

3
5
АРХИТЕКТУРА
С · С · С · Р

6

1 · 9 · 3 · 9

На фото — фрагмент модели Дворца Советов для
Международной выставки 1939 г. в Нью-Йорке.
Модель изготовлена мастерами Дворца Советов
из самоцветов. Фото А. Серкина

32

5

АРХИТЕКТУРА С · С · С · Р

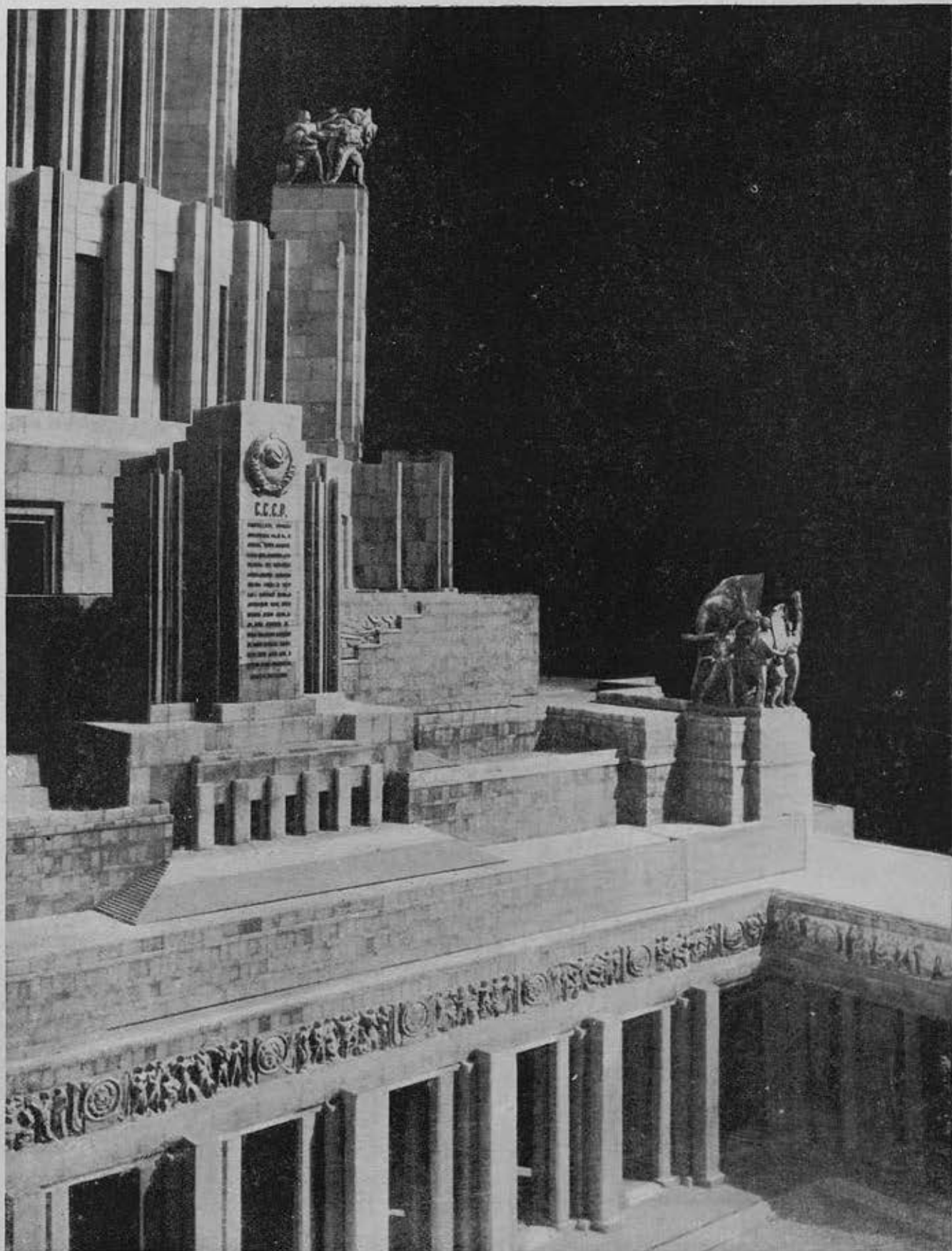


№ 6 ИЮНЬ
МОСКВА 1939 г.

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

ГОД ИЗДАНИЯ
СЕДЬМОЙ





Дворец Советов. Фрагмент фасада. Модель

Palais des Soviets. Fragment de la façade. Modèle

ДВОРЕЦ СОВЕТОВ—ПАМЯТНИК ЛЕНИНУ, ПАМЯТНИК СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

НОВЫЙ ЭТАП СТРОИТЕЛЬСТВА ДВОРЦА

На строительной площадке Дворца Советов в Москве, — там, где еще недавно можно было видеть гигантский котлован, закончена кладка основных фундаментов, и над поверхностью земли выросли первые устои стального каркаса будущего здания. Грандиознейшее сооружение нашего времени перешло из стадии архитектурного проекта в стадию строительного осуществления. Как выражаются строители, здание Дворца Советов «вышло из земли». Этот факт является выдающимся событием в летописях архитектурной жизни XX столетия.

Однако проектирование Дворца Советов отнюдь еще не закончено. Длительные и напряженные искания общего архитектурного образа Дворца завершились составлением окончательного проекта, утвержденного Советом строительства и известного теперь всему миру. Архитектурный облик гигантского здания, решение его фасадов, включая скульптурную фигуру В. И. Ленина, увенчивающую здание, полностью определены утвержденным проектом, ныне реализуемым на строительной площадке. Но этим не исчерпывается проектная работа над Дворцом Советов. В порядке дня этой огромной творческой работы — проектирование интерьеров, архитектурная разработка громадных внутренних объемов здания, детализация элементов наружной архитектуры. Эти очередные стадии проектной работы в высшей степени ответственны. Цельность и выразительность грандиозного сооружения, — монумента Ленину, монумента Сталинской эпохи, — в значительной степени будет определяться не только общеархитектурным ре-

шением его внешнего облика, но и всем тем, что будет внутри здания, — каждым отдельным его интерьером, каждой деталью внешней и внутренней отделки. Раскрытие глубокого идейного содержания, заложенного в проекте Дворца Советов, будет в значительной степени зависеть от архитектурного решения его интерьеров.

Это решение является не только собственно «архитектурным», но носит более широкий характер.

Вместе с архитектурой, рядом с ней, в интерьерах Дворца Советов будут действовать скульптурные и живописные образы, — и именно из органического сочетания всех трех искусств и родится художественное целое Дворца Советов. Идея синтеза искусств предопределена здесь самым характером здания, всем идейным и художественным его содержанием. Принцип сотрудничества искусств распространяется при этом не только на три основные вида пространственных искусств — архитектуру, скульптуру и живопись: в синтетическом решении интерьеров Дворца найдут свое место многочисленные отрасли художественной промышленности, — предметы внутреннего убранства и оборудования со всем многообразием их материалов, — дерева, стекла, ткани, строительно-отделочных и декоративных деталей.

Таким образом проектирование Дворца Советов вступает — и уже вступило — в стадию сложнейшей комплексной работы. Это в подлинном смысле слова создание симфонии. Громадное разнообразие отраслей художественного труда, материалов, технических методов, громадное разнообразие художественных сил, — масте-



Дворец Советов. Модель

Palais des Soviets. Modèle

ров-проектировщиков и руководителей, мастеров-исполнителей, — все это должно быть приведено к совершенному художественному единству, наполнено одной творческой целеустремленностью, идеей единого стиля, единого художественного языка.

Обеспечение этого единства — в первую очередь задача архитектуры. В равноправном сотрудничестве искусств архитектура сохраняет за собой место «первого среди равных»: ибо речь идет о здании, о произведении строительного дела, о произведении архитектуры. Именно архитектура выполняет роль дирижера этого сложного оркестра, именно архитектурная форма «ведет» за собою в интерьерах и скульптуру, и живопись, и художественную промышленность, коль скоро мы говорим не о синтезе искусств вообще, а о синтетическом решении архитектурного объекта.

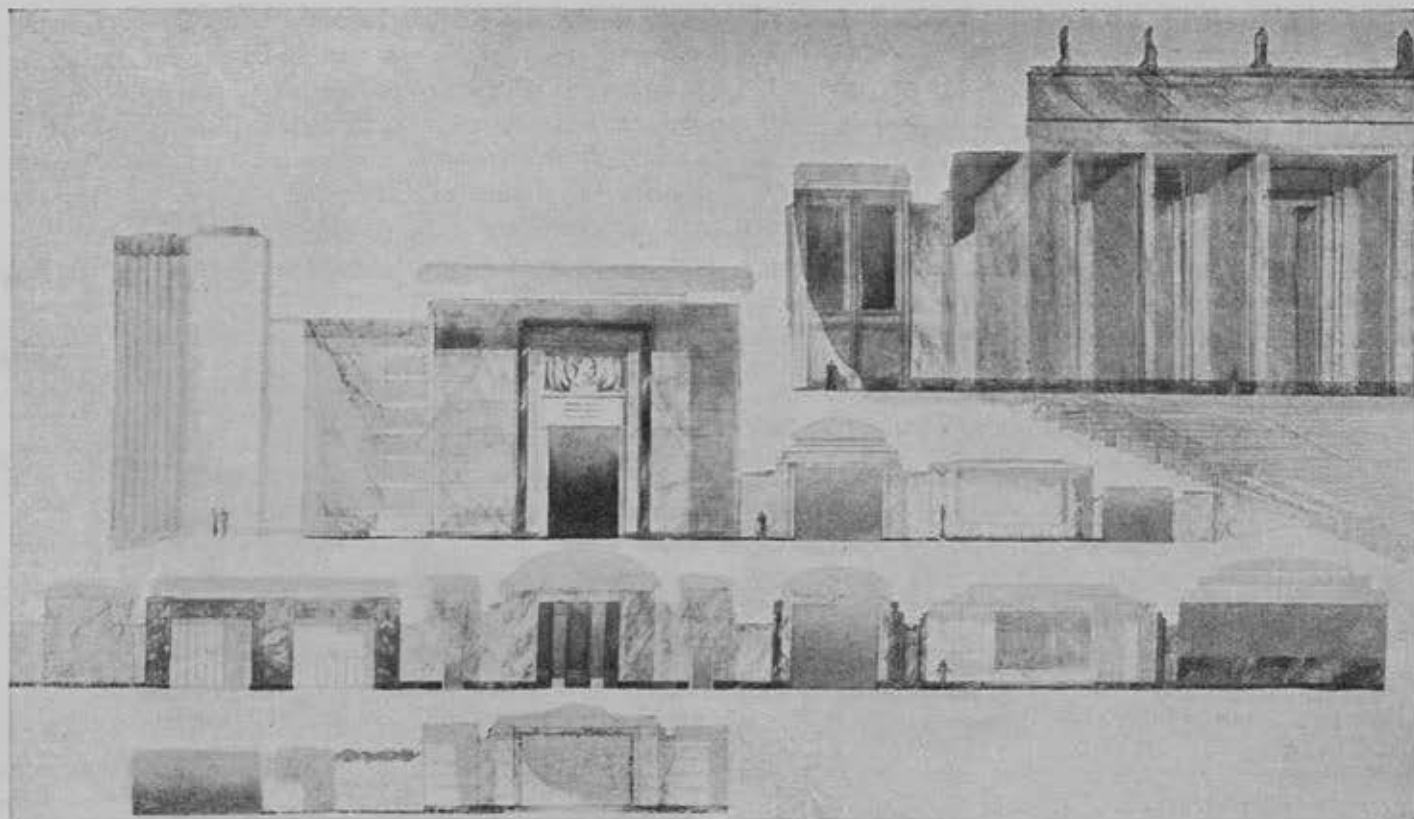
Но для того, чтобы полноценно выполнять эту ведущую роль в создании синтетического образа Дворца Советов, архитектура должна обладать предельной отточенностью своих собственных средств, ясностью и цельностью своих форм также и в интерьерах здания. Иначе говоря, все архитектурное решение внутренних объемов должно быть продолжением и развитием той архитектурной идеи, того архитектурного образа, который дан в наружном решении здания. Ценнейшими архитектурными качествами проекта Дворца Советов являются именно простота и ясность всей его композиции: все подчинено в этой композиции одной идее, — идее здания-монумента Ленину; мощная вертикаль придает торжественно-утверждающий характер всему сооружению; ничто не спорит в архитектурной композиции с основной вертикальной осью здания и с единой направленностью архитектурных масс и объемов — вверх, в высоту; этой вертикальной динамике подчинены и все членения основных объемов, дающие ритмическое нарастание движения, — нарастание, в одно и то же время плавное и стремительное; обработка фасадов, с их строгими, крупными формами, воспроизводит и усиливает тот же основной мотив всей композиции; этот мотив находит свое завершение и увенчание в гигантской скульптурной фигуре Ленина, для которой все здание служит постаментом, — но постаментом, имеющим свой мощный внутренний объем, свой архитектурный ритм, свой художественный образ.

Эти черты общеархитектурного решения Дворца Советов должны определять и архитектурное решение основных интерьеров здания. Больше того: конкретные архитектурные формы, примененные в наружном решении, должны найти свое отражение и внутри. Однако архитектор не должен забывать, что законы построения внутреннего архитектурного пространства совершенно иные, нежели композиционные законы построения внешних

объемов и фасада здания. Это особенно относится к такому гигантскому сооружению, как Дворец Советов. Если цельность архитектурного образа здания достигается снаружи путем единства объемных форм, их единого ритма, единой композиционной оси, то ведь внутри, в интерьере, эта цельность может быть достигнута и доведена до восприятия только в движении, только при последовательном переходе из одного помещения в другое. Таким образом, отразить в архитектуре интерьера те архитектурные идеи, которые даны в наружном облике здания, значит — связать между собою отдельные части этого интерьера, отдельные помещения, — связать так же крепко, так же последовательно, как связаны между собою отдельные элементы и членения фасада.

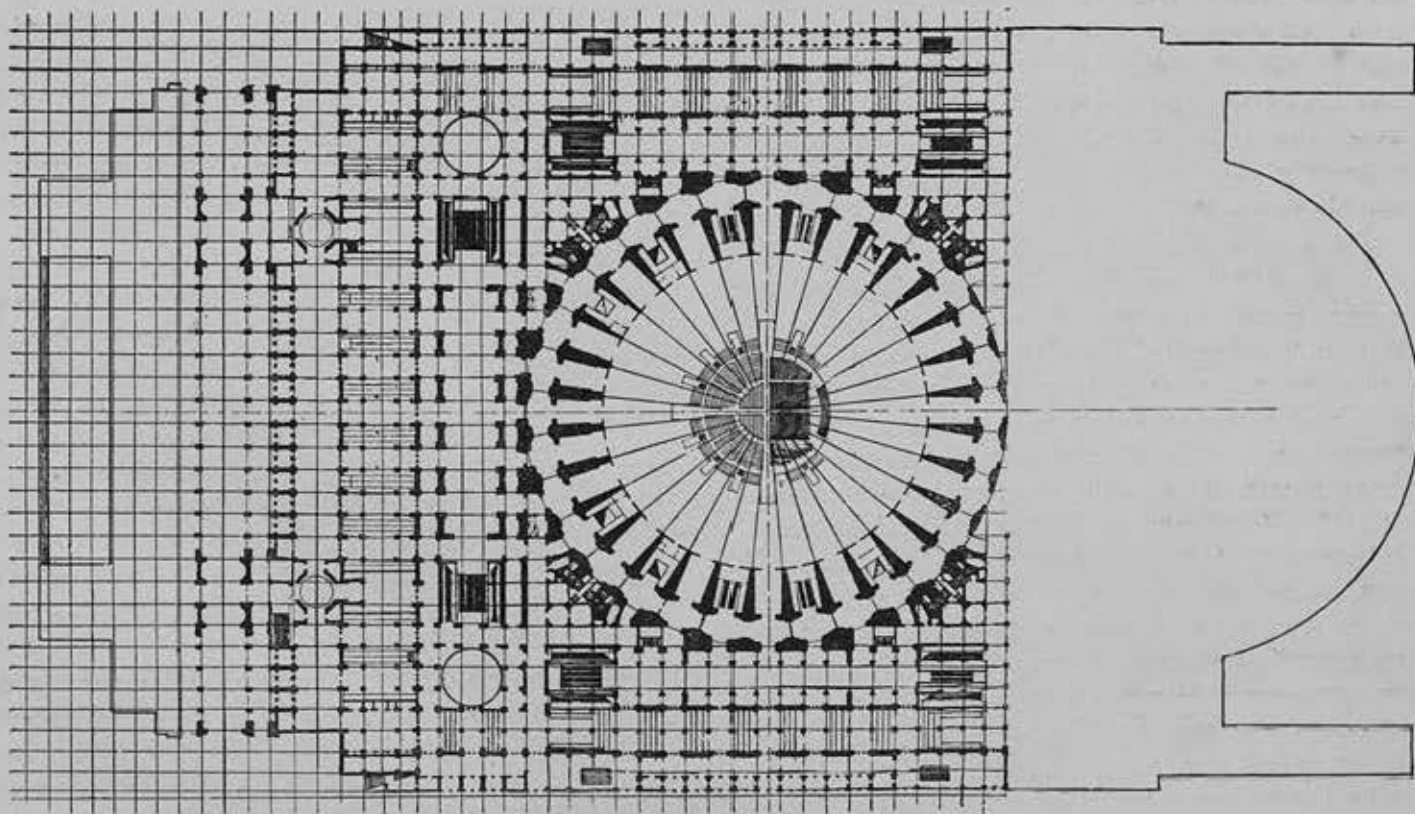
Иначе говоря, одной из основных композиционных проблем применительно к интерьеру Дворца Советов является проблема внутренней связи отдельных помещений друг с другом. Связи, определяемой не только графиком движения, но прежде всего архитектурными мотивами. А это значит, в свою очередь, что проектирование интерьеров должно представлять собою единый творческий процесс, а не сумму проектов отдельных крупных помещений и интерьерных комплексов. Архитектурная связь отдельных частей интерьера друг с другом не исчерпывается общностью или развитием определенных формальных приемов обработки стен, потолков, дверей, полов и т. д. Помимо этого формального родства, важнейшим средством связи является родство тематическое: ведь каждый крупный зал, каждое значительное помещение Дворца Советов будет обладать собственным тематическим содержанием. И назначение того или иного зала, и сюжеты живописи и скульптуры, и мотивы орнамента, и общий характер всего художественного облика данного интерьера, — все это будет определяться тематическим содержанием данного зала. Некоторые основные темы отдельных крупных интерьеров Дворца Советов уже намечены. Так, помимо Большого и Малого залов, в Дворце Советов будет, среди других больших интерьеров, — зал, посвященный героике гражданской войны, и другой зал, отданный героике социалистического строительства. Тематическая связь отдельных помещений друг с другом будет раскрываться по мере перехода посетителей из одного зала в другой. Эта связь должна быть всемерно облегчена и подчеркнута средствами архитектуры.

Наряду с развитием основного тематического содержания, архитектор обязан добиться столь же ясного, логичного и впечатляющего развития архитектурных мотивов, архитектурных форм. Поэтому наряду с проектами отдельных залов, отдельных комплексов внутренних помещений, необходим единый проект всего



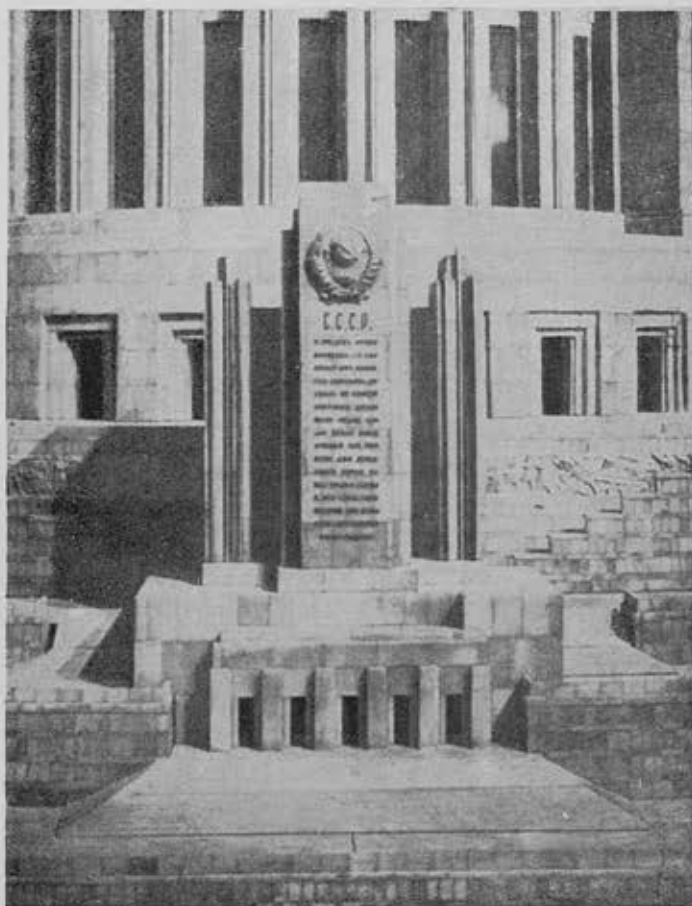
Дворец Советов. Разрезы по стилобату

Palais des Soviets. Coupes sur le stylobate



План стилобата на отметке 135,50 м

Plan du stylobate au niveau de 135,50 m.



Дворец Советов. Фрагмент фасада. Модель
Palais des Soviets. Fragment de la façade. Modèle

интерьера в целом. В этом проекте должны быть разработаны основные, определяющие архитектурные мотивы и формы всего интерьерного решения, как целого: сюда относятся как основные типы членений стен и проемов, так и основные мотивы главнейших архитектурных деталей и отделочных элементов. Серьезнейшее значение имеет и разработка единого цветового решения всего интерьера в целом. Цветовая гамма, определяющая отдельные помещения в их последовательной связи друг с другом, играет громадную роль в создании художественного единства всего интерьера в целом. Наряду с единым цветовым решением, в проектировании должно быть дано также и единое решение световых установок и осветительных систем, — не только с точки зрения светотехники, но и со стороны архитектурного значения различных форм и методов искусственного освещения. Наконец, в этом общем проекте должны быть предусмотрены также и основные типы предметов обстановки, — мебели, осветительной арматуры, декоративных тканей и т. д.

Архитектурное единство интерьера Дворца Советов будет, однако, неполным, узко формальным, если в самом

процессе проектирования собственно архитектура будет оторвана от изобразительных искусств — живописи и скульптуры. Проблема синтеза этих трех начал — тема особо сложная, и ей посвящены специальные статьи в настоящем номере нашего журнала. Здесь мы отметим лишь, что самый стиль Дворца Советов и, следовательно, стиль его интерьеров предполагает раскрытие художественных идей и образов средствами всех трех искусств, взаимно дополняющих друг друга. То тематическое назначение основных интерьеров Дворца, о котором мы говорили выше, не может быть выражено только одними архитектурными средствами: здесь живопись и скульптура заговорят своим мощным изобразительным языком, создавая вместе с архитектурной композицией интерьера единый художественный образ. В свою очередь, та же живопись и та же скульптура должны будут тщательно учитывать особенности архитектурного решения каждого зала, его ритм, его тональность, его общие пропорции и отдельные членения и согласовывать свою композицию, свой ритм, свою тональность с этими определяющими моментами. Отсюда — необходимость и важность подлинного сотрудничества и содружества мастеров отдельных искусств уже в стадии проектирования основных интерьеров Дворца, в стадии работы над единым проектом всего интерьера в целом.

Особенно большие и сложные задачи встают перед строителями и художниками Дворца Советов при решении его основного интерьера — гигантского Большого зала.

