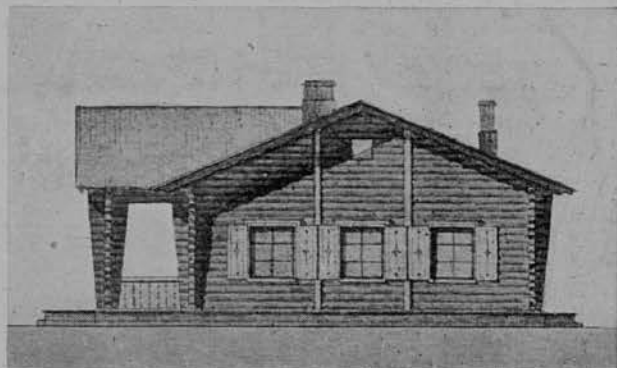
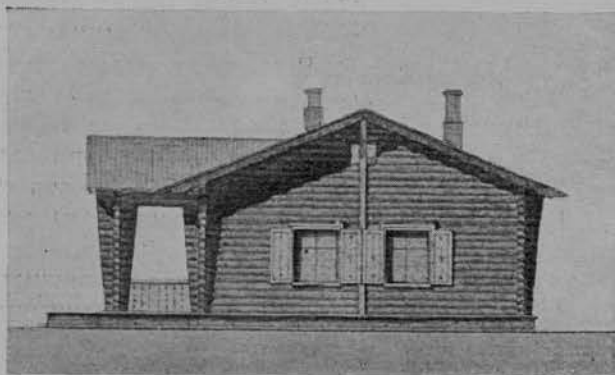
Охотничий дом.
Перспектива, планы и разрез



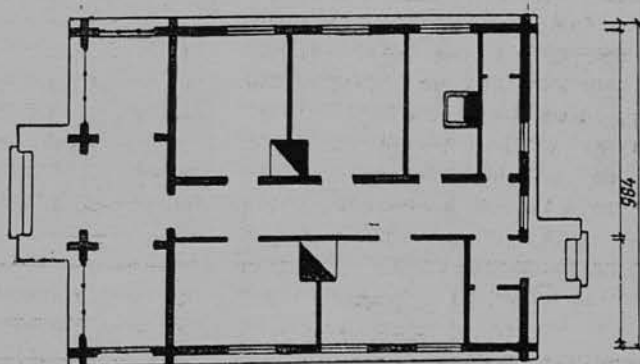
Разрез 1-1



Слева—план 1-го этажа
Справа—план 2-го этажа



Жилой дом для начальника дома отдыха
Фасад и план



Жилой дом для холостых. Фасад и план

крыши может быть использовано для хранения летней садовой мебели, спортивного инвентаря, запасных кроватей, матрасов и т. д.

В основном ясная и функционально-правильно решенная планировка здания мало отличается от плана обычного дома отдыха. Специфика охотничьего дома, удачно отраженная автором во внешнем образе здания, в интерьере не нашла своего отражения.

Каким же образом можно было бы в интерьере отразить специфику охотничьего дома? Доминирующим помещением охотничьего дома должен быть холл. Помещение холла должно быть высоким, желательно — двусветным, с красивым деревянным потолком или обнаженными резными фермами крыши. На высоких стенах должны висеть старинное оружие, чучела, рога зверей, обитающих в охотничьем хозяйстве, большие кар-

тины. В холле обязательно должен быть камин, вокруг которого следовало бы расставить удобные мягкие кресла.

В проекте архитектора Либкнехта отсутствует такое большое центральное помещение. Обозначенный в плане небольшой и низкий «холл» скорее является проходным вестибюлем.

Между тем, путем очень небольшого изменения планировки в проекте арх. Либкнехта, можно было бы создать исключительно удачный интерьер большого центрального холла, не увеличивая при этом кубатуры и не изменяя общего вида здания.

Арх. Либкнехт в своем проекте охотничьего дома начсостава несколько отступает от обычных приемов возведения сруба. Для того чтобы не перебивать горизонтальное членение наружных рубленых стен торчащими торцами бревен внутренних поперечных стен, автор предложил скрыть эти торцы в наружной стене. Только на углах и под центральным фронтоном выпуски бревен сильно выявлены.

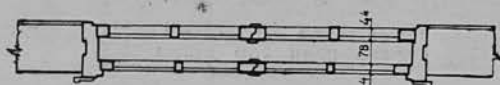
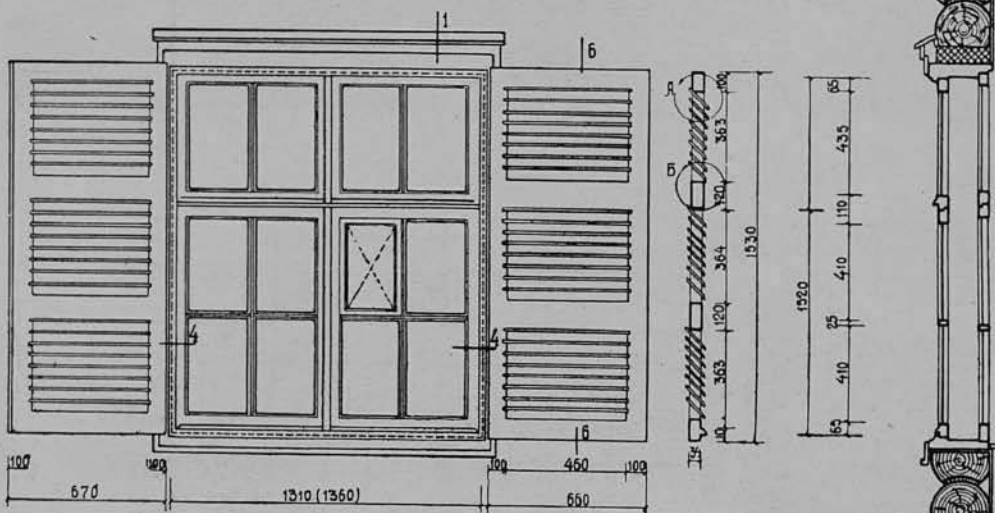
Балконные балки являются удлиненными балками перекрытия над первым этажом. Они поэтому крепко зажаты в стене и не требуют никаких подпорных раскосов.

Автор правильно решил конструкцию окон и ставень-жалюзи, которые удобно можно открывать и закрывать изнутри комнаты.

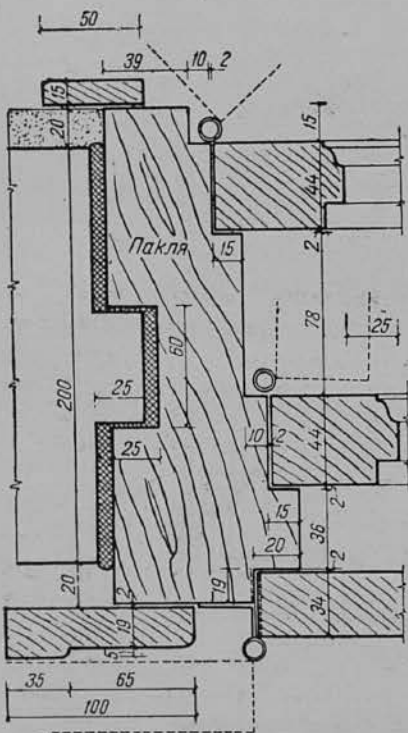
В проектах жилых домов начальника и служащих дома отдыха следует отметить то же умение автора владеть особенностями деревянной архитектуры. Планировка жилых домов, отапливаемых печами, очень удобна и экономична.

Архитектура кирпичного здания электростанции, соединенной с баней и прачечной, менее удачна. Учитывая, что эти здания согласно генеральному плану должны быть расположены поблизости от входа в парк и охотничьего дома, автору следовало бы обратить больше внимания на его архитектурное оформление.

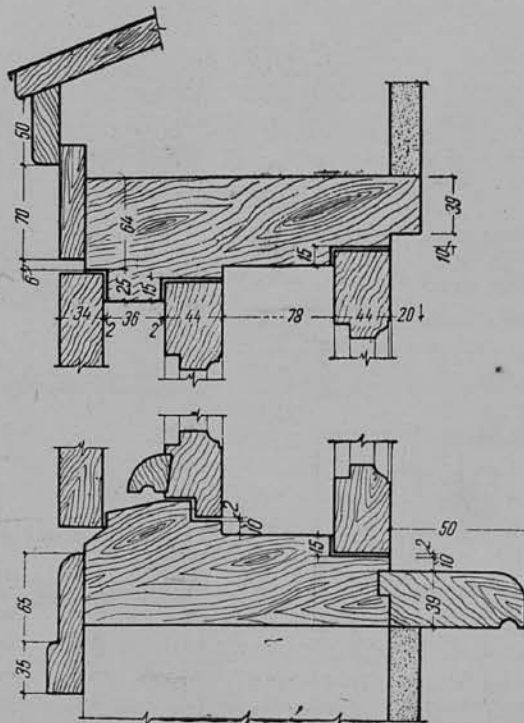
Типовой проект охотничьего дома, запроектированного арх. Либкнехтом, как в планировочном, так и в архитектурном отношении в основном следует признать очень интересным. Отмеченные недостатки его планировки легко можно устранить.



Конструкция окна



Горизонтальный разрез



Вертикальный разрез



Ярославль. Церкви слободы Коровники. XVII век. Акварель арх. П. Н. Максимова
Iaroslavl. Eglises du XVII siècle. Aquarelle par l'arch. P. N. Maximov

МНОГОЦВЕТНОСТЬ В РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

П. МАКСИМОВ

Многоцветное убранство фасадов применялось в русской архитектуре уже в X—XI вв. Об этом свидетельствуют древнейшие русские летописи, говорящие о златоверхих теремах, златоглавых храмах и «исписанных» церквях и хоромах.

На протяжении веков характер цветового убранства менялся: оно становилось то более сложным, то более простым, то заполняло собою целые фасады, то сосредоточивалось лишь в отдельных местах, отражая в своих изменениях изменения архитектуры, тем более, что, подобно

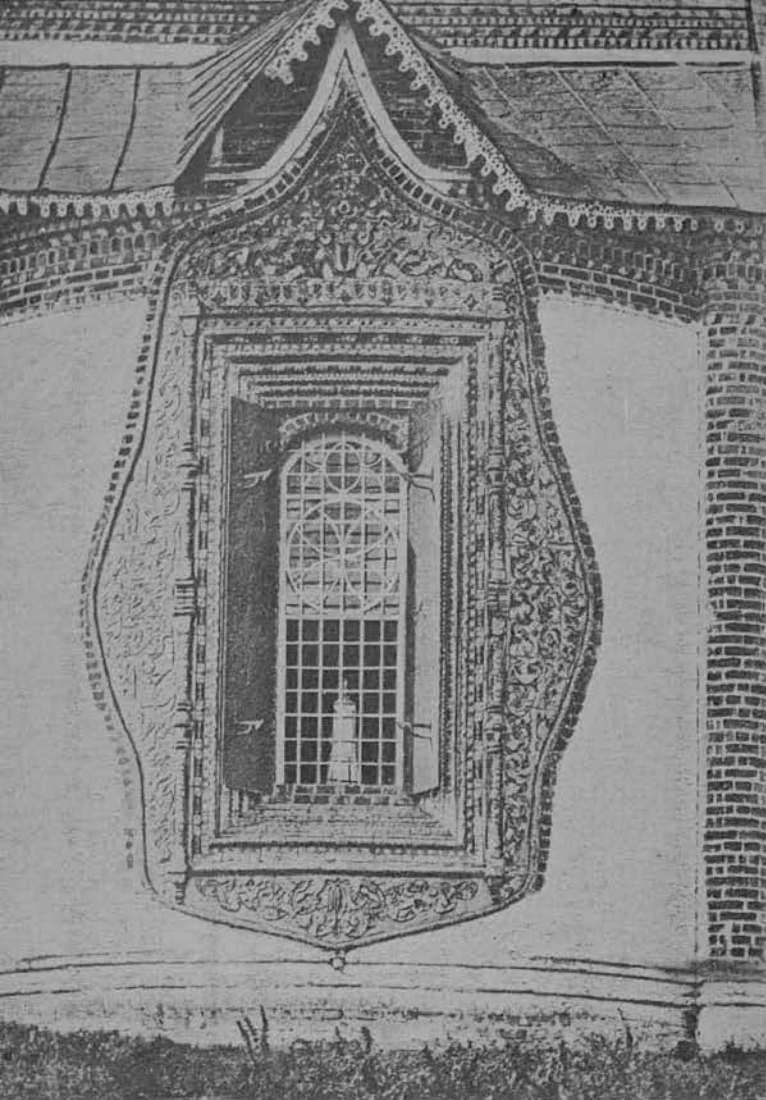
последней, и оно зависело во многом от строительных материалов, их фактуры и цвета.

• • •

В памятниках деревянной архитектуры, древнейшей и исконной архитектуры Руси, поверхности рубленых стен не могли быть подходящим местом для красочного убранства, и последнее сосредоточивалось здесь лишь на отдельных деталях — столбах, наличниках и ставнях окон, наличниках и полотнищах дверей, подзорах кровель. Бревенчатые стены серого или темнокоричневого (на юж-

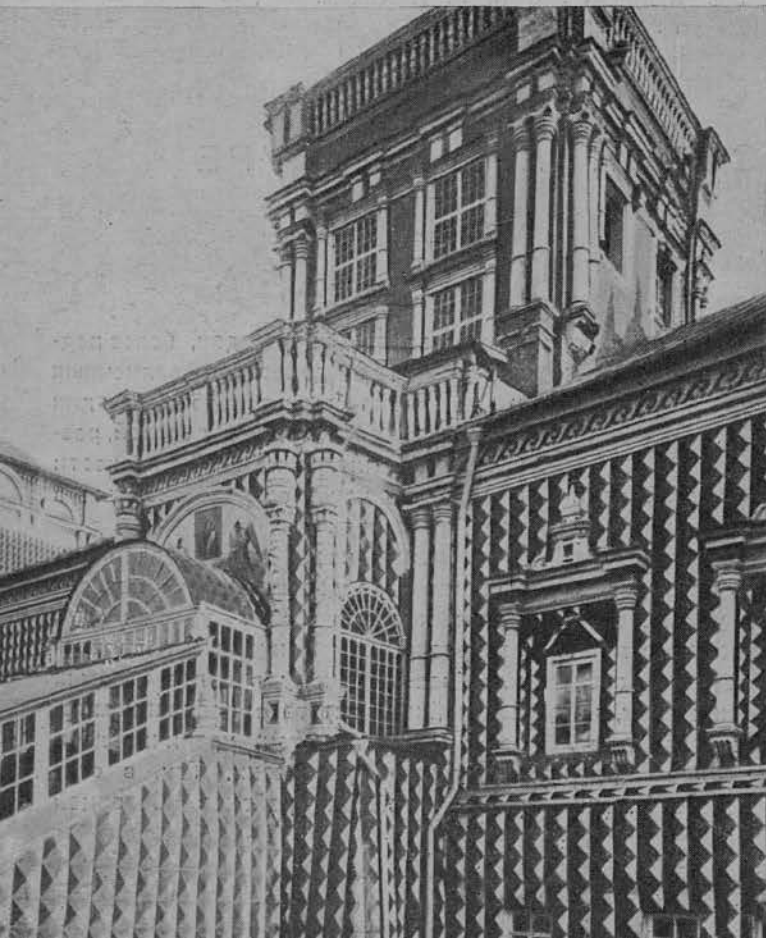
ных и западных фасадах, более подвергающихся действию солнечных лучей) цвета были только фоном для этих ярко расписанных деталей, разбросанных иногда по всей плоскости фасада, но чаще сосредоточенных в верхних частях его.

Большая часть этих деталей выполнялась из досок, гладкие поверхности которых более удобны для раскраски, чем выпуклые поверхности бревен, почему в более богатых постройках, вместе с появлением тесовой обшивки стен, увеличивалась и площадь раскраски. Так, в старинных избах районов Северной



Ярославль. Церковь
Иоанна Златоуста
в Коровниках.
1654 г. Фрагмент.
Стены — белые, де-
тальная обработка —
в обнаженной кир-
пичной кладке, на-
личник окна — из-
разчатый, с преоб-
ладанием голубого
тона

Yaroslavl. Eglise de Jean
Chrysostome. 1654.
Fragment



Москва. Трапезная
Симонова монасты-
ря. 1777 г. Стены
расписаны гранями
белого, черного,
красного и желтого
цветов, расположе-
ние которых со-
здаёт иллюзию
рельефа. Налични-
ки окон и угловые
колонны — белые,
фриз — синий с
желтым, фронтоны —
красный с белыми
пилястрами и тя-
гами

Moscou. Réfectoire du
monastère Simonov.
1777

Двины и Онежского озера росписью часто покрывались фронтоны лицевых фасадов, выходящие на них балконы и свесы кровель, нависающих над фронтонами и защищающих роспись от дождя. Нижние этажи этих изб часто бывали нежилыми и прорезались лишь маленькими «волоковыми» окнами. Наличники и ставни «красных» окон жилого этажа, расписывавшиеся большей частью синим, красным, зеленым или желтым цветом по белому фону, выделялись на фоне рубленых стен, создавая постепенный переход от сурового низа избы к ее богатому верху. В некоторых случаях раскрашивались и самые кровли: так, церковь 1774 года в г. Кондопоге Карело-Финской ССР сохранила следы раскраски своего шатра в желтый, а бочечной кровли алтаря — в зеленый цвет. В самых богатых постройках (дворец в с. Коломенском 1667—1671 гг., например) применялось, наряду с раскраской, и золочение отдельных кровель и оконных наличников.

Следует отметить, что богатое красочное убранство фасадов было более свойственно древнерусским гражданским постройкам, тогда как церкви получали более скромную обработку и часто даже совершенно лишались раскраски, словно для того, чтобы не отвлекать внимания зрителя от главного, на что обращал внимание зодчий — от силуэта и объема здания.

Тем большее значение приобретал цвет во внутренней архитектуре церквей, где на фоне бревенчатых стен рисовались резные и расписные столбы трапезных, наличники дверей и иконостасы с их расписными тяблами и яркими красочными пятнами царских врат и отдельных икон. Но иконостасы, так же как и внутренние фресковые росписи каменных церквей, где главную роль играли сюжетные изображения, выходят из рамок настоящей статьи, относясь скорее к не менее интересной теме о синтезе живописи и архитектуры в древней Руси.