Этот зал — сердце всей архитектурной композиции, всего объемного комплекса. Это в то же время — идейный центр всего интерьера Дворца. Зал на 20 тысяч человек, зал, составляющий основной внутренний объем всего здания, возносящего на 400-метровую высоту гигантскую фигуру великого гения социалистической революции, — какая невиданная по масштабам и глубине архитектурная тема! Передать в архитектурных формах идею этого грандиозного всенародного форума социалистической столицы, форума, находящегося внутри здания, под гигантским перекрытием, — одна из самых сложных задач, стоящих перед строителями Дворца Советов. Те эскизные предложения, которые мы видим в уже разработанных проектах Большого зала, кажутся нам правильно нащупавшими основной архитектурный тон этого центрального интерьера Дворца Советов. Необходимо, однако, сосредоточить максимум внимания на дальнейшей синтетической разработке этого сложнейшего объекта, с тем, чтобы проект Большого зала давал не только всестороннее решение данной темы, — решение собственно архитектурное, скульптурное, живописное, конструктивное, световое, акустическое, — но и исходные мотивы для интерьеров прилегающих к Боль-

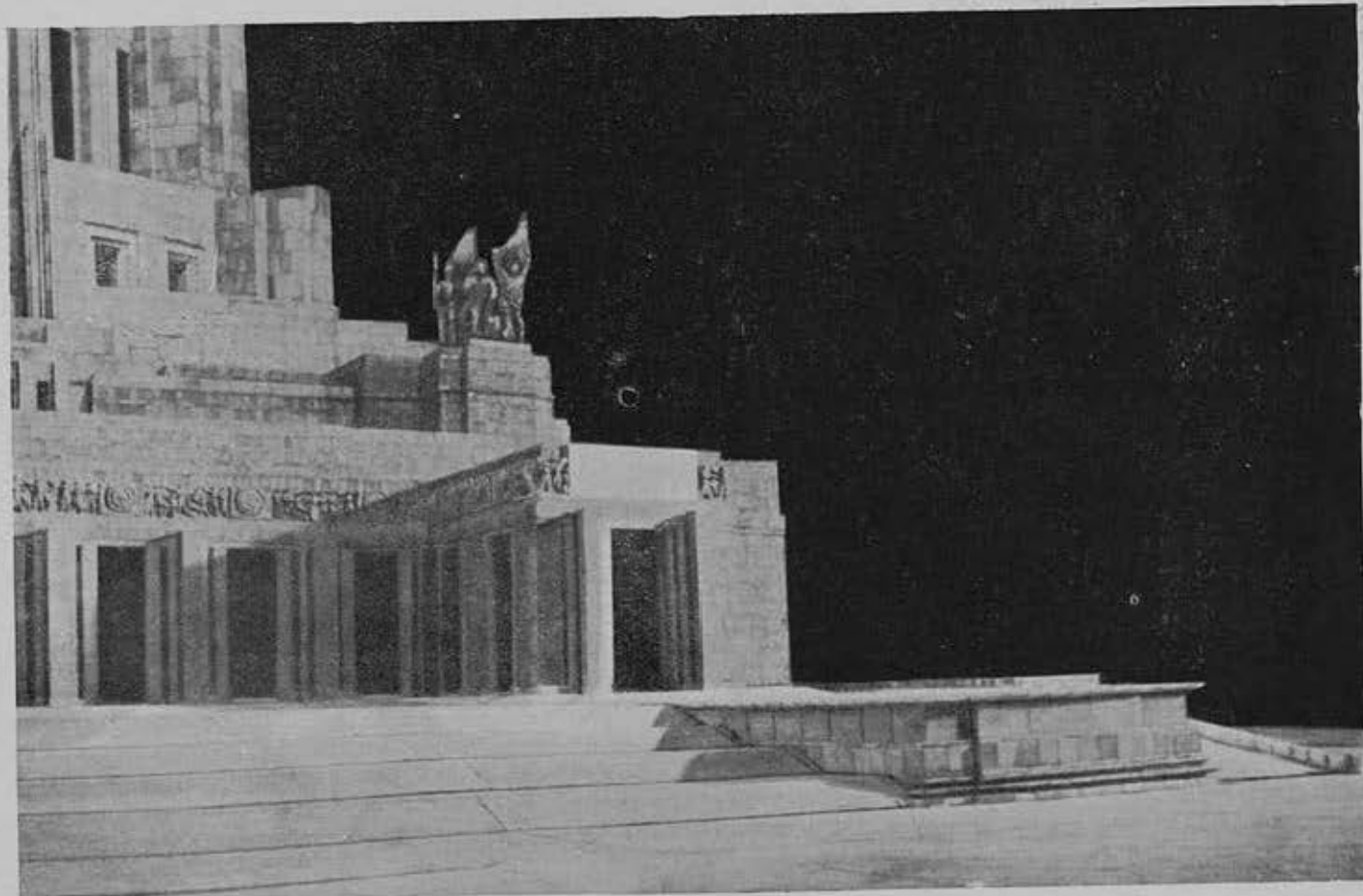
шому залу помещений. Не надо забывать, что Большой зал должен сосредоточить в своем архитектурном образе самые сильные, самые монументальные архитектурные формы и мотивы, — ибо все другие помещения являются в архитектурном отношении как бы подчиненными интерьеру Большого зала. Именно Большой зал с наибольшей полнотой должен раскрывать идею всего Дворца Советов, идею торжества социализма, торжества дела Ленина — Сталина, торжества народа. Большой зал — это как бы образ всего нашего социалистического государства рабочих и крестьян, образ нашей эпохи, — эпохи победы социализма. Двадцатитысячный гигантский зал внутри здания — монумента Ленину — должен всеми своими формами символизировать торжество и мощь социалистической демократии.

Эти громадные архитектурно-художественные задачи неотделимы при решении интерьеров Дворца Советов от задач технического порядка. Подобно тому, как все четырехсотметровое сооружение требует самых совершенных, самых современных средств строительной техники, — так и полноценное решение интерьеров этого здания возможно лишь на основе самого высокого технического мастерства.

В том же Большом зале, например, архитектор обязан, оформляя перекрытие, учитывать пригодность тех или иных форм (кессонов, перфорации и т. п.) с точки

зрения акустики, а также со стороны условий искусственного освещения. В архитектурный образ входят, как во всех больших строительных объектах, элементы индустриальной техники, — и никак нельзя архитектурные решения мыслить независимо от решений конструктивных. Это обязывает всех проектировщиков Дворца Советов расширить обычное понятие синтеза в архитектуре, как синтеза искусств, и иметь непрестанно в виду задачи более широкого синтеза — синтеза искусства и техники.

Глубочайшее идейное содержание искусства и самая передовая современная техника, цельность художественного образа и безупречная работа всего сложнейшего технического организма гигантского здания — составляют единую синтетическую задачу. Произведение социалистической эпохи, величественный монумент этой эпохи, Дворец Советов призван быть произведением самого передового социалистического искусства и самой передовой социалистической техники. Очередные этапы проектирования и строительства Дворца потребуют широкого и дружного сотрудничества лучших мастеров советского искусства всех видов оружия, лучших представителей советской технической мысли и лучших мастеров-исполнителей — на строительной площадке, на заводах строительной индустрии, на отделочных работах, во всех звеньях гигантского строительства.



Дворец Советов. Фрагмент фасада. Модель

Palais des Soviets. Fragment de la façade. Modèle

СОДРУЖЕСТВО ИСКУССТВ

А. БАССЕХЕС

I

Художникам и архитекторам предстоит решить в связи со строительством Дворца Советов очень сложные и трудные задания. Поэтому сейчас требуется несравненно более серьезное теоретическое обсуждение основных эстетических принципов, основных требований социалистического содружества искусств.

Практика последних лет — создание ансамблей московского метрополитена, канала Москва—Волга, павильонов на Парижской, Нью-Йоркской и Всесоюзной сельскохозяйственной выставках — дают благодарный предварительный материал для такого обсуждения.

Буржуазные теоретики искусства (да, впрочем, и некоторые наши последователи Бринкмана, Вельфлина и др.), рассматривающие произведения архитектуры только как пластические памятники, игнорируя их непосредственную взаимосвязь с экономикой и техникой, сложный путь их создания, естественно, не в состоянии правильно объяснить процессы формирования стиля. Для них такие памятники раскрываются только в акте пассивного созерцания, они считают в эстетике существующими только «проблемы видения».

Приведем широко известное место из марксовского «Введения к критике политической экономии»: «Производство не только доставляет потребности материал, но оно доставляет и материалу потребность. Когда потребление выходит из своей первоначальной природной грубости и непосредственности, — а длительное пребывание его на этой ступени было бы, в свою очередь, результатом закосневшего в первобытной дикости производства, — то оно само, как побуждение, опосредствуется предметом. Потребность, которую оно в нем ощущает, создана восприятием последнего. Предмет искусства, — а также всякий другой продукт, — создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета».

Маркс подчеркивает деятельную сторону восприятия, порождающего, в свою очередь, новые потребности, опосредствованные предметом (предметно развернутым богатством человеческой сущности, как он говорит в другом месте). С такой точки зрения между любым продуктом и предметом, организованным по законам красоты (если подойти к ним со стороны их способности порождать новые потребности, в том числе и эстетические), нет непроходимых граней.

Именно в архитектуре, из всех искусств наиболее глубоко уходящей корнями в технику и экономику общества, призванной к тому же удовлетворять разносторонние его потребности, это особенно ясно видно. Вот почему ей обеспечивается центральная роль в процессе формирования стиля, ее значение основной среды, исходного пункта для синтеза искусств.

Общественный характер производства в капиталистических странах находится в противоречии с частно-

собственническим характером присвоения. Потребление миллионов людей здесь насильственно задерживается в его «первоначальной грубости». Отсюда резкий разрыв между утилитарной вещью и художественной, между индивидуальным производством художественного произведения и индустриальным производством массового продукта (хотя в сфере потребления — на рынке — они встречаются как товары). Не менее важно и другое следствие противоречивого характера производства и потребления: безнадежность решения жилищного вопроса в буржуазных условиях, а следовательно, и действительного, порождающего новые потребности отношения к архитектуре.

Но, скажут, ведь есть на Западе и в США своя большая архитектура, вызванная к жизни потребностями буржуазного общества и государства. Верно, есть. Однако для миллионов людей она воистину является только «объектом созерцания», а не действительного, разностороннего, порождающего новые потребности восприятия. Этим объясняются репрезентативный, внешне-казовый характер такой архитектуры (парламентов, банков, бирж, правительственных зданий и т. д.) и отчасти указанные выше теоретические ошибки буржуазного искусствоведения.

Задача догнать и перегнать Запад в экономическом отношении еще стоит перед нами, но уже сейчас каждый наш шаг вперед в этой области есть новое свидетельство того, что потребление у нас окончательно выходит из своей «первоначальной грубости». С каждым новым домом мы вводим в строй не только известные резервы полезной кубатуры, но и новое мощное орудие культурного подъема всего народа, создаем продукт, «воспитывающий публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой».

Понятно, что наиболее ярко все эти черты концентрируются в наших общественных и государственных зданиях. Не случайно сооружения, обслуживающие миллионы, и по самому своему назначению являющиеся достоянием всего трудового коллектива, теряют в нашей стране свой узко-технический характер и получают наиболее совершенную художественную обработку.

Мудрость партии и правительства сказалась в том, что подземные вестибюли метро и наземные сооружения канала Москва—Волга оделись в самые драгоценные облицовочные материалы.

Потребности нашей жизни придали старому слову «дворец» новое значение. Мы строим дворцы, ибо потребности наши в условиях социализма лишаются своей грубости, становятся всесторонними, в одно и то же время и личными, и общественными. Тот, кто этого не понимает, не сумеет разобраться в самом существе действительного социалистического гуманизма.

II

Все эти предварительные замечания были необходимы для того, чтобы уяснить историческое значение

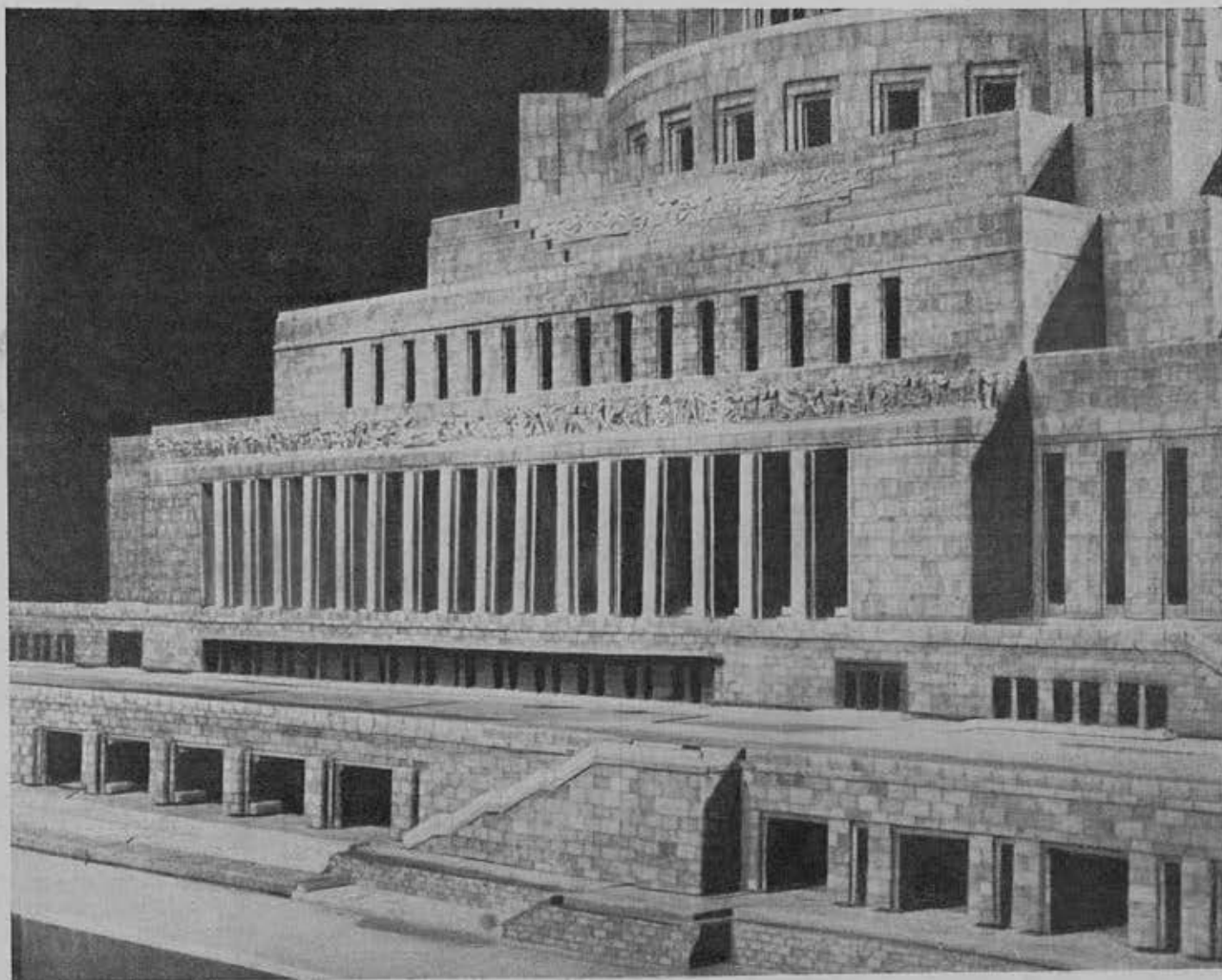
строительства Дворца Советов. На строительстве метро и канала Москва—Волга воспитались десятки и сотни архитекторов, высококвалифицированных мраморщиков, арматурщиков и т. д. В связи с этими строительствами были созданы первые очаги нашей строительной индустрии и художественной промышленности (арматурной, камнеобрабатывающей, керамической и т. д.). Работа над Дворцом Советов должна явиться новым, неизмеримо более мощным средством дальнейшего продвижения вперед всех видов пластических искусств и связанных с ними отраслей художественной промышленности.

Какую бы из великих задач, стоящих перед нашим искусством, мы ни взяли — начиная от задачи увековечения дела Ленина и прославления сталинской эпохи и кончая задачей гармонического сочетания всех видов уникального художественного творчества (в том числе и народного) на основе, создаваемой социалистической индустрией — все они, как в фокусе, собираются строительством Дворца Советов.

Попытаемся разобраться в некоторых из этих вопросов. Важно прежде всего подчеркнуть, что Дворец Советов является уникальным художественным произведением, создание которого возможно только средствами самой совершенной, передовой индустриальной техники. Строя Дворец Советов, мы показываем, что машина, техника, природные материалы стали в стране социализма послушными орудиями человеческого гения.

Подлинное творчество в качестве важнейшей своей предпосылки нуждается в свободе. Величайшие архитектурные творения аттического гения возникли в результате первых успехов разделения труда. Раб здесь использовался в качестве грубой механической силы, свободный ремесленник — художник — направлял его работу и подвергал созданный им остов здания тончайшей пластической отделке.

Давно утерянные капитализмом возможности приложения всех материальных и духовных сил общества к великим строительным начинаниям, на неизмеримо бо-



Дворец Советов. Фрагмент фасада. Модель

Palais des Soviets. Fragment de la façade. Modèle

лее высокой технической основе возрождаются в наши дни. Машина становится послушным и гибким орудием в руках свободного советского человека.

Знаменательно и второе: в самой идее Дворца Советов подчеркивается пластическое, художественное начало. Высотная часть здания венчается гигантской скульптурой — статуей Ленина. Легко может возникнуть даже спор: является ли Дворец скульптурным или архитектурным произведением.

Гибридные формы архитектурно-скульптуры были известны давно. Здесь можно вспомнить египетские сфинксы, мечту Микеланджело о здании в форме человеческой головы и недавние работы западных модернистов (например лейпцигский памятник битвы народов Мейснера). О смутных идеях, положенных в основу подобных памятников, о символизме несвободного сознания хорошо сказал Гегель.

«Сфинкс в греческом мифе, который мы можем в свою очередь толковать символически, представлен чудовищем, задающим загадку. Сфинкс поставил известный загадочный вопрос: кто это тот, который утром ходит на четырех, в полдень на двух, а вечером на трех ногах? Эдип нашел простую расшифровку этой загадки. Он ответил: это человек, и сбросил сфинкса со скалы».

Самосознание человека восторжествовало в греческом искусстве над смутными порождениями его собственной фантазии. Поэтому греки в искусстве могли перейти к «завершенному изображению своей собственной свободы и подвижной фигуры» (Гегель, Эстетика).

Неизмеримо более высокая идея человечности положена в основу пластического образа Дворца Советов. Статуя величайшего гения эпохи, человека, близкого всем, статуя, сохраняющая его личные черты и вместе с тем символизирующая всю нашу жизнь, венчает здание.

Архитектурные членения подводят к этой статуе, подчинены ей, но вместе с тем, это не только постамент. Дворец Советов будет служить форумом для всей нашей страны. В его стенах будет протекать работа советского правительства и социалистического парламента, здесь, в обстановке торжественной и деловой, будут происходить встречи лучших людей страны.

Богатство содержания этой жизни определяет как внешний облик, так и характер трактовки интерьеров Дворца Советов. Оно же предопределяет и включение всех видов искусства в его ансамбль.

Таким образом скульптура и архитектура, объединяясь, сохраняют свою самостоятельность. Статуя не будет служить только «оболочкой», за которой скрыты интерьеры, она не поглощает архитектуры, как это было в прошлом, при обращении к гибридным формам скульптурно-архитектуры. Зодчество не только сохраняет все свои права, но, наоборот, даже выигрывает от соединения со скульптурой, на основе ясного и четкого пластического замысла.

III

Для того, чтобы это слияние было гармоничным, необходима, помимо идейной, «тематической» связи архитектуры и скульптуры, стилевая связь начал, общих

для этих двух искусств. Этим общим началом для скульптуры и архитектуры служит пронизывающая их в равной мере пластичность. Она же лежит в основе орнамента и настенной живописи, хотя не всегда здесь проявляется в своей непосредственно-вещественной форме.

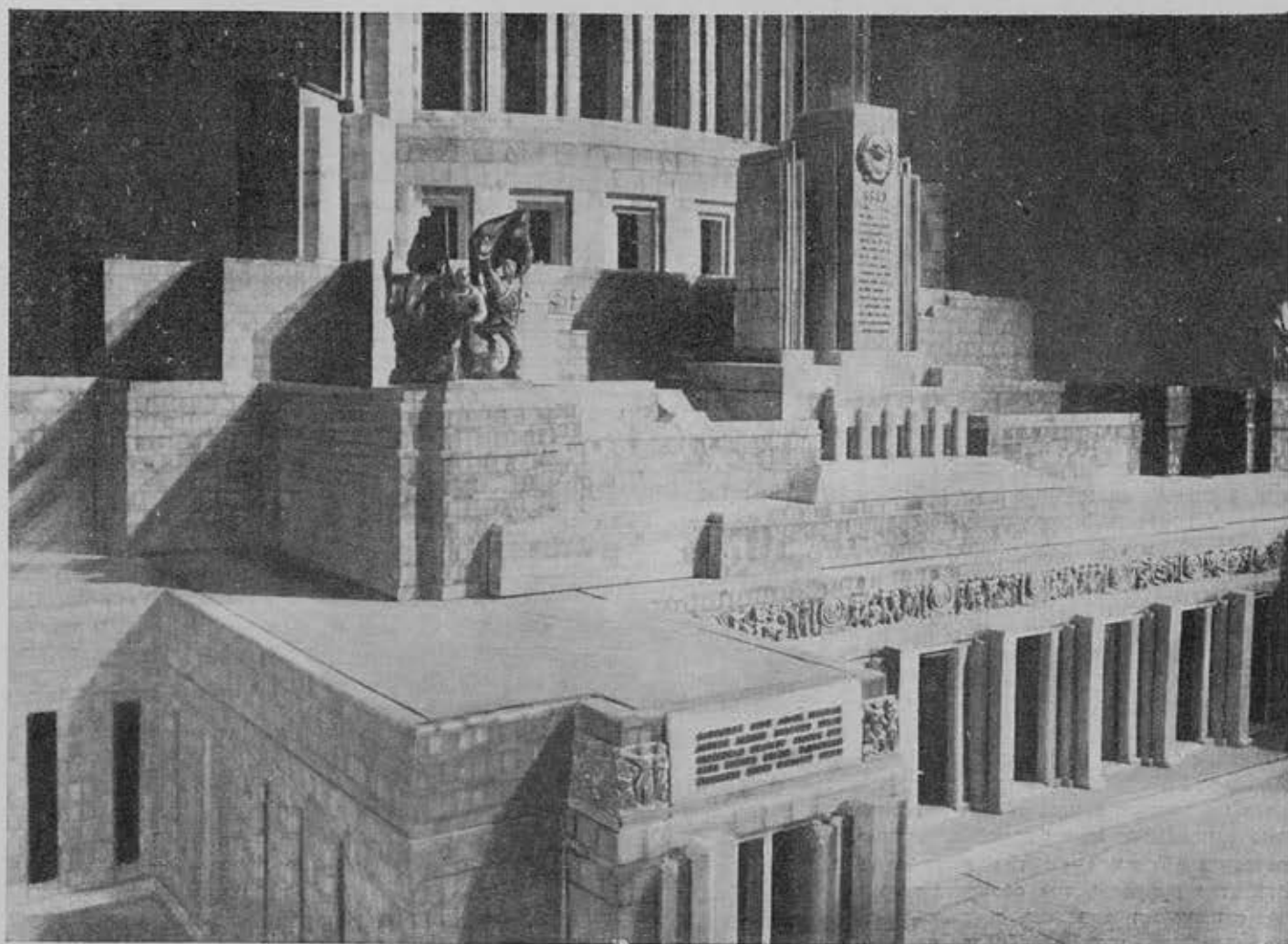
Пластическая обработка вносит в природный материал человечность, наделяет его способностью выражать высшую жизненность, которая ему недоступна в его аморфном, неорганизованном состоянии. Колонна может быть стройной или величественной, вызывая в представлении образы роста, развития, казалось бы, несовместимые с грубостью природного материала. Она «рассказывает» о давлении, которое испытывает камень, неся антаблемент.

Несомненно, высшего развития начала пластичности достигают в скульптуре. Скульптура как бы увенчивает целый ряд пластических форм (архитектурных, декоративных, предметных), так как в ней находит выражение человеческая природа во всей ее полноте.

Круглая скульптура, выполняемая в однородном материале, наделена собственной тектоничностью, собственной конструктивностью, на основе которых и строится в ней художественный образ. Не случайно поэтому она в эпохи наивысшего развития архитектуры венчает здание или получает собственное пространство — нишу, фон и т. д., ее выделяющие. Не случайно, наконец, скульптура требует известной идеализации природных форм. Коль скоро делается прочная вещь, коль скоро жизнь «увечивается» в камне, необходим синтез, отбор из ряда частных случаев, выявление типичного. Поэтому в архитектуре самостоятельная пластика призвана завершать общий замысел, полностью освобождаясь от каких-либо конструктивных, служебных функций. Кариатиды — порождение трагического духа барокко, эпохи, когда человечество насильственно отлучалось от разума. Наоборот, коры Эрехтейона — только улыбка античности. Очеловеченные колонны здесь с легкостью несут свою нагрузку, они не выражают, как атланты барокко, трагического усилия, поддерживая грозящие на них обрушиться тяжелые своды. Единственный раз античные зодчие позволили себе нарушить свободу скульптуры, и, казалось бы, только для того, чтобы доказать ее пластическое родство с колонной.

Нашему искусству также надо вернуть ясность и четкость пластической трактовки. К сожалению, художники не всегда об этом помнят. На станции метро «Площадь Революции» скульптор Манизер поместил скрючившиеся фигуры у пят архивольтов. Об этих бронзовых фигурах хотелось бы рассказать сказку: говорят, что по ночам, когда последние уборщицы покидают подземный вестибюль метро, статуи сходят со своих постаментов и устало расправляют члены. Ложный замысел, нарушение законной связи между архитектурой и скульптурой, невольно отмечается чувством.

Пластичность неразрывно связана с материалом, она выражается в нем и через него. Об этом у нас также часто забывают. Не всякий материал пригоден для той или иной обработки. Вся тонкость живой, пластической одухотворенной трактовки человеческой фигуры в греческом искусстве естественно себя выражала в мраморе. Гранит уже не дал бы такого эффекта. Мастер должен учитывать все природные качества материала, его фак-



Дворец Советов. Фрагмент фасада. Модель

Palais des Soviets. Fragment de la façade. Modèle

туру, его цвет, его структуру. Прочность природного материала входит в состав скульптурной красоты. Мы воспринимаем ее не чисто оптически. Мы «взвешиваем» глазом, мы отдаем себе отчет в пустотелости или монолитной массивности фигуры, точно так же, как мы читаем выраженную в архитектуре тектоническую работу материала.

Не случайно поэтому деление на благородные материалы и менее ценные. Любой облицовочный материал, не говоря уже о материале самостоятельной скульптуры и живописи, должен наряду с родовыми (камень, дерево, пластмасса и т. д.) обладать целым рядом особых, ему присущих, качеств. Мозаика, фреска, сграффито, мрамор-интарзия и т. д. должны рассматриваться одновременно и как средства для создания художественного образа и как особые настенные облицовочные материалы.

Скульптура по самой своей природе требует материалов, способных противостоять усилиям человека и разрушительному воздействию времени.

В гипсе и глине она не раскрывает всех своих возможностей. Больше того, эти материалы, если они диктуют ваятелю средства выявления пластичности, про-

тиворечат самой природе искусства. Так легко, например, подчеркнуть в глине ее первоначальную способность поддаваться любому нажиму пальца. Однако такая внешняя, натуралистическая пластичность ничего общего не имеет с активным творческим преодолением благородного материала, который одушевляется вопреки его природной способности противостоять усилиям человека. „*Materiam superabat opus*“ (мастерство превзошло материал), — говорит Овидий.

Вторая ошибка, с которой часто приходится встречаться — это использование художественных возможностей одного материала при обработке другого, обладающего самостоятельной природой. Я говорю об эффектах имитации, а не о пересказе общих пластических идей применительно к новому материалу. Так, в шлифованную мозаику нередко переносятся приемы масляной живописи (например иллюзорные блики).