• • •

В древнейших каменных постройках Киевской Руси (например, в Софийском соборе в Киеве, 1017 — 1037 гг.) большой красочный эффект создавала самая кладка стен, где широкие светлые полосы бутовой

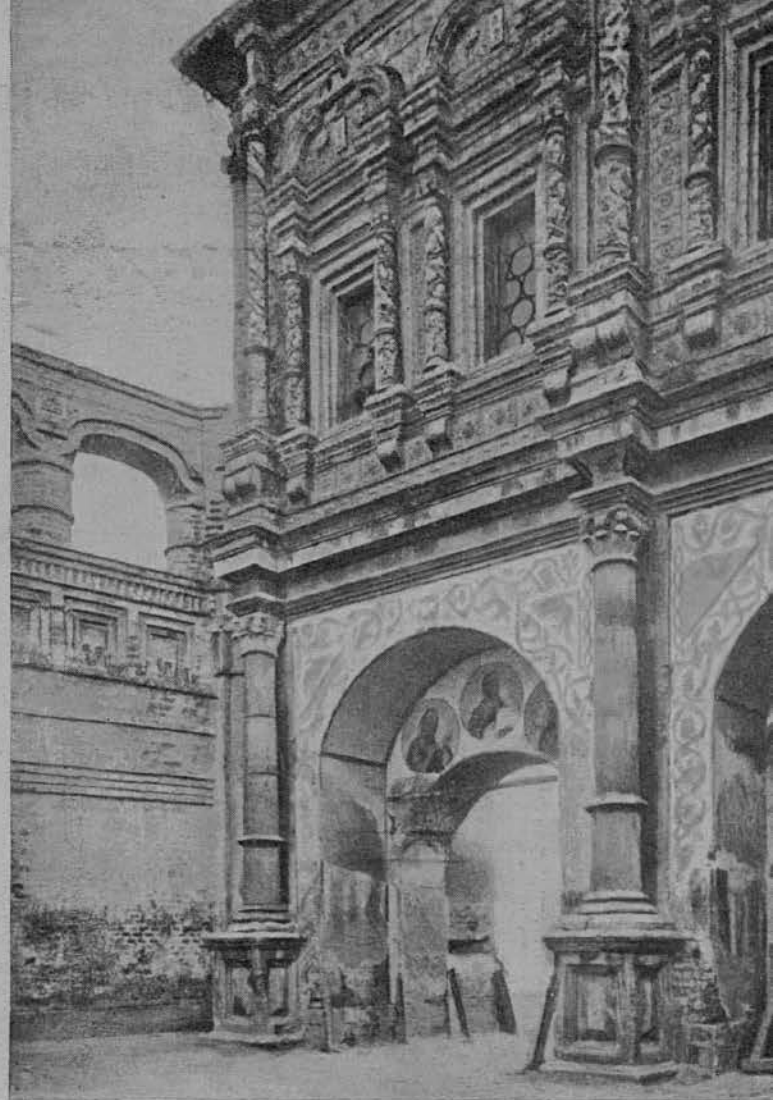
кладки и раствора чередовались с узкими красно-коричневыми полосами кладки из тонкого кирпича. Там, где ряды кирпича отделялись один от другого только толстыми (в 2—2½ раза толще кирпича) швами, кирпич или клался более часто (как в арках) или образовывал на светлом фоне раствора красные узоры в виде крестов или меандра (церковь Спаса на Берестове в Киеве — XI века). Еще более обогащали внешность зданий тонкие плиты шифера, прокладывавшиеся у основания арок и отделявшие их от несущих частей узкими черными полосами.

В Новгороде, где также применялась смешанная кладка — из камня и кирпича, довольно рано начала применяться побелка фасадов, видимо, из-за того, что поверхность стены, сложенной из местного, недостаточно постелистого и плохо поддающегося обработке камня, была неровной и некрасивой. Эта гладкая белая поверхность стен оказалась хорошим фоном для наружных фресок. Средняя часть западного фасада новгородского Софийского собора (1045—1052 гг.) заполнена большой фреской, которая, вместе с находящимися под нею бронзовыми «магдебургскими» воротами, подчеркивает главную ось здания. Другой прием включения фресок в композицию фасадов здания дает построенный мастером Петром в 1119—1130 гг. собор Юрьева монастыря близ Новгорода, где они заполняли маленькие ниши, расположенные на всех четырех фасадах под каждым из окон здания¹. Не менее интересна группа маленьких фресок в медальонах и нишах, украшающих западный фасад церкви Петра и Павла в Кожевниках в Новгороде (1406 г.) и образующих вместе с рельефными розетками и кирпичным фронтоном над ними нарядность живописное пятно.

Этот кирпичный фронтонок является примером иного рода красочного убранства, применявшегося новгородскими зодчими и основанного на сочетании естественного цвета строительных материалов — белого (и покрытого побелкой) естественно-го камня и красного кирпича, из

¹ Ниши эти, долгое время скрытые под поздней штукатуркой, были открыты лишь в 1933 году. Фрески в них сохранились плохо; лучше сохранилась пестрая наружная роспись дверных порталов.

Москва. Крутицкий терем. Конец XVII века. Верхний этаж сплошь облицован изразцами (преобладающий тон зеленый). Нижний этаж и примыкающий слева переход — белые



Moscou. „Térém“ Kroutitski. Fin du XVII siècle

Ярославль. Церковь Петра и Павла. 1691 г.

Главный фасад, выходящий в сторону Волги, расписан аналогично фасадам трапезной Симонова монастыря. Наличники окон и проходящие по верхам алтарных абсид и четверика церкви — изразчатые. Полуколонны между абсидами расписаны разлительным орнаментом по белому фону.



Jaroslavl. Eglise de St. Pierre et St. Paul. 1691



которого клались отдельные детали. Возможно, что многие постройки Новгорода XIV—XV вв. имели такую красную детальную обработку на фоне белых стен, но поздняя сплошная побелка сравняла ее цвет с цветом стен. Во всяком случае описанный прием красочного убранства фасадов отразился на позднейших зданиях—Лихудовы палаты в Новгороде (XVII век) и так называемый арсенал Кирилло-Белозерского монастыря того же времени с их красными оконными наличниками, или церковь Иоанна Златоуста в Коровниках в Ярославле (1649—1654 гг.), где обнаженная кирпичная кладка деталью обработки вырисовывается на фоне выбеленных стен, также кирпичных.

• • •

В московской архитектуре, начиная с середины XV века, естественный камень быстро вытесняется кирпичом. В XVI веке он применяется в кирпичных зданиях уже в качестве отделочного материала, из которого выводятся отдельные детали. Такими красно-кирпичными с белокаменной деталью обработкой зданиями были и Архангельский собор в московском Кремле (1505 — 1509 гг.) и храм Василия блаженного в Москве (1555 — 1560 гг.), в котором эта первоначальная расцветка скрыта под более поздней пестрой росписью (ее наиболее старые части восходят к концу XVII века).

В дальнейшем развитии московской архитектуры XVI — XVII вв. камень почти исчез в качестве отделочного материала, будучи вытеснен кирпичом и терракотой, но красные стены с рисующимися на них белыми колонками, карнизами и наличниками окон продолжали существовать. Стены красились в красный цвет или даже расписывались в «кирпич», тогда как детали покрывались известковой побелкой. Примеры такой расцветки фасадов зданий весьма многочисленны (московские церкви Покрова в Рубцове 1626 г., Троицы в Никитниках 1653 г., Григория Неокесарийского на Полянке 1679 г., ряд построек конца XVII—начала XVIII вв. в Донском и Новодевичьем монастырях и многие другие). В большинстве случаев, поздние ремонты исказили ее, заменив былой светлокрасный (тона су-

Москва. Колокольня Николо-Хамовнической церкви. 1679 г.

Стены и грани шатра—белые, детальная обработка—красного и зеленого цветов
 Moscou. Clocher de l'église Nicolo-Khamovnitcheski. 1679



Москва. Колокольня Новодевичьего монастыря. Конец XVII в.
Стены—красные, детальная обработка—частью белокаменная, частью кирпичная, но покрытая побелкой
Moscou. Clocher du monastère Novodévitchil. Fin du XVII siècle

рика или киновари) цвет глухой и тяжелой мумией.

Появившиеся в Москве в конце XV века красные, не имевшие поливы и украшенные лишь рельефным рисунком, изразцы начали в XVI веке вытесняться изразцами с цветной поливой, которые во второй половине XVII века становятся одним из главных отделочных материалов и одним из главных элементов цветного убранства фасадов.

Изразцы эти, в расцветке которых преобладали зеленый, желтый и синий цвета, сначала размещались на фасадах небольшими пятнами (преимущественно в парапетах лестниц и галлерей), а затем стали заполнять целые фризы антаблементов, венчающих стены зданий (Теремной дворец в Москве, построенный в 1635—1636 гг. Баженом Огурцовым «с товарищи») или отделяющих кокошники от поля стены (упомянутая уже московская церковь Григория Неокесарийского, построенная в 1679 году Иваном Кузнецником), или заполнять поля закомар (Покровский собор в Измайлове под Москвой, построенный в том же году тем же зодчим). Тогда же появились и фасонные изразцы, из которых, как из лекального кирпича, выводились карнизы, колонки и наличники окон. Наконец, в некоторых зданиях конца XVII века появилась и сплошная облицовка отдельных участков фасадов поливными узорными изразцами. Таков московский Крутицкий терем, где изразцами зеленого тона облицован весь второй этаж главного фасада, тогда как нижний этаж оставлен белым. В церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле (1671 — 1687 гг.) холодный зеленый цвет изразцов сочетается уже не с побелкой, но с дополнительным к нему розово-коричневым тоном обнаженной кирпичной кладки стен. В упоминавшейся уже Ярославской церкви Иоанна Златоуста изразцы голубого тона, украшающие ряд деталей (наличник окна средней алтарной абсиды, антаблементы, поддерживаемые угловыми колонками и карнизы крылец), выделяются на фоне побелки плоскостей стен и деталей из красного кирпича.

Алтарные абсиды Толчковой церкви расписаны снаружи гранями, подражающими мелкому «бриллиантовому русту» каменной кладки. Этот прием раскраски стен был довольно

обычен в русской архитектуре второй половины XVII века (церкви Воскресения на Дебре в Костроме 1652 года и Петра и Павла на волжском берегу в Ярославле 1691 года, трапезные палаты бывш. Симонова монастыря в Москве 1677 года и бывш. Троице-Сергиевой лавры в Загорске 1692 года и др.). В лучших образцах подобной росписи нижняя грань каждого «квадра» окрашивалась в черный или темносерый цвет, верхняя — в светлый, иногда белый, а боковые — в цвета серый, красный, желтый, зеленый, что нередко создавало иллюзию рельефа. Наконец, полуколонны, разделяющие алтарные абсиды Толчковой церкви, украшенные изображением вьющейся виноградной лозы, дают пример красочного убранства фасадов в русской архитектуре XVII века, когда отдельные детали покрывались живописной орнаментикой, заимствующей свои мотивы из деревянной резьбы или книжных украшений.

• • •

Это богатство цветного убранства фасадов в русской архитектуре XVII века отвечало ее общему характеру, ее стремлению к возможно большей «преукрашенности» зданий, выразившемуся и в усложнении их силуэтов и в обработке плоскостей стен. И всегда в древней Руси характер цветного убранства зданий гармонировал с архитектурой. Спокойной и лаконичной архитектуре Новгорода отвечают такие же лаконичные и сильные пятна наружных фресок. Московская архитектура XVI века, более строгая и органичная, чем архитектура XVII века, также не столь многословна в своем красочном убранстве и основывается в значительной степени на использовании естественного цвета строительных материалов: красного кирпича, белого камня, черной, а позднее коричневой и зеленой поливной черепицы кровель, белого луженого железа и золоченой меди церковных глав.

В каждом отдельном здании размещение цветных пятен подчиняется основному композиционному закону. Так, в новгородском Софийском соборе и церкви Петра и Павла в Кожевниках красочные пятна фресок подчеркивают главную ось каждого из этих зданий и, повторяя своим ко-

лоритом фрески, украшающие эти здания внутри, связывают их внешний вид с интерьером. В северных избах, где архитектурное убранство сосредоточивалось главным образом в верхней части главного фасада, ему сопутствует и красочное убранство, наиболее богатое в этих же местах. То же явление можно наблюдать и в колокольне Коровнической церкви в Ярославле и в московском Теремном дворце и в Крутицком тереме, в котором это достигается почти автоматически, так как здесь архитектурное убранство является в то же время и красочным. Размещение красочного убранства преимущественно на верхних частях зданий отвечает не только большому богатству архитектурных форм на них, но и условиям освещения: верхние части зданий всегда лучше освещены, чем нижние, и убранство как цветное, так и рельефное, там читается лучше.

Монументальной простоте построек Новгорода, Пскова и ранней Москвы отвечала одноцветная (в основном) окраска их фасадов, заставляющая их казаться еще более цельными и мощными. Московской архитектуре XVII века, стремившейся заставить здания казаться более легкими и скрывавшей массив стены за колонками, антаблементами и наличниками, отвечала типичная для нее двухцветность фасадов, как бы служившая для отделения белой детализировки от цветного (большею частью красного) фона стен. Это соответствие окраски фасадов зданий их архитектуре ясно видно на постройках Новодевичьего монастыря в Москве. Здесь простой и мощной архитектуре собора XVI века отвечает одноцветная побелка его стен, тогда как окружающие его постройки конца XVII века окрашены в два цвета, причем надвратные церкви, колокольня и трапезная палата имеют белую детальную обработку на фоне красных стен, а башни крепостных стен, окружающих монастырь, имеют белые нижние части и темнокрасные верхи, отчего они кажутся более тяжелыми и монументальными.

Этот пример говорит и о том, что цвет, выделяющий из целой группы зданий то, что является господствующим, и объединяющий одинаковой окраской остальное, может иметь большое значение и при решении целых архитектурных ансамблей.



Самарканд. Фрагмент каймы панелей в одном из мавзолеев группы Шах-и-Зинде. Мозаика из поливной терракоты. Зарисовка арх. Р. Локшина. 1940 г.

Samarḳand. Revêtement d'un mausolée du groupe Chah-I-Zindeh. Mosaïque en terre cuite vernie

ЦВЕТ В АРХИТЕКТУРЕ СРЕДНЕЙ АЗИИ

В. ЛАВРОВ

Общераспространенным является представление о старой архитектуре Средней Азии, как об архитектуре, насыщенной цветом. Это представление основано на широкой популярности архитектуры эпохи Тимуридов и следующих за ней периодов. Традиция изразцовых облицовок прочно установилась в монументальной архитектуре Средней Азии с XIV века и неизменно продолжалась дальше. От этого времени в важнейших городах Средней Азии — Самарканде, Бухаре, Ургенче, Шахризязбе, Хиве — сохранились величественные монументальные здания, сплошь облицованные цветными поливными изразцами.

Введение цвета в среднеазиатскую архитектуру связано с появ-

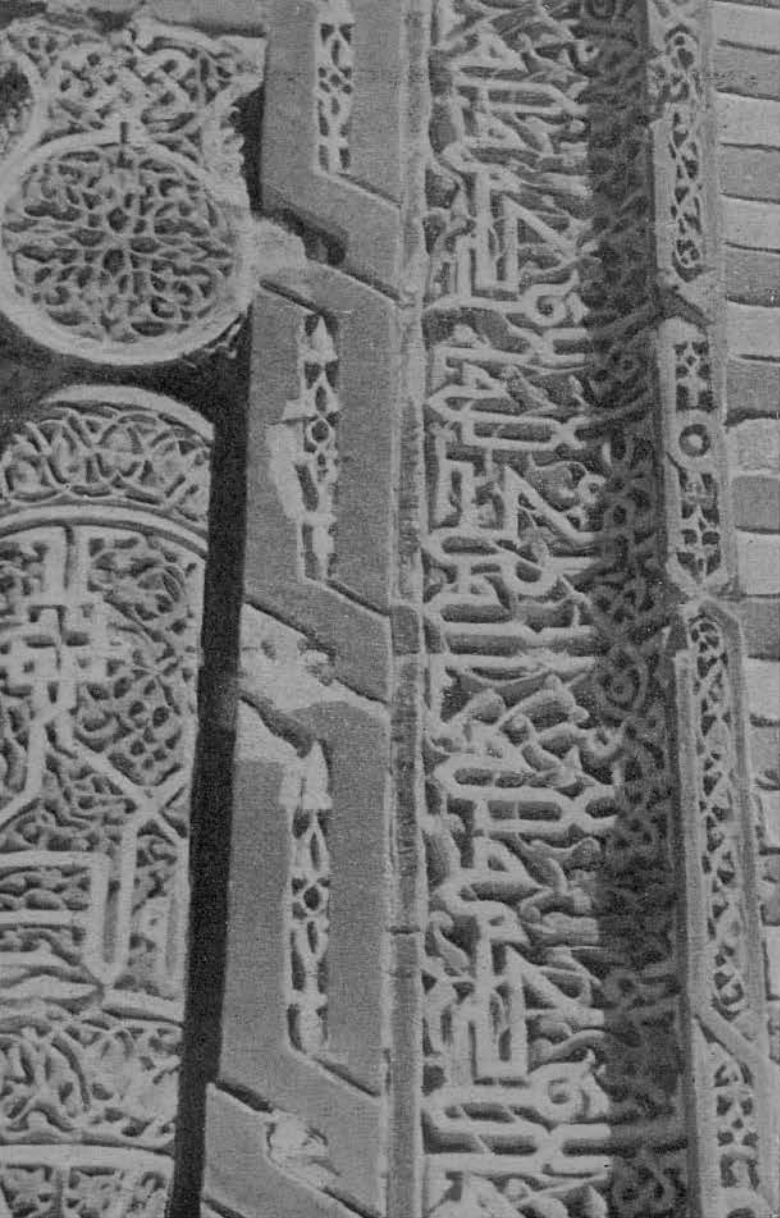
лением в XII—XIV вв. нового строительного материала — изразцового, глазурованного облицовочного кирпича.

До XII века в монументальных сооружениях Средней Азии господствовала фигурная выкладка стены из жженого кирпича, резная терракота (как дальнейшее развитие и углубление фигурной кирпичной кладки) и, наконец, резная ornamentация по сырцу и алебаstrу.

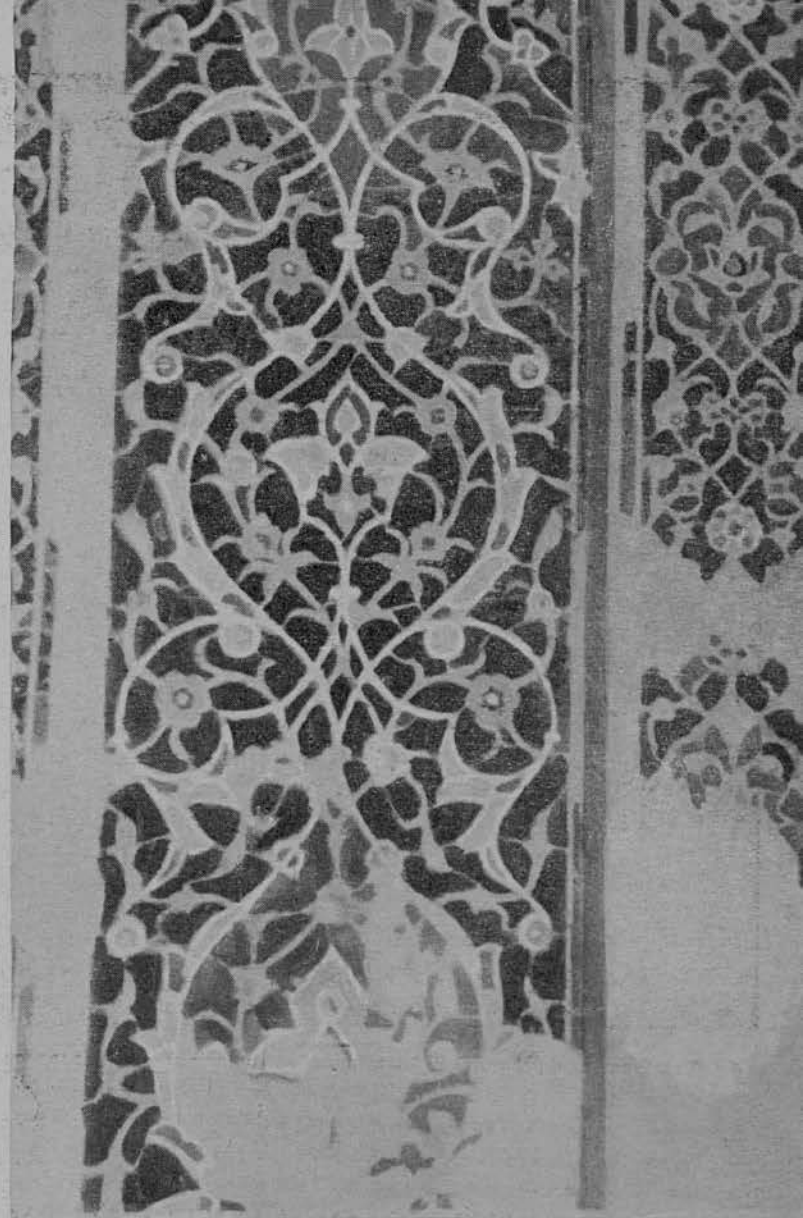
В ранних сооружениях Средней Азии домонгольского периода цвет был тесно связан с архитектурной конструкцией и вводился очень скупно. Это были, преимущественно, голубые поливные кирпичи. Они употреблялись для орнаментально-декоративных вставок и, главным обра-

зом, для выделения архитектурно значимых частей, чтобы подчеркнуть лишней раз их главную роль в общем архитектурном строе сооружения. Так, например, купол мавзолея султана Санджара в Старом Мерве (XII век), до нас не дошедший, был облицован голубым поливным кирпичом. Об этом свидетельствует путешественник и географ Якут, посетивший Мерв в 1216 — 1219 гг. Описывая мавзолей, он говорит: «Над ним возвышается купол голубого цвета, который виден на расстоянии одного дня пути».

Здание мавзолея Санджара представляет собою глухой кубический объем, увенчанный двойной аркадой. Полуциркульный купол дает ему большую выразительность и



Деталь портала мавзолея Ходжа-Ахмеда. XIV век
 Détail du portail du mausolée Khodja-Akhmed. XIV siècle



Самарканд. Шах-и-Зинде
 Samarkand. Chah-i-Zindeh

Деталь облицовки безымянного мавзолея
 Détail de revêtement d'un mausolée anonyme

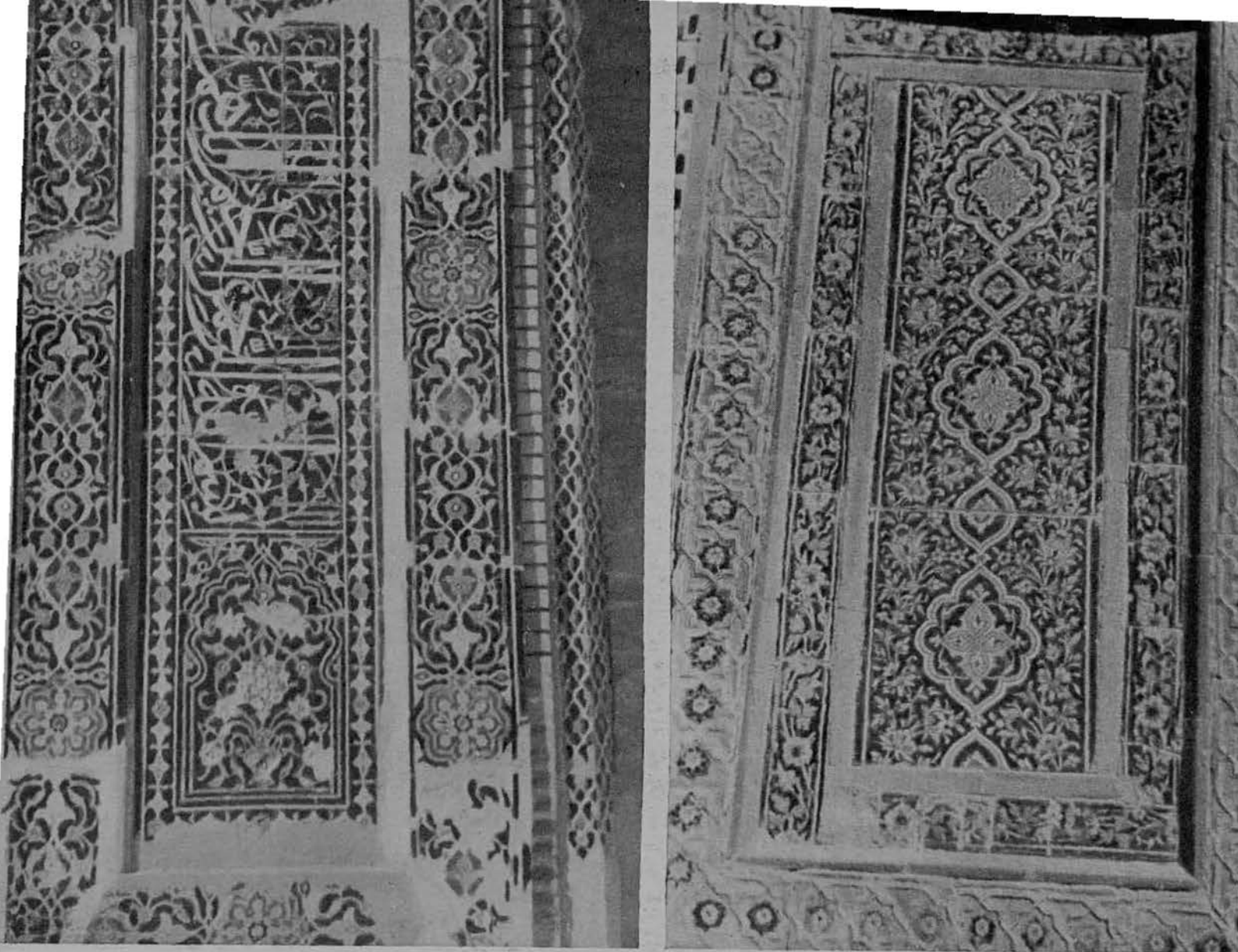
законченность. Голубая полива, блестящая на солнце, выделяла мавзолей среди окружающих его построек.

Наряду с поливным кирпичом, глазурь начинает появляться в резной терракоте на тех участках декора, которые были связаны с наиболее ответственными частями сооружения. Например, на бухарском минарете Арслан-хана (XII век) у мечети Калян, стены которого орнаментированы жженым кирпичом, голубой поливой выделен фриз с изображением.

Монгольское завоевание Средней Азии в начале XIII века на время подорвало ее культурную и хозяйственную жизнь. Однако монгольское завоевание не означало гибели старых, сложившихся традиций мусуль-

манско-феодальной культуры Средней Азии, тем более, что победоносное нашествие не сопровождалось крупным переселением завоевателей в покоренную страну. Коренное население постепенно подчиняет завоевателей своему культурному влиянию. Местные культурные традиции сохраняются. В архитектуре XIII—XIV вв. мы не видим принципиально новых форм. Однако, в пределах традиционного портално-купольного типа зданий, монгольский период имеет свое ярко выраженное лицо. Эту неповторимую особенность сооружениям тимуридов и последующих периодов придает широкое внедрение полихромной монументальной декорации. Исключительное значение приобретает пышный портал-пиштак, становящийся основной

темой культового здания. По углам возникают высокие иглы минаретов, купол подымается на высокий барабан. Узко утилитарное значение этих частей здания перерастает в образно-идеологическое. Величие и пышность характеризуют их. Архитектурная декорация, яркая, многоцветная и разнообразная, покрывает сплошь все стены здания. Появляется иное соотношение между архитектурной и декоративной сторонами. Орнаментальная цветная декорация приобретает главенствующую роль. Полихромия становится обязательным условием возведения каждого монументального сооружения. Именно в эту эпоху облик сооружения распадается на две части — конструктивную основу и декоративную одежду, как покрывало или ко-



Деталь портала
Détail du portail

Самарканд. Шах-и-Зинде. Безымянный мавзолей. 1405 г.
Samarkand. Chah-I-Zindeh, Mausolée anonyme. 1405

Майоликовая панель
Revêtement en majolique

вер, облекающую остов здания, иногда даже не совпадая с его строительными формами.

Исключительное влечение к орнаментальной декоративности и цветистости, в ущерб структурности, является своего рода «монгольским вкладом» в среднеазиатскую архитектуру. Ночевой быт, родовые и племенные отношения монголов утвердили в качестве почти единственной формы их художественного труда узоротворчество. Узор тесно связан со всем строем кочевой жизни. Узорной обработкой бытовых вещей исчерпывается содержание искусства кочевников-монголов. Это повышенное чувство красочности и узорной декоративности было перенесено завоевателями в монументальное строительство.

Технические приемы полихромной поливной изразцовой декорации были подсказаны народным керамическим производством, сильно развитым в Средней Азии еще в XI—XII вв.

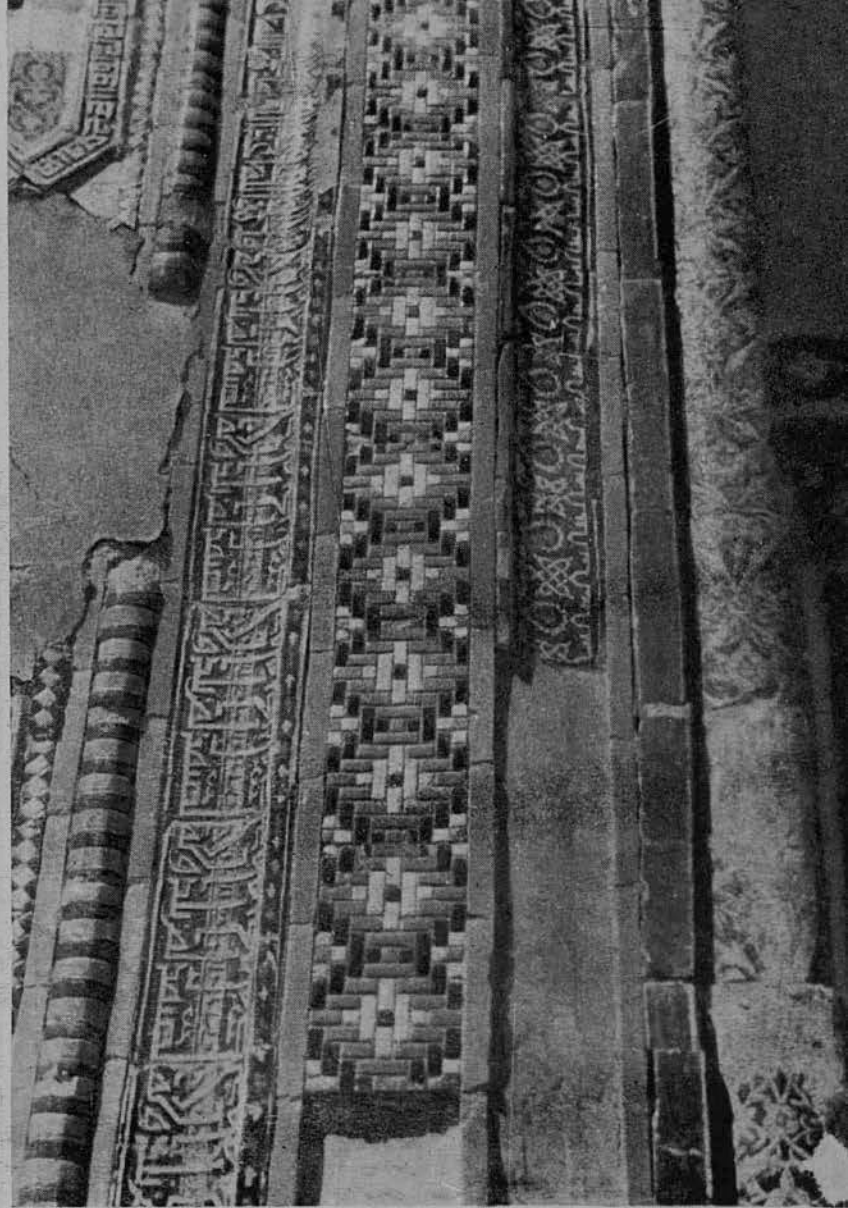
Приемы поливной глазури переходят с посуды и мелкой утвари в архитектуру надгробий (вспомним надгробия Нуссама-Ибн-Аббаса, Муслум-Сулу-хана, Наджм-Этдин-Кубра и др.), а затем применяются во внутренней отделке мавзолеев, включающих эти надгробия, и постепенно укрепляются и для облицовки всего мавзолея.

Многоцветность требует новых технических приемов и материалов. Вслед за глазурованными кирпичами появляется цветная мозаика, глазурованные майоликовые плитки.

Вначале, в сооружениях XIII и начала XIV вв. традиции рельефной резьбы по терракоте полностью сохраняются наряду с введением цвета. Таков небольшой мавзолей Буян-Кули-хана близ Бухары (середина XIV века). Его стены внутри и снаружи покрыты резной терракотой с голубой глазурью и небольшими вкраплениями синих, белых и фиолетовых тонов в обрамляющих рамках. Здесь еще целиком господствует принцип рельефной обработки стены, и цвет еще не имеет самостоятельного композиционного значения; он служит лишь средством обогащения стеной поверхности. Продолжением орнаментальных традиций Буян-Кули-хана служат ранние дотимуровские самаркандские мавзолеи из комплекса Шах-и-Зин-



Деталь портала
Détail du portail



Деталь портала
Détail du portail

Самарканд. Шах-и-Зинде. Мавзолей Эмир-Бурундука. XIV в.
Samarkand. Chah-i-Zindeh. Mausolee de l'émir Bouroundouk. XIV siècle

да, группирующиеся близ мнимой могилы Куссама-Ибн-Аббаса.

Мавзолеи Шах-и-Зинда являются как бы энциклопедией цветового орнаментального декора.

Во времена Тимура к существующей группе мавзолеев пристраивается новая, растягивающаяся вдоль внутреннего коридора. Портально-купольные мавзолеи, небольшие по размерам, богато и разнообразно украшаются цветовым декором. Это — Туглу-Текин (1375 г.), Ширин-Бек-Ака (1385 г.), Туркан-Ака (1371 г.), Эмир-Заде (1386 г.) и др. Здесь уже не светотень, а цветовые контрасты увлекают строителей. Орнаментация стены теряет рельеф. Преобладающей техникой становится цветная мозаика. Резная поливная терракота вкраплена лишь отдельны-

ми пятнами. Количество цветов увеличивается. Ранее господствовал голубой тон, противопоставленный желтовато-охристому тону жженого кирпича. Теперь, наряду с голубым, появляется белый, желтый различных оттенков, голубой, синий, зеленый, фиолетовый и черный цвета.

Архитектура небольших по размерам мавзолеев Шах-и-Зинда носит «камерный» характер. Все они стоят тесными группами по бокам узкого коридора. Рассматривать их можно лишь в непосредственной близости, по частям, в ракурсных сокращениях. Целый объем трудно охватывается взглядом. Орнаментальная декорация действует на зрителя сильнее, чем архитектурная форма. Она равномерно, до предела насыщает стены. Контраст ощущаешь не в ком-

позиционном замысле всего сооружения, а в изысканном сочетании, тонком сопоставлении и чередовании различных облицовочных приемов техники. Снаружи все богатство декора сосредоточено в параллельных орнаментальных полосах, обрамляющих портал. Внутри — снизу, выделяется панель, далее идут вытянутые оконтуренные панно, и, наконец, поддерживаемый ярусом трюмов и облицованный мозаичным набором купол. Таковы мавзолеи центральной группы — Туркан-Ака, Эмир-Бурундук и др.