Родственный характер носит и требование, чтобы облицовочный материал в архитектуре был ограничен только задачей выявления конструкции, которую он одевает. Верно здесь то, что облицовка не должна противоречить логике основных конструктивных форм, что, одевая их, она как бы раскрывает в своем материале ха-

рактор основной конструкции, принимает на себя задачу выражения ее весомости и работы, но вместе с тем «одежда» здания должна раскрывать и свою природу и свои возможности. Нет никакой надобности обеднять архитектуру, ставить ее формы в рабскую зависимость от конструкции. Наоборот, на конструкции, на основе грубого тектонического скелета, должно расцветать все богатство декоративных и самостоятельно-пластических форм. Чем сложнее такие переходы, чем больше степеней, чем шире используются все виды искусства в архитектуре — тем полнее она раскрывает свои образы. Заметим, однако, что сложность переходов отнюдь не равнозначуща богатству отделки, перенасыщению деталями.

Между круглой скульптурой и настенной декорацией, принадлежащей уже самой архитектуре, есть промежуточное звено — барельеф. Развернутый на плоскости, приведенный к условной рельефности форм, он уже тем самым свидетельствует о своей близости к различным мотивам настенной пластической декорации. Пилястры, членящие фасад ренессансного палаццо, это те же архитектурные барельефы, сохраняющие, как и в фигурной пластике, свою собственную тектоничность, свое построение, но и рассказывающие в пластических образах о структуре здания. Утопленная в стену, круглая колонна всегда будет производить ложное впечатление несущего столба. Отсюда ее превращение в пилястру во всех тех случаях, когда она призвана служить только средством пластического выражения природы стены.

Еще свободнее, еще меньше зависят от материала (хотя не теряют с ним связи) пластические и графические орнаментальные формообразования. Еще один качественный скачок — и мы в царстве живописи. Все богатство природы, все ее красочные и пространственные отношения живопись сделала своей темой. Свобода и самостоятельность ее образов почти ничем не ограничены. Изобразительность входит в состав этого искусства в качестве важнейшего условия. Живопись легко пересказывает, пользуясь средствами линии и цвета, пластические образы реальной природы, получившие вещественное бытие в скульптуре и архитектуре. Глубинное представление является в живописи существеннейшим, но и живопись не теряет связи с материалом. Величайшая трудность всякой подлинной живописи в том и состоит, чтобы сохранить благородство материала, в ней используемого, и вместе с тем развернуть на плоскости все богатство жизненных реалистических форм природы.

IV

Если подойти с точки зрения этих требований ко всем видам искусства, объединяющимся на основе архитектуры, то придется сказать, что мы далеко еще не подготовлены к решению тех грандиозных задач, которые возникают в связи со строительством и украшением Дворца Советов.

Потребуется длительная и упорная работа, чтобы найти место отдельных видов искусства в интерьерах Дворца Советов. Самая эта работа будет подводить архитекторов, скульпторов и живописцев к решению центральных вопросов социалистического реализма. Она диктует художнику новое содержание его искусства и

вместе с тем обязывает его к поискам не случайной, отвечающей этому содержанию формы.

Правдивым зеркалом природы, нашей жизни, нашей истории и вместе с тем драгоценным, правдиво же используемым настенным украшением будет служить живопись в интерьерах Дворца.

В стены Дворца, после его сооружения, войдет свободный советский человек, гордый своим делом, уверенный в своей окончательной победе. Об этом должен помнить каждый из участников строительства Дворца Советов.

С каких точек, в какой последовательности, в какой взаимосвязи будут смотреться различные элементы художественного убранства интерьеров, какую функцию в каждом отдельном случае они будут выполнять, важно установить уже в ближайшее время. Но об этом же будет думать каждый из участников строительства на всем протяжении своей работы.

Художник призван выполнить значительно более серьезную задачу, чем создание, хотя бы и внушительного, музея художественных произведений. Он должен быть новатором, в лучшем смысле этого слова, для того, чтобы найти свое место в ансамбле Дворца Советов. Он должен быть мастером, чувствовать пульс эпохи, ощущать потребность в прославлении жизни, для того, чтобы войти в действенное общение с живыми людьми, для которых Дворец строится.

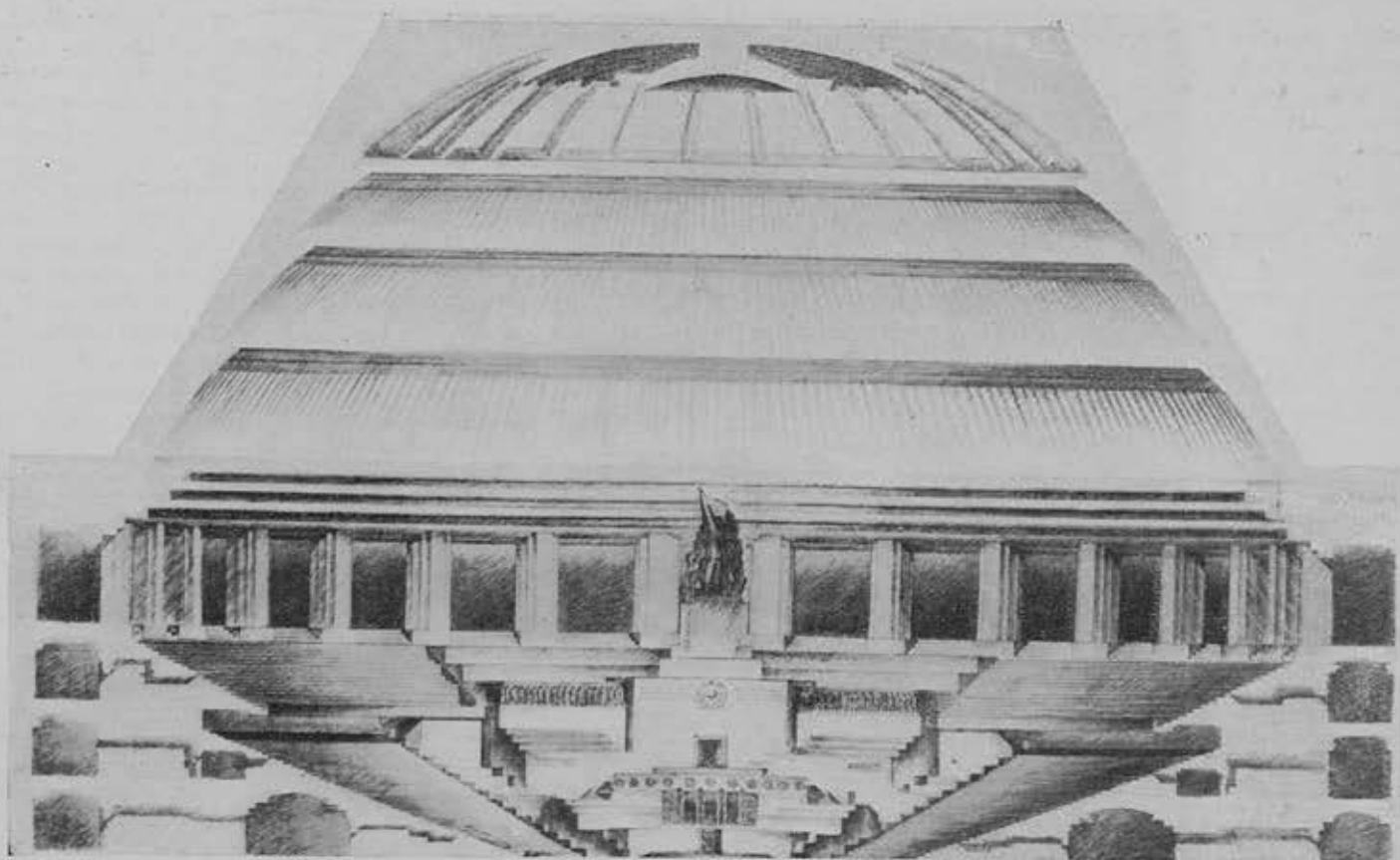
Здесь мы возвращаемся к вопросу, затронутому в начале этой статьи. Искусство в наши дни вновь обретает действенный характер.

«Самое прекрасное в мире нашем то, что создано трудом, умной человеческой рукой» — писал А. М. Горький. Там, где труд становится радостью — потребность в искусстве естественно становится всеобщей, облагораживает чувства и пробуждает универсальную творческую активность. Этим определяются горизонты нашего искусства. Они величественны, как величественна идея создания Дворца Советов, они беспредельны, как беспредельны возможности интеллектуального развития человечества, впервые сознательно творящего свою историю.

Для искусства, в зависимости от его вида (литература, музыка, пластические искусства), характерны различные степени овеществления человеческой природы.

«Книга — такое же явление жизни, как человек, она — тоже факт живой, говорящий, и она менее «вещь», чем все другие вещи, созданные и создаваемые человеком» — писал тот же А. М. Горький. Архитектура, скульптура, живопись стоят на другом полюсе этого ряда искусств. Они получают непосредственно вещественную форму существования. Они служат наглядной «второй природой» в отличие от мыслимой, воображаемой «второй природы» литературы. Единство умственного и физического труда, единство сознания и чувственного опыта в них находят наиболее полное выражение. Отсюда громадное значение пластических искусств для гармонического развития человека. Даже литература, которая также по своему пластична, изобразительна, не может достичь полного развития своих художественных начал, не припадая к живительному роднику собственно-пластических искусств.

Сделанное умной рукой всегда найдет путь к сердцу миллионов, ибо «умная рука» и есть та величайшая народная сила, которая творит в нашей стране новое.



Дворец Советов. Разрез Большого зала. Бригада арх. А. Хрякова

Palais des Soviets. Coupe de la Grande salle. Groupe de l'arch. A. Khriakov

ИНТЕРЬЕРЫ ДВОРЦА СОВЕТОВ

И. РОЖИН

Творческий коллектив архитекторов, работающий в течение нескольких лет над проектом величайшего памятника нашей эпохи — Дворца Советов, только за последнее время подошел к решению его интерьеров.

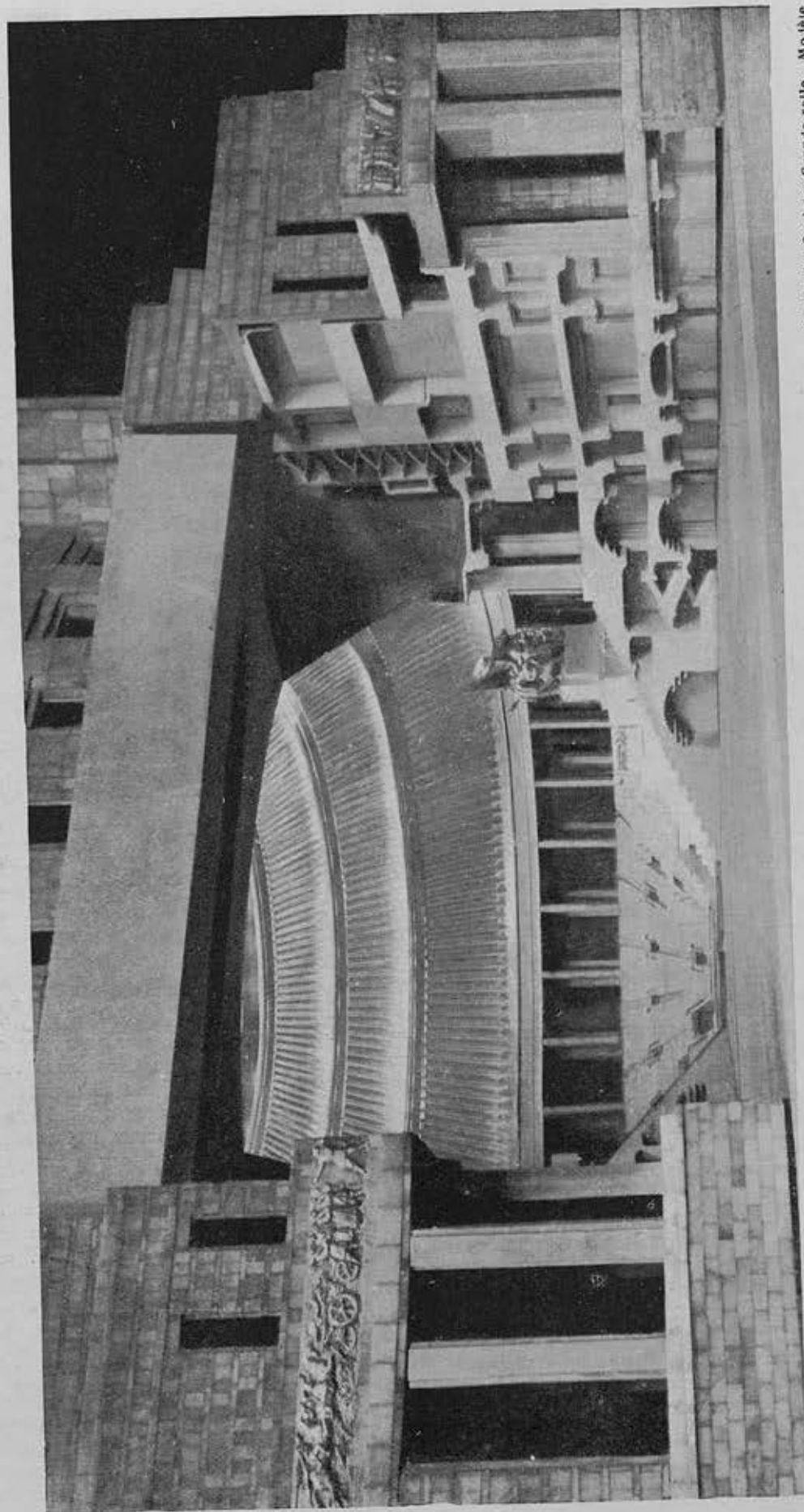
Если можно считать общий архитектурный облик Дворца Советов установившимся, то образ его внутренних помещений еще во многом не найден. Характер обработки фасадов Дворца диктуется прежде всего трактовкой всего здания как единого монумента В. И. Ленину. Членения здания, их масштабность и формы всецело подчинены гигантской фигуре Ленина. В основу архитектурного проекта положен принцип высотного развития композиции. Вертикальные ритмические деления подводят зрителя к восприятию венчающей фигуры. Горизонтальные тяги и иные членения, задерживающие этот рост, сознательно исключены. Вместе с поставленным наверху памятником здание образует единое архитектурное целое.

В архитектуре интерьеров необходимо стремиться к созданию современных, тематически насыщенных тор-

жественных помещений, созвучных по своей трактовке внешнему облику Дворца Советов. В этом заключается одна из наибольших трудностей композиции интерьеров. На фасадах все подчиняется единой ведущей идее здания-монумента, в интерьерах первостепенное значение приобретают вопросы правильного раскрытия темы, правдивого выражения конструкций.

Конструкция здания — металлический каркас с заполнением искусственным камнем. Все здание строится по модульной сетке, представляющей собой в прямоугольной части здания (стилобате) правильные квадраты со стороной, равной 7,20 м. По этому шагу расставлены несущие металлические колонны. В Большом зале эти колонны идут по кругу и служат опорами высотной части Дворца.

Все перекрытия плоские, по металлическим балкам и в отдельных случаях — фермам (кроме Большого зала, перекрытого куполом). Стены, как правило, двойные, с пустотами для пропуска вентиляционных каналов, толщиной в 1—2,5 м.



Дворец Советов. Большой зал. Модель.

Палаис des Soviets. Grande salle. Modèle.

Описанная нами конструкция уже в известной мере предопределяет обработку интерьеров.

Обычное понятие о колонне и перекрывающем ее архитраве совершенно отпадает, так как пропорции каменных колонн и величины архитравов, продиктованные камнем, здесь становятся совершенно неприемлемыми. Редко поставленные столбы, проемы, вытянутые по горизонтали, — вот первое, с чем пришлось столкнуться в интерьерах Дворца Советов. Нежелание идти на ложные приемы в архитектуре интерьеров и требования эвакуации здания заставили сразу же отказаться от постановки промежуточных колонн.

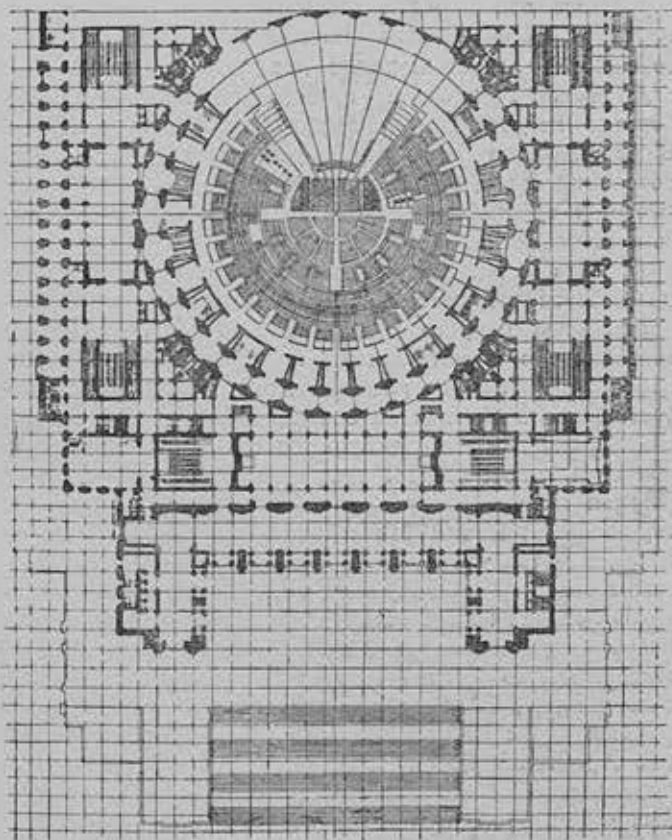
В тех помещениях, где колонна скрывается в толще стены, последняя становится основной темой решения интерьера. Если пропорции помещения вынуждают к вертикальному членению стены, то пилястра становится только декоративным элементом, призванным дать образительное представление о конструкции. Но и в этом случае такое изображение должно быть правдивым, — следовательно, выражать шаг скрытых конструктивных колонн. Новые пропорции колонн и принципы их расстановки заставили прежде всего обратиться к поискам нового решения архитравов, новых приемов примыкания антаблемента к потолку.

В период работы над композицией окончательных планов и разрезов Дворца Советов компоновались и интерьеры. Поэтому сейчас уже установился ряд положений, легших в основу внутренней отделки здания.

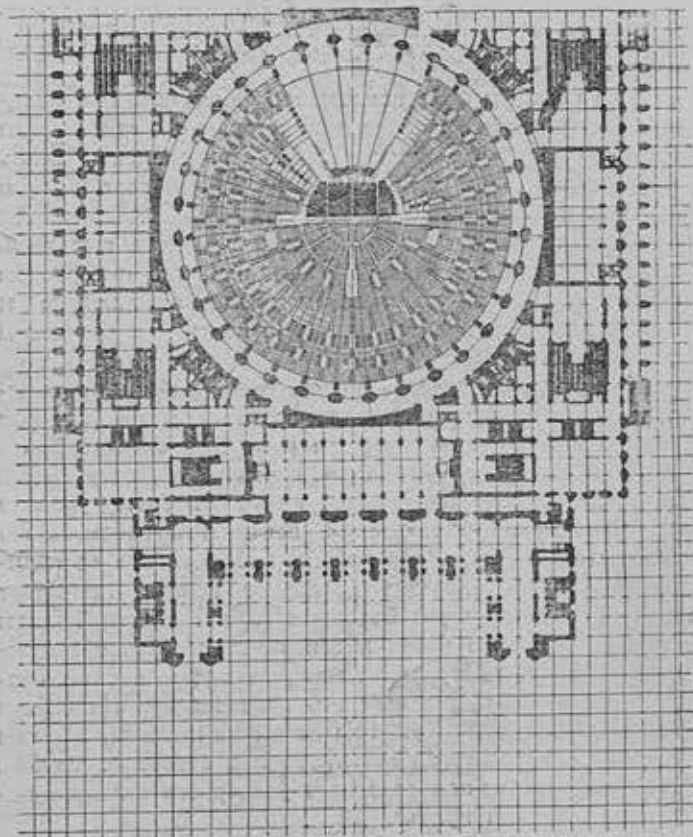
План Дворца Советов предусматривает очень ясную схему организации внутренних помещений. В центре плана расположен Большой зал, представляющий круг диаметром в 140 м и высотой в 97 м. Зал настолько велик, что его трудно трактовать в соответствии с обычным представлением об интерьере. Это учтено в его композиции, основной темой которой являются амфитеатр и ограничивающие его пилоны. Купол не лежит на пилонах, не накрывает зал. В обширном амфитеатре зритель будет себя чувствовать, как под открытым небом. Гигантский масштаб Большого зала роднит его с масштабом всего здания, делает для зрителя, вошедшего во Дворец Советов, понятной его величину.

Остальные интерьеры должны рассматриваться как промежуточные на пути от площади к Большому залу. Человек, вступающий во Дворец, будет переходить из сравнительно тесных помещений в помещения все более обширные, все более парадные. Весь ряд помещений, ведущих в Большой зал, должен решаться в едином характере с нарастанием архитектурных акцентов и орхитектурной выразительности. Интерьеры, остающиеся в стороне от этого пути, могут решаться на основе иных принципов.

Огромное количество внутренних помещений Дворца Советов заставляет опасаться однообразия в их обработке. Поэтому желательна более свободная композиция всех помещений, лежащих несколько в стороне от упомянутого выше основного пути — анфилад гостиных, гал-



План стилобата на отметке 144,50 м
Plan du stylobate au niveau de 144,50 m.



План стилобата на отметке 153,50 м
Plan du stylobate au niveau de 153,50 m.

лерей, ресторанов, буфетов, кулуаров и т. д. Здесь могут быть использованы лучшие достижения нашего народного творчества и различных видов искусства при условии их введения в рамки архитектуры Дворца Советов.

По трем сторонам Большого зала размещены три фойе — зал Конституции, расположенный со стороны главного входа, зал гражданской войны, обращенный в сторону Волхонки, и зал социалистического строительства, выходящий на набережную Москва-реки. В пространственном решении всех этих помещений подчеркивается их местоположение в плане Дворца. Главное фойе — зал Конституции — представляет собою трехнефное помещение, боковые фойе — это двухнефные залы с ясно выраженной направленностью на Волхонку и набережную.

Группа фойе трактуется наиболее торжественно и парадно. Здесь найдут применение самые ценные облицовочные материалы, наиболее выразительные средства изобразительных искусств — мозаика, фресковая живопись, скульптура.

Этажом ниже размещены вестибюли фойе — помещения, в которые зритель попадает из гардероба. Вестибюли, менее торжественные, чем самые фойе, имеют и значительно меньшую высоту.

Еще ниже в точно такой же системе располагаются основные центры питания — рестораны. Наиболее значительный ресторан проектируется со стороны главного входа, боковые рестораны трактуются в виде кафетериев.

Несколько в стороне стоит этаж верхних фойе — очень торжественная анфилада залов, основное назначение которых — обслуживать правительственные приемы и банкеты.

Над главным фойе помещается банкетный зал, представляющий собой в плане прямоугольник с отношением сторон — 1:5. Над боковыми фойе — танцевальные залы, соединенные с банкетным залом рядом гостиных и переходов.

В совершенно самостоятельный комплекс выделены помещения Малого зала. В работе над его интерьером основная задача — добиться наиболее лаконичного и ясного решения, приближающегося по типу к греческим амфитеатрам.

Сейчас развернулась интенсивная работа по определению образа и принципов архитектурного решения интерьеров Дворца Советов, и в первую очередь Большого зала с группой примыкающих к нему фойе. В Большом зале наибольшее внимание было уделено задаче нового истолкования колонны и несомого ею архитрава. Тридцать два пилона, поставленные по периметру зала и несущие распорное кольцо, выявляют основную конструкцию Большого зала и высотной части Дворца. Передние части пилонов уступообразно выдвинуты вперед, выступают из-под кольца и в свою очередь накрыты тремя легкими, подсвеченными поясами световых галлерей. Купол не лежит на пилонах. Об этом говорит вся трактовка архитрава над столбами, столбы, выступающие из-под основного распорного кольца, и, наконец, членения купола.

В последних вариантах проектов главного фойе развиваются основные идеи утвержденного эскиза. По-новому здесь решаются торцовые стены, перед каждой из которых устанавливаются скульптурные группы. Скуль-

птуры логично и естественно завершают ритмический ряд пилонов; благодаря им архитектура фойе приобретает большую законченность и величественность. Продолжается работа над пилонами: их членения упрощаются, вносятся элементы и детали более мелкого масштаба, иначе рисуется примыкание столба к архитраву.

В работе над решениями боковых фойе сейчас особое внимание уделяется проверке различных методов введения настенной живописи в интерьер. Разрабатываются панели под картиной, даются варианты обработки входных проемов, на эскизах фресок проверяется сочетание изображения с принятыми архитектурными элементами. Пилоны, компануемые вместе со скульптурой, облегчаются, их величина становится легче воспринимаемой, благодаря внесению масштабных деталей. Делаются варианты потолков.

В композиции интерьеров важное значение имеет не только решение чисто архитектурных задач, но и тот или иной характер отделки. Поэтому коллектив Дворца Советов уделяет серьезное внимание изысканию новых отделочных материалов, новых фигур облицовки.

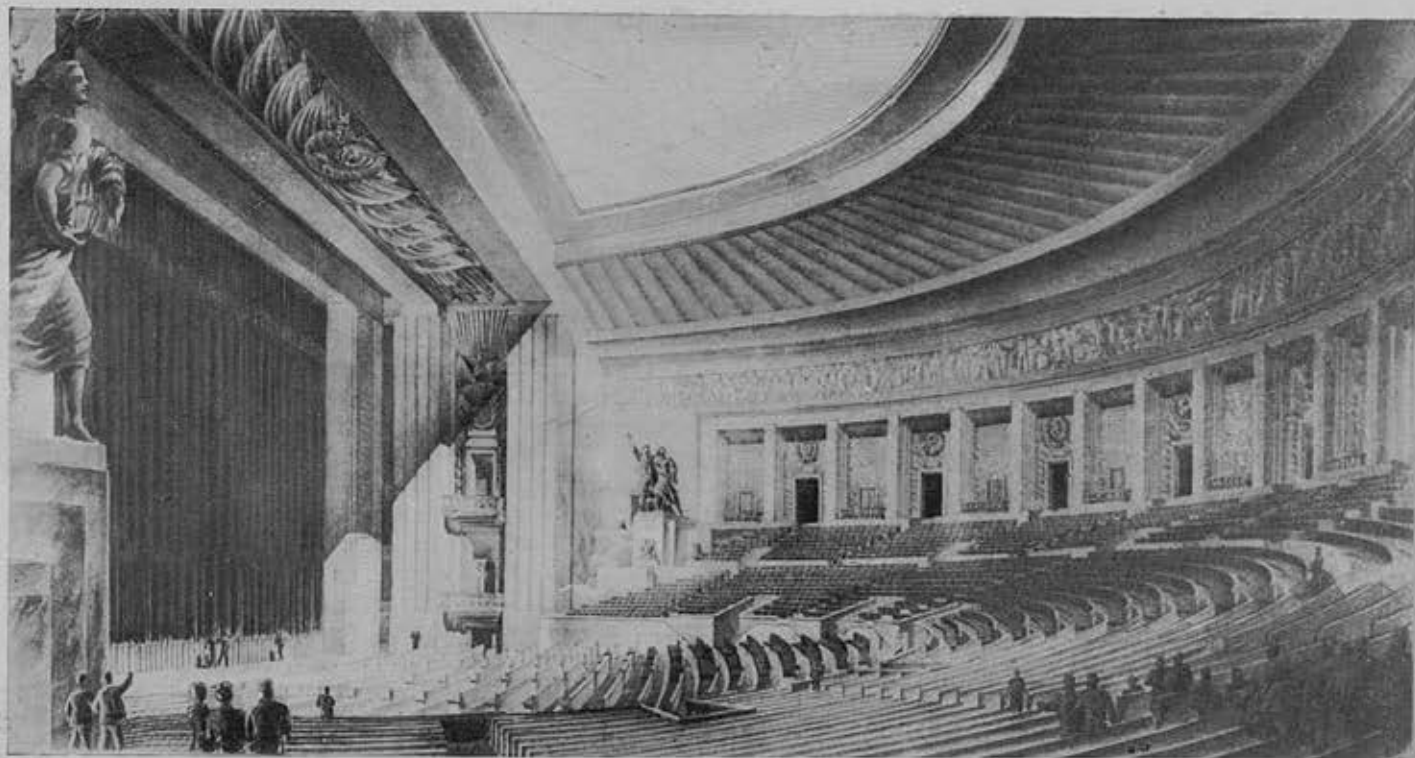
Новые конструкции Дворца Советов и порожденные ими новые формообразования требуют для своего выражения одежды из новых материалов. Ту же задачу ставят и требования акустические. Делаются пробы применения металла, хрусталя, стекла, специальных штукатурок. Руководящим принципом здесь является стремление придать интерьеру современный характер.

Умелое применение света также таит в себе неисчерпаемые возможности создания новых декоративных эффектов. Большинство интерьеров Дворца Советов освещается искусственными источниками света. Предполагавшийся вначале принцип освещения Дворца Советов подсветками и софитами сейчас отвергнут. В большинстве помещений решено ввести видимые источники света, сохраняя, однако, и подсветки. Отсюда вытекает труднейшая задача создания новых современных светильников и люстр.

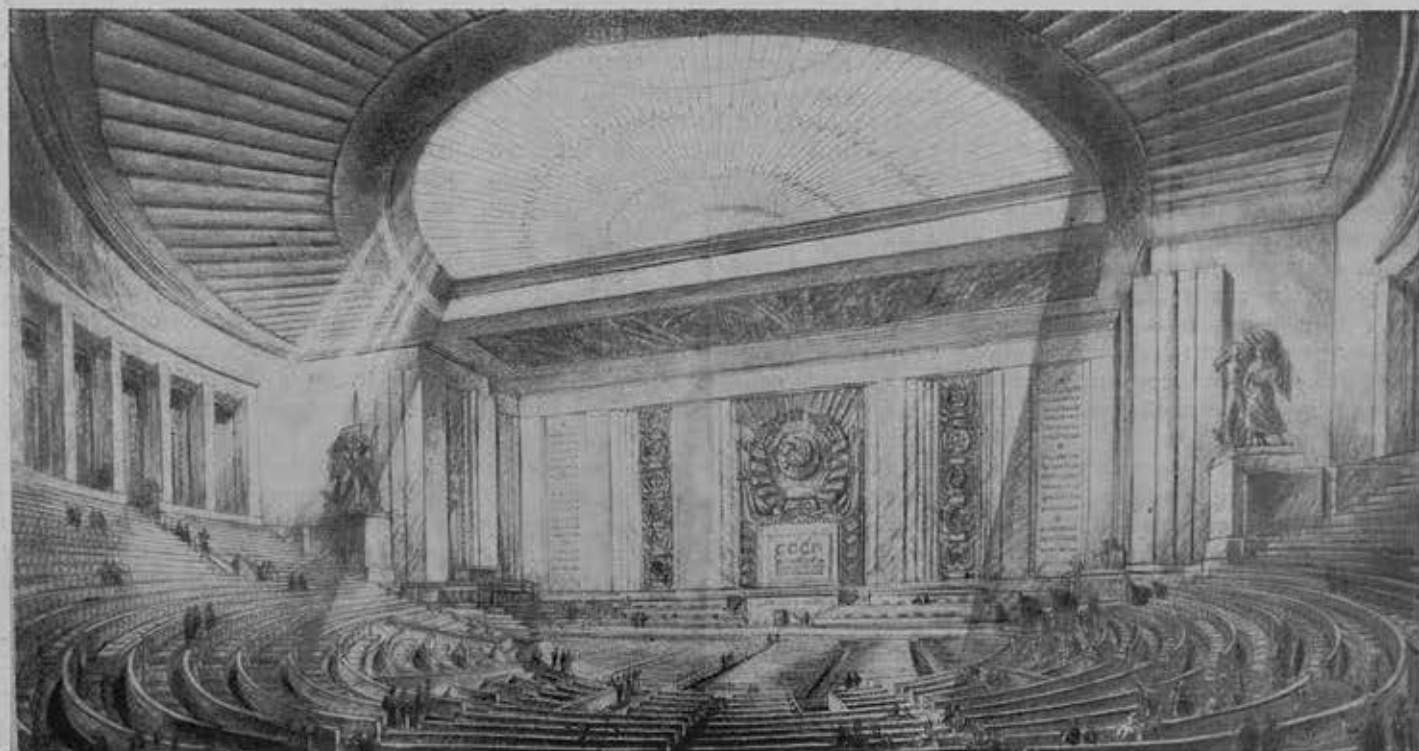
Только начинающаяся работа над интерьерами Дворца Советов не позволила еще подойти вплотную к разрешению вопроса о деталях, вопроса, неразрывно связанного с масштабностью и характером обработки помещений. Большие размеры залов во Дворце Советов заставляют считаться со специфическими требованиями в выборе и трактовке деталей: нужно, не умаляя размеров этих залов, создать для человека условия, в которых он не чувствовал бы себя пигмеем, подавленным огромными массами баз и наличников. Здесь, прежде всего, хочется упомянуть о Большом зале, где особенно важно введение соизмеримых с человеком элементов.

В поисках новых деталей предстоит еще одна трудность — определение их тематики. Необходимо добиться того, чтобы во Дворце Советов все, вплоть до мельчайших деталей, было проникнуто единым стилем.

Как видно из этого беглого обзора, перед коллективом строителей Дворца Советов уже на настоящем этапе проектирования возникает множество сложных и трудных задач. Отсюда ясна необходимость включения в эту работу также и художников, скульпторов, мастеров народного искусства нашего Союза. Вся страна будет создавать Дворец Советов. В этом залог успешности нашей работы.



Дворец Советов. Малый зал. Вариант. Бригада арх. Ю. Шуко
 Palais des Soviets. Petite salle. Variante. Groupe de l'arch. G. Schouko



Малый зал. Вариант. Бригада арх. Ю. Шуко
 Petite salle. Variante. Groupe de l'arch. G. Schouko

СКУЛЬПТУРА ДВОРЦА СОВЕТОВ

ГРУППЫ И БАРЕЛЬЕФЫ

Б. КОРОЛЕВ

Дворец Советов — величайший памятник культуры первого в мире социалистического государства, должен поражать воображение людей не только гигантскими своими размерами. Потребуется усилие грандиозного коллектива, участие всех искусств и художественных ремесел, чтобы определить его формы, в которых с исчерпывающей полнотой выразятся художественно-эстетические идеалы нашей эпохи.

Скульптуре во Дворце Советов отведена важнейшая роль. Если архитектура Дворца Советов является торжественной симфонией немых каменных массивов, то скульптура призвана оживить эти немые массивы, насытив их реально ощутимыми пластическими образами народных героев и вождей, неразрывно связанных с народом, вместе с ним творящих новую жизнь. Эта всеобъемлющая задача почетна и ответственна.

Подобное значение скульптура получала только в эпохи особого подъема народного духа, только в эпохи величайшего расцвета культуры и народного самосознания, как например, в эпоху Перикла в Греции. И в наше время скульптура становится всенародным искусством, выражением мировоззрения и эстетических устремлений всего социалистического общества.

В такие эпохи скульптура приобретает громадное общественно-воспитательное значение. Ее пластические образы и содержательные композиции наиболее полно выражают народный дух, воспитывают и формируют сознание.

Именно такая задача и возникает перед скульптором при его работе над Дворцом Советов. Задача эта далеко выходит за пределы так называемого «оформления».

Скульптурное оформление здания обыкновенно уже предполагает гото-

вый архитектурный организм, который надо «оформить» или «украсить» теми или другими видами скульптуры. В этом случае они играют подчиненную роль и определяются основными ритмами данной архитектуры.

Скульптура Дворца Советов, призванная в пластических образах отобразить нашу великую эпоху, должна играть вполне самостоятельную, самодовлеющую роль. Это не значит, что она будет отрываться от архитектуры Дворца, но это и не значит, что она должна быть подчинена архитектуре, т. е. служить чисто декоративным придатком к последней. Наоборот, во все подлинно классические эпохи скульптура, вполне освобождаясь от подчинения архитектуре и, вместе с тем, развиваясь в тесном контакте с ней, самостоятельно раскрывала сущность своих устремлений и глубокую жизненность своих пластических образов. В этом должны отдать себе отчет и наши скульпторы.

И действительно, вспомним о месте и значении первой и главной скульптуры Дворца Советов — гигантской 100-метровой статуи гения пролетарской революции, Владимира Ильича Ленина. Творческая задача, поставленная в этом случае, далеко выходит за рамки декоративного завершения архитектурного сооружения. Утвержденная композиционная концепция статуи дает скульптору полную возможность с исчерпывающей полнотой выразить величие образа В. И. Ленина. В своем композиционном решении статуя не подчинена ритмам архитектуры. Наоборот, архитектурные ритмы нарастающих объемов здания призваны играть подсобную роль, способствуя наиболее убедительному утверждению пластических ритмов статуи.

Весь вопрос должен свестись к убедительному и правдивому нахождению самой пластической формы, которая никоим образом не исказила бы реального образа Ленина.

Дело в том, что как размеры са-

мой статуи, так и высота, на которой она будет установлена, заставляют нас остерегаться двух главных опасностей. Прежде всего надо следить за тем, чтобы вследствие гигантских размеров статуи не утерялся бы живой абрис фигуры Ленина, чтобы образ не был подменен «монументальной схемой», и, во-вторых, обязательна забота о том, чтобы вызванные высотой установки (315 м) ракурсы не искажали в восприятии зрителей живой реальности человеческой фигуры.

Для того, чтобы избежать первой опасности, автор проекта фигуры идет от частного к общему. Введя в свои первые эскизы фигуры Ленина наибольшее количество деталей, наиболее подробно характеризуя жест и пластическую трактовку одежды, он постепенно «обобщает» детали, сводит их к минимальному числу.

Для избежания второй опасности проектировщик прибегает к постепенному увеличению статуи, выполняя поочередно модели в один, три, пять, десять и двадцать метров. Нам кажется, что такой метод не гарантирует от промахов, так как простое количественное уменьшение деталей именно и должно привести к упрощенному схематизму, а постепенное увеличение модели может только способствовать простому повторению ошибок первоначального варианта. Думается, что прежде всего нужно пластически решить форму во всей ее художественной полноте и уже в первом избранном размере и в первом же варианте сделать всестороннюю проверку модели.

То или иное решение статуи определяет содержание и трактовку всего сооружения, подчиняет себе все компоненты общего замысла.

В частности от характера венчающей здание фигуры зависит определение групп и барельефов на фасадах Дворца. Скульптурные группы фасадов устанавливаются на основных пилонах по диагональным осям Дворца Советов. Роль групп исключительно важна: без них основ-

ная статуя Ленина казалась бы одинокой, оторванной от земли и от зрителей. Поэтому никоим образом нельзя согласиться с определением их роли, данным одним из участников проектирования Дворца Советов — архитектором П. В. Абросимовым: «силуэт пилонов будет обогащен скульптурными группами». Роль групп на пилонах здания неизмеримо более значительна, нежели довольно элементарное «обогащение». По существу своему они должны раскрывать идейное содержание памятника В. И. Ленину, а стилистически — определить силуэт постаментов основной статуи. Размеры групп, а может быть, и их число еще точно не установлены. Здесь потребуются глубокое и всестороннее проектирование.

Наконец, первый этаж Дворца Советов будет опоясан длинной лентой скульптурных барельефов. Не играя, подобно группам, определяющей роли в решении силуэта Дворца Советов, эти барельефы приобретают не менее важное значение. Находясь в условиях наибольшей доступности для обозрения, барельефы должны, пользуясь средствами ясного и живого пластического повествования, подготовить зрителя к восприятию смысла, содержания памятника Ленину. Поэтому высокохудожественное решение барельефов, четкость их языка, живой ритм рассказа, пластическая убедительность образов здесь являются основными требованиями.

Памятниками Марксу и Энгельсу заканчивается комплекс наружной скульптуры Дворца Советов. Точки установок этих памятников окончательно еще не определены. Но и сейчас можно предвидеть трудности, которые возникнут при их проектировании: основная — это определение масштаба памятников в связи с близостью их к основному сооружению.

Конечно, требование установления верной взаимозависимости масштабных величин касается не только основного сооружения и памятников. Оно обязательно и при определении прочих пластических элементов, вступающих в активное взаимодействие между собой и архитектурной основой.

Трудности неизмеримо возрастают при решении такого грандиозного сооружения, как Дворец Советов.

Поэтому, думается, необходимо проявить особую осторожность и принять все необходимые меры для того, чтобы проверить масштабность всех высотных величин: статуи Ленина, пионных групп, барельефов и фигур Маркса и Энгельса. Их масштабные взаимоотношения при всей явной разности высотных величин все-таки должны вызывать у зрителя правдивость, верность и устойчивую реальность впечатления.

Рассмотрение всего комплекса пластических элементов Дворца Советов — начиная от венчающей здание фигуры Ленина и кончая памятниками Марксу и Энгельсу — показало нам, какое исключительное и, по существу, всеобъемлющее значение приобретает скульптура в ансамбле Дворца. Именно на нее прежде всего возлагается задача образного выражения идей великой ленинско-сталинской эпохи.

Видная роль сохранится за скульптурой и при оформлении интерьеров, но здесь она должна выступать бок о бок с другими искусствами и прежде всего с живописью. Только в некоторых внутренних залах, например в большом зале заседаний, ведущая роль останется за скульптурой. Предполагаемая центральная группа большого зала должна привлечь все внимание зрителей. Подчеркивая назначение зала, эта скульптура не может быть ограничена чисто декоративными функциями и приобретает самостоятельный художественный смысл. Остальные объекты скульптурного убранства интерьера будут иметь двойное назначение: частично чисто декоративное, неразрывно связываясь с архитектурой помещений, частично — самостоятельное, станковое.

Наиболее видное место займет в интерьере, очевидно, скульптурный портрет. При мысли об уникальной скульптуре сейчас же возникает вопрос о скульптурном материале. За последние годы наши скульпторы так увлеклись легкой возможностью воспроизведения своих работ в гипсе, что перестали отдавать себе отчет в преходящем значении этого негативного материала.

Недостаточным стремлением к довершению замысла, к законченности только и можно объяснить почти полное игнорирование скульпторами работы в твердых материалах и пространственное увлечение легкостью

воспроизведения любых форм в безжизненном, мертвом гипсе.

Только выполнение в твердом материале, и в первую очередь в мраморе, может обеспечить вещи полную законченность и художественную уникальность. Забота о материале — это главная и священная забота скульптора. Конечно, в скульптурном оформлении Дворца Советов будет применен не только мрамор, хотя он и является самым благородным материалом, незаменимым по своей художественной выразительности. Вероятно, широко будет использована и нержавеющая сталь, уже вошедшая у нас в разряд постоянных скульптурных материалов.

Объем предстоящих во Дворце Советов скульптурных работ обязывает нас подумать уже сейчас о кадрах, о расстановке скульптурных сил и о календарном плане выполнения заданий.

Революция взрастила и воспитала целое новое поколение молодых скульпторов, но и этих сил будет недостаточно при нерациональном их использовании и расстановке, при несвоевременном втягивании их в работу.

Один из существенных недостатков нашей строительной практики — это привлечение скульптора в самую последнюю минуту, когда сооружение уже выходит из лесов. Такой порядок ведения скульптурных работ никуда не годится. Он приводит не к интенсивности, быстроте и продуктивности работ, а к спешке, которая в искусстве родная сестра неудач и халтуры.

При составлении календарного плана по скульптурным работам Дворца Советов необходимо зорко следить за тем, чтобы сроки, отпущенные на то или иное задание, обеспечивали возможность углубленного творчества. Организация творческого труда скульпторов, возможная механизация работ и борьба за качество должны быть в центре внимания строителей Дворца.

Дворец Советов — величайший памятник сталинской эпохи. Мы не сомневаемся, что он станет также величайшим памятником нашего искусства, высшим достижением социалистического реализма. Понятно поэтому, что к его строительству должно быть привлечено глубокое внимание всей нашей художественной общественности.

ЗАДАЧИ СКУЛЬПТУРЫ

Б. ТЕРНОВЕЦ

Дворец Советов будет ярчайшим воплощением идеи синтеза искусств, синтеза архитектуры и скульптуры в первую очередь. Недостаточно знать, однако, что гигантское, смело уходящее ввысь сооружение будет увенчано 100-метровой статуей Ленина, — нужно дать себе ясный отчет в том, что вся архитектурная часть Дворца должна служить величественным постаментом статуи вождя.

Воздействующая роль памятника будет покоиться прежде всего на силе, величии, выразительности созданного скульптором образа Ленина.

Помимо этой центральной проблемы всего строительства, встает ряд других задач, ей подчиненных. Такова задача художественного оформления Дворца Советов, в котором монументальной и декоративной скульптуре отводится обширная роль. Подготавливаемые к проведению общесоюзные конкурсы на художественное оформление Дворца Советов намечают ряд значительных объектов монументальной скульптуры: памятники Марксу и Энгельсу, которые предположено воздвигнуть по обоим концам колоннады у главного входа во Дворец Советов; два пояса рельефов в 4 и 6 м высоты и до 3 км длиной; две монументальные многофигурные группы, помещаемые с обеих сторон «гербовой» его части; 8 монументальных скульптурных групп на пилонах, фланкирующих его нижний и средний барабаны. Кроме того, многообразная скульптурная декорация намечается во внутренних помещениях Дворца. Здесь пока можно указать на монументальную композицию для Большого зала, две группы по обеим сторонам сценической арки Малого зала, монументальную скульптурную декорацию ряда фойе и других помещений. Наконец, предполагается установить ряд статуй предшественников научного социализма — социалистов-утопистов, по обеим сторонам лестницы, идущей к главному входу.

Мы видим, таким образом, что советской монументальной скульптуре, в связи со строительством Двор-

ца Советов, предстоит решить ряд разнообразных и сложных тем, многие из которых по своему характеру, по грандиозности своих масштабов, далеко оставляют позади все до сих пор известное.

Постараемся конкретизировать отдельные задания, учитывая, вместе с тем, роль и значение скульптуры в общем комплексе художественных элементов Дворца Советов.

Начнем с заданий, представляющих наименее сложными. К их числу может быть отнесена проектируемая «аллея» статуй предшественников научного социализма. Эти статуи будут сравнительно скромного размера (две-три натуральные величины).

Два момента должны здесь привлечь наше внимание: характер трактовки образа, а также то обстоятельство, что фигуры предшественников научного социализма образуют некий общий ансамбль, некое единство архитектурного порядка.

Следует прежде всего подчеркнуть глубокую целесообразность создания подобной «аллеи» исторических фигур. Напоминая о том, что мысль о более совершенном, более справедливом устройстве общества всегда волновала лучшие умы человечества, эта историческая «аллея» предшественников научного социализма вводила бы приближающихся к Дворцу Советов посетителей в круг идей, которые нашли свое завершение в выработке гениальной научной концепции Маркса-Энгельса, продолженной, развитой и претворенной в дело Лениным и Сталиным.

Вместе с тем, подобная аллея перекликалась бы с любимой ленинской идеей — с его планом монументальной пропаганды, являясь как бы выполнением этого ленинского завета. Осуществление ленинской идеи именно здесь, в преддверии памятника, ему посвященного, представляется совершенно оправданным.

Учитывая трудность этой задачи, поставим вопрос: принесет ли нам значительную пользу изучение опыта европейского искусства XIX—XX вв.?

От первой половины XIX века мы унаследовали многочисленные статуи исторического характера. Их поток не прекратился и во второй половине XIX века, когда интерес к исторической живописи уже явно спал. Статуи подобного рода запол-

няют парки и площади большинства европейских городов, водружаются перед официальными зданиями. Их отмечает трафаретность приемов, театрализация образа, увлечение внешними эффектами передачи старинных костюмов и т. д. В целом они однообразны и скучны.

XX век принес европейской скульптуре скорее дискуссии о монументальности, чем подлинное ее возрождение. Монументальность понимается попрежнему слишком внешне; отсутствует глубокий замысел — подлинная предпосылка формирования монументального искусства. Скульптура идет путями архаизации, эклектического использования приемов старого искусства, стилизации, схематизма (Местрович, Бушар и др.). Нет, изучение новейшей европейской монументальной скульптуры обогащает нас скорее чисто негативным опытом! Плодотворные стимулы советский скульптор найдет в творениях мастеров ренессанса, в убедительных, заражающих своей экспрессией и жизненностью образах, созданных Верроккио, Донателло, живописцем Андреа дель Кастаньо...

В передаче исторических тем мы вправе требовать раскрытия их конкретного своеобразия. Но, с другой стороны, мы ни на минуту не должны забывать о том, что статуи проектируемой исторической аллеи не будут восприниматься изолированно, что они составят некий ансамбль. Отсюда требование единообразия масштабов и материала, откуда вытекает и более глубокое требование единства художественного стиля. Мы вовсе не ратуем за однообразие, всеобщую нивелировку искусства; если бы эти статуи стояли свободно в парке, можно было бы допустить самое большое разнообразие в решении задачи, начиная от материала, цвета, размеров, манеры и т. п. Здесь же само расположение статуй, их роль в общем архитектурном комплексе Дворца диктует строгость и единство подхода.

...

Перед обоими крыльями колоннады главного входа предположена установка памятников творцам научного социализма — Марксу и Энгельсу. Это будут памятники большого масштаба (до 16—18 м).

Советская монументальная скульптура за последние годы может отметить ряд достижений. Мы узнаем черты человека новой эпохи в некоторых ее произведениях («Рабочий и колхозница» — В. И. Мухиной). Однако до сих пор еще не было создано ни одного сколько-нибудь значительного памятника великим основоположникам социализма. Теперь советской скульптуре предоставляется возможность загладить свой долг перед памятью великих первоучителей марксизма.

Условия для размещения статуй Маркса и Энгельса весьма благоприятны; перед памятниками открывается большая площадь Дворца Советов, статуи будут видны на большом расстоянии; вливаясь в общий ансамбль Дворца Советов, они сохранят, вместе с тем, и всю свою самостоятельность. Статуи будут профилироваться на фоне мощной колоннады, матовый блеск их металлической поверхности будет восприниматься на спокойной глади серого гранита облицовки Дворца. Наличие позади статуй величественной архитектуры Дворца, с ее строгими и мощными членениями, заставит скульптора, чтобы быть услышанным, говорить полным голосом. Он принужден будет добиваться предельной пластической выразительности образов; он будет трактовать форму большими, смело взятыми массами, широко используя как эффекты светотени, так и экспрессию силуэта. Никакой мелочности, равнодушия, протоколизма! Никаких следов скованности, схематизма! Образы великих революционеров должны быть насыщены мыслью, страстью, могучей жизненностью, призывом к борьбе за счастье и жизнь.

...

Переходим к монументальной скульптуре, неразрывно связанной с организмом Дворца, — к поясам рельефов и скульптурным группам фасадов¹. Рельефы фасада обтекают здание двумя поясами общей протяженностью до 3 км. Высота рельефов — 4 м (нижнего пояса) и 6 м (верхнего пояса). Нижний пояс релье-

фов, расположенный на высоте 37 м, должен хорошо читаться зрителем. Тематика верхнего пояса рельефов будет восприниматься с площади только в общих чертах. Здесь скажется расстояние, — этот пояс рельефов будет находиться на высоте 61 м. Для зрителя уже пропадут детали рельефа, он будет восприниматься главным образом как монументально-декоративный элемент здания. Однако и рельефы верхнего пояса будут хорошо читаться с обширных площадок, расположенных над стилобатыми прямоугольными ярусами.