Гораздо более контрастно и широко художественная композиция развернута в монументальных сооружениях. Ранее строительный материал использовался как декоративный, и основой композиции являлась объ-



Деталь портала
Détail du portall

Самарканд. Шах-и-Зинде. Мавзолей Туркан-ака. 1371 г.
Samar kand. Chah-i-Zindeh. Mausolée de Tourkan-Aka. 1371



Резная терракотовая поливная панель
Revêtement en terre cuite vernie

емно-пластическая форма, характер которой подчеркивался декором (например, на мавзолее Измаила-Саманида в Бухаре, Санджара — в Старом Мерве). Здания, как правило, были монохромны. Цветовые акценты вводились лишь в тех местах декора, которые наиболее важны и в структурном отношении (например, в порталной арке бухарской мечети Магок-и-Аттари). Цветом выделялись наиболее значимые части сооружения (например, купольное завершение культовых зданий). Здание по существу являлось двухцветным (желтый кирпич—голубая полива). Теперь в таких грандиозных сооружениях тимуридов, как самаркандская соборная мечеть Биби-ханы, Шахризаябский Ак-Сарай, медресе Улуг-Бека в Самарканде, Бухаре и

Гиждуване, формы обобщены, скупомоделированы. Оставлены гладкие, почти лишенные проемов стены для развития узорной цветовой декорации. Архитектурная тектоника, столь характерная для домонгольских памятников, постепенно заменяется своего рода «декоративной тектоникой». Весь художественный интерес, вся выразительность здания переходит к верхнему облицовочному слою стены, где орнаментально-декоративными средствами рассказывается зрителю его тектоника. Ниши, запады и выступы стен, ранее выраженные основным строительным материалом в реальном рельефе, теперь получают плоскостно-изобразительный характер, превращаются в полихромный орнамент, оконтуривающий архитектурную форму. Господ-

ствует орнаментальный ритм. Отдельные, замкнутые в себе симметрические композиции заполняют все поле арки, ранее конструктивной, теперь даже не имеющей рельефа. Ленточное обрамление, оконтуривающее медальоны, объединяет разрозненные изолированные части орнаментированной стеной поверхности в одно целое. Основные формы культового здания — стена, портал, угловые минареты — объединены общим тоном и одинаковым начертанием цветового узора, который распределяется на стеновых плоскостях повторяющимся узором, переходя на цилиндрические поверхности минаретов, появляясь на плоскости портала. Геометрические фигурные узоры включают стилизованные надписи, выполненные обычно раскладкой



Самарканд. Мечеть Биби-Ханым. Орнамент щеквой стены портала. 1403 г.
Samarkand. Mausolee Bibi-Khanoume. Ornement du portail. XV siècle



Шахризабс. Ак-сарай. Деталь портала
Chahrisiabs. Ak-Sarai. Détail du portail

бирюзовых кирпичиков и содержащие имена аллаха, пророка Мухаммеда и др.

Разрыв между архитектурной и декоративной формой, наметившийся в тимуридовскую эпоху — время расцвета среднеазиатской архитектуры — еще больше усиливается в последующее время.

Ухудшение художественного качества наглядно демонстрирует сравнение трех самаркандских медресе на Регистане — Улуг-Бек, Ширдор и Тилля-Кари. Последние два медресе сооружены примерно на двести лет позже первого. Сравнивая их изразцовую декорацию, можно заметить те изменения в цвете и красочной гамме, которые произошли за это время. В XIV веке преобладал бирюзово-голубой тон. В

XV веке, наряду с ним, господствует синий, к ним присоединяются другие оттенки в качестве дополнительных. В изразцах XVII века начинают преобладать лимонно-желтые, оранжевые, желто-зеленые оттенки. Цельность и выдержанность цветовой гаммы нарушается, сдержанность и гармоничность ее переходит в пестроту. Ухудшается качество работы. Изразцы теряют чистоту и яркость тона. Ранее, в XV веке, каждый изразец ставился на место отдельно. Позже, в XVII веке, цветовой узор собирался на земле отдельными кусками, а затем уже примораживался на предназначенное для него место стены. В связи с этим, появляются случаи неточной пригонки рисунка. Цветовые соотношения и распределение цвета в отдельных

частях здания все больше отрываются от архитектуры. Мастерство превращается в ремесло, творческие замыслы — в технические навыки.

Общий упадок, забвение давних художественных традиций, замену архитектурной содержательности безжизненной, неорганизованной пестрой декорацией демонстрирует кокандский дворец Худояр-хана, выстроенный во второй половине XIX века. Конфликт архитектурного и декоративного начал — органический порок полихромной архитектуры, скрытый в блестящих сооружениях эпохи Тимура, — здесь выступает с полной силой. Попытки подражания великолепным самаркандским и бухарским образцам не приводят к положительным результатам.

ЦВЕТ В АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Г. БОРИСОВСКИЙ

Существует мнение, что яркая и многообразная окраска зданий нарушает архитектуру сооружений и что лучшие архитектурные произведения решены в одном или двух цветах. В подтверждение этого мнения ссылаются на одноцветные постройки Палладио (Реденторе и др.), двухцветные сооружения ампира и т. д.

Яркая многокрасочная окраска рассматривается как нечто противоречащее строгой конструктивно-осмысленной архитектуре. Такое мнение неверно. Лучшим опровержением его может служить греческая архитектура, где здания были чрезвычайно ярко и интенсивно окрашены, и, тем не менее, такая окраска отнюдь не нарушала строгости архитектурных форм.

Нам, жителям современных городов, трудно вообразить себе всю ту необычайную яркость красок, к которой прибегали греческие зодчие. Они не боялись контрастных цветовых соотношений. Сурик сочетался с синим цветом, яркокрасный с зеленым, контуры для усиления контраста обрисовывались черным и т. д. Темносинее поле фронтонов, красная стена целлы, зеленые, синие, яркожелтые и черные детали — такова окраска греческого храма. К этой цветовой игре добавлялись отблески позолоты и блеск глазури. Вся эта цветовая гамма ни в какой мере не снижала значения структуры сооружений, а, наоборот, подчеркивала ее.

Этому обстоятельству способствовало то, что греки, при интенсивности окраски сооружения, основные конструктивные части оставляли неокрашенными или окрашивали их под цвет естественного материала. Так, например, по наблюдениям, сделанным А. Маньем в Парфеноне, на мраморных колоннах и архитравах не обнаружено каких-либо следов раскраски, тогда как все остальные части были ярко раскрашены. В храмах, сооруженных из менее дорогого материала — известняка, конструктивные части покрывались тонким слоем обмазки и окрашивались под естественный цвет камня. Такая

окраска, во-первых, способствовала ощущению прочности и материальности конструктивных частей, и, во-вторых, светлый тон колонн и архитрава (цвет мрамора и известняка) сильно выделялся, благодаря контрасту с ярко окрашенными остальными частями сооружения, и тем самым подчеркивался основной конструктивный костяк.

Создавая многокрасочную и яркую гамму, греки, тем не менее, ревностно охраняли свой фасад от случайных живописных эффектов, нарушающих архитектуру сооружения. Так, например, для того, чтобы тени, эти неизбежные спутники всякого освещенного солнцем здания, своей случайной и неправильной формой не нарушили строгости архитектурных линий, плоскости, на которые падали тени, окрашивались в темный цвет. Такая окраска делала тени незаметными. Таким путем греки окрашивали, например, стену целлы, на которую падали тени колонн, и т. д.

Цвет не только подчеркивает конструктивный смысл отдельных деталей и частей здания, он и само по себе имеет определенные тектонические качества. Эта особенность цвета часто служит прекрасным средством для подчеркивания весовых зрительных соотношений отдельных частей фасада. Для этой цели цокольный этаж окрашивают в темнокрасный или черный цвет, вышележащие части здания — в более легкий (желтый) цвет и т. д. Таким приемом часто пользовались мастера классицизма и ампира.

Современные архитекторы зачастую недооценивают этого, совершенно необходимого требования и окрашивают первые несущие этажи своих зданий в необычайно тяжелые тона, без достаточной цветовой нагрузки вышележащих этажей.

В средние века архитектор, составляя фасады почти неокрашенными, применял полихромную, главным образом, внутри здания. В окнах соборов были вставлены цветные стекла. Проникая через цветные стекла, свет придавал колоннам, нервю-

рам, столбам и другим конструктивным частям соборов фантастическую окраску, лишая их природного, естественного им цвета. Здесь цвет уже не подчеркивал конструктивное значение отдельных деталей, а создавал ряд чисто живописных эффектов, имеющих до некоторой степени случайный и изменчивый характер.

В классических сооружениях цвет характеризует назначение деталей. Окраска под естественный камень колонн и архитрава, контрастное сопоставление несущих конструкций и заполняющей стены — все это подчеркивает конструктивную природу деталей и ее архитектурный смысл. В готике и барокко, напротив, архитектор не пытается характеризовать цветом конструктивное значение деталей. Он придает цвету значение самостоятельного фактора. Раскраска напоминает здесь легкую цветную ткань, накинутую на каменное тело конструкции и скрывающую ее материальную природу.

Архитектор должен отдавать себе совершенно ясный отчет в том, какую задачу он перед собой ставит, вводя в свое сооружение цвет. Выбор того или иного приема использования полихромии должен быть органически обусловлен стилевыми особенностями данного здания.

Это требование в равной степени относится к новым строящимся зданиям и к старым, заново окрашиваемым сооружениям. Необходимо отметить, что если в окраске новых зданий обычно принимает непосредственное участие архитектор-автор, то окраска старых зданий нередко поручается художнику-живописцу, зачастую совершенно игнорирующему тектонические и стилевые особенности здания.

Этим обстоятельством и объясняется наличие безвкусной окраски в интерьерах ряда кино, ресторанов, кафе и т. д. Художник в этом случае совершенно забывает о том, что он имеет дело с архитектурным организмом. Для того, чтобы получить нужный ему «эффект», он красит карниз в черный цвет, на архитраве рисует крутящиеся шарики и допу-

скает ряд других приемов, грубо нарушающих архитектурный строй данного сооружения (кинотеатры на Земляном валу, на Спартаковской площади и т. д.). Такой подход нельзя даже назвать живописным использованием цвета. У мастеров барокко живописное использование цвета органически вытекало из особенностей стиля. Цвет, свет, распределение масс, ритмика сооружений в целом — все у них было направлено к достижению одной цели, тогда как современный живописец своей раскраской нередко вступает в вопиющее противоречие с логикой данного архитектурного сооружения.

Пора подойти более серьезно к раскраске наших зданий и не забывать о том, что правильно окрасить здание — задача весьма сложная, требующая особых знаний и понимания логики архитектурного организма.

• • •

Восприятие цвета тесно связано с материалом. Так, поверхность, окрашенная масляной краской в черный цвет, имеет мало общего с поверхностью, выложенной черным полированным мрамором. В первом случае мы имеем глухую, мрачную плоскость, неприятно действующую на нас своей угрюмой чернотой, тогда как черный полированный мрамор производит чрезвычайно благоприятное впечатление.

Фактура материала, его отражательная способность, блестящая или матовая поверхность — все это в корне меняет восприятие цвета. Цвет неотъемлем от материала, и благодаря материалу он начинает жить совершенно иной жизнью.

Многие хорошо задуманные в проекте фасады оказались негодными в натуре только потому, что архитектор мыслил не цветом данного строительного материала, а цветом условным, цветом акварели или гуаши. Современный архитектор часто мыслит как живописец, а не как

строитель. Окрашивая проект, он больше заботится об общей гамме чертежа, а не о том конкретном цвете, который он сможет получить в натуре. Естественно, что такой подход приводит к грубейшим ошибкам. Вопрос усложняется тем, что наша промышленность выпускает краски в весьма скромном ассортименте, что часто заставляет менять задуманную в проекте окраску. Сурик, охра, жженая кость — вот тот реальный набор красок, которым располагает архитектор. Правда, промышленностью выпускается и киноварь, и ультрамарин, и ряд других красителей, но они могут быть употреблены лишь для недолговечной окраски фасада, а не для более прочной цветной штукатурки. Что же касается таких абсолютно прочных и многокрасочных изделий, как майолика и керамика, то приходится констатировать, что продукции этой вырабатывается еще совершенно недостаточно, чтобы можно было говорить об ее массовом применении.

За последнее время технологами кое-что сделано и в отношении получения стойких красителей, но подверженных ни неприятностям нашего климата, ни действию извести и цемента. Таковы несмыаемые кемеровские краски, энкаустика и т. д. Можно надеяться, что в самом недалеком будущем технологи дадут архитектору яркие разнообразные красители, долговечность которых будет измеряться столетиями. Однако и имеющихся в распоряжении современного зодчего красок достаточно для того, чтобы создавать полную и звучную цветовую гамму. Имея самое близкое общение с материалами и зная их особенности, архитектор путем удачного их сопоставления может заставить даже неинтересную окраску заговорить сильным, полнозвучным языком.

Прекрасной иллюстрацией этого положения может служить отделка Казанского вокзала, где обыкновенный кирпич в сопоставлении с се-

рым мрамором стал необычайно нарядным и богатым.

Простая белая известь при удачном сопоставлении с другим материалом может получить отличную по красоте окраску, тогда как дорогой мрамор может казаться неприятным при неумелом его использовании. Узкая полоска известковой покраски в контрасте с розовым и красным воспринимается, как перламутр, тогда как итальянский мрамор нижних этажей гостиницы «Москва» выглядит не богаче простой штукатурки вышележащих этажей.

«Высшая заслуга искусства заключается в том, чтобы уметь пользоваться немногим, плохим, неумелым и недостаточным, чтобы создавать прекрасные вещи...» Это изречение Бернини следует почаще вспоминать нашим архитекторам, когда у них является непреодолимое желание дать на фасаде мрамор, гранит или другой дорогостоящий материал.

• • •

Как известно, окраска зданий никогда не воспринимается изолированно от окружающей среды. Цвет одиноко стоящего здания воспринимается в связи с цветом земли, неба, окружающих его деревьев; цвет зданий в городе — в связи с цветом рядом стоящих домов и т. д. Архитектор, стремясь вписать одиноко стоящее здание в окружающий его природный ансамбль, прежде всего должен подумать о средствах цветовой связи окраски здания с природой. Но здесь возникают, на первый взгляд, неразрешимые трудности. Дело в том, что цвет неба меняет свою окраску, зелень желтеет и спадает, земля покрывается снегом, цветовая гамма природы меняется, тогда как цвет здания остается неизменным.

Каждый, кто наблюдал старые церкви, всегда поражался неизменной гармонии окраски сооружения и цветовой игры окружающей приро-

ды. Чем же достигается такая органичность связи неизменного цвета здания с изменяющейся по временам года окраской природы? В зданиях XII—XVII вв. наиболее употребительным цветом является темно-красный (цвет кирпича) и белый, желтый встречается значительно реже (не считая более поздних ампирических сооружений). Эти цвета в любое время года хорошо сочетаются с изменчивым цветом нашего северного пейзажа.

Хорошо сочетается с общей цветовой гаммой и белый цвет. В солнечный день контраст ярко освещенных белых поверхностей и глубоких теневых частей отлично komponуется с сочной зеленью деревьев. Тот же белый цвет в пасмурную погоду выглядит светлосерым, что также хорошо гармонирует с свинцовосерым цветом неба и темной зеленью деревьев.

Следует отметить, что впечатление от ансамбля меняется не только по временам года, но и в течение дня. Архитектурное сооружение это не каменное изваяние с одним и тем же застывшим выражением, это живой организм, радостно сияющий в солнечный полдень, сохраняющий особую выразительность вечером и прекрасный — ночью. Нас всегда поражает необычайная изменчивость старых русских зданий. Такой изменчивостью своего выражения эти здания, в большой степени, обязаны своему цвету, который всегда удачно дополняет общее настроение пейзажа.

Надо заметить, что искусством вписать цвет сооружения в окружающую природу владеют немногие. Архитектор чаще видит цвет своего сооружения изолированно, а если и рисует у себя на проекте окружающую природу, то ее гамму он берет условно, не задумываясь над тем, какова будет она летом или зимой.

Между тем, правильно подобранный цвет сооружений дает возможность легко включить здание в общий ансамбль природы. Как показывает опыт древнерусского зодчества, путем внимательного отношения к природным условиям, вполне возможно подобрать такую окраску здания, которая одинаково хорошо была бы связана и с зеленью лета, с свинцовым небом осени и с белизной зимнего снега.

Все сказанное относится к зданиям, сравнительно небольшого размера, стоящим среди природного ландшафта. В больших городах здание не соприкасается так близко с природой, и на восприятие нами того или иного сооружения часто оказывают влияние уже другие факторы.

На Большой Полянке в Москве стоит старинное здание — бывш. церковь Григория Неокесарийского, окрашенная в интенсивный красный цвет, а рядом с ней возвышается многоэтажный жилой дом, окрашенный примерно в тот же красный цвет.

В первом случае, цвет воспринимается гармонично, а во втором — вызывает неприятное чувство. Чем же вызвано такое расхождение в восприятии одного и того же цвета? Дело в том, что здание церкви имеет весьма изрезанный силуэт, благодаря чему окраска здания воспринимается на фоне неба. Цвет неба как бы вплетается в окраску здания. Иное явление мы наблюдаем в восприятии жилого дома. Последний имеет прямоугольную конфигурацию большой протяженности. При восприятии здания, зритель видит огромную окрашенную поверхность фасада, цвет которого, в силу большой величины окрашенной поверхности, воспринимается изолированно, вне цвета неба. В первом случае мы имеем гамму из красного и серо-го-

лубого, а во втором — изолированный красный цвет. Этот пример показывает, что нельзя механически переносить окраску небольших, окруженных воздухом, зданий на нашу городскую застройку. Каждый раз необходимо учитывать специфические особенности данного сооружения, его окружение, величину, силуэт.

Высотное силуэтное здание проектируется на фоне неба, поэтому цвет неба здесь будет иметь особое значение, тогда как для сравнительно низких и вытянутых домов, расположенных на широком Садовом кольце, большое значение будет иметь серый цвет асфальтированной массы дорог и тротуаров.