Рельефы эти намечается выполнить из гранита. Выбор этого материала кажется нам дискуссионным. Можно понять стремление архитектора видеть скульптурную декорацию фасада (как и во многих великих памятниках архитектуры) выполненной в том же материале, что и весь фасад здания; можно понять его опасение, что пояса барельефов, выполненные в белом мраморе или темной бронзе, будут «разрезать» здание на части. Однако следует учесть и другую опасность: гранит — материал «глухой», рельефы, выполненные в граните, будут бедны нюансами светотени, их выразительность будет снижена, сила воздействия — ослаблена. Самые свойства гранита толкают скульптора на упрощение формы, которое часто приводит к ее обеднению, схематизации. Нам казалось бы более правильным прибегнуть здесь к металлу (сделав его оксидировку возможно более близкой к тону гранита) или к каким-либо новым материалам.

Рельеф, растянутый на многие сотни метров, должен члениться на отдельные «кадры», посвященные разворачиванию самостоятельных композиционных тем. Подобно тому как вытянутая полоса фриза диктовала греческим скульпторам композиционные темы, связанные с передачей движения, шествия (панафинейские шествия Парфенона), монументальные полосы рельефов на здании Дворца Советов, воспринимаемые зрителем в процессе обхода здания, будут диктовать композиции и сцены, разрешенные не статически, а динамически, связанные между собой временной последовательностью. Какая благодарная задача открывается здесь для скульптора! На многокилометровых страницах этой

монументальной летописи он сможет рассказать эпические события эпохи Ленина—Сталина.

Монументальная скульптура великих архитектурных памятников прошлого никогда не ограничивала свою задачу только созданием декоративного пятна или силуэта (хотя свои декоративные функции выполняла превосходно). Она была полна внутреннего значения, раскрывала глубоко идейное содержание памятника. Художник выражал в величественных образах мировоззрение своей эпохи. Вспомним торжественные композиции фронтонов греческих храмов, трагический пергамский фриз, скульптуру готических соборов, раскрывающую космогонию средневековья.

Советская монументальная скульптура призвана глубоко волновать и захватывать: она раскроет зрителю мир образов, исполненных величия и страсти, она воплотит высокие устремления нашей эпохи. Общей темой для скульптурной декорации Дворца Советов может явиться Интернационал — великая борьба трудящихся за свое конечное освобождение. Если длинные полосы рельефов будут наталкивать скульптора на повествовательное решение темы, возможен связный рассказ о событиях, разворачиваемых в ряде последовательно изображенных эпизодов.

В идейном и формально-художественном отношении рельефы должны быть глубоко связаны со всей архитектурой Дворца. Они не могут замкнуться в свое обособленное бытие, они должны слиться с архитектурой, образуя с ней единое целое.

Две монументальные группы, помещаемые над выступами лоджий первого яруса, по обе стороны «гербовой» части Дворца, должны в свою очередь обогатить архитектуру главного фасада. Роль и положение их в архитектурном комплексе указывают, что их композиция должна строиться фронтально, что фасовое восприятие явится здесь решающим.

Иной характер носят группы, венчающие пилоны. Они завершают мощное вертикальное движение пилонов, отвечающее устремлению вверх всего здания. Идея вертикального устремления должна быть в них ясно выражена. Поставленные по диагональным осям памятника пилоны и венчающие их группы приобретут особую выразительность при

¹ В данной статье, к сожалению, мы не можем коснуться ценной экспериментальной работы, проделанной скульптором И. Н. Митковичем в макетной мастерской Дворца Советов.

профильном восприятии, рисуясь на фоне неба.

Скульптурные группы пилонов будут иметь, таким образом, двойное развитие: центробежно-горизонтальное, дающее наиболее богатое выражение профильной композиции группы, и вертикальное. В общем замысле памятника последнее будет решающим. Как было указано выше, основная декоративная функция этих композиций — передавать и подчеркивать вертикальную динамику пилонов, служить их завершением. Это основное назначение скульптурных групп пилонов диктует и особые формальные требования. Никакие элементы, противоречащие основному вертикальному движению, здесь недопустимы, в частности недопустимо нарушение габаритов пилонов и т. п.

Многие моменты композиции остаются, однако, еще недостаточно выясненными; предпочтительно ли силуэтное построение групп, игра на ажуре, или же построение их слитной массой, превращение их в некий двусторонний горельеф? Опыт прошлого говорит о необычайной силе воздействия легкого ажюра, четких силуэтов скульптур на светлом небе. Блестящая композиция Пименова и Демут-Малиновского над аркою Главного штаба в Ленинграде тому пример. Но не будет ли силуэтное решение слишком беспокойным, излишне задерживающим взор при целостном взгляде на памятник?

Как будут читаться зрителем отдельные элементы монументальной скульптурной декорации Дворца? Скульптурные группы на пилонах будут размещены на значительных высотах. Если восприятие расположенных на высоте 58 м монументальных групп «гербовой» части главного фасада не вызывает особых сомнений ни в смысле четкости восприятия отдельных форм, ни в смысле искажения их от ракурсов, то расположение групп среднего барабана, на высоте 139 м, а следующих четырех — на высоте 200 м уже диктует особый подход к их решению. Четкость восприятия на таких больших расстояниях будет снижена (надо при этом учесть и недостаточную ясность и чистоту атмосферы). Эти огромные расстояния заставят

художников уделить особое внимание решающим элементам композиции — отказаться от всего мелочного, усложняющего, второстепенного, оперировать большими, подлинно монументальными формами.

Остается проблема ракурса; она будет достаточно острой для групп нижнего барабана и особенно острой для групп следующего барабана, расположенных на 200-метровой высоте. Можно думать, что для зрителя, стоящего в непосредственной близости от Дворца, ракурсные искажения верхних групп (равно как и венчающей здание фигуры Ленина) будут особенно чувствительны. Однако при удалении искажающая роль ракурсов будет снижаться, на большем же расстоянии она вовсе отпадает.

Возможна ли борьба с искажениями, порожденными ракурсом при высотном расположении скульптур? Изучение мирового опыта (в частности, опыта классической скульптуры старого Петербурга) могло бы дать много полезного. Наклонном головах и туловищах, изменением натуральных пропорций фигур (увеличением верхней их части) и другими приемами боролись скульпторы против нежелательных искажений, однако эта борьба могла проводиться успешно лишь при условии строго ограниченной площади, с которой было возможно восприятие скульптуры. Здание Дворца Советов рассчитано не только на восприятие с близкой дистанции, но и с гораздо более удаленных пунктов Москвы; это значительно усложняет проблему, так как приемы и изменения, вводимые для смягчения ракурсов на близких расстояниях, будут, в свою очередь, вредно отзываться на восприятии скульптуры с более удаленных точек.

Не нужно также забывать, что на выступах барабанов запроектированы широкие площадки, с которых монументальные группы, стоящие на пилонах, будут доступны для обозрения в благоприятных условиях. Напомним, что восприятие здесь будет исключительно профильным, чем еще раз подчеркивается важность профильного решения пилонных композиций.

По своей высоте группы верхнего барабана запроектированы не-

сколько меньшими, чем группы среднего барабана (предполагаемые их размеры 13 и 15 м). Уменьшение масштабы групп оправдано утончением несущих пилонов, вместе с тем, оно вызовет у зрителя ощущение растущей высотности здания. Зритель инстинктивно будет предполагать одинаковые размеры фигур и уменьшение их отнесет исключительно за счет зрительного сокращения, следовательно, в данном случае, представит себе пространственное удаление групп несколько большим, чем в действительности.

...

Строительство Дворца Советов открыло новую эпоху советской архитектуры. Такое же плодотворное значение будет иметь и для советской монументальной скульптуры работа над монументальным оформлением Дворца Советов. Она подымает советскую монументальную скульптуру на новую высоту, расширяет ее горизонты, обогатит ее новыми идеями, выкует новые кадры скульпторов-монументалистов.

Наши мастера, наша скульптурная молодежь рвется к этой работе, быть может, не всегда еще учитывая ее необычайную сложность и трудность. Успешное проведение этой работы возможно только на основе создания разнообразных специальных мастерских, оснащенных достижениями современной техники, на основе смелых опытов и лабораторных исканий. Каждая проблема должна быть всесторонне изучена, каждый материал всесторонне испробован: мы обязаны широко и смело экспериментировать, помня, что строим на долгие века. Неделанности, незавершенности, половинчатости не должно быть места.

Советские мастера должны глубоко изучить богатый опыт монументальной скульптуры прошлого и в особенности легко доступные памятники русской классической скульптуры. Совершенно ясно, вместе с тем, что монументальная скульптура Дворца Советов, как и вся его архитектура — это не повторение старого, это порыв к новому, это смелый шаг к утверждению новых начал искусства и жизни.

ЖИВОПИСЬ ВО ДВОРЦЕ СОВЕТОВ

О КОМПОЗИЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ КАРТИН

Е. ЛАНСЕРЕ

Уже настало время конкретной разработки заданий монументальной росписи интерьеров Дворца Советов как со стороны установления сюжетов картин, так и для решения тех стилистических особенностей, которые, оставаясь в рамках широкого понимания реализма, увязывались бы с специфическими требованиями стеновой живописи.

Проблема живописи в интерьерах Дворца Советов сложная и многосторонняя. В данной заметке я коснусь только общей композиционной стороны задачи, не затрагивая вопроса о материале исполнения, хотя, конечно, материал, в котором выполняется художественное произведение, в известной мере также влияет на принципы композиции.

В тематическом отношении росписи Дворца Советов должны образовывать последовательно развивающиеся циклы сюжетов, обрисовывающих основные положения истории борьбы народов Советского Союза за дело коммунизма. И хотя эти темы еще только вырабатываются, но я считаю, что уже своевременно подвергнуть обсуждению допустимость или необходимость тех или иных композиционных подходов, принципиально установить назначение росписей. Будет ли это конкретный документальный показ событий, как, скажем, это было бы уместно в историческом музее, или же здесь, во Дворце, нужна роспись, которая раньше всего стремилась бы быть созвучной общему ансамблю этого величайшего памятника нашего времени?

Каждое истинное художественное произведение, в меру своей значимости, беря своим сюжетом иногда даже частный эпизод, дает более глубокий, более обобщающий смысл изображаемому. Показывая историческое событие, художественное произ-

ведение выявляет его кульминационное, подытоживающее значение.

Так, в литературе на канве житейских событий разворачиваются вечные коллизии духовной жизни. Так, в фигурах на сюжеты древних мифов античная скульптура утверждает вечно живое и волнующее представление о гармонии и ритме человеческого тела. Так, живопись Веронезе под предлогом евангельских притч говорит о богатстве и пышности Венеции, а Суриков в «Ермаке» — о победе воли и отваги.

Но внешние различия станковой и стеновой живописи диктуют разные пути для достижения этой общей цели. Станковая картина является как бы замкнутым в себе организмом, она ничем не связана с окружающим пространством. Поэтому для полноты воздействия она требует рассмотрения со строго определенного расстояния, при условии забвения всего окружающего. Стеновая роспись, наоборот, воспринимается как неотделимая часть архитектурного ансамбля. В станковой живописи всегда имеется возможность создать впечатление реальности изображенного пространства и действующих лиц. Это придает особую убедительность такой картине и служит здесь одним из главных средств пластического воздействия.

Для стеновой живописи в ряде случаев такая степень «иллюзорности» недоступна. Уже ее зависимость от общего задания оформления зала может предъявить требования, несогласуемые со свободным представлением о сюжете, например, в смысле красочного пятна. Во многих случаях также изображение пространства, глубины, фатально останется только «изображением», например при очень больших размерах картины, когда мы воспринимаем ее плоскость уже под острым углом.

Можно дать понятие о громадности изображенного пространства, но впечатление реальности, хотя бы относительной иллюзии, не будет достигнуто. И это важно установить, и это ценно, это плюс в арсенале средств стеновой живописи, ибо восприятие стеновой живописи (я имею

в виду, конечно, монументальные росписи больших размеров) переводится из разряда непосредственных, прямых впечатлений и суждений — «как в жизни», «как на фотографии» — в разряд до некоторой степени условного понимания изображаемого. Так, сокращающийся размер предметов, более бледная их окраска дадут понятие об удалении, о глубине изображаемого пространства.

Поэтому стеновая картина, не владея могучим средством станковой живописи воспроизводить иллюзорно глубинность пространства и реальность предметов, должна прибегать для усиления своего воздействия к другим средствам, которые ей доступны именно в силу известной условности общего впечатления от картины. Размер человеческих фигур здесь может быть увеличен без ущерба для общей гармонии, без опасения, что целое будет производить уродливое, тяжеловесное впечатление. Темные и светлые красочные пятна могут быть смягчены или усилены в соответствии с требованием гармоничного решения ансамбля зала, не нарушая иллюзорности, которой нет. И, наконец, самое главное, — в композицию единой картины могут быть введены те произвольные сопоставления и сближения сцен и действующих лиц, которые придадут картине углубленное по смыслу и синтетическое по методу воздействия значение.

Возьмем, например, Большой зал, посвященный героине гражданской войны. Целью росписи здесь будет не создание ряда иллюстративных, документальных, фотографически точных изображений эпизодического характера (в другом месте это была бы вполне достойная задача). Наоборот, художник, пользуясь изображением событий и реальных действующих лиц, должен будет в этом зале выразить ту героиню, тот энтузиазм, которые привели к победе революции. Для этого вожди, герои, типичные фигуры народа могут быть выдвинуты на первый план, сближены, сгруппированы, вопреки протокольной правде, вопреки случайностям момента, во имя большей вырази-

тельности главной темы не только картины, но и всего зала.

Итак, пусть будет полная реальность в изображении каждого действующего лица, реальное изображение места действия, но пусть одновременно художник не чуждается средств сопоставления, сближая изображения и признаки разновременных событий, если это ему нужно для выражения самого главного,

для выражения грандиозности, потрясающего значения, торжественности избранной темы.

И еще об одном положении хотелось бы упомянуть теперь же, перед разработкой заданий.

Места и размеры картин, будучи predeterminedены общей архитектурной композицией, должны быть учтены при выборе самого задания, ибо не всегда значимость сюжета будет

совпадать с размером картины. При уточнении задания необходимо учесть не только «что» будет изображено, но и «как».

Только указанное «что» и правильно найденное «как» дадут полное звучание оркестру всех пластических искусств, призванному донести до будущих веков пафос революции, пафос строительства социализма и коммунизма.

ЖИВОПИСЬ В ИНТЕРЬЕРЕ

А. ДЕЙНЕКА

Мы часто любимся в архитектурных журналах снимками с деталей. Нас трогает прекрасно выполненный барельеф, тонкий орнамент фриза. Мы спрашиваем: «Где же это?» И неожиданно узнаем, что полюбившаяся нам деталь украшает здание, очень нам знакомое по улице, по адресу.

В чем же дело? Почему вырванная из ансамбля деталь кажется интересной, многозначительной, а в самом здании не замечается? Объясняется это тем, что для фриза, для той или иной скульптуры, украшающей фасад, отведено случайное место. В натуре эту деталь можно видеть, разве только построив специальные леса или вооружившись биноклем. То, что в проекте казалось хорошо сработанным и легко охватывалось глазом, в осуществленной архитектуре было вынесено куда-то на 4-й этаж дома, стоящего в узком переулке.

Мы часто видим детально выполненные проекты скульптур для украшения фасадов. Комиссии добросовестно входят во все подробности такого проекта, проверяют число «пуговиц», требуют тщательной отделки, забывая о том, что даже весьма солидная по размеру (4—5 м) скульптура после водружения на 6-этажном доме воспринимается в особых условиях. «Пуговица» безусловно пропадет, но зато ясно будет читаться силуэт статуи, тот или иной принцип ее пластической связи с архитектурой. Сколько ошибок

допускается только потому, что проект здания утверждают, не давая себе труда учесть его местоположение; скульптуру принимают, не думая о том, что это не замкнутое в себе произведение, а часть архитектурного ансамбля.

Важнейшим пороком современной архитектуры, пороком, особенно нетерпимым в тех случаях, когда архитектура выступает в союзе со скульптурой и живописью, является пластическая разногласия, разноплановость, разностилие.

...

Кажется, неправда ли, странным, что я, живописец, начинаю с архитектуры?

Но живопись, коль скоро она монументальна, коль скоро она входит составной частью в архитектурное произведение, не может не считаться с несущими ее стенами. Она должна стать органической частью целого, а не искусственным придатком к архитектуре. Живопись, выходя на стену, уже не должна рассматриваться как «вещь в себе».

Мы вправе обособить свою станковую картину на выставке, дать ей размер, несогласованный с другими произведениями, украсить ее особой рамой. Это даже хорошо. Но коль скоро речь идет о стенной живописи, обязательна забота о гармонической связи с окружением.

Чем больше размах темы и масштабы фресок, тем менее достаточна личная талантливость их исполнителей, тем более необходима талантливость целого коллектива строителей архитектурного ансамбля — архитектора, живописца, инженера, мастера-строителя.

Для охвата целой картины, естественно, нужен соответствующий от-

ход от нее. Но архитектура допускает, а иногда и требует, иного решения, не считающегося с условиями единовременного восприятия целого. Только в архитектуре раскрываются все живописные и композиционные возможности построения композиции в виде фриза. В этом случае последовательное развитие событий, разновременное восприятие отдельных частей общей темы возможно по мере движения вдоль стены.

Даже для самого небольшого живописного этюда нужна не только соответствующая рама, но и особый фон. Даже самый маленький этюд (художникам это хорошо известно) выигрывает или проигрывает, в зависимости от того, на какой он стене висит, белой, розовой, голубой или коричневой.

Если это так, то тем более обязательна органическая взаимосвязь изображения и архитектуры. Архитектура, наделенная известными стилистическими признаками, требует соответствующего живописного решения. В свою очередь, живопись нуждается в окружении, которое по форме, цвету и световым условиям было бы с ней согласовано. Цвет является одним из важнейших элементов, строящих картину. Всякому ясно, что цвет должен вытекать из тематической природы изображения.

То же требование следует предъявить и к свету в картине и к освещению интерьера, — словом, содружество архитектуры и живописи получит прочную основу, коль скоро архитектор и художник уяснят себе цель и назначение своей общей работы.

Если проект здания в основном решен, то все детали необходимо также подчинить общей идее. При этом возникает труднейшая задача —

определить место такой детали (под деталью я разумею также фрески, плафоны и пр.). Архитектор обязан заранее продумать все частности своего решения, поставив художника в эффективнейшие условия работы.

Нельзя в последнюю минуту карандашом отметить на чертеже места росписей фресок и мозаик. Для Тьеполо архитектор находил наилучшие условия размера потолка и его высоты. Архитектор уже в проекте учитывал, что плафон будет глубинный, что в задачи живописи здесь входит расширение пространства, увеличение высоты потолка.

Новгородские фрески задумывались в светлой гамме. Они вносили в интерьер свет и воздух, компенсируя скудность естественных источников света.

Строители готических соборов находили эффективнейшие места для витражей, учитывая и то, что они должны выходить на солнечную сторону, создавая изумительную игру преломленного в цветных стеклах света.

...

Архитектура, как и скульптура, живет в пространстве, меняется в зависимости от различных условий освещенности. Она то смотрится легким силуэтом, то очень четким. При освещении боковым светом, она получает рельеф, объемность, выявляя на близком расстоянии отделку поверхности, фактуру материала, матовость мраморов, блеск стали, затемненную зеркальность полированных гранитов.

Форма и ее конструктивность обретают органичность только в материале. Материал, подчиненный идее, раскрывает все свои возможности. Нельзя же, в самом деле, высечь из мрамора фальконетовскую статую Петра I.

В работе над таким грандиознейшим строительным объектом, как Дворец Советов, найдут применение самые разнообразные отделочные материалы. Здесь обязательна установка на долговечность, долговечность, сопротивляемость атмосферным воздействиям. Здесь требуется учет акустических условий и т. д. Ничтожен опыт художников, если учесть грандиозность этой задачи. Поэтому художникам теперь же надо дать возможность проверить себя на

практике в работах над композициями на стене. Теоретические предположения должны быть испытаны во фреске, мозаике, гобеленах, в художественной обработке цветных мраморов, в расчетах фризов, плафонов и т. д. Архитекторы заранее должны будут продумать вопрос о том, в какой связи будет находиться в интерьерах Дворца мозаика с другими отделочными материалами, в каком цветовом ансамбле, на каких цветных мраморах может быть помещена фреска, скажем, на тему Октябрьской революции.

Героическая тема, которая (я этого не предпрещаю), вероятно, выльется в гамму напряженных, глубоких цветов, не должна смотреться как темное пятно, если стены будут белые. Крупнейшие размеры запроектированных в Дворце Советов фресок ставят серьезные задачи композиционного порядка. Фреска, размером до 60 м с отходом в 10 м, должна получить четкое композиционное построение. Если она представляет единое действие, а не членится на ряд картин (что, конечно, снижает грандиозность действия), то в известных местах здесь придется прибегнуть к профильным изображениям, которые в динамическом развороте устремляются к центру картины. Придется художнику подумать и над пространственными отношениями. Я здесь не говорю о перспективном сокращении в самой картине. Стена высотой до 16 м сама по себе диктует масштаб фигур. Но этот масштаб, кроме того, должен быть определен в гармонии с размерами зала, объемами колонн, пропорциями проемов.

Для картин, выполненных в технике масляной живописи, надо найти не только соответствующее стилю зала обрамление. В этом случае архитектор обязан также учесть необходимость известного наклона (при вертикальной развеске большие холсты блестят).

Мозаика обладает изумительными, только ей присущими, декоративными возможностями. В этом случае поблескивание смальты, особенно, если сохраняется шероховатость ее поверхности (полированная мозаика отсвечивает планом и нуждается в специальном освещении), является, наоборот, художественным достоинством, ибо, благодаря этой своей особенности, мозаика эффектно

вяжется с мраморной отделкой стен. Наконец, включение в композицию мозаики мест, обработанных серебром и золотом, способствует наиболее гармоничной ее увязке с бронзой, сталью и прочими материалами арматурной отделки зала.

Говоря о замечательном виде искусства — гобеленах, надо подчеркнуть их чисто утилитарные достоинства: прочность, долговечность, способность поглощения звуков. Но композиционное изображение на гобелене должно строиться с учетом сгибаемости и прочих свойств ткани.

...

Мы дали далеко не полное представление о всех трудностях, с которыми архитектор и художник столкнутся при работе над интерьерами замечательнейшего памятника нашей эпохи — Дворца Советов. В заключение хотелось бы остановиться на вопросах стиля.

В Вашингтоне нам пришлось видеть точно воспроизведенную копию афинского Парфенона, увеличенную вдвое, с восседающей внутри фигурой Линкольна. Все детали здесь те же, даже материалом послужил тот же благородный мрамор. Но жизнь отлетела от этого здания. Объясняется это не только тем, что вашингтонский Пантеон стоит на ином профиле местности, но и тем, что окружен он современной архитектурой и чуждым ему бытом.

Скопировать капитель легко, гораздо труднее приспособить ее к духовным, бытовым потребностям современного человека.

Классическое наследие архитектуры и живописи следует, конечно, изучать, но в его пластические рамки не укладывается духовная жизнь народа. Советский стиль, в самом широком значении этого слова, должен выразить всю советскую действительность, наши достижения, лучшие чаяния людей, их героизм.

Работа над Дворцом Советов явится для художников широчайшим полем проявления индивидуальных способностей, разнообразных подходов к композиции и теме. Идеи, положенные в основу создания Дворца Советов, не мирятся с однообразием и уравниловкой, искусство в нем должно быть многокрасочным и жизнерадостным, как наш Союз советских социалистических республик.

НАСТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ТЕХНИКА

Р. ГЕНИН

Рисунок и композиция — отец и мать всех искусств», — так говорили во времена Возрождения. Художники этой замечательной эпохи были нередко одновременно архитекторами, живописцами, мозаичистами, фрескистами и скульпторами. Такая разносторонность, отвечавшая требованиям синтеза, была возможна, ибо все искусства развивались на одной и той же основе.

Выработка общего языка, общих творческих основ обязательна и сейчас для наших живописцев, скульпторов и архитекторов. Величайшие задачи, поставленные перед ними строительством Дворца Советов, этого требуют. Наша эпоха выдвинула художника-гиганта нового типа, которого не знала и не могла знать эпоха Возрождения, — великий творческий коллектив народов Советского Союза. Мастера искусства учатся в его школе выражают его мысли и чаяния. Тем самым нашим мастерам искусства обеспечены новые условия синтеза, творческого содружества, невиданные в прошлом.

Конкретным выражением этих новых возможностей и является строительство значительнейшего памятника нашего времени — Дворца Советов. Но великие идеи в сфере искусства могут быть выражены только в отвечающих им гармонических формах. Отсюда ясно, что перед художником — участником создания Дворца Советов — возникает множество задач, в том числе и специфически профессиональных.

В нашей статье мы коснемся некоторых из них, и прежде всего проблемы использования различных техник и материалов настенной живописи. В Дворце Советов под живопись отводятся колоссальные плоскости в трех фойе. Здесь потребуются в невиданном количестве росписи потолков, фриз и пр. Какой технике следует в каждом отдельном случае отдать предпочтение — фреске, темпере, сграффито, энкаустике,

майолике или мозаике? Учитывая особенности взаимодействия всех этих техник в едином организме ансамбля, необходимо уделить особое внимание правильному подбору того или иного вида стенной росписи. Удачное сочетание разнообразных техник — важнейшее условие живописного решения ансамблей Дворца Советов. Фреска и мозаика прекрасно друг друга дополняют. Темпера усиливает воздействие энкаустики, тогда как помещение рядом мозаики, майолики и энкаустики приведет к мало убедительным художественным решениям.

Техника сграффито допускает только строго графическую трактовку изобразительных мотивов, техники «штуко-люстро» и «мрамор-интарзия» подсказывают плоскостное решение. Фреска и энкаустика раскрывают все свои возможности только при условии объемной, реалистической интерпретации образа. Необходимо правильно использовать эти контрасты глубинного, разнопланового изображения с плоскостным одноплановым. Ведь в художественном решении ансамбля мы не можем мириться ни с монотонностью, ни с пестротой зрительных ощущений.

Боковые горизонтальные живописные плоскости, которые займут всю длину стены, не могут быть, вследствие их колоссальных размеров, охвачены в целом глазом зрителя. Отсюда вытекает необходимость расчленения картин на отдельные, самостоятельные, но органически связанные между собой части. Здесь найдут себе место повествовательные мотивы, связанные между собой декоративными орнаментальными деталями и другими архитектурными элементами. Предпочтение в данном случае следует отдать фреске. В классических образцах фрески примеры расчленения колоссальных плоскостей на отдельные эпизоды многочисленны. Укажем хотя бы на потолок Сикстинской капеллы, где отдельные эпизоды связаны между собой в одно целое путем введения обрамляющих архитектурных форм.

Фреска — это живопись водяными красками по влажной штукатурке. По мере высыхания стены, на поверхности фрески, вследствие химического взаимодействия углекислоты воздуха и гидрата кальция, образуется тонкая мраморовидная плен-

ка — углекислый кальций. Силикаты, содержащиеся в красках, усиливают прочность этой пленки, которая защищает живопись от атмосферических воздействий. Фреска, которую Микеланджело называл «божественным искусством», живет тысячами лет.

Подготовительные работы художника фрескиста протекают главным образом в мастерской, и именно они решают успех росписи. Выполнение точных изображений (картонов) в натуральную величину, точное определение живописной гаммы в эскизах, выбор и подготовка красок в сосудах — все это требует долгого времени. Само же выполнение фрески уже на стене, на лесах должно, в связи с особенностями самого материала, протекать очень быстро. Таким образом, архитектору и строителю нечего опасаться, что громоздкие леса фрескистов будут мешать другим работам по внутреннему оформлению.

Художественным возможностям фрески наиболее полно отвечает повествование, эпический рассказ. Живописцы всех времен прибегали в этих целях именно к фреске, как к наиболее монументальному виду настенной картины. Реалистической фреске предстоит занять почетное место и в интерьерах Дворца Советов.

Фреска выигрывает с годами как в прочности, так и в цвете: она становится все более прозрачной, тонкостью ее бесконечно обогащается. Тонкая кристаллическая пленка, покрывающая поверхность фрески, позволяет ее чистить, мыть и дезинфицировать. Надо указать еще на одно преимущество фрески — цветоносная ее сила повышается по мере того, как зритель от нее удаляется.

Эпоха Возрождения оставила нам множество образцов, свидетельствующих о том, как убедительно в синтезе с архитектурой звучит полнокровная, реалистическая, объемная фресковая живопись. Великие фрескисты прошлого никогда не боялись нарушить цельности стены, вводя глубинные, объемные фрески. Поэтому нашим архитекторам нечего опасаться, что фреска может якобы «проломить» стену. Плоскостным решением фрески особенно увлекались за последние десятилетия на Западе. Наша задача — вернуть фреске там, где это подсказывается идейным зна-

чением росписи, ее полнокровную пластичность, всю силу ее реалистического языка.

Но во Дворце Советов, конечно, видное место должны занять и плоскостные орнаментальные декоративные решения стены. Этой задаче отвечают три других вида фрески: сграффито, штукo-люстро и мраморинтарзия.

Сграффито — особый вид графической фрески. Техника эта у нас широко известна, и поэтому я не буду на ней останавливаться. Техника штукo-люстро применялась главным образом в помпейских росписях. Основой для этого вида росписей может служить цветная штукатурка. Как и фреска, это живопись по сырому грунту водяными красками, но с примесью мыла или лака. После высыхания поверхность картины покрывается оливковым маслом, гладится и полируется воском. Штукo-люстро допускает рельефные изображения. В этом случае верхний слой штукатурки достигает толщины в 2—3 см и моделируется по сырому.

Мраморинтарзия — это искусственный мрамор, смесь алебаstra с клеевой водой и красочным пигментом. Красочное тесто после нанесения на стену образует мраморообразную поверхность, которая, после того как она высыхает, шлифуется камнем, покрывается маслом и полируется воском. Плоскости и контуры вырезаются и заполняются тестом желательных цветов. Итальянцы времен Возрождения и барокко дали особенно удачные образцы этой техники.

Иные задачи ставит роспись плафонов во Дворце Советов. Здесь место иллюзорной фреске и панно. Основной закон плафонной живописи — легкость изображения — диктует и самую технику росписи. Потолок не должен давить на зрителя тяжестью своих изображений. Роспись потолка должна быть скомпанована так, чтобы зритель легко охватывал ее глазом. Особенно желательна здесь техника казеиновой росписи, излюбленная Тьеполо.

Казеиновая фреска — это живопись по сухой штукатурке, покрытой известковым молоком, водяными красками с примесью в качестве закрепителя смеси творога с известью. Света при этой технике наносятся известковыми белилами. По звучности и прозрачности цвета казеино-

вая роспись приближается к фреске. Она имеет, однако, то преимущество, что дает возможность вводить последующую ретушь, различные изменения и переписки.

Из техник стенной росписи упомянем также темпера. Ей свойственны четкость абриса и благородная матовая фактура. Под воздействием света и воздуха темпера с годами твердеет и приобретает во внутренних помещениях особую устойчивость. Она может наноситься на камень, дерево или штукатурку.

Там, где в росписи интерьеров желательно подчеркнуть яркое красочное пятно, следует отдать предпочтение энкаустике. Это — живопись восковыми красками, которую выделяет насыщенный блеск, яркая звучность колорита. Интенсивность колорита, блестящая поверхность, возможности пастозного письма, — все эти достоинства завоевали энкаустике видное место в настенной монументальной портретной живописи.

Обрамлению стенных росписей следует уделить особенное внимание. Различные типы обрамления могут служить как бы связующим звеном между живописью и архитектурой Дворца Советов. В этих целях надо широко использовать взаимодействие различных техник. Так, энкаустике можно дать обрамление в технике фрески. Фреску можно сочетать с мозаикой или майоликой. Зачастую хороший эффект дает контраст матовой картины с блеском обрамления или сочетание плоскостного изображения с рельефом. Надо помнить, что стенная роспись не допускает никаких стандартных рам. Даже для панно использование таких рам нежелательно.

В интерьерах Дворца Советов обширные плоскости росписи будут чередоваться с плоскостями меньших размеров. Разнообразие внесет умелое композиционное объединение вертикальных изображений с ленточными и овальными. Мраморный блеск фрески, шероховатая фактура сграффито, звучная гамма энкаустики и матовая поверхность темперы — требуют внимательного согласования. Задача эта может быть выполнена только при условии постоянной заботы об органическом единстве и гармонии всех изобразительных средств убранства Дворца. Перед художниками и архитекторами по-

этому прежде всего встает задача решения общей цветовой гаммы интерьера. Намечая цветовую гамму отдельных помещений, надо помнить о том, что она должна отвечать цветовому решению ансамбля в целом. Чтобы подчеркнуть золотую гамму или красный цвет, нужны и серые тона. Свет достигается путем введения теней. Теплые тона нуждаются в соседстве с холодными.

Необходимо сделать еще одно крайне существенное замечание. Речь идет о композиции картин и вопросах установления правильной масштабности изображений. Размер отдельных фигур во всякой монументальной картине должен быть согласован с ее окружением. Чтобы подчеркнуть в картине движение, эмоциональный порыв масс, не обязательно прибегать к гипертрофированной экспрессии. Нужно умело использовать статичность соседних изображений для того, чтобы даже сдержанный мотив движения в центральном образе получил необходимые величие и мощь.

Фресковая живопись — столетиями забытое искусство. Как станковому живописцу — полотну, так фрескисту нужны стены. Иные архитекторы, незнакомые со всей сложностью фресковой живописи, считают, что бригада фрескистов-исполнителей легко воспроизведет любую картину художника-станковиста, или сам автор за короткий срок ознакомится с фресковой техникой. Такое мнение ошибочно. Всякое живописное решение тесно связано с техникой. Фреска, энкаустика, сграффито и т. д. задумываются художником в соответствии с присущими этим видам живописи средствами выражения. Нужны годы, чтобы преодолеть все технические трудности фрески. Одних теоретических познаний здесь недостаточно. Необходима длительная и упорная работа в материале. Художник, задумавший фреску, должен сам ее до конца написать, не полагаясь на исполнителей, которым в крайнем случае можно доверить только подготовительные и второстепенные работы.

Руководству строительства Дворца Советов пора подумать об этом и дать конкретные задания художникам, связав их с авторами проектов Дворца Советов и установив подлинное сотрудничество зодчего, ваятеля и живописца.



Станция метро «Киевская». Фарфоровая капитель в подземном аванзале. Арх. Д. Н. Чечулин

ПРОБЛЕМЫ ОРНАМЕНТАЦИИ

ОРНАМЕНТ В УБРАНСТВЕ ДВОРЦА СОВЕТОВ

А. ФЕДОРОВ-ДАВИДОВ

В художественном оформлении внутренних помещений Дворца Советов орнаменту принадлежит весьма большая роль. Его приложение здесь будет крайне разнообразно. Это прежде всего орнамент, как часть архитектурной декорации, — орнамент на всякого рода тягах и карнизах, наличниках, в капителях

и базах колонн, в декорации потолков и сводов. Он может быть исполнен в виде лепки из резного камня, отлит из металла или майолики. К особому виду архитектурного орнамента следует отнести и орнаментацию полов (каменная или керамическая мозаика, паркет).

Вторым значительным местом приложения орнамента является арматура — решетки отопительной и вентиляционной системы, приборы освещения, дверные ручки и т. п. Затем следует мебель и, наконец, орнамент в текстильных изделиях: обойных и драпировочных тканях, всякого рода коврах и дорожках.

Все это придает важное значение орнаментальным работам в Дворце Советов. Необходимо, чтобы они сыграли решающую роль в развитии

советского орнамента. Во внутреннем декорировании этого величественного памятника нашей эпохи должен откристаллизироваться новый орнаментальный стиль, должен выработаться новый язык советского орнамента.

К конкурсу на орнамент мастера советского искусства приходят не с пустыми руками. Уже советская геральдика и эмблематика прочно установили ряд мотивов, как общезначимых образных символов страны социализма. К ним относятся — пятиконечная звезда, серп и молот, развевающееся знамя, пучок колосьев. В качестве примеров удачных решений можно указать на решетки Большого Каменного моста, на орнаментацию фарфоровых капителей колонн станции метро «Киевская» (арх.

Д. Н. Чечулин), на решетку светящихся плафонов на станции «Белорусская» и т. д.

Эти эмблемы и в дальнейшем будут занимать большое и важное место в советском орнаменте. Но было бы ошибочным полагать, что ими исчерпывается репертуар изобразительных мотивов. Такое отношение к орнаменту может лишь неправомерно сузить его возможности. В советском искусстве, и в частности в его орнаменте, должна отразиться во всей полноте вся жизнь, принадлежащая творцам нового мира, вся многоцветная и бесконечно разнообразная природа, богатый и неисчерпаемый мир форм действительности и человеческой фантазии.

Классическим источником орнамента был всегда мир растительных и частично животных форм. Он может быть положен и в основу мотивов советского орнамента. Как некогда дух прекрасной античности выразил себя в замечательной стилизации аканта, как средневековый Восток создал сказочную причудливость бесконечных плетений арабески, так наша замечательная эпоха найдет свой оригинальный и новый язык орнаментального выражения. Советские мастера искусства ищут его в стилизации природы и в творческом освоении старого наследия. Наряду со строгой классикой ренессансных капителей Жолтовского можно здесь указать и на переработку национального наследия в орнаментальной каменной резьбе Дома правительства в Ереване арх. Таманяна. Орнаментация павильонов Сельскохозяйственной выставки дает ряд оригинальных творческих переработок народных мотивов Узбекистана, Татарии, Киргизии и др. Приходится сожалеть, что наши русские архитекторы и художники, увлекаясь античностью, ренессансом, помпейскими мотивами и многим другим, до сих пор не уделили должного внимания русскому народному орнаменту. Это тем более необходимо, что в прошлом мы имели антихудожественную стилизацию так называемого «русского стиля», которой мы обязаны противопоставить новую интерпретацию наследия с тем, чтобы раскрыть, наконец, художественные качества и возможности орнаментального творчества русского народа.

Интересным опытом использования в орнаменте новых форм, взятых

из океанической фауны, являются орнаментальные украшения в санатории Наркомтопа в Кисловодске (арх. М. Я. Гинзбург). Следует, наконец, отметить опыты решений геометрического порядка в мозаике из цветных мраморов на стенах и полах многих станций метро. Можно сказать, что на опыте метро вообще была впервые поставлена в широком объеме проблема орнамента. Поэтому орнаментация вестибюлей метро является как бы ступенью в подготовке к еще более ответственному и сложному заданию орнаментального украшения интерьеров Дворца Советов. В частности, надо отметить, что, обусловленное самым характером сооружения, обилие коробовых сводов в подземных вестибюлях метро и стремление смягчить впечатление их нависания дало толчок к возрождению искусства декорирования свода. Можно указать на многие примеры поисков в области кассетирования и иных разделок сводов. В этих опытах осваивалась одна из основ всякого орнамента: ритмическое повторение и чередование. Однако в некоторых случаях архитекторы излишне увлеклись обилием орнаментации. Это простительное увлечение; оно явилось как бы реакцией на аскетизм конструктивизма. Архитектор был захвачен прекрасной идеей подземных дворцов, возможностью использования замечательных материалов. Но нельзя забывать того, что такой подход грозит забвением важнейших основ архитектурной декорации — подчёркивания и выявления архитектурно-композиционных форм сооружения.

Архитектура замечательных строительных эпох — готики и ренессанса — разработала в совершенстве закон прогрессии, убывающей или нарастающей, лежащей в основе связи орнамента с архитектурой. Он заключается в воспроизведении в детали (окне, двери, резьбе) основной конструктивной формы здания. Так, готика основой декорации сделала стрельчатый свод. Так, Брунеллеско в разделке стен капеллы Пацци пилястрами и тягами воспроизводит основные формы ее архитектуры — арку и антаблемент. Промежутки стены между пилястрами заполнены филёнкой, повторяющей в уменьшенном виде форму стены в целом; над филёнкой тондо, круг

которого логически связан с полукруглым завершением филёнки. Тот же ритм уменьшающихся форм повторен уже, собственно говоря, почти как орнамент в разделке арки четырёхугольниками с розеткой.

В декорировке готики орнамент настолько нераздельно слит с архитектурной декорацией, что почти невозможно выделить собственно орнаментацию в узком смысле слова. Ренессанс с его любовью к ясной чёткости и логичности уже выделяет собственно орнаментацию, как украшение декоративной архитектурной детали (тяги, пилястры и т. д.). Но этот орнамент органически связан с декорировкой именно потому, что выразительная композиция архитектурных форм как бы воспроизводит себя в декорировке, излагает себя на языке орнамента. Эта логичная, чёткая и ясная декорировка интерьера, кладущая в основу архитектурные формы, трактуется и орнамент в соответствии с требованием тектоничности. Она в новом виде повторяется в архитектуре классицизма. Замечательные мастера русского классицизма дали блестящие образцы подобных решений. Таковы интерьеры Казакова (актовый зал Московского университета, колонный зал Дома Союзов), интерьер круглого кабинета Останкинского дворца и др.

В противоположность отдельным случаям перегрузки архитектурных форм орнаментацией можно в тех же сооружениях метро указать и на решения, отмеченные пониманием изложенных выше идей. В качестве примера укажем на орнаментацию интерьера подземного вестибюля станции «Площадь Маяковского» (арх. Душкин). Эти идеи должны, мне кажется, лечь в основу понимания роли орнамента в архитектурной декорации интерьеров Дворца Советов и обеспечить органическую связь орнамента с декорируемой архитектурной деталью (аркой, тягой, колонной, отрезком стены), которая сама должна быть осознана как основа архитектурной орнаментации в широком смысле слова. В оформлении интерьеров Дворца Советов мы хотим добиться тесного сотрудничества архитектуры, скульптуры, живописи и орнамента. В этом синтезе найдет свое выражение то единство принципов композиции, которое роднит архитектуру и орнамент и отличает

чает их от законов построения картинной композиции.

Композиция орнамента, как и архитектуры, строится на основе повтора, чередования, симметрии и прогрессии. Эти приемы, образующие ритм, наличествуют, конечно, в той или иной мере и в картине, но не составляют, как в архитектуре и орнаменте, основ ее композиции.

Однако между архитектурой и орнаментом в композиционной сфере есть также различия: в то время как архитектура решает свою композицию в пространстве и самостоятельно, орнамент строит ее на плоскости и подчиняет декорируемому предмету. Классический Восток (Египет и Ассирио-Вавилония) впервые в истории культуры создал богатый и до сих пор живущий орнамент на основе стилизации форм природы (лота, папируса, пальметты). Восток впервые нашел и простейшие приемы орнаментальной композиции: симметрию и повторение (раппорт). Эти композиционные приемы он сделал также основой своей изобразительной композиции (геральдическая композиция, ленточная композиция египетских рельефов, ритм шествия замкнутых фигур в простом повторе

или чередовании на ассирийских и персидских рельефах). Их он выразил и в композиции архитектуры: в симметричном оформлении входов египетского храма и ассирийского дворца, в простом бесконечном раппортном повторе колонн персидских адападан.

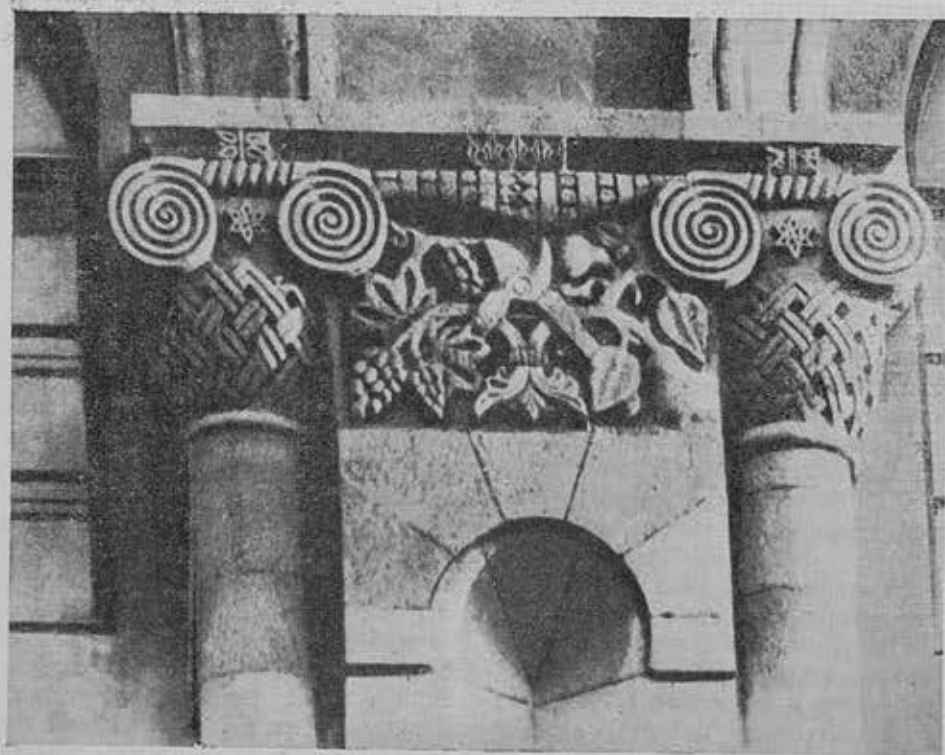
Греция высвободила изобразительность (живопись и скульптуру) из плена орнаментальной схематики, внесла и в орнамент большую свободу. Более стилизованный, нежели натуралистический восточный орнамент, растительный орнамент Греции вместе с тем гораздо реалистичнее. Он осознается уже как образ, в отличие от примитивной его стилизации на Востоке. Но, избавив орнамент от восточной иератической схематики, античная Греция еще сильнее выявила природу орнамента в строгой, гармоничной уравновешенности своего геометрического и растительного узора. Она выявила и развила далее в своем творчестве идею родственности орнаментальной и архитектурной ритмической композиции.

Общеизвестно различие в понимании колоннады на классическом Востоке и в Греции; общеизвестно, что Греция очеловечила архитектуру.

Но, подобно тому как колоннада Парфенона выявляет в ритме своих колонн идею торжественного процессионного шествия, подобно этому строится и ритм классического меандра. Родство архитектурной композиции, ее ритма и тектонического орнамента прекрасно понимали также зодчие ренессанса и классицизма. Наоборот, забвение этих идей характерно для рококо, отрицавшего всякую логику во имя капризных декоративных причуд.

Но довольно пока исторических примеров. Вернемся к вопросу о синтезе во внутреннем оформлении интерьеров Дворца Советов и к связанной с ним проблеме орнамента. Со времен Г. Земпера стало непреложным законом, что орнаментальное украшение должно быть тесно связано с формой украшаемого предмета. Известно, что оно должно не искажать, а выявлять эту форму в ее логике и закономерности, что орнаментальная стилизация, реалистическая или абстрактно-геометрическая, должна считаться с материалом, его свойствами и законами. Мы не собираемся пересматривать здесь этих положений. Само собой разумеется, что резчик по камню или резчик по дереву будут иначе стилизовать одну и ту же форму, что нельзя орнаментировать ткань или ковер, не зная условий переплетения нитей и не учитывая фактурных и иных свойств материала. Все это азбучные истины, правда, нарушаемые порою, но нарушаемые так, как это уже суждено азбучным истинам.

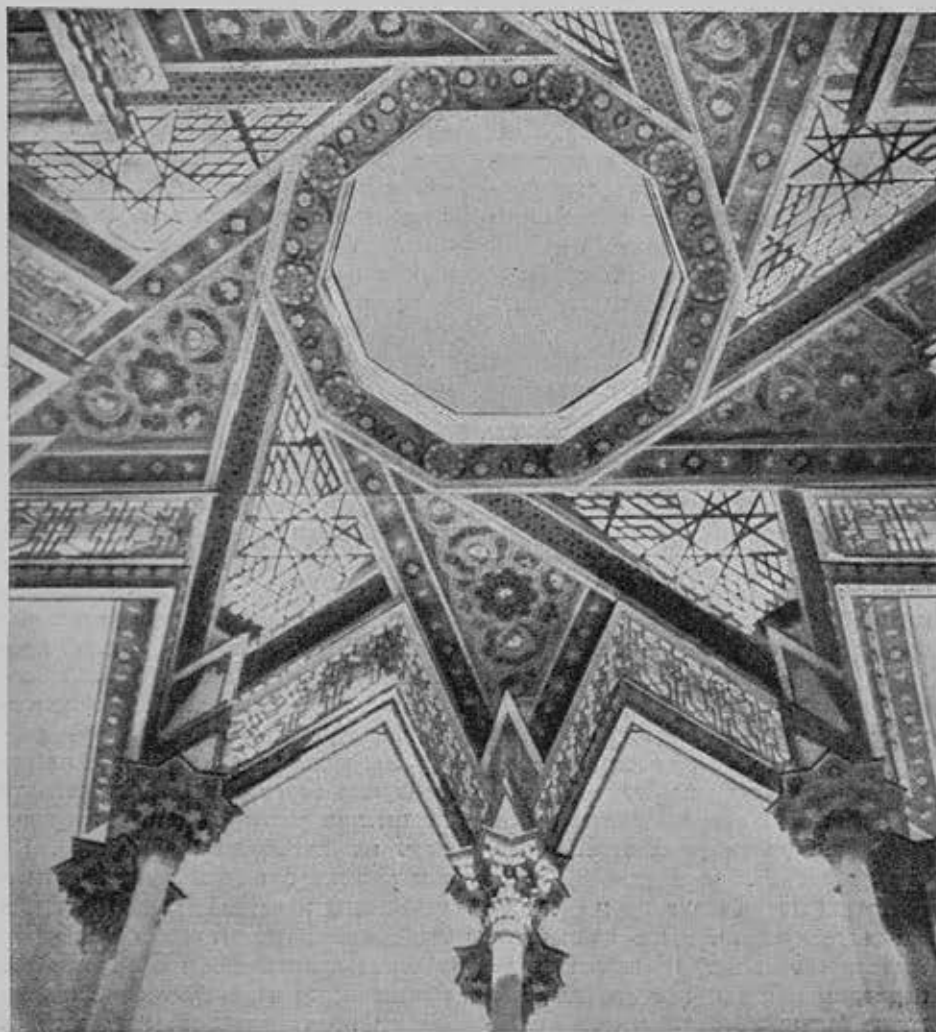
Но если надо требовать от художников соблюдения этих правил, если нельзя допустить, чтобы на паркетном полу был рисунок с сильной перспективой, чтобы рисунок на ковре напоминал железную решетку и т. п., то, вместе с тем, было бы опасно и возведение этих простых правил в непререкаемую догму. Если, например, рисунок на ткани будет не только считаться с природой ткани, но и рабски зависеть от ее так называемой «специфики» и так же будет с орнаментами на металлической арматуре и т. п., то может получиться, что вместо синтеза в интерьере получится мешанина таких выявляющих «специфику» материала и вещи орнаментов. Надо помнить, во-первых, что знать технику и технологию данного оформления (изделий из стекла, бронзы, тканей



Дом правительства в Ереване. Капитель
Акад. арх. А. И. Таманян

и т. д.) значит уметь не только использовать прямо подсказываемые природой материала свойства, но и извлекать талящиеся в нем как бы в скрытом виде новые свойства. Искусный ваятель не только переводит тело человека в камень, но и в мертвом камне раскрывает его новые возможности, придает логике каменных форм живую жизнь художественного образа. Во-вторых, надо помнить, что только тот орнамент совершенен, который, связываясь с формой вещи и логикой материала, техникой воспроизведения в данном материале (например в ткачестве), может быть, вместе с тем, легко перенесен в иную вещь и в иной материал и технику. Так, тот же греческий меандр применялся и в качестве архитектурного орнамента, и в орнаментации ваз, и в кайме на ткани одежды, как мы это видим в рисунках ваз. Новые формы орнамента рождаются из новых идей, а не из «специфики материала», как бы важен ни был учет этой специфики.