Как мы уже говорили, современные архитекторы редко учитывают значение цветового ансамбля. Самое большое, что делает архитектор — это добивается единства цветовой гаммы в пределах запроектированного им фасада, но и этого он достигает далеко не всегда. В этой области можно указать на множество отрицательных примеров. Так, на Zubовской площади недавно выстроен жилой дом светлосерого тона (автор — В. Альтшулер); по нему сделаны синие росписи, которые неплохо вяжутся с общим характером сооружения. Но автор для чего-то расписал значительную площадь порталов в розовый и белый цвет. Последний сразу нарушил общую гамму фасада и воспринимается, как инородное по цвету пятно.

Пора поставить вопрос о цвете не только отдельно стоящих зданий, но и о цветовом ансамбле наших улиц и площадей. При решении этой задачи нельзя ограничиться только формальным сочетанием красок, определением какой-либо общей цветовой гаммы, но необходимо учесть и содержание той или другой улицы и площади.

АРХИТЕКТУРА И КНИГА

Проф. Н. А. Кожин и проф. А. А. Сидоров. Архитектура средневековья. Популярная библиотека по архитектуре. Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР. 1940 г. Стр. 164. Тираж 5 000. Цена 12 руб.

Книга Н. А. Кожина и А. А. Сидорова содержит три популярных очерка о раннесредневековой, романской и готической архитектуре. В средние века происходит медленный и своеобразный процесс зарождения и стилистического оформления нового типа архитектуры. Этот процесс чрезвычайно поучителен. На нем можно проследить и зарождение новых строительных типов, и сложение новых стилистических принципов, и отношение к традициям, к архитектурному наследию в создании нового, и творческую работу новаторской мысли.

Этот период заслуживает особого внимания исследователя. Если по другим основным этапам мирового зодчества — по архитектуре Греции, Рима, Ренессанса — имеются многочисленные, добросовестные исследования, дающие возможность пользоваться хотя бы приведенным в них фактическим материалом, то по отношению к средневековью дело обстоит совершенно иначе. Вопрос не только в том, что материал по средневековой архитектуре изучен несравненно слабее, но и в том, что тенденциозность буржуазной исторической науки здесь проявляется с особой силой и нередко доходит до извращения самых фактов. Расовые, националистические, религиозные и другие тенденции, наряду с общей идеалистической философией и субъективными историческими концепциями, которыми насквозь пропитаны работы по средним векам, ставят перед советским историком задачу не только проверить заново каждую традиционную установку и оценку, но только в корне пересматривать все установившиеся концепции, но проверить и самые факты.

Зарождение общественной формации средневековья, феодализма, происходит на основе распада и гибели двух предшествующих формаций, существовавших до этого в Западной Европе — античного, рабовладельческого общества древнего Рима и родового общества. Античная цивилизация и примитивная культура варварских народов в равной мере представляют культурное наследие зарождающегося нового общества. Христианство является не единственным содержанием культуры раннего средневековья, как это обычно трактуется, а лишь ее идеологической формой. Содержанием этой культуры является общественное бытие тех народов, которые в зависимости от тех или иных специфических условий в разных областях Европы по-разному шли к феодализму.

Это положение о двух исторических истоках зарождения культуры средне-

вековья — первый момент, без учета которого нельзя создать историю средневековой архитектуры, объективно отражающую ее развитие и ее характер.

Обычно картина зарождения архитектуры средневековья рисуется без какого бы то ни было участия в этом процессе строительных, художественных традиций варварских народов, без участия тех традиций практического освоения мира (здорового смысла, примитивного практицизма), которые дали возможность этим народам, при низком уровне развития их производительных сил, выдержать борьбу за существование. Учитываются большей частью лишь медленно усваиваемые традиции античности, влияния восточных стран, а также религиозные представления и вытекающие из них потребности. По существу, хотя и с некоторыми поправками, по этому пути пошли и авторы очерков.

Между тем, на самом деле происходило следующее.

Первый этап зарождения новой архитектуры средневековья на территории распавшейся римской империи охватывает период с IV до VI вв. Первоначально дело сводилось к непосредственному использованию остатков архитектуры Рима и дошедших, главным образом, в устных преданиях остатков строительного опыта. Новые христианские базилики строятся то на фундаментах, то из материалов и частей древних построек. Но это использование античной архитектуры — чем дальше, тем больше — говорит об утере тектонического чувства, о неспособности понять композиционные закономерности и художественную концепцию унаследованных образов (применение колонн разных размеров или разных ордоров в одной и той же постройке, неумение связать по законам сопряжения отдельные части, например, колонну с аркой или с архитравной балкой). Наследие используется механистически и остается непонятым. Развитие архитектуры в Италии сперва идет по нисходящей линии, чтобы потом, значительно позже, уже в романский период, когда создаются соответствующие условия для лучшего понимания античного наследия, быстро пойти вперед, подняться вверх. На этом же, первом этапе, в других странах Европы (в Галлии, Рейнской области) строительство, осуществляемое народами, мало знакомыми с римскими традициями, дает лишь единичные сохранившиеся памятники. Если в них встречаются использованные остатки (больше всего фундаменты) римских построек, то использование это является еще более примитивным и грубым. Основная же масса строительных объектов не сохранилась, так как объекты эти были созданы из непрочных материалов, на основе примитивной техники. Об этих объектах мы сказать почти ничего не можем, но все же иметь в виду их беспорное существование нужно, иначе многое в памятниках последующего

периода, ничего общего с римскими традициями не имеющих, просто нельзя было бы объяснить.

Мы опускаем каролингский период, который был хотя и важным, но не завершенным эпизодом.

Гораздо более интересен и важен следующий этап — зарождение и развитие романской архитектуры во Франции. В первую очередь бросается в глаза (это тем не менее совершенно ускользнуло от внимания авторов очерков) тот факт, что зарождение романской архитектуры идет из двух различных истоков и приводит к двум различным вариантам романских культовых построек. Мы имеем здесь, с одной стороны, развитие базиликального типа церквей, культивированного главным образом строителями бенедиктинского ордена и идущего от римских образцов древнехристианской базилики, а, с другой стороны, зарождение и развитие типа построек, ничего общего с базиликальным типом не имеющего. В постройках этого типа дается «зальное» решение внутреннего пространства, представляющего собой одно нечлененное помещение (Сен-Габриель, Оранж в Провансе), или трехнефное помещение, но с одинаковой высотой нефов (Лангедок), или трехнефное помещение, но с эмпорами над боковыми нефами (Овернь), или же однонефные залы, покрытые куполами (Аквитания). Имея в виду, что в этих же областях юга и юго-запада Франции встречаются одновременно и базиликальные постройки, в том числе — очень развитого и близкого к пониманию античности типа (как в Арле, в непосредственной близости от Сен-Жиля, Оранжа), перед исследователем непременно должен встать вопрос — чем этот факт объясняется, откуда идут эти отличные от базилики разновидности. Существующие работы по архитектуре средневековья не дают на эти вопросы хоть сколько-нибудь удовлетворительного ответа. Однако, имея в виду, что как раз в этих областях Франции сильнее и раньше всего развивались оппозиционные официальной церкви еретические движения и что культура средневековья опиралась и на наследие культуры своих народов и использовала местные традиции народного творчества, нетрудно установить истоки этого, отличного от базиликального типа официальной церкви, явления внутри романского зодчества. Народное, местное происхождение церквей зального типа подтверждает и та чрезвычайная простота плана и трактовки архитектурных масс, которыми эти церкви отличаются. Это — сравнительно небольшие сооружения, построенные довольно примитивно, но прочно, с огромным запасом безопасности (толщина двух боковых стен церкви в Сен-Габриеле, например, занимает четверть всей ее ширины). С первого же взгляда видно, что их строили не опытные строители-монахи, а сама община,

использовавшая местные традиции и предпочитавшая их церковным правилам. О местном своеобразии и игнорировании римских традиций говорит иногда (например, в области Оверни) и характер кладки: большие квадраты темноватосерого камня на чрезвычайно толстом слое светлого раствора, создающие живописную игру поверхностей стен. О древнекельтских традициях почитания умерших связано строительство в эту эпоху на кладбищах юго-запада Франции так называемых «фонарей смерти» — небольших башен, круглых или многоугольных в плане, с миниатюрным бельведерчиком наверху, служащим для помещения в нем светильника в память умершего. Все эти и многие другие явления нельзя оставить без внимания; иначе получится искаженная картина романской архитектуры.

Выше мы говорили об упадке и непонимании античных традиций, о регрессе архитектуры первых двух веков. Но это было шагом назад лишь для дальнейшего разбега. Античная архитектурная культура должна была погибнуть, чтобы дать место новой архитектуре, которая, хотя и медленно, но все же уже зарождалась. При полном непонимании античной балочно-стоечной системы, раннее средневековье и особенно романская архитектура выработали ряд совершенно новых художественно-осмысленных конструктивных схем. Смена опор — столбы и колонны попеременно — явилась логическим художественным выражением той реальной разницы в силе распора и тяжести, которая передавалась на колонны от более легких сводов боковых нефов и на столбы — от более тяжелых сводов и подпиружных арок главного нефа. Так называемая «связанная система», выразившаяся в Рейнской области в применении крестовых сводов, является не менее важным и чрезвычайно интересным достижением средневековой архитектуры. Увенчание здания башнями, число которых в романскую эпоху варьировалось от одной до восьми, и придание тем самым городу совершенно нового, в сравнении с античностью, силуэта явилось также немало важным, и техническим и композиционным, градостроительным новаторством.

Что касается общего характера романской архитектуры, то наиболее важным моментом здесь является большая функциональная четкость, просто и ясно отраженная во всем облике постройки. По отношению к культовому искусству и архитектуре средневековья «передовые» историки очень охотно говорят о мистике, о «трансцендентализме» и т. д. Конечно, религиозный характер всего мышления, безусловное господство религии, не могли не отразиться и на архитектуре. Однако не следует забывать, что даже и монахи-строители и монахи-художники были выходцами из народа, и здравый смысл, примитивный практицизм, конкретно-предметный характер мышления не покидал целиком этих бывших крестьян-земледельцев. В этом легко убедиться, когда смотришь на рельефы, на которых умирающий св. Стефан передает свою душу отцу-творцу, в виде младенца, вылетающего из его рта (Арль, середина XII в.), или когда принятие в лоно рая блаженных изображается так, что «ангел», ухватив за шею и голову мертвеца, тащит его

наверх (Стэн, начало XII в.) и т. д. Отсюда, из этих же источников, идет и функциональная ясность, рациональная оправданность плановых и объемных решений романских церквей. Учитывать это, опять-таки, безусловно необходимо.

И, наконец, когда мы переходим от романского зодчества к готическому, наряду с необходимым разъяснением системы нервюрных сводов, системы арбутанов и контрфорсов, наряду с описанием замечательных интерьеров, фасадов и порталов, окон-роз и витражей, необходимо обратить внимание и на основное, на то, что в готическом зодчестве возникает новая архитектурная «тема», новая архитектурная проблема, — противопоставляющая себя «теме» стены романского зодчества, — проблема каркаса. Готика, в условиях средневековья, — смелейшее новаторство, отбрасывающее все унаследованные традиции там, где они мешают новому. Все то, о чем столь охотно говорят историки искусства (и о чем тоже нужно говорить), — облегченность объемов, их разгрузка, направленность композиции вывес — остается лишь зрительным впечатлением, если под него не подведен базис проблемы архитектурного каркаса. Не менее важно и само решение этой проблемы. При существовавшем в то время уровне техники и науки готические строители сравнительно просто вышли из трудного положения: они для максимального художественно-полноценного осуществления основной задачи сосредоточили все свое внимание на интерьере и пожертвовали внешностью сооружения. Фасад они искусно замаскировали, щедро облепляя грубые массы скульптурой и тонко трактованными пластическими вариациями, а боковые стороны оставили в виде оголенно «работающих» элементов, которым зодчие придавали декоративную маскировку только позже. И если говорить о противоречиях в готическом зодчестве, то в первую очередь нужно раскрыть это художественно-техническое, стилистическое противоречие решения каркасной проблемы в интерьерах и во внешних стенах, а не ограничиваться трафаретным повторением о противоречии «рационального» и «мистического».

К сожалению, всего этого в рецензируемой книжке нет. Нет и попытки подойти к материалу по-новому (отдельные замечания социологического порядка не могут идти в счет). Авторы повторяют устаревшие и давно известные концепции, перегрузив свой труд, предназначенный для широкого читателя, бесконечным перечнем памятников, городов и дат. Вместо того чтобы дать читателю общие понятия о стилях и об архитектурных типах — все сведено в этой книге или к описанию или к формальным категориям. Так, например, авторы указывают, что романская архитектура представляет собой борьбу равновесия и неуравновешенности, связанности и обособленности, замкнутости и разомкнутости (стр. 57, 62, 66). Все это как-будто должно раскрыть «диалектику» внутренних противоречий романского стиля. На самом же деле, в этих парных понятиях не больше диалектики, чем в известных парных категориях Вельфлина-Франкля. Если к этому прибавить утверждение, что «феодалная идеология создала романскую архитектуру» (92), станет ясным

характер и тех «социологических поправок», которые должны были бы, повидимому, освежить старый материал. Чрезвычайно скупы авторы и в объяснении связи отдельных архитектурных типов и частей зданий с их назначением. Так, например, говоря о сан-галленском монастыре, они абсолютно не используют напрашивающуюся возможность на примере планировки этого комплекса объяснить читателю замкнутый характер натурального хозяйства раннего средневековья вообще и, в частности, характер подобных производственно-религиозных коллективов. Трансепт, хор, нефы — замыкают и размыкают пространство, возникают то здесь, то там, в разных комбинациях, но что вызвало их появление, — это читателю не разъяснено. А между тем, этот вопрос мог бы его заинтересовать больше, чем борьба равновесия с неуравновешенностью. Не узнает читатель из этой книги и о том, что в романских церквях алтарная часть поднята и под нею находится крита; не поймет, зачем она построена; не узнает, что замена плоских перекрестий сводами в большой мере была вызвана постоянными пожарами деревянных потолков и т. д. Описываемые памятники не живут, они тракуются как музейные экспонаты. Говоря о монахах-строителях времен Карла I и приводя имя Эингарда, авторы могли бы сообщить читателю чрезвычайно интересную «подробность» о том, что в монастыре Фульды знали архитектурный трактат Витрувия в IX веке, знал его тот же Эингард, а монахи-строитель Эйгиль даже построил маленькую модель (с колоннами из слоновой кости) для иллюстрации положений Витрувия об ордерах.

Большим недостатком работы является и то, что авторы в иллюстративной части почти не использовали разрезы. Дано всего четыре разреза древнехристианских базилик (из 173 иллюстраций), тогда как различные системы романских церквей и, в особенности, готические постройки, стали бы гораздо понятнее читателю при ознакомлении с разрезами.

Подбор памятников в подобных работах, дающих обобщающий обзор, играет очень важную роль. Но в данном случае подбора по существу нет, а имеется бесконечное перечисление, прерываемое иногда очень кратким описанием отдельных памятников. Жаль, например, что в книге нет романских памятников юга и юго-запада Франции, очень жаль, что Сен-Шапель только упоминается, и уже совсем досадно, что готика в Италии со всеми ее особенностями совершенно обойдена.

Чтобы иллюстрации, изображающие современный вид памятников, не вводили в заблуждение читателя, в наиболее важных случаях авторам следовало бы оговорить те изменения, которые получились вследствие перестроек и достроек в последующих столетиях. Это относится больше всего к римским памятникам древнехристианского зодчества, к Равенне (летница мавзолея Теодориха), а также и к памятникам других периодов. Такого рода разъяснения авторами сделаны лишь по отношению к скульптурам парижского собора.

Вызывают досаду неточности, ошибки или просто вольности авторов. Давая названия памятников в русском переводе,

они, например, Латеранскую базилику Иоанна называют базиликой «Иоанна Латеранского», или новую церковь Аполлинария в Равенне — церковь «Аполлинария нового», тогда как ни «Иоанна Латеранского», ни «нового» или «старого» Аполлинария никогда не существовало. Нимфеи разясняются, как «водяные дворцы». Наклон пизанской башни указан в 3,3 м, тогда как он составляет 4,2 м. Однако, помимо этих мелких неточностей, авторы преподнесли читателю и большой «сюрприз», говоря о третьей Клонийской церкви, как о «ныне существующей» (стр. 76), в то время как церковь эта была постепенно разрушена в период 1799—1823 гг. (сохранился только кусок южного трансепта с башней).

Книга издана на хорошей бумаге, но, несмотря на это, качество иллюстраций очень неравномерно. Композиция обложки задумана просто и хорошо, но художник внес настолько неуместные «поправки» в композицию готического фасада, что они становятся просто неудобными для серьезной архитектурной книги.

Проф. И. Маца

Русская архитектура. Доклады, прочитанные в связи с декадником по русской архитектуре в Москве в апреле 1939 года. Под редакцией В. А. Шкварикова. Стр. 246. М. 1940 г. Государственное архитектурное издательство Академии архитектуры СССР. Тираж 3 000. Цена 26 руб., перепл. 4 руб.

Собранные в рецензируемом издании доклады можно разбить на три основные группы. В первую группу входят доклады, носящие преимущественно описательный характер, знакомящие слушателей или с отдельными выдающимися памятниками русской архитектуры, как б. собор Василия Блаженного в Москве (доклад проф. Д. П. Сухова) и церковь Вознесения в селе Коломенском (доклад акад. арх. Г. П. Гольца), с отдельными архитектурными ансамблями, как Московский кремль (доклад акад. арх. И. В. Рыльского), или с архитектурой отдельных периодов русской истории (доклад проф. С. В. Безсонова — Архитектура Московского государства).

Во вторую группу входят доклады, в которых имеются попытки поставить на обсуждение мало разрабатывавшиеся до сих пор вопросы, как, например, вопросы о планировке и строительстве русских городов и принципах решения их архитектурных ансамблей (доклады арх. В. А. Шкварикова и арх. А. В. Буннина), о композиции монастырей-крепостей XVI—XVII вв. (доклад арх. В. А. Лаврова), об архитектуре усадеб (доклад проф. С. А. Торопова) и о роли живописи и скульптуры в русской архитектуре (доклад акад. арх. А. В. Щусева).

Наконец, авторы докладов третьей группы пытались на основе имеющегося фактического материала разработать вопросы о национальном характере русской архитектуры XVIII—XIX вв. (доклад А. И. Михайлова) и о самостоятельных чертах русской архитектуры X—XII вв. (доклад проф. Н. И. Брунова).