Единства в орнаментации интерьеров Дворца Советов можно достигнуть двояким путем. Первый — более простой, это перенесение мотивов архитектурного орнамента с известными изменениями на арматуру, полы, мебель и отчасти на ткани. Так поступал, например, ампиризм в создании своих ансамблей. Более сложное, но и богатое единство получится, если мы допустим наличие различной орнаментации в архитектуре, мебели и тканях, но соподчиним их известному единству в стиле, в понимании форм и в применении того или иного принципа компоновки (статика или динамика, тот или иной характер ритма и т. п.). Тогда интерьер в целом будет строиться на двух как бы перекрещивающихся прогрессиях: по мере перехода от архитектурной декорации к мелким орнаментам предметов, размеры и монументальность будут убывать и, наоборот, все более будет возрастать сложность и детализация орнаментации. Нетрудно понять, что как формы мебели должны быть связаны с архитектурой интерьера, но не обязательно точно их повторять, точно так же и орнамент на мебели или обивающей ее ткани должен быть связан с орнаментом архитектурных деталей, но может и не повторять их. Зато кажется очень желательным соблюдение единства



Павильон Узбекской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.
Обработка плафона беседки. Арх. С. Н. Полупанов

композиционного принципа не только во всех орнаментах данного интерьера, но и в композиционных формах связи интерьера с орнаментом. Поясним примером. Фреска или гобелен, помещенный на стене между двумя пилястрами, сохраняя свое собственное идейно-сюжетное содержание и свою композицию, является вместе с тем, с точки зрения декоративной, известным композиционным пятном. Отношение его формы и размера к стене в целом, к пилястрам, к промежуткам между пилястрами и углами стены образует известную декоративную композицию, в данном случае симметрическую. В интерьере такая стена может иметь повтор на противоположной, — в таком случае она будет в общей композиции интерьера как бы подобна раппорту в орнаменте. Если

две другие стены скомпонованы иначе, получаем более сложный декоративный ритм, построенный на чередовании.

Возможно, конечно, и множество иных решений композиции интерьера в целом, но берем данный. Его композиционный принцип в целом может быть повторен уже как действительный раппорт в орнаменте ковра, ткани, решетки отопления. Композиция орнаментации пола, разделки плафона может либо повторять композицию стен, либо быть построена на сходных чередованиях.

Богатая декорация торжественных зал ренессансных палаццо дает нам обильные и блестящие иллюстрации к сказанному. Такого убранства залы сената в Дворце дождей, залы Регия в Ватикане, апартаментов Борджиа там же и ряд других.

Композиция расположения картин с разделяющими их простенками и клеймами воспроизводится в видоизмененном, но соподчиненном виде в разделе на клейма богато снабженного лепкой плафона в зале сената Дворца дождей. Обрамление фресок залы Регия связано в своих формах с оформлением порталов дверей и со сложным чередованием геометрических форм кассетированного сводчатого потолка.

О самом содержании орнаментов для Дворца Советов, о мотивах, которые могут быть положены в основу орнаментальной переработки, здесь нет возможности говорить подробно. Художник волен в данном случае исходить из каких-либо форм, и нет пределов и границ для свободы его фантазии и творческих исканий. Необходимо лишь, чтобы он смотрел на мир глазами советского человека, дышал и жил теми чувствами и идеями, которые объединяют все народы советской родины. Любовью к родине, ее природе, забором молодости, смелостью фантазии и мудрой закономерностью должен быть проникнут советский орнамент.

Различая большие и малые формы искусства, мы с одинаковой требовательностью и серьезностью подходим и к тем и к другим. Дыхание больших чувств и идей, величавый и простой язык большого, настоящего искусства, большого стиля должен быть присущ нашему советскому орнаменту. В нем также должен найти свое выражение стиль социалистического реализма.

Как необъятно число возможных мотивов, так необъятен и круг тех орнаментальных форм разных стран, веков и народов, в которых художник может почерпнуть вдохновение, идею или тот или иной прием решения. Их нет возможности и надобности хотя бы просто перечислять. Но хочется, хотя бы в нескольких словах, коснуться некоторых из важнейших, как мне кажется, орнаментальных стилей прошлого, чтобы стало ясно, как многому может научить их более пристальный, нежели я могу здесь это сделать, анализ.

Выше уже упоминалось об орнаменте классического Востока, Греции и ренессанса. Остановлюсь на последнем. Он интересен в особенности реалистичностью и изображи-

тельностью своих мотивов, хотя и часто фантастически сочетаемых по принципу помпейских стенных росписей (например, так называемый гротескный орнамент лоджий Рафаэля). Советский мастер, который также, очевидно, будет часто применять мало стилизованные и реалистически трактованные мотивы природы, многому может здесь поучиться.

Но еще большему может он научиться, обратив внимание на роль, которую играет орнамент в ренессансном синтезе скульптуры с архитектурой. Блестящим примером являются здесь двери флорентийского баптистерия Гиберти. Балкон для левых Донателло раскрывает еще один момент в ренессансном орнаменте. Рельеф с поющими и танцующими ангелами, благодаря разделяющим его колонкам, не только прекрасно связан с общей формой балкона, но образует как бы орнаментальный ритм.

Мы видим здесь поднятое на неизмеримо более высокую ступень то понимание рельефа, которое зародилось на классическом Востоке. Но оно лишено его былой условности и схематизма; самый рельеф дан в свободной реалистической изобразительной композиции, но вместе с тем, в отношении к декорируемой кафедре, он понят как элемент общей ее орнаментации.

Это — проявление в области декорации высшего принципа ренессансной композиции: координации самостоятельных частей. Пример этот поучителен для тех, кто все еще привязан к теории, что плоскостность декорировки требует якобы плоскостной трактовки элементов декорации. Ошибочное и формалистическое мнение. Если орнамент свою композицию всегда строит в двухмерности, то трактовка растений и других форм в нем может вполне наряду с плоскостной быть и объемной. Хорошим примером из той же эпохи ренессанса может служить растительный орнамент майоликовой рамы знаменитой гробницы Федериги работы Луки делла Роббиа. Плоско трактуя медальоны, скульптор здесь заполняет их рельефно моделированными, выделенными светотенью цветами и фруктами.

Народы нашей страны создали один из замечательнейших вариан-

тов геометрического арабескового орнамента. Орнаментация знаменитых зданий Средней Азии — Рабат-и-Малик, мавзолея Санджара в Старом Мерве, дворца Ал-Сараз в Шахрисабзе и др. — в отличие от легкого, ажурного, фантастического и деструктивного по своей основе орнаментирования зданий мавританского стиля, характеризуется особой конструктивностью, логичностью, монументальностью. Органичная связанность среднеазиатских геометрических мотивов кирпичной кладки или мозаической цветной керамики с архитектурой глубоко поучительна для нас. Неисчерпаемое разнообразие ее форм, ее колористическое богатство, наконец, наличествующая в ней наряду с геометрическими рисунками стилизация природных форм могут с большим успехом быть использованы в создании орнаментов для Дворца Советов.

В заключение хочется снова вернуться к славянской народной орнаментике, русской и украинской. От строгой логичной закономерности классических орнаментов, в основе которых лежит измерение и число, ее отличает свобода компоновки, живописное начало трактовки форм. То, что четко выявлено, подчеркнуто как ритм и мера в классическом орнаменте, то и здесь присутствует, конечно, в основе как раппортное повторение, но мало обращает на себя внимание. Зато этому орнаменту свойственна особая жизненность, сочность; живым ароматом дышат цветы на украинских росписях и килимах. В русском и украинском орнаменте ясно выражены и другие замечательные черты народного орнамента: необычайная смелость и свобода стилизации.

...

В этой небольшой заметке автор смог лишь наметить некоторые вопросы, связанные с задачей орнаментального убранства интерьеров Дворца Советов. Нет сомнения, что в практике создания этой орнаментации возникнет много новых вопросов и будут даны, может быть, и совершенно непредвиденные новые решения. Важно лишь понять всю значительность и ответственность стоящей перед нами задачи, требующей сознательного и продуманного решения.

ПАВИЛЬОН СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ 1939 ГОДА В НЬЮ-ИОРКЕ¹

П. БАЛТЕР

Еще до своего открытия, до окончания строительства, павильон СССР на Нью-Йоркской выставке привлекал огромный интерес широких масс американцев. В неоконченном здании уже чувствовалось, что это не просто выставочный павильон, не просто интересное по своему архитектурному замыслу здание; что это сооружение, так непохожее на другие павильоны, должно выражать собой огромную страну, где все ново и непохоже на старый мир.

Павильон СССР расположен в самом центре территории выставки, в непосредственной близости от Дворца Наций — здания, в котором объединены все страны, участвующие в выставке, и овального иллю-

минованного озера. Как это видно из фотографии макета выставки, павильон СССР — один из самых крупных по своему объему и самый высокий из всех павильонов. Красная звезда, которую высоко держит гигантская скульптура рабочего, светится над выставкой с высоты 73 м. Остальные павильоны не превышают 47 м. Только доминирующая вертикаль выставки — трилон, имеющий высоту 210 м — выше советского павильона.

В основе архитектуры павильона СССР лежит глубокая политическая идея, выраженная в словах первой статьи Сталинской Конституции, начертанных на обелиске под государственным гербом СССР: «СССР есть социалистическое государство рабочих и крестьян». Эта идея претворена в архитектуру, каждая деталь которой, являясь одновременно органической частью общей композиции, дополняет и углубляет основной образ, политическую идею.

Власть трудящихся выражена прежде всего в скульптуре рабочего, несущего красную горящую звезду, символ единения трудящихся всего мира. Советский народ, построивший социализм в своей стране, указывает путь освобождения всему человечеству. Это посетитель павильона будет чувствовать с первого момента, когда он увидит павильон, и до осмотра его последнего зала.

Вокруг обелиска мощным устойчивым кольцом стоит павильон. Трехметровый цоколь, на котором он покоится, дает ему солидную базу; мощные тройные пилястры стен его кольца подчеркивают его крепость, мраморные устои пропилей повторяют динамику, содержащуюся в обелиске и статуе, и делают павильон легким и стройным. Крепость, простор, легкость и динамика — все это создает впечатление непобедимой мощи молодого пролетарского государства.

¹ От редакции. Ввиду того, что к моменту сдачи журнала в печать еще не поступили из Нью-Йорка натурные фото советского павильона, мы ограничиваемся воспроизведением фотографий отдельных экспонатов и макетов залов.

Международная выставка 1939 года в Нью-Йорке. Макет
Стрелкой показан павильон СССР

Exposition Internationale de 1939 à New-York. Maquette
L'aiguille indique le pavillon de l'U. R. S. S.



В плоскости стен кольцевого объема, между тройными пилястрами, вписаны металлизированные барельефы 11 республик. Каждый барельеф показывает, как свободно строится и развивается жизнь каждой союзной республики, национальная по форме и социалистическая по содержанию. Весь цикл барельефов кольца павильона вокруг обелиска подчеркивает тесную сплоченность

11 социалистических советских республик в своем Союзе.

Если динамика обелиска повторяется в архитектуре пропилей, то динамика центральной скульптуры находит отклик в двух скульптурных группах, стоящих перед выступающими из них пропилеями.

Эти группы показывают людей, завоевавших власть и построивших социализм—героев гражданской вой-

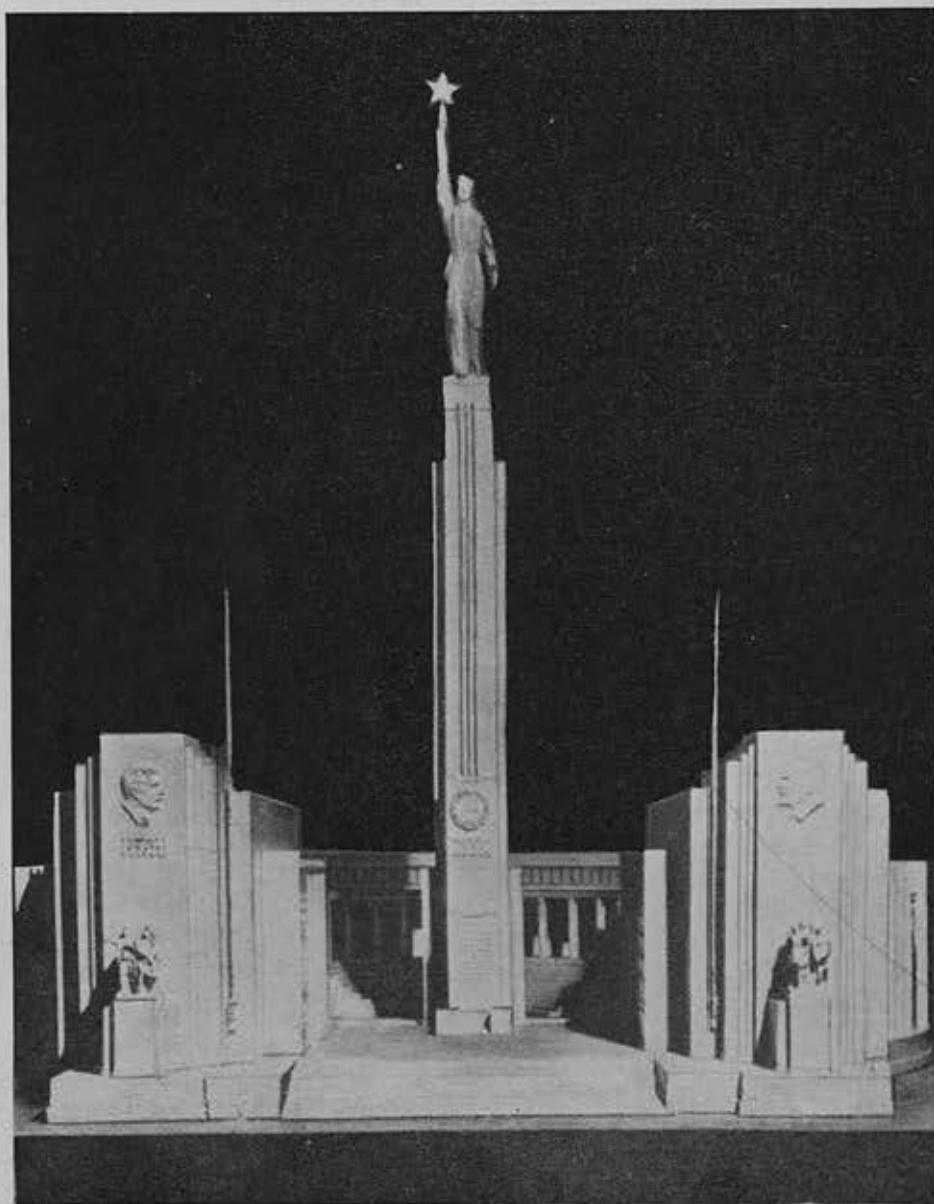
ны и героев социалистического строительства, добившихся своих побед под руководством великих вождей пролетариата Ленина и Сталина, барельефы которых высются над скульптурными группами.

Пропилеи открывают широкий подход к павильону. По просторной мраморной лестнице (ширина ее 25 м) мы поднимаемся на стилобат и входим на широкую площадку, обрамленную двумя стройными портиками.

Пространство между портиками переходит в полукруглый амфитеатр, завершенный колоннадой. Чаша амфитеатра прекрасно связывает вертикаль обелиска с самим павильоном. Просторный подход к павильону, открытый, привлекающий массы посетителей амфитеатр, лишний раз подчеркивают народный характер павильона СССР, отражающего единственную в мире страну социалистической демократии.

Через правый портал посетитель входит в вводный зал павильона.

Стена зала облицована прохоро-баландинским мрамором; цоколь — тургинским лабрадором. Две монументальные скульптуры из полированного гранита — статуи Ленина и Сталина — доминируют над архитектурой зала. Они стоят на фоне гигантского панно (ширина 15 м, высота 10 м), покрывающего стену полукруглой ниши. На панно изображены «знатные люди Страны Советов» — стахановцы промышленности и сельского хозяйства, летчики, артисты, ученые. Эти люди огромной, дружной, ликующей семьей как бы идут вперед на зрителя, спускаются по лестнице, продолжением которой являются ступени, связывающие скульптуру Ленина и Сталина с панно. Создается впечатление, что люди спускаются и вот-вот войдут в зал. Это производит впечатление необычайно сильного, реального контакта с советским миром, с новым незнакомым посетителю советским



Павильон СССР на Международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке. Макет
Арх. Б. М. Иофан, К. С. Алабян

Pavillon de l'U. R. S. S. à l'Exposition Internationale de 1939 à New-York. Maquette
Arch. B. M. Iofan, K. S. Alabian

человеком. На четырех мраморных пилонах помещены четыре картины, изображающие ряд исторических моментов Великой пролетарской революции. На правой торцевой стене находится карта СССР, выполненная из самоцветов.

Из этого торжественного, просторного и простого зала мраморная лестница ведет вниз к кольцевой части, в которой расположен зал государственного устройства, народного хозяйства и социалистического труда, зал транспорта и энергетики (находящийся под амфитеатром) и зал культуры и отдыха трудящихся СССР. Все эти залы находятся на уровне земли на 3 м ниже стилобата и вводного зала.

В этих залах сосредоточен показ развития СССР — роста промышленности и сельского хозяйства, рождения нового человека, нового быта трудящихся. В габариты залов вписаны образованные несущими конструкциями павильона вторые, внутренние стены, за которыми помещаются крупные экспонаты этих залов, панорамы, механизированные макеты, киноустановки и т. д. Таким образом, основная экспозиция не вставляется в объемы залов, а включена в общую архитектуру павильона.

Зал социалистического труда имеет строгую архитектуру ритмически чередующихся широких и узких пролетов. В широких пролетах — порталы, через которые открывается вид на социалистический индустриальный город — Магнитогорск — и на новую социалистическую деревню. В малых пролетах помещаются киноэкраны, витрины с наплывными макетами и фотомонтажи. Торцовые части зала выделены массивными парными пилястрами и являются самостоятельными частями. В правой части — государственное устройство, показанное посредством светящихся динамических диаграмм, кино и наплывных аппаратов. В левой — сель-

ское хозяйство. Торцовая стена этой части облицована полированными ореховыми панелями с резьбой и инкрустациями, напоминающими гобелены.

В зале транспорта и энергетики центральное место занимают два гигантских макета — Днепрогэс и Куйбышевский гидроузел, помещающиеся в полукруглых нишах, перекрытых куполами.

Совершенно иной характер, по сравнению с строгим и сдержанным залом труда, имеет зал культуры и отдыха. Контур его — живой, игривый. Между его пилястрами отсутствуют сплошные стены, повсюду зал расширяется в ниши. Полукруглые ниши, подсвечиваемые с боков, чередуются с трехгранными. Трехгранные ниши сплошь застеклены зеркальным стеклом и перекрыты наклонными стеклянными плафонами. За стеклами — фотомонтажи, неподвижные и раздвижные, подсвеченные из-за витрин. Над этими нишами — барельефы.

За витринами центральной ниши и триптиха правого торца зала помещаются панорамы Артека и курортов — Кисловодска, Сочи, Борового. Со всех сторон зала зрителю открывается вид на красочную даль прекраснейших мест отдыха трудящихся СССР. Зал теряет реальные границы и становится прозрачным и легким. В центре зала — хрустальный фонтан. Бронзовые скульптуры чередуются с кипарисами в шамотных вазах.

Мраморная лестница ведет наверх на уровень стилобата, в зал градостроительства. Этот зал, отвечающий вводному, также облицован мрамором — белым с бледнорозовыми прожилками ахвераном — и цоколем из черного с золотыми жилками далау.

Центральный экспонат зала — шестиметровый макет Дворца Советов, выполненный из самоцветов. Фон Дворца Советов — большое пан-



Павильон СССР на Международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке. Центральная скульптура из нержавеющей стали
Скульптор В. А. Андреев

Pavillon de l'U. R. S. S. à l'Exposition Internationale de 1939 à New-York. Sculpture centrale en acier inoxydable
Sculpteur V. A. Andriev

Один из 11 барельефов союзных республик, украшающих фасад павильона СССР
Скульптор С. Р. Надольский



Un de 11 bas-reliefs symbolisant les républiques de l'Union, ornant la façade du pavillon de l'U. R. S. S.
Sculpteur S. R. Nadolsky

но «Физкультурный парад», аналогичное панно вводного зала.

Возле зала градостроительства в натуральную величину даны полтора пролета станции метро «Площадь Маяковского», которые посредством зеркал производят впечатление огромной анфилады. Эскалатор поднимает посетителя в зал искусства, где центральное место занимают театральные макеты, встроенные в левую стену зала. Живописное панно и образцы народного творчества вместе с театральными макетами делают этот зал особенно красочным.

Центральный зал второго этажа — «зал апофеоза». Единственный его экспонат — гигантская панорама — «Дружба народов СССР», длиной в 75 м. Живописный фон ее дает советский ландшафт — от северных до южных и от западных до восточных границ. В центре его разворачивается перспектива будущей Москвы. Передний план панорамы — фигуры народов 11 республик Союза ССР.

После детального осмотра всевозможных достижений Советского Союза, панорама дает синтетический художественный образ необъятной, мощной, неустранимо растущей страны. Панорама отделена от зрителя цветочным барьером. В центре панорамы этот барьер прерывается, и перспективно сокра-

щающаяся лестница как бы соединяет зал с иллюзорным пространством панорамы.

Противоположная стена панорамы членена пилястрами. В широких нишах, приподнятых на ступеньку, помещаются скамьи.

После осмотра апофеозного зала посетитель попадает в зал литературы, науки и прессы. Это спокойный зал, в стены которого встроены витрины с советскими печатными изданиями, портретами писателей и графикой. В удобных креслах посетитель может знакомиться с советской литературой, заносить свои впечатления в книгу записей.

В торцовую стену зала вкомпанован барельеф Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина. Под барельефом на мраморной доске помещены основные произведения классиков марксизма-ленинизма. Марксизм-ленинизм, как научная основа всего строительства, всех достижений СССР — это последний, заключительный образ советского павильона.

Отсюда — выход на амфитеатр, где посетители смогут отдохнуть на скамьях и посмотреть документальный фильм, демонстрирующийся на экране, помещенном на стене обелиска.

Залы павильона образуют ритми-



Скульптурная группа «Герои Октября»
Скульпторы М. Лысенко и Л. Муравин

Groupe sculptural
«Les héros de la révolution d'Octobre»
Sculpteurs M. Lyssenko et L. Mouravine

ческий ансамбль. При строгой симметрии павильона в залах отсутствует повторение одних и тех же форм. Расположенные симметрично друг к другу залы читаются как аналогичные, и в то же время они контрастируют друг с другом. Торжественные вводный зал и зал градостроительства остаются обозримыми для посетителя и в те часы, когда павильон закрыт. Ярко освещенные скульптуры Ленина и Сталина, грандиозный памятник Ленину и большие панно будут видны сквозь витражи порталов и смогут привлекать в вечерние часы массу посетителей.

Кроме двух залов, освещенных солнечным светом, освещение всех залов — искусственное, отраженное. Потолки залов освещаются из софитов, спрятанных за карнизами. Световые карнизы не повисают над стенами залов, а, наоборот, слегка отступают назад. Это придает стенам легкость, свободу. Потолки не покоятся на них, они оторваны отраженным светом.

В этих умеренно, легко освещенных залах интенсивно играют изнутри освещенные панорамы, светящиеся диаграммы, киноэкраны. Отдельные экспонаты — панно, макеты — освещены направленным светом.

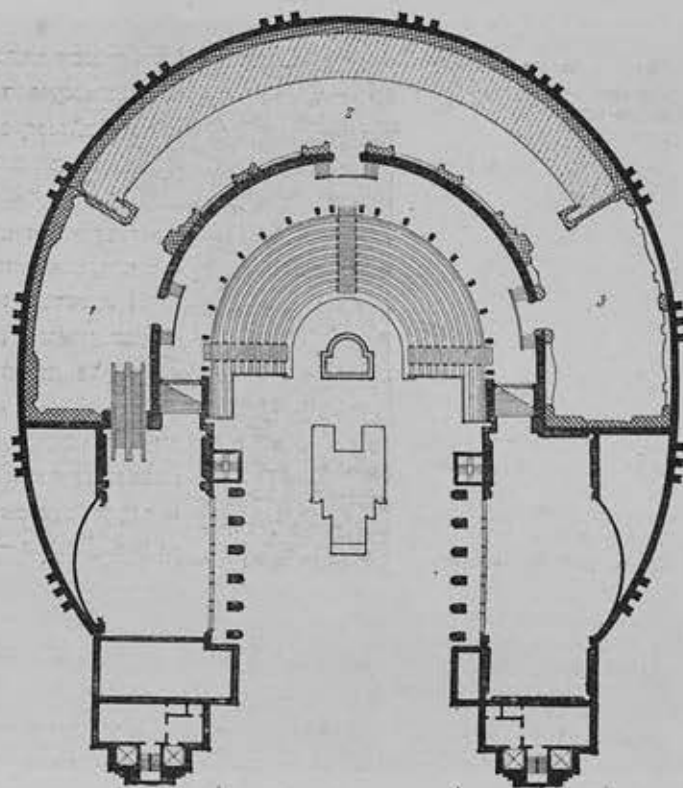
Полы покрыты цветными асфальтовыми плитками, напоминающими резиновые полы. Стены из сухой штукатурки покрыты тонким слоем гипса. Все профилированные части — из стаффа — армированного гипса, отлитого в формах и монтированного в сухом виде.