Таким образом, доклады каждой из

этих групп отвечают определенной стадии работы над материалами по русской архитектуре: первые — их накоплению, вторые — их систематизации сообразно с разрабатываемой темой и третьи — выводам и обобщениям, имеющим целью решение определенного вопроса.

Наименьшее число возражений и замечаний вызывают доклады первой группы, в особенности те из них, которые посвящены сравнительно небольшому числу памятников (доклады проф. Д. П. Сухова и акад. арх. И. В. Рыльского).

Приходится пожалеть лишь о том, что И. В. Рыльский почти не упомянул о гражданских постройках XVII века в Московском кремле — Теремном и Потешном дворцах и Патриаршем доме, а ведь в Патриаршем доме им были произведены очень интересные реставрационные работы.

В докладе акад. арх. Г. П. Гольца неудачно сказано, что в XV—XVI вв. псковская и новгородская архитектуры сливаются в единую архитектуру — московскую (стр. 54). Московскую архитектуру того времени никак нельзя рассматривать как результат слияния псковской и новгородской архитектур. Они продолжали существовать и в XVI—XVII вв., как самостоятельные ветви русской архитектуры, поддаваясь влиянию Москвы лишь в частности. Неубедительно и предположение докладчика о возможности происхождения каменного шатра от напильного свода, так как таких сводов русская архитектура совсем не знала, и, наконец, явной оговоркой кажется наименование главы Коломенской церкви «луковицей» (стр. 56).

Такие же замечания, лишь по поводу отдельных мест, а не в целом, вызывает и доклад проф. С. В. Безсонова. Так на стр. 28 говорится о церкви Лазаря в Муромском монастыре на Кольском полуострове (1450—1491 гг.), тогда как монастырь этот находится на восточном берегу Онежского озера и церковь эта была построена между 1350—1391 гг. Неудачно применен (на стр. 29) термин «стрельчатость» к порталам с килевидным завершением; неверно (на стр. 30) датированы 1523 годом стены Кирилло-Белозерского монастыря, построенные частью в 80-х гг. XVI века, частью — во второй половине XVII века. Непонятно также, о каком усиленном обогащении различными деталями, и отчасти резьбой, деревянных построек XVI века идет речь (та же страница), когда из приводимых, в качестве примеров этого положения, построек одна (сгоревшая в 1892 г. Унская церковь) имела богатую детальную обработку крылец и галлерей лишь на реконструктивном чертеже В. В. Суслова, а другая (существующая и сейчас Никольская церковь в Шуярецком) чрезвычайно проста. Непонятно, и о каких одиноких шатрах без прирубов говорится на стр. 31: даже самые простые шатровые деревянные церкви имели по два прируба. На стр. 32 упоминается о шатровом крыльце с кубовидными колонками в палатах Московского печатного двора, в то время как крыльцо это было построено лишь при их реставрации в 70-х гг. XIX века. На стр. 33 неверны даты шатровой церкви в Белой Слуде и Юромского погоста и неудачно применен термин «на каменное дело» к каменным

соборам Введенского монастыря в Сольвычегодске и в Асрахани (стр. 34).

• • •

В наиболее обширном докладе второй группы — арх. В. А. Шкварикова, следовало бы более четко охарактеризовать те планировочные схемы городов допетровской Руси, которые создались в процессе их естественного роста, и указать на то, каким образом влияли они на перепланировку этих городов в XVIII — начале XIX вв. В частности было бы желательно отметить те случаи, когда архитекторы этого времени включали древние здания и группы их в новые архитектурные ансамбли. Это позволило бы докладчику коснуться и такого интересного вопроса, как вопрос о национальных особенностях русских городов. Правда, при таком подходе нужно было бы рассматривать планировку городов не столь изолированно, а в более тесной связи с их застройкой, с общим характером архитектуры того или иного периода. Досадно также, что докладчик ничего не говорит о том, что из планировочных мероприятий Петербурга петровского времени было использовано и развито последующими поколениями, и переходит прямо ко второй половине XVIII века, минуя 30-е годы, когда работы П. Еропкина, И. Коробова и М. Земцова много сделали для планировки столицы. Слова докладчика о том, что петровский период создал сотни произведений, имеющих высокое художественное значение для ряда ансамблей, и объединил отдельные группы архитектурных памятников, нужно было подкрепить какими-либо примерами.

Точно также нужно было несколькими примерами подкрепить и указание о различной ориентации улиц по странам света в русских городах XVIII — начала XIX вв. Ничего не сказано и о попытках некоторых архитекторов начала XX века (Л. Н. Бенуа, И. А. Фомин) внести известную организацию в стихийный рост Петербурга того времени. Попытки такого рода, независимо от степени осуществления их, не потеряли своей ценности для советского архитектора.

Доклад акад. арх. А. В. Щусева носит чисто описательный характер. К сожалению, в докладе мы не находим анализа связи между русской архитектурой и изобразительными искусствами. Конечно, пытаясь охватить в одном докладе все русское искусство от X века до работ Е. Лансере, В. Мухиной и С. Меркурова включительно, трудно познакомить слушателей с этим обширным материалом и дать его анализ. Правильно поэтому поступил проф. С. А. Торопов, ограничивший себя рамками хорошо изученных им подмосковных усадеб. Однако, подобно арх. В. А. Лаврову и арх. А. В. Буннину, С. А. Торопов также заканчивает свой доклад указанием на то, что его тема — архитектура загородных усадеб, исследована мало и многое в этой области остается до сих пор не только не изученным, но и просто неизвестным.

Следует отметить ряд неточностей, допущенных авторами докладов этой группы. Так, в докладе арх. В. А. Шкварикова (на стр. 7) смешиваются термины «город» и «городище», на стр. 8 и 9 говорится об основании в X веке Ростова и

Суздаль, а в 1147 г. — Москвы, тогда как это не даты основания Ростова, Суздаля и Москвы, а даты первых летописных упоминаний об уже существовавших городах. Четвертый крестовый поход не совпадает по времени с нашествием татар на Русь, так как он имел место в 1204 г., а не в 1240 г., как сказано на стр. 9. На стр. 10 мы читаем, что при нашествии Казы-Гирея на Москву в 1591 г. наспех укреплялись южные монастыри — Донской и др., тогда как Донской монастырь как раз и был основан в память отражения этого нашествия. Скорოდом или Скородомом называлась не деревянная оборонительная ограда, но та часть города (в пределах теперешнего Садового кольца), которая была окружена ею (стр. 10—11), а каменные жилые дома бояр и купцов стали появляться не с конца XVII (стр. 12), а с конца XV века. Неясно, какие исторически сложившиеся укрепления могли сохраняться во вновь основанных городах времени Петра I (стр. 13). Адмиралтейство А. Захарова было построено не в 1812—1816, а в 1805—1819 годах (стр. 17).

Арх. В. А. Лавров, видимо, из-за недостатка материала, включил в категорию монастырей-крепостей Ферапонтов и Болдин монастыри, интересные по композиции, но никогда не имевшие серьезного оборонительного значения. Непонятен «извиняющийся» тон акад. арх. А. В. Шусева по отношению к Андрею Рублеву и Дионисию, не давшим, якобы, таких совершенных произведений, как произведения Джотто, Бенедцо Гоццолли или Пьеро делла Франческа (стр. 94). Не стоило бы в статье, посвященной роли изобразительных искусств в архитектуре, останавливаться на работах строгановских мастеров-миниатюристов, произведения которых с архитектурой не связаны, но мастерам-монументалистам XVII века, в работах которых даже композиции, заимствованные из западно-европейских гравюр, приобретали несвойственные этим гравюрам силу и музыкальность, следовало уделить больше внимания (стр. 96).

• • •

Всего больше возражений вызывают оба доклада третьей группы, посвященные весьма интересным вопросам о национальных чертах в русской архитектуре раннего (X—XII вв.) и позднего (XVIII—начало XIX вв.) времени.

В докладе А. И. Михайлова дан неплохой разбор и критика мнений, отрицавших национальный характер русской архитектуры XVIII—начала XIX вв., но его попытки выделить те черты, которые этот характер создают, к сожалению, не столь удачны. Неудачна данная на стр. 73 характеристика древнерусской архитектуры, где говорится, например, о слабом распространении кирпича, об асимметрии и живописности, как характерных чертах русского зодчества, и о строительной технике и материалах, лимитировавших архитектурное творчество. Кирпичных зданий на Руси XVI—XVII вв. строилось, конечно, меньше, чем деревянных (по причине большей дешевизны последних), но сама техника кирпичной кладки стояла на очень высоком уровне. Асимметрия и живописность характерны лишь для некоторых типов древнерусских зданий, и незначительное распространение зда-

ний, являющихся большими едиными пространственными организмами, объясняется только тем, что их не требовали бытовые условия того времени.

Вообще следовало бы обратить больше внимания на московскую архитектуру XVII века, которая, особенно в конце этого века, в своем стремлении включиться в круг общеевропейской архитектуры, была в значительной степени переходной к XVIII веку. В этом случае были бы более понятны отмеченные докладчиком национальные черты, функциональный характер петровской архитектуры и ее пристрастие к высотным композициям. Ведь такой же характер носят и русские гражданские постройки XVI—XVII вв., а высота почти всегда считалась одним из признаков красоты зданий в древнерусской архитектуре, создавшей и шатровые церкви-башни и колокольню Ивана Великого и Сухареву башню. Говоря о колокольне Петропавловского собора, следовало бы вспомнить и о деревянном Петропавловском соборе 1703 г. и о построенном по мысли Петра деревянном соборе в Петровском (того же года), тоже увенчанном шпильми, а также назвать те шатры XVII века, которые по форме приближаются к шпилью. Приведенная, видимо, в качестве примера такой формы, колокольня Никольской церкви в Суздале (рис. 18) является не очень удачным примером, так как эти своеобразные здания, которых не мало в Суздале и его окрестностях, относятся только ко второй половине XVIII века. Точно так же, говоря об использовании в работах Растрелли наследия русского зодчества, следовало бы пристальнее приглядеться к этому зодчеству. Тогда стало бы ясно, что и церкви большого петергофского и большого царскоевельского дворов стоят ближе к русским церквям XVII века, покрытым сомкнутым сводом, несущим пять глав, чем к южно-немецкому барокко. Следовало бы также указать и на то, что пятиглавие рекомендовалось русскими заказчиками не только Растрелли, но и другим архитекторам того времени (например Пьетро Трезини).

Неубедительно и утверждение докладчика о том, что в школе Ухтомского будущим зодчим прививалось стремление к синтезу классических форм и наследия русской архитектуры. Может быть это и так, но где факты, подтверждающие такого рода положение? Неубедительна попытка установить связь между русскими усадебными домами XVII века и второй половины XVIII века. Древние усадебные и городские хоромы, известные нам по описаниям и, отчасти, по рисункам и происходящие от шестистенной избы, ничего общего не имеют с домом Разумовского: выступающее перед сенями хором «красное» крыльцо меньше всего походило на углубленную нишу произведения Казакова. С другой стороны, обычный тип русского усадебного дома того времени с двух- или трехэтажным главным домом и одноэтажными флигелями, связанными с ним переходами, заставляет вспомнить о палладианских виллах, типа виллы Трисино в Меледо или виллы Тиене в Чиконья, что подтверждает правильность высказанной ранее (стр. 74) докладчиком мысли о том, что русские архитекторы умели обращаться к первоисточникам,

минуя работы своих западных современников.

Не более убедительна и попытка докладчика увидеть национальные черты в трактовке купола русскими архитекторами второй половины XVIII века (стр. 85—86). Ведь и западно-европейская архитектура, кроме купола римского Пантеона, знала иные куполы, с ясно подчеркнутым устремлением ввысь, поднятые на барабан и увенчанные фонарем. Таким образом, утверждать, что применение подобных куполов русскими архитекторами является синтезом классического типа и форм русской архитектуры — очень рискованно. Наконец, следует констатировать, что, отмечая одни и те же черты легкости, приподнятости и устремления ввысь и в мощных и несколько грузных постройках древних Пскова и Новгорода, и в постройках Москвы XV—XVIII вв., и в работах Важенова и Казакова, докладчик оказался в плену у тенденции находить какие-то вечные моменты, — выступающие неизменно во всем русском искусстве, которую он сам только что осудил.

В докладе проф. Н. И. Брунова, наряду с заслуживающей одобрения попыткой отметить появление самостоятельных черт в древнейших памятниках русской каменной архитектуры и обстоятельным и убедительным анализом некоторых особенностей Софийского собора в Киеве, встречаются и отдельные спорные места. Таково, например, его предположение о том, что деревянные предшественники храма Василия блаженного в XV веке должны были по стилю быть более близкими не к этому храму, а к каменным постройкам своего времени. Деревянные церкви конца XVIII века (например, церковь в Типинице 1781 г. или в Кургаминском — 1793 года) гораздо более похожи на такие же церкви XVI века (в Кушотском монастыре, Лавле, Суре, Шуярецком), чем на каменные постройки своего времени. Это дает основание предполагать, что такое же явление наблюдалось и раньше. Трудно также примирить предположение докладчика о стилистической близости между деревянными и каменными постройками определенного периода с тем, что он ниже (стр. 122) говорит о деревянном Софийском соборе в Новгороде, который он хочет видеть похожим (хотя бы и отдаленно), на украинские деревянные церкви типа соборов в Новомосковске или в Медведовском монастыре. Почему этот тип деревянного здания (если он существовал в X веке) отразился на каменных постройках не своего времени, но лишь в конце XVII—XVIII вв.?.. Непонятно также, на чем основывается уверенность докладчика в том, что тринадцатые верхов деревянной новгородской Софии не были глухими и могли располагаться только так, как показано на приведенной им схеме.

Мысль о том, что тринадцатиглавие киевской Софии, не известное византийской архитектуре, но родственное некоторым чертам русских деревянных построек того времени, было одним из первых проявлений самостоятельности в русской каменной архитектуре — очень интересна. Но для того, чтобы видеть в Софии киевской и Василии блаженном начальное и конечное звенья одной цепи — у нас нет достаточных оснований: в этой

цепи отсутствует целый ряд промежуточных звеньев. Не следует забывать также и о том, что в то время как киевский Софийский собор был одной церковью, собор Василия блаженного состоял из девяти церквей, поставленных на общем подклете.

• • •

Несмотря на все отдельные недостатки докладов, прочитанных во время «декадника», само это начинание Союза советских архитекторов заслуживает всяческого внимания и дальнейшего развития. Один из важных выводов, напрашивающихся после прочтения книги, — необходимость всячески усилить работу по собиранию исторических материалов о русской архитектуре.

Большое количество памятников русской архитектуры еще не известно ее исследователям. Многие из известных памятников не подверглись еще должному архитектурно-археологическому изучению и не имеют не только обмеров, но часто и хороших фотографий. Из имеющихся обмеров многие не опубликованы и не доступны в силу этого для изучения. Не опубликованы и многие ценные архивные материалы (а как много спорных вопросов могла решить своевременная публикация хотя бы той летописной цитаты, которая говорит о том, что церковь Вознесения в Коломенском «строена на деревян деле» и о которой упоминает, не называя самой летописи, проф. С. В. Безсонов на стр. 31). Перед нашими научными учреждениями и архитектурной общественностью стоит серьезнейшая задача — восполнить образовавшиеся за много лет пробелы в изучении памятников и первоисточников и в собирании и систематизации материалов по истории русского зодчества.

П. Максимов.

Проф. Г. Н. Чубинашвили. Болнисский Сион (Исследование по истории грузинской архитектуры). Издание грузинского филиала Академии наук СССР. Тбилиси. 1940 г. Стр. 215. Тир. 800. Ц. 12 руб. в переплете.

Общепризнано, что изучение исторических национальных памятников является необходимой предпосылкой для создания полноценных современных произведений архитектуры. Однако в Грузии очень мало архитекторов и искусствоведов организовано работает над изучением памятников своего архитектурного наследия. До сих пор в печати появлялись главным образом общие обзоры развития грузинской архитектуры. Правда, в 1934 году вышла обстоятельная монография проф. Г. Н. Чубинашвили, посвященная Црми, чрезвычайно важному памятнику

классической эпохи грузинской архитектуры (блестяще изданная Музеем искусств Метеха), но немецкий язык текста делает монографию мало доступной для большинства архитекторов.

С большим интересом мы встречаем, поэтому, новое исследование по грузинской архитектуре, посвященное памятнику древнейшего периода истории архитектуры Грузии — Болнисскому Сиону (V век).

Болнисский Сион является очень важным памятником для понимания обстановки, в которой формировалась монументальная грузинская архитектура. Памятник точно датируется (он создавался в промежутке 478—494 гг.) и является для Грузии наиболее древним крупным сооружением, с точной датой возведения.

Проф. Чубинашвили чрезвычайно обстоятельно и убедительно анализирует план Сиона, устанавливает его особенности, расхождения и точки соприкосновения с аналогичными базиликами Сирии, Византии, Месопотамии, Малой Азии, Армении. Анализ архитектурных форм приводит автора к интересным выводам в отношении базиликальной формы храма, как привнесенной в Грузию извне и явившейся чуждой грузинскому народу, выжившему свои архитектурные установки в строительстве жилых домов особого типа — «дарбаз», из которых уже логически должна была возникнуть центрально-купольная композиция.

Вслед за детальным описанием памятника, автор также детально сообщает о всех имеющихся на памятнике надписях, о лицах, читавших эти надписи и издававших их, и устанавливает окончательное чтение необычайно интересных болнисских надписей.

Далее автор излагает историческую жизнь памятника, привлекая огромный документальный материал, устанавливает время причинения памятнику отдельных разрушений и последовавших затем ремонтов.

Наконец, глава 4-я исследования посвящена художественному анализу архитектурных форм. Совершенно правильно отмечается, что «фасадная проблема», столь блестяще решаемая грузинскими архитекторами, начиная с конца VI века, не входила в поле зрения болнисского архитектора, увлеченного целиком созданием внутреннего пространства, подобно строителям базилик и купольных храмов того времени в Риме, Равенне, Константинополе и т. д. Характеризуя план Болнисской базилики, автор для сопоставления приводит многочисленные примеры сирийских, месопотамских, малоазиатских, армянских и других памятников.

Рассматривая формы болнисской базилики, автор привлекает для сравнения не только христианские памятники, но и памятники архитектуры Ирана, находя и

здесь аналогии (например, подковообразную форму имеют все арки Болниса, так же как и многие памятники этого времени в Месопотамии, Сирии, Армении, Иране).

Уникальными для грузинской архитектуры, как по своей форме, так и по рисунку капителей, являются декоративные тройные пилястры. Такого рода пилястры в памятниках других стран не встречаются.

Рисунки капителей подвергаются автором исследования особо детальному анализу. Приводимые автором сопоставления болнисских мотивов с мотивами сасанидского искусства, главным образом в отношении чеканки, дают возможность установить для V века взаимосвязь декоративного искусства Грузии и Ирана, хотя сам автор и не приходит к такому выводу.

В процессе сопоставления различных моментов архитектуры Болнисской базилики (элементы плана — форма абсиды, отсутствие пастофорий и нартекса, боковые портики, архитектурные формы — подковообразные арки, сквозные люнеги над перемычками входных дверей, своды, декоративные элементы — рисунки капителей и т. д., и т. д.) с другими памятниками переднего Востока, автор чаще других привлекает некоторые памятники Армении, главным образом Ереванскую базилику и Касахекал (Вап-Апаран). Это выявление черт сходства и различия у древнейшего архитектурного памятника Грузии с современными ему памятниками Армении представляет громадный интерес. Приходится лишь пожалеть, что в книге не приведены иллюстрации хотя бы упомянутых в ней армянских базилик, так как следить за мыслью автора можно, только имея перед глазами соответствующие изображения.

Здесь, конечно, вопрос не только о наличии той или иной иллюстрации, но и о качестве, о четкости этой иллюстрации, т. е. о том, чтобы приводимое для пояснения текста изображение действительно помогало понять мысль автора. Этому элементарному требованию четкости изображения имеющиеся в незначительном количестве иллюстрации исследования не отвечают ни в какой мере. На целом ряде иллюстраций вообще ничего не видно.

Капитальное исследование проф. Г. Н. Чубинашвили заслуживает лучшего издания. При пополнении его иллюстративной части хотя бы некоторыми памятниками Грузии (Цкаростави, Урбиши, Хаши) и Армении (Ереван, Вап-Апаран, Текор), а также примерами декоративного сасанидского искусства (серебро, ткани) и при лучшем его издании новое исследование проф. Г. Н. Чубинашвили вызовет широчайший интерес среди архитекторов Союза и, особенно, Закавказья.

Акад. арх. Н. Северов.

ХРОНИКА

В ИНСТИТУТЕ АСПИРАНТУРЫ

В настоящее время в Институте аспирантуры Академии архитектуры СССР обучается 69 архитекторов. Ведущими дисциплинами в институте являются — архитектурное проектирование и теория и история архитектуры. Из 3756 часов аспирантских занятий этим дисциплинам отводится 2976 часов (79,2%). Остальные часы занятий распределяются между изобразительными искусствами (6,20/0), диалектом и истматом (6,20/0) и иностранными языками (8,4%).

В течение первых двух лет обучения аспиранты заняты прохождением кандидатского минимума, а третий (последний) год посвящен работе над диссертацией. В 1941 году в институте работают над диссертацией 6 архитекторов.

ПЛАН РАБОТ МОСКОВСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ССА СССР.

Президиум правления Московского отделения Союза советских архитекторов СССР утвердил план мероприятий на ближайшие месяцы.

В ряду этих мероприятий — созыв третьей московской конференции архитекторов, обсуждение на заседаниях президиума докладов Управления проектирования и Управления планировки Моссовета о строительстве в 1941 году, обсуждение вопроса об итогах и перспективах скоростного строительства в Москве, о пригородной зоне, о юго-западном районе и пр.

Намечено также — проведение (совместно с Комитетом по делам искусств) декады советской архитектуры, постановка ряда теоретических докладов о социалистическом реализме, организация творческих смотров мастерских и пр.

ПЛАН ОСНОВНЫХ МЕРОПРИЯТИЙ ЛЕНИНГРАДСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ ССА СССР в 1941 г.

Правлением Ленинградского отделения ССА СССР утвержден план основных мероприятий на 1941 год. Планом предусматриваются творческие отчеты ряда ленинградских мастеров и архитектурно-проектных мастерских, конференция по вопросам художественной промышленности Ленинграда, ряд выставок работ крупнейших мастеров города, выездные заседания правления ЛЮССА в проектных организациях и т. д.

Намечается также проведение в 1941 году трех конкурсов: 1) на оформление

фасадов жилых домов из крупных блоков; 2) на колхозную усадьбу и 3) на надгробный памятник проф. Н. А. Троцкому (товарищеский конкурс).

Планом предусмотрена широкая политико-воспитательная работа по повышению идейно-политического и культурного уровня ленинградских архитекторов.

НОВЫЙ ДОМ АРХИТЕКТОРА В МОСКВЕ

15 февраля состоялось открытие нового Дома архитектора в Москве. Дом построен по проектам архитекторов А. К. Бурова, А. В. Власова и М. И. Мержанова. На открытие собрались московские архитекторы, художники, скульпторы, писатели, актеры, Герои Советского Союза.

О приветствиях выступили представители Союза советских писателей, Центрального дома работников искусств и т. д.

ОБСЛЕДОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНО-ПРОЕКТНЫХ МАСТЕРСКИХ МОССОВЕТА

18 февраля с/г. правление МОССА заслушало доклад бригады, обследовавших творческую работу архитектурно-проектных мастерских Моссовета.

Всего обследовано было девять мастерских. Во всех мастерских по окончании обследования состоялись творческие отчеты их руководителей. В обсуждении этих отчетов самое активное участие приняли обследовательские бригады.

Из докладов бригадиров на заседании правления МОССА выяснилось, что ряд мастерских добился за последнее время существенных успехов в своей работе (мастерская № 8 А. В. Власова, мастерская № 7 А. Г. Мордвинова). Однако в работе большинства мастерских все еще имеются существенные неполадки. Мастерская № 1 (руководитель Н. Я. Колли) в общем неплохо наладила свою работу. Но, в мастерской, при проектировании магистралей, наблюдается «боязливое» отношение к существующим объектам. Объекты эти обходятся, не включаются в новый ансамбль.

В мастерской № 2 (руководитель Д. Н. Чечулин) выявлены существенные недостатки по проектированию кольца «Б» (от площади Восстания до Самотечной площади). Недостаточно четко, в частности, ставится этой мастерской вопрос об озеленении магистралей. Отдельные дома решаются однообразно, без учета архитектуры композиционного центра и всей магистрали в целом.

В мастерской № 3 (руководитель И. А. Голосов) работа по проектированию

магистралей организована неправильно. Магистраль разбита на отдельные отрезки, над которыми самостоятельно работают архитекторы, не увязывая друг с другом работы. В результате на магистралях имеются отдельные хорошие дома, отдельные хорошо решаемые отрезки (в частности, в работах арх. Л. М. Полякова), но ансамблевого единства, целостности — не получается.

В решениях отдельных домов наблюдаются, кроме того, элементы ложно понятой, механической декоративности.

Мастерская № 4 (руководитель П. А. Голосов) не уделяет в своей работе (по проектированию отрезка кольца «А») достаточного внимания кварталу, и работа ограничивается пределами красной линии. В мастерской отсутствует общая направленность, ощущается неуверенность, нерешительность в работе.

В работах мастерской № 6 (руководитель К. И. Джуе) имеется много положительных черт. Крепкий, хорошо спаянный коллектив. В проектах новых домов — хорошие масштабы, отсутствует ложная монументализация, дома выглядят просто и, в то же время, нарядно. Однако в мастерской наблюдается несколько «литературный» подход к идейно-тематическому решению отдельных отрезков магистралей. В отдельных случаях тематика отрезков магистралей решается не архитектурными приемами, а средствами изобразительного искусства.

Наиболее резкой критике подверглась деятельность мастерской № 5 (руководитель Д. Ф. Фридман). В мастерской трудничает много молодых архитекторов, но им дают непосильные задания и недостаточно руководят их работой.

Работники мастерской не получают никаких принципиальных установок по вопросам композиции магистралей. Ленинградское шоссе застраивается без всякого учета существующих там зданий, все дома решаются однообразно. Ряд запроектированных в мастерской жилых домов отличается весьма низким архитектурным качеством.

В мастерской № 10 (руководитель проф. В. Д. Кокорин) не чувствуется творческой жизни. Запроектированные мастерской жилые дома характеризуются «украшенчеством». С 1935 г. в мастерской не ставилось ни одного творческого отчета, не было ни одного творческого обсуждения работ.

По заслушании докладов всех бригад, правление МОССА поручило выделенной президиумом комиссии изучить и разработать материалы обследования и внести на ближайшее заседание правления план мероприятий по улучшению творческой работы мастерских.

ТИПОВЫЕ СЕКЦИИ МНОГОЭТАЖНЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ЗДАНИЙ

(РАЗРАБОТАНЫ КОНТОРОЙ ТИПИЗАЦИИ ТЕХНИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
ПРОМСТРОЙПРОЕКТА И ОДОБРЕНЫ НАРКОМСТРОЕМ СССР)

Типовые секции многоэтажных промышленных зданий могут применяться при строительстве самых разнообразных производственных предприятий.

Выбор той или иной типовой секции должен производиться с учетом технико-экономических (наилучшее использование площади, рациональная расстановка оборудования и т. д.) и эксплуатационных требований (естественное освещение, сквозное проветривание и т. д.).

В тех случаях, когда типовые секции не могут быть применены полностью, необходимо максимально использовать типовые элементы секций.

С этой целью следует стремиться к применению шага колонн, пролетов, высот этажей и нагрузок, предусмотренных в типовых секциях.

Устройство в здании подвалов не исключает применения типовых секций. Подвалы проектируются с соответствующей привязкой к типовым секциям.

Габариты и нагрузки типовых секций приведены в таблицах при чертежах.

Высота секции считается от пола одного этажа до пола следующего этажа, а для верхнего этажа — до верхней поверхности несущей конструкции чердачного перекрытия плюс 10 см.

Размеры секций в плане считаются по верхнему этажу от осей внутренних несущих конструкций (столбов, стен или колонн) до внутренней грани наружных

несущих стен, а при наличии каркаса — до наружной грани колонн минус 25 см.

Возможные сочетания полезных нагрузок следует ограничивать, стремясь к тому, чтобы в каждом отдельном случае иметь не более двух значений величины нагрузки q).

Для несущих конструкций типовых секций предусматривается, как правило, применение железобетона.

Несущие стены и колонны могут по технико-экономическим соображениям выполняться также из кирпича.

Применение металлического каркаса не допускается без специального обоснования.

Деревянные перекрытия могут быть применены для зданий, в которых это разрешается действующими противопожарными нормами и допускается по условиям внутреннего режима здания.

Заполнение каркасных стен может быть принято из кирпича или других местных материалов.

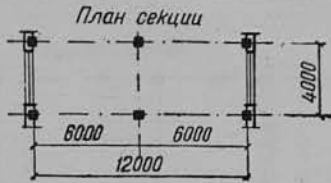
Покрытия типовых секций приняты чердачного типа.

Габариты чердаков и нагрузки для них даны с учетом размещения на чердаке вентиляционных камер и сантехнических проводов.

Кровля типовых секций принята рулонная по деревянным наслонным стропилам и обрешетке.

Полы принимаются в зависимости от назначения помещения.

Тип I	Сетка колонн (6+6) × 4 м	Число этажей	2	3	-	-
-------	--------------------------	--------------	---	---	---	---

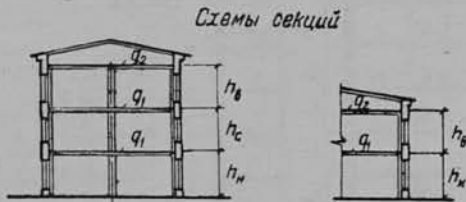


Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей			
		1	2	3	4
Верхний	h_B	3,5	4,0	4,5	5,0
Средние	h_C	3,5	4,0	4,5	5,0
Нижний	h_H	3,5	4,0	5,0	5,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



I-3

I-2

Тип II	Сетка колонн (7+7) × 4 м	Число этажей	2	3		
--------	--------------------------	--------------	---	---	--	--



Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей				
		1	2	3	4	5
Верхний	h_B	3,5	4,0	4,5	4,5	5,0
Средние	h_C	3,5	4,0	4,5	4,5	5,0
Нижний	h_H	3,5	4,0	4,5	5,5	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



II-3

II-2

Тип III	Сетка колонн (6+3+6) × 4 м	Число этажей	2	3	4	5
---------	----------------------------	--------------	---	---	---	---

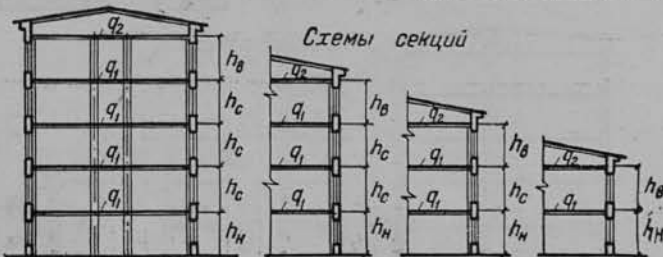


Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей					
		1	2	3	4	5	6
Верхний	h_B	3,5	4,0	4,5	5,5	5,0	4,5
Средние	h_C	3,5	4,0	4,5	5,5	5,0	4,5
Нижний	h_H	3,5	4,0	4,5	5,5	6,0	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



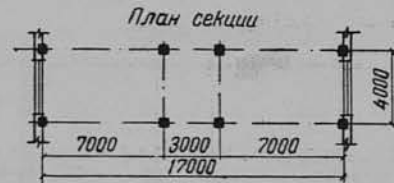
III-5

III-4

III-3

III-2

Тип IV	Сетка колонн (7+3+7) × 4 м	Число этажей	2	3	4	5
--------	----------------------------	--------------	---	---	---	---

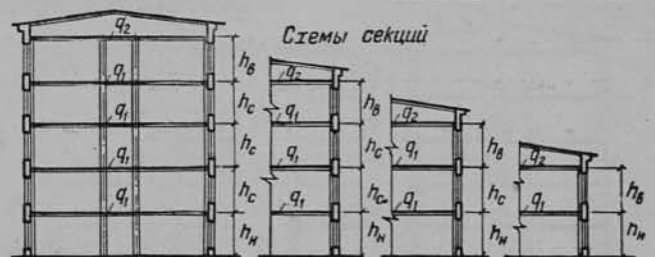


Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей					
		1	2	3	4	5	6
Верхний	h_B	3,5	4,5	5,0	4,5	5,0	4,5
Средние	h_C	3,5	4,5	5,0	4,5	5,0	4,5
Нижний	h_H	3,5	4,5	5,0	5,5	6,0	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



IV-5

IV-4

IV-3

IV-2

Тип V	Сетка колонн (8+3+8) × 4 м	Число этажей	2	3	4	5
-------	----------------------------	--------------	---	---	---	---

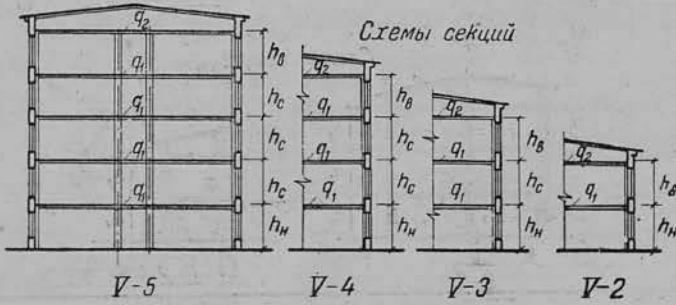


Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей					
		1	2	3	4	5	6
		Верхний	h_B	4,5	5,0	6,0	4,5
Средние	h_C	4,5	5,0	6,0	4,5	5,0	4,5
Нижний	h_H	4,5	5,0	6,0	5,5	6,0	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



Тип VI	Сетка колонн (6+3+6) × 6 м	Число этажей	2	3	4	5
--------	----------------------------	--------------	---	---	---	---

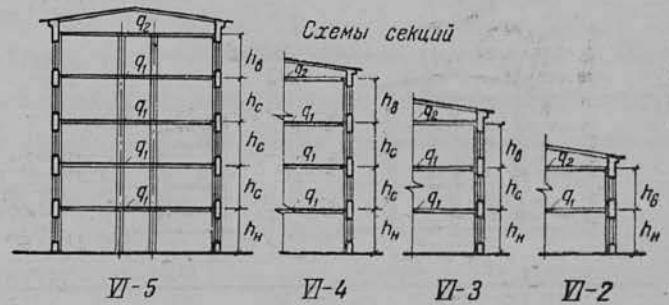


Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей				
		1	2	3	4	5
		Верхний	h_B	3,5	4,5	5,0
Средние	h_C	3,5	4,5	5,0	6,0	4,5
Нижний	h_H	3,5	4,5	6,0	6,0	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



Тип VII	Сетка колонн (7+3+7) × 6 м	Число этажей	2	3	4	5
---------	----------------------------	--------------	---	---	---	---

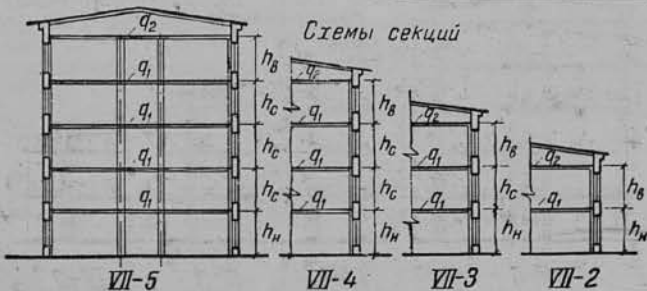


Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей				
		1	2	3	4	5
		Верхний	h_B	4,5	5,0	5,5
Средний	h_C	4,5	5,0	5,5	4,5	5,0
Нижний	h_H	4,5	5,0	5,5	6,0	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



Тип VIII	Сетка колонн (8+3+8) × 6 м	Число этажей	2	3	4	5
----------	----------------------------	--------------	---	---	---	---

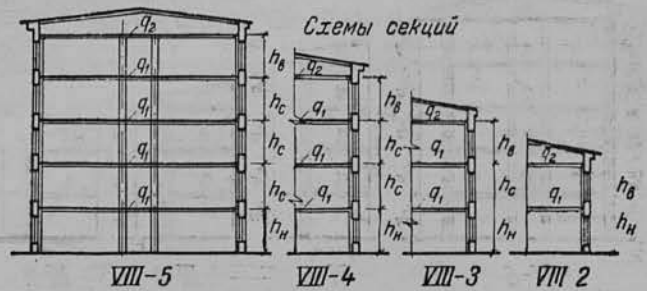


Характеристика секций

Этажи	N секций	Высоты этажей					
		1	2	3	4	5	6
		Верхний	h_B	4,5	5,0	6,0	4,5
Средние	h_C	4,5	5,0	6,0	4,5	5,0	4,5
Нижний	h_H	4,5	5,0	6,0	5,5	6,0	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,4	0,7	1,0	1,5
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



Тип IX	Сетка колонн (5+5+5)×5м	Число этажей	2	3	4	5
--------	-------------------------	--------------	---	---	---	---

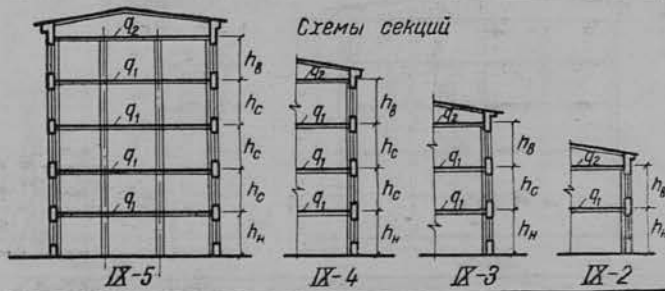


Характеристика секций

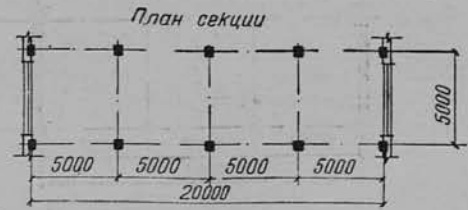
Этажи		N секций					
		1	2	3	4	5	6
		Высоты этажей					
Верхний	h_B	3,5	4,0	4,5	5,0	5,5	5,5
Средние	h_C	3,5	4,0	4,5	5,0	5,5	5,0
Нижний	h_H	3,5	4,0	4,5	5,0	5,5	5,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,7	1,0	1,5	2,0
q_2 На черд.	0,4	0,4	0,4	0,4



Тип X	Сетка колонн (5+5+5+5)×5м	Число этажей	-	3	4	5
-------	---------------------------	--------------	---	---	---	---

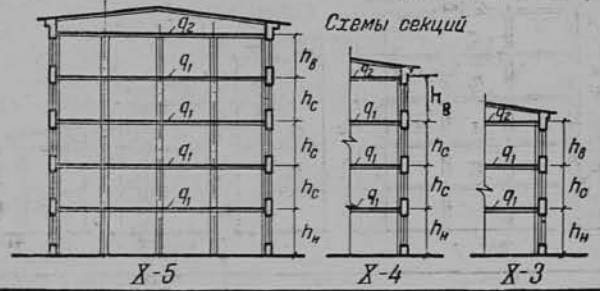


Характеристика секций

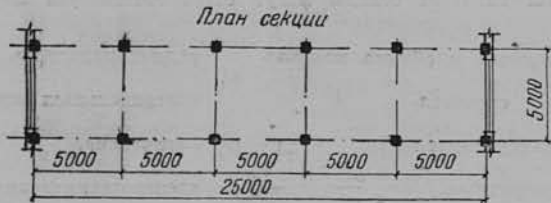
Этажи		N секций				
		1	2	3	4	5
		Высоты этажей				
Верхний	h_B	3,5	4,0	4,5	5,5	5,5
Средние	h_C	3,5	4,0	4,5	5,0	5,5
Нижний	h_H	3,5	4,0	4,5	5,0	5,5

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,7	1,0	1,5	2,0
q_2 На черд.	0,4	0,4	0,4	0,4



Тип XI	Сетка колонн (5+5+5+5+5)×5м	Число этажей	-	3	4	5
--------	-----------------------------	--------------	---	---	---	---

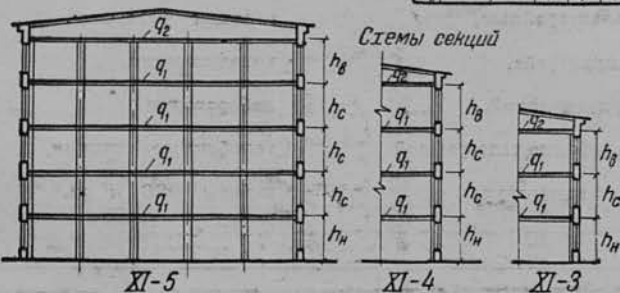


Характеристика секций

Этажи		N секций				
		1	2	3	4	5
		Высоты этажей				
Верхний	h_B	4,0	4,5	5,5	5,5	4,5
Средние	h_C	4,0	4,5	5,0	5,5	4,5
Нижний	h_H	4,0	4,5	5,0	5,5	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,7	1,0	1,5	2,0
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4



Тип XII	Сетка колонн (5+5+5+5+5+5)×5м	Число этажей	-	3	4	5
---------	-------------------------------	--------------	---	---	---	---

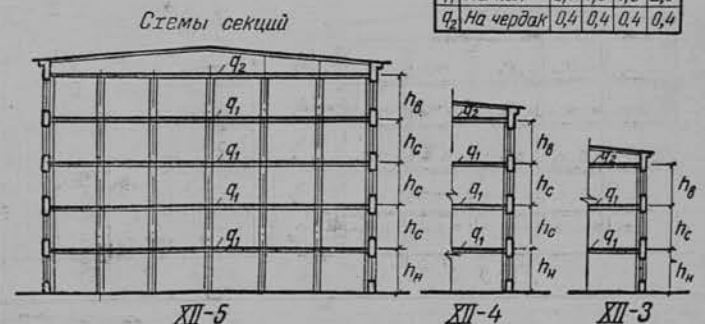


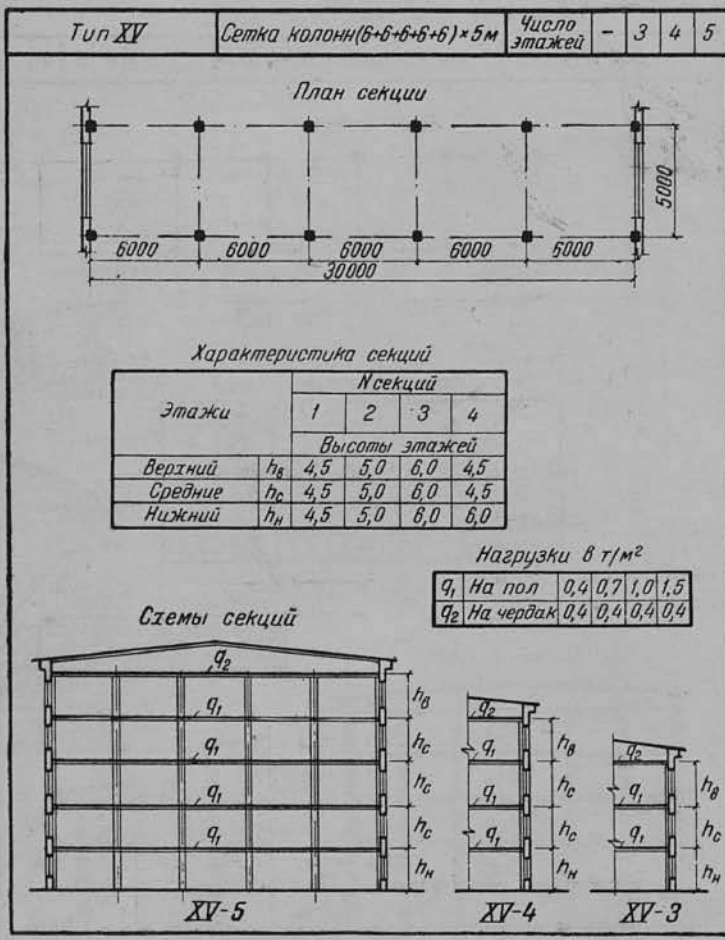
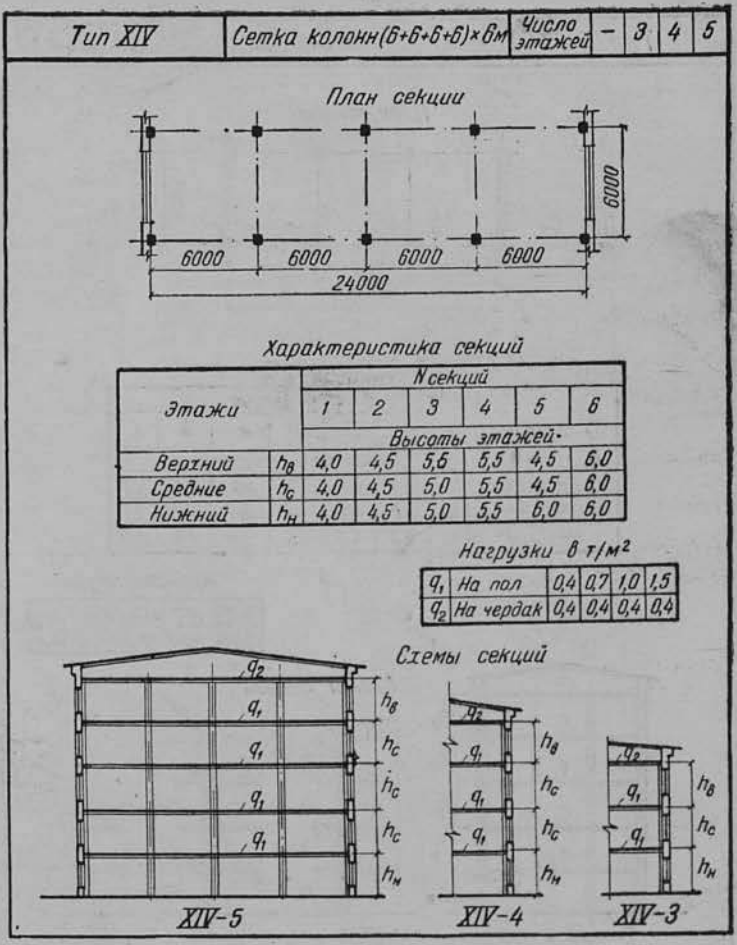
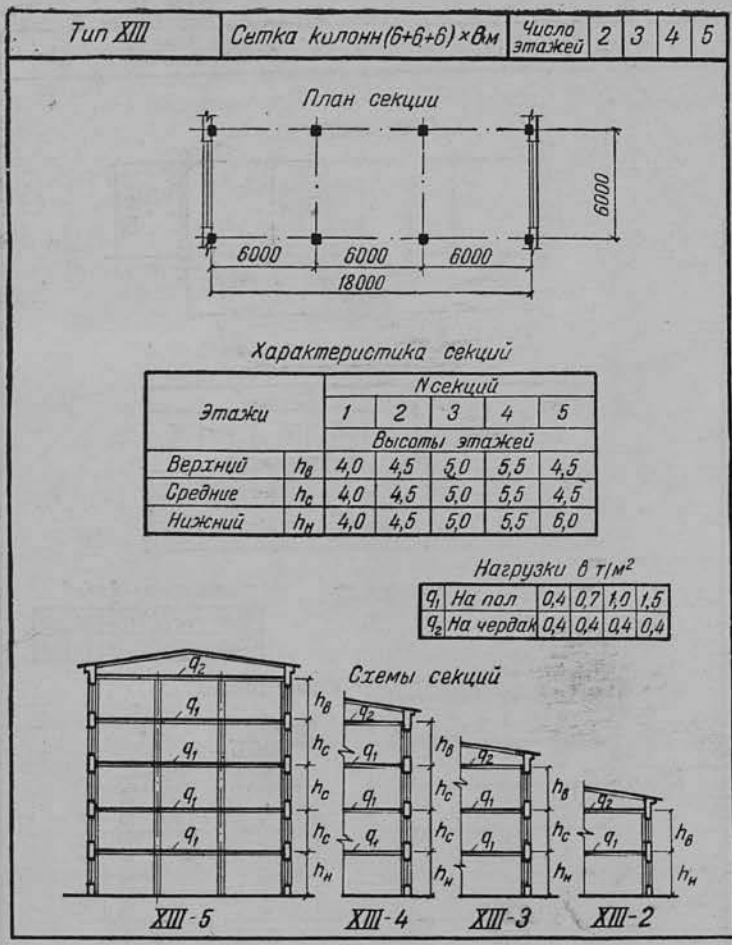
Характеристика секций

Этажи		N секций			
		1	2	3	4
		Высоты этажей			
Верхний	h_B	4,5	5,5	5,5	4,5
Средние	h_C	4,5	5,0	5,5	4,5
Нижний	h_H	4,5	5,0	5,5	6,0

Нагрузки в т/м²

q_1 На пол	0,7	1,0	1,5	2,0
q_2 На чердак	0,4	0,4	0,4	0,4





ОБЛАСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ ТИПОВЫХ СЕКЦИЙ

Из типовых секций могут быть составлены пеха:

точного и общего машино-	радиоаппаратуры,
строения,	измерительных приборов,
инструментальные,	оптические,
сборочные,	электротехнические,
ремонтные,	печатные,
пружинные,	наборные,
жестяницкие,	переплетные,
гальванические,	циркографские,
малярные,	литографские,
такелажные,	обувные,
деревообделочные,	кондитерские и др.,
швейные,	а также склады,
галантерейные,	главные магазины,
широтребя,	холодильники,
культизделий,	лаборатории,
телефонно-телеграфной	телефонные станции,
аппаратуры,	школы ФЗО и др.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.
Pages

SOMMAIRE

Программа великих работ	— 1 —	Programme de grands travaux
<u>ПРИВЕТ ЛАУРЕАТАМ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ!</u>	— 3 —	<u>SALUT AUX LAURÉATS DES PRIX STALINE!</u>
Праздник советской архитектуры	— 4 —	Fête de l'architecture soviétique
Сталинские премии	— 8 —	Les prix Staline
<u>ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ</u>		<u>QUESTIONS SUR L'ART INDUSTRIEL,</u>
Д. Аркин	— 19 —	par D. Arkine
Проектирование мебели.		Projets de meubles modernes,
В. Андреевский	— 31 —	par V. Andreevski
Металлические изделия в интерьере.		Articles de serrurerie pour les intérieurs,
С. Розенблюм	— 37 —	par S. Rosenblume
Чугунное литье.		Fontes d'art du bâtiment,
Н. Соболев	— 42 —	par N. Sobolev
<u>ПРАКТИКА</u>		<u>NOS RÉALISATIONS</u>
Станции метро третьей очереди.		Stations de la nouvelle ligne de métro à Moscou,
Л. Поляков	— 47 —	par L. Poliakov
Охотничий дом отдыха для начсостава Красной армии.		Maison de chasse pour le repos des commandants de l'Armée Rouge,
В. Гроссман	— 52 —	par V. Grossmann
<u>ЦВЕТ В АРХИТЕКТУРЕ</u>		<u>LES COULEURS DANS L'ARCHITECTURE EXTÉRIEURE</u>
Многоцветность в русской архитектуре.		Emploi des couleurs dans l'ancienne architecture russe
П. Максимов	— 55 —	par P. Maximov
Цвет в архитектуре Средней Азии.		Polychromie dans l'architecture de l'Asie Centrale,
В. Лавров	— 61 —	par V. Lavrov
Цвет в архитектурной композиции.		Parements colorés dans une composition architectu- rale, par G. Borissovski
Г. Борисовский	— 67 —	
<u>АРХИТЕКТУРА И КНИГА</u>	— 70 —	<u>L'ARCHITECTURE ET LE LIVRE</u>
<u>ХРОНИКА</u>	— 75 —	<u>CHRONIQUE</u>
<u>СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА</u>	— 76 —	<u>INDICATEUR DE L'ARCHITECTE</u>

Отв. редактор Н. С. АЛАБЯН

Год издания девятый. Подписано к печати 4/IV 1941 г. 10 печ. л. Учетных авт. листов 14. Тираж 6500. 53 тыс. знаков в печ. л.
Л47168. Цена 8 руб. Зак. тип. № 188

6-я типография ОГИЗ'а треста «Полиграфкнига». Москва, 1-й Самотечный пер., 17.

АРХИТЕКТУРА

С С С Р

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

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

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес.—96 руб.,
6 мес.—48 руб., 3 мес.—24 руб.
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва,
Пушкинская ул., 24, Государственным
архитектурным издательством Акаде-
мии архитектуры СССР, повсеместно
почтой и отделениями Союзпечати

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ СССР

ARCHITEKTUR der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredakteur K. Alabjan

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

ZU BEZIEHEN DURCH:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA
18 KUZNETSKI MOST, MOSKAU UdSSR

KOEHLER & VOLCKMAR A.—G. & Co.
RUSSLAND-ABTEILUNG, POSTFACH 173,
LEIPZIG C. I.

ARCHITECTURE of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE
ASSOCIATION OF SOVIET ARCHITECTS

Editor-in-chief K. Alabjan

EDITORIAL OFFICE:
M O S C O W, GRANATNI STREET,
SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW,
USSR. KUZNETSKY MOST, 18.

FOUR CONTINENT BOOK CORPORATION,
255 FIFTH AVENUE, NEW YORK, N. Y.

COLLET'S BOOKSHOP, LTD.,
66 CHARING CROSS ROAD,
LONDON, W. C. 2

ARCHITECTURE de l'URSS

MENSUEL DE L'ASSOCIATION
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Editeur en chef K. Alabjan

RÉDACTION: 7, RUE GRANATNI, MOSCOU
ABONNEMENTS ACCEPTÉS PAR

MEZHDUNARODNAYA KNIGA,
18 KUZNETSKI MOST, MOSCOU, URSS