В объемах пропилей, над вводным залом, помещается кино на 350 мест и над залом градостроительства — ресторан на 200 мест с террасой на плоской кровле. Отсюда открывается вид на иллюминированное озеро и центр выставки. Над вестибюлями этих помещений — кабинеты комиссара и директора павильона. В цокольном этаже, под амфитеатром

План 2-го этажа

Plan du 1-er étage

- 1 — зал искусств,
- 2 — «апофеозный» зал,
- 3 — зал литературы, науки и прессы

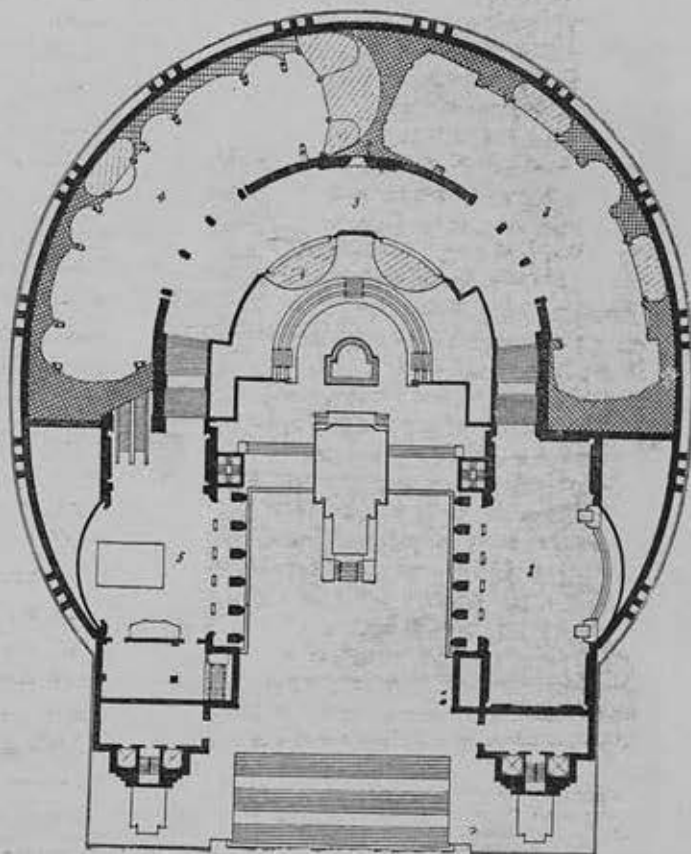


Павильон СССР на Международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке
Pavillon de l'U. R. S. S. à l'Exposition Internationale de 1939 à New-York

План 1-го этажа

Plan du rez-de-chaussée

- 1 — вводный зал,
- 2 — зал государственного устройства, народного хозяйства и социалистического труда,
- 3 — зал транспорта и энергетики,
- 4 — зал культуры и отдыха трудящихся СССР,
- 5 — зал градостроительства



Павильон СССР на Международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке. Панорама курортов СССР

Художник И. М. Рабинович

Pavillon de l'U. R. S. S. à l'Exposition Internationale de 1939 à New-York. Panorama des villes d'eau de l'U. R. S. S.

Peintre I. M. Rabinovitch



Панно «Знатные люди СССР». Фрагмент
Бригада художника
В. Ефанова

и объемами пропилей, — обширные подсобные помещения: гардеробные, душевые кабины, комнаты отдыха, красный уголок.

В центральной части под амфитеатром расположена мощная установка, снабжающая павильон очищенным, охлажденным и увлажненным кондиционированным воздухом.

Кондиционированный воздух поднимается по каналам, находящимся в торцах кольцевой части павильона и под перекрытием амфитеатра, и распространяется по каналам, лежащим под перекрытием первого этажа. Эти каналы снижают высоту залов на 60 см. В верхний этаж воздух поступает из каналов в стенах.

По соседству с павильоном СССР выстроен по проекту арх. Зенкевича небольшой павильон Арктики, где в развернутом виде показана героическая зимовка папанинцев. Кроме того СССР имеет свой государственный зал во «Дворце Наций».

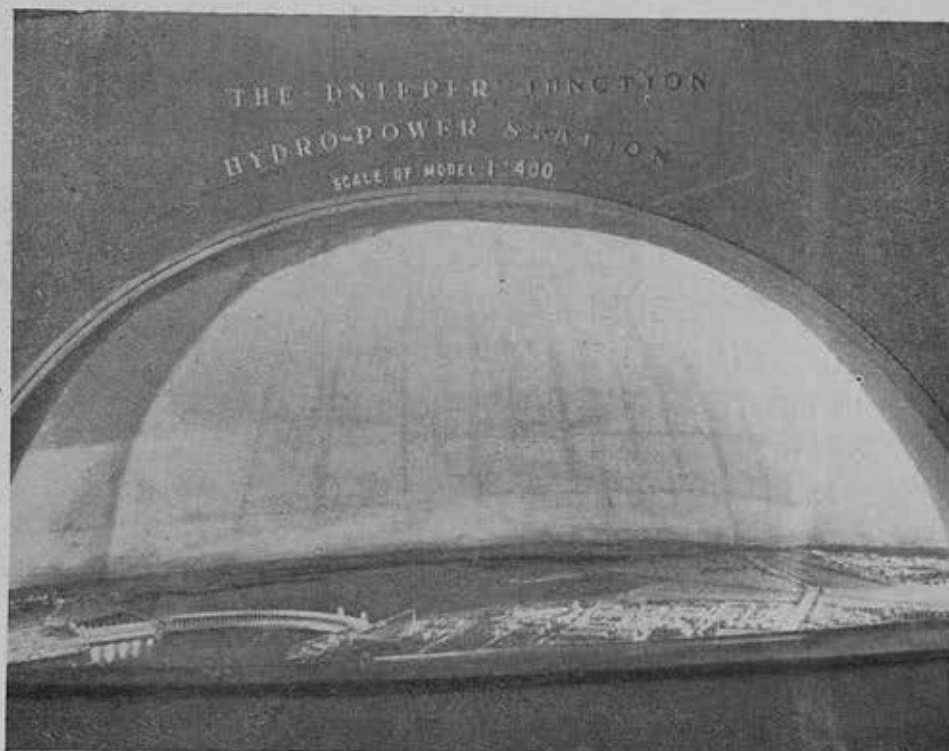
Своей цельностью, единством всех элементов оформления павильон СССР обязан дружному сотрудничеству архитекторов с художниками, инженерами и политическими руководителями коллектива, создавшего советский павильон.

Panneau «Les grands hommes du pays des Soviets», Fragment
Groupe du peintre
V. Efanov

Главные архитекторы — Б. М. Иофан и К. С. Алабян — и группа архитекторов, проектировавших интерьер павильона (Белопольский, Балтер, Виленский, Глушенко, Гришин, Ершов, Зенкевич, Мельчаков, Шеховцов), работали рука об руку с главным художником павильона — Н. М. Суетиным и ведущими художниками залов — Замским, Рабиновичем, Ромасом, Рождественским, Соколовым, Павловым, Федоровским.

Оформление экспозиции советского павильона представляет собой опыт большого показа советской действительности. Этот опыт должен быть учтен широкими массами архитекторов и художников, работающих на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, а также на строительстве дворцов культуры, техники, музеев.

Архитектура павильона — образная и простая, богатая пластическими формами своих объемов и пространств и в то же время свободная от излишнего украшения, от механически перенятых извне деталей, является замечательным достижением советского зодчества и дает тысячам советских архитекторов зарядку для новых крупных достижений.

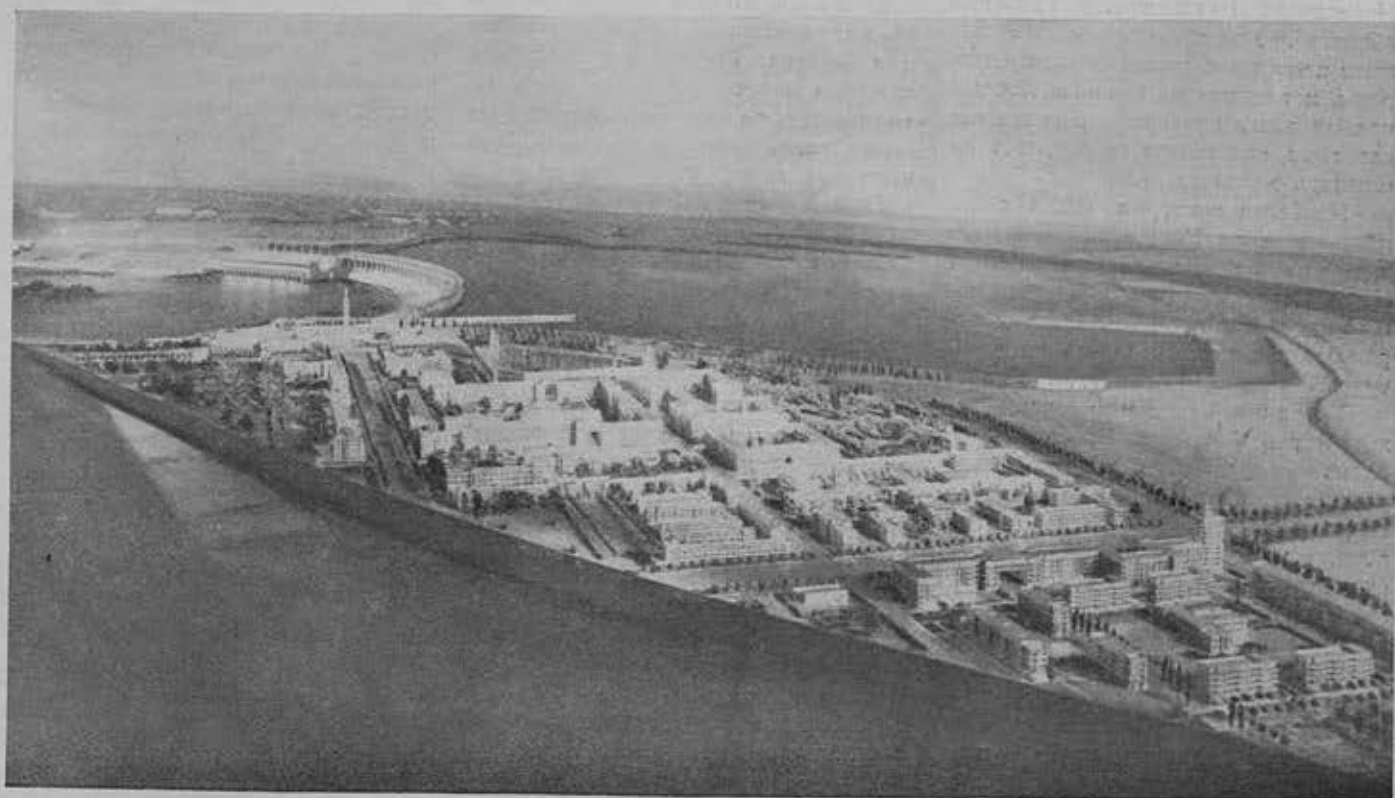


Павильон СССР на Международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке
Панорама Днепротэса и Большого Запорожья

Pavillon de l'U. R. S. S. à l'Exposition Internationale de 1939 à New-York
Panorama de l'hydrocentrale du Dniepr et de la ville du Grand Zaporozjé

Днепротэс. Модель

Hydrocentrale du Dniepr. Modèle



ПАВИЛЬОНЫ
УКРАИНСКОЙ ССР
И МОСКОВСКОЙ,
РЯЗАНСКОЙ
И ТУЛЬСКОЙ
ОБЛАСТЕЙ

В. ГРОССМАН

Большую центральную площадь на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке — площадь Колхозов — окружают павильоны основных республик и областей Советского Союза. Здесь, по своему объему и расположению в ансамбле площади, исключительное место занимают павильон Украинской ССР и павильон Московской, Рязанской и Тульской областей. Эти два павильона замыкают площадь с северо-западной стороны, и поэтому их главные фасады прежде всего бросаются в глаза посетителю, как только он вступает на площадь Колхозов.

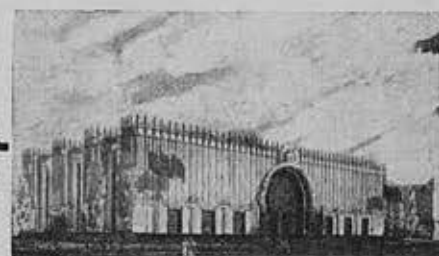
Наиболее выгодное место занимает павильон Украинской ССР, который поставлен по главной оси площади. Перед ним расстилается большой водоем, в котором эффектно отражаются основные линии архитектуры.

Украинский павильон (авторы архитекторы Таций и Иванченко) в плане представляет собою прямоугольник, длинная сторона которого выходит на площадь Колхозов. Задача, поставленная архитектором, — оживить глухой, лишенный оконных проемов фронт стены такого значительного протяжения, — была очень сложна. Авторы, используя оригинальные приемы, добились в решении этой задачи определенного успеха. Избегая колоннад, аркад и портиков, ставших в остальных павильонах почти стандартным приемом ар-

хитектурной композиции, авторы в образе павильона Украинской ССР поставили себе целью выразить мощь и богатство нашей Украинской республики. Гигантские золотые колосья служат основным мотивом украшения фасада. Громадную арку над главным входом украшает венок из типичных для Украины плодов. По верху всего здания идет цепь хрустальных звезд, перемежающихся с эмблемой серпа и молота.

Главный фасад, выходящий на площадь Колхозов, решен совершенно симметрично, чем подчеркивается осевое расположение павильона. Нижняя часть фасада, расчлененная рустованными пилястрами и нишами с пестрыми витражами, отделена от верха стены карнизом, опоясывающим все здание. Громадный глухой верх стены по всей длине расчленен в тесном и частом ритме вертикальными каннелюрами, на гранях которых поставлены золоченые колосья. Входная арка — основной архитектурный акцент всего сооружения — прорезает главный фасад в центре, т. е. на оси площади.

По сравнению с первоначальным, впоследствии переработанным, проектом, в котором павильону были приданы излишне приземистые и ар-



Павильон Украинской ССР



Павильон Московской, Рязанской и Тульской областей

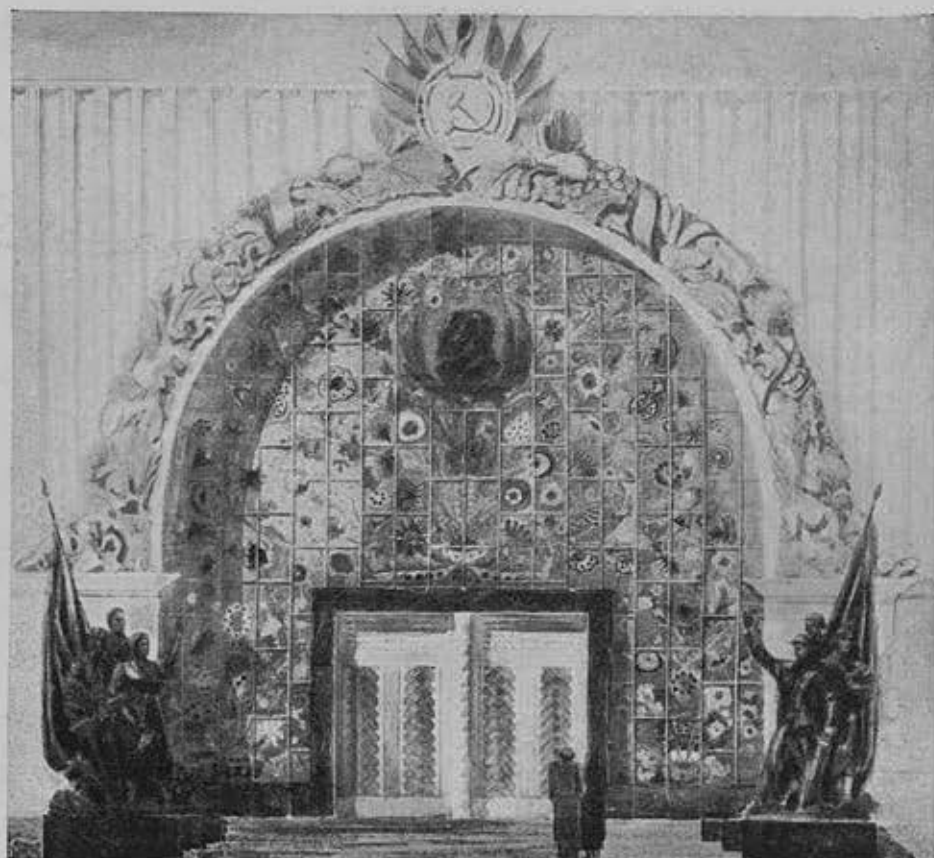
хитеческие в стилевом отношении формы, осуществленный павильон кажется значительно более современным и монументальным. Он будет выглядеть особенно празднично вечером, в огнях наружной иллюминации. Согласно проекту, каждая каннелюра стен будет освещаться снизу. Эффектно освещенные звезды над зданием будут ярко выделяться на темном фоне синего летнего неба.

Ярким пятном в архитектуре этого здания выделяется большой красочный витраж, который помещен над главным входом и разрисован украинскими орнаментальными мотивами, заимствованными из сокровищницы народного творчества.

Боковой фасад, выходящий на аллею, ведущую к площади Механизации, кажется более оживленным по своему силуэту, чем несколько однообразный главный. В трех уступах бокового фасада запроектирована установка гигантских мраморных досок с текстом Сталинской Конституции. В центре на пьедестале поставлена скульптурная группа.

Насколько радуется оригинальная общая идея оформления Украинского павильона, настолько же досадно, что при более детальном изучении его архитектуры бросается в глаза от-

Павильон Украинской ССР
Портал главного входа
Арх. А. Тацкий, И. Иванченко



Pavillon de la R. S. S. d'Ukraine
Portail de l'entrée principale
Arch. A. Tatzli et I. Ivantchenko

существование согласованности в масштабах деталей и орнаментики. Так, например, лепной архивольт, обрамляющий главный вход, по своему масштабу совершенно «убивает» две сами по себе хорошо выполненные киевскими скульпторами Белостоцким, Пивоваровым и Фридманом скульптурные группы, стоящие по бокам входа. Не увязаны между собой по масштабу также снопы, играющие роль основного мотива в декорации фасада (снопы среднего размера в архивольте, мелкие снопы в гербе, замыкающем архивольт, и громадные колосья, расчленяющие фасад). Авторам следовало стремиться к единой масштабности или определенному нарастанию масштабов.

Далее, в профилировке карниза, пилястрах, кронштейнах и картушах нижней части фасада применены формы, имитирующие образцы барокко и ренессанса. Авторы могли бы смело, не оглядываясь назад, решить весь фасад с такой же свежестью и оригинальностью, с какой они решают верхнюю часть здания.

Интерьер павильона Украинской ССР складывается из трех залов:

центрального продолговатого вводного зала и примыкающих к нему с двух сторон почти квадратных боковых экспозиционных залов. При такой планировке график людских потоков неизбежно лишается четкости; есть опасение, что встречные потоки посетителей в проходах из вводного зала в боковые будут сталкиваться.

Вводный зал перекрыт гладким, зрительно тяжеловатым сводом. Боковые залы с изящными деревянными столбами, облицованными высококачественными породами дерева, оставляют лучшее впечатление. Тонкая резная обработка скамеек, окружающих центральные столбы, выполнена с большим вкусом.

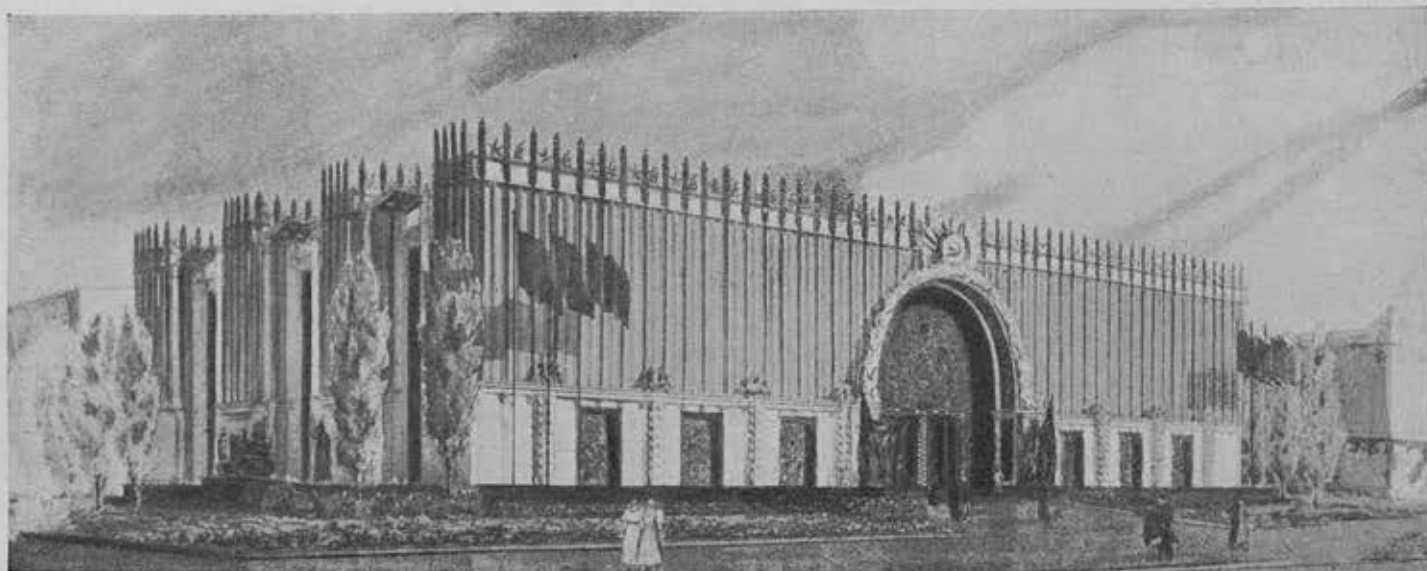
• • •

Павильон Московской, Рязанской и Тульской областей спроектирован архитектором Д. Н. Чечулиным.

Над продолговатым корпусом павильона ступенчато возвышается объем вводного зала. Эта высотная и наиболее выразительная часть здания поставлена на оси аллеи с северо-восточной стороны площади

Колхозов. В этой же части здания расположен вход в павильон, решенный в виде большого праздничного портала. Его верхняя часть представляет собой красочный стеклянный витраж с металлической решеткой из нержавеющей полированной стали. Вся художественная композиция витража завершается картушем с орденом Ленина, которым награждена Московская область. Верхняя силуэтная часть высотной композиции увенчивается золотым серпом и молотом и горящей красной звездой из рубинового стекла.

Цоколь здания по всей длине украшен лентой крупных скульптурных барельефов. Поверх цоколя идет вторая лента опоясывающего здание зубчатого рельефного витража, через который свет проникает в экспозиционные залы. Горизонтальные тяги и карнизы с простой и четкой профилировкой, гладкий невысокий парапет в совокупности с частым ритмом вертикальных членений витражей придают всему зданию цельность и отчетливо выраженный современный характер. Несколько неожиданными и мало увязанными с



Павильон Украинской ССР. Арх. А. Таций, И. Иванченко

Pavillon de la R. S. S. d'Ukraine. Arch. A. Ta'ziï et I. Ivantchenko

общей архитектурой кажутся крупные акротерии, поставленные на углах здания, а также измельченные детали модульонов.

Павильон Московской, Рязанской и Тульской областей, так же как и павильон Армении и Азербайджана, выполнен в кирпиче, что позволило автору применить в оформлении фасада ценные облицовочные материалы — мрамор, терракоту, керамиковые плиты, нержавеющую сталь.

Павильон занимает всего 900 м² выставочной площади. В нем расположены 4 зала: вводный, площадью в 140 м², Московский — в 408 м², Рязанский — в 162 м² и Тульский — в 180 м². Высота каждого зала, за исключением вводного, 10 м.

Наиболее удачно в архитектурно-художественном отношении решен вводный зал.

Тема оформления вводного зала: партия Ленина—Сталина — организатор социалистических побед сельского хозяйства.

На фоне инкрустаций из красного и белого мрамора здесь будет помещен силуэтный портрет В. И. Ленина.

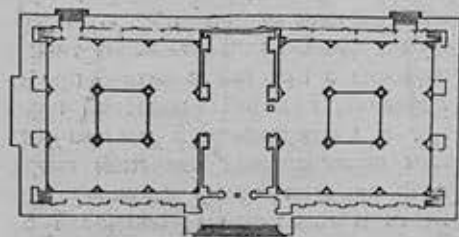
У стены против входа устанавливается скульптурная фигура товарища Сталина высотой в 6 метров и большие мраморные доски с текстом Конституции. По боковым стенам проходят фриз с барельефами, в которые вкомпанованы портреты членов Политбюро ЦК ВКП(б).

Нижняя часть стен зала отделана красным мрамором. По проекту она должна быть украшена живыми цветами и картинами на тему посещения колхозов, совхозов и МТС ру-

ководителями партии и правительства.

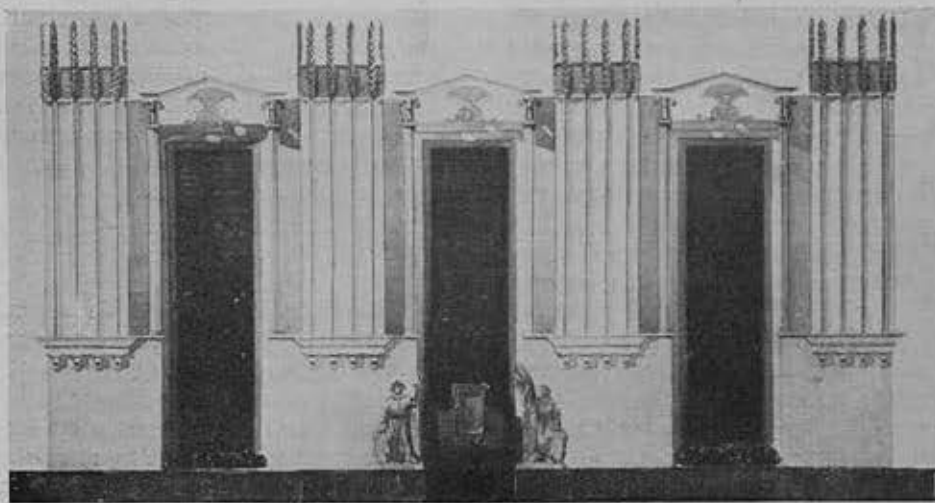
В верхней части зала находится открытая галерея, из-за колонн которой видны декоративные монументальные панно с изображениями наиболее выдающихся зданий новой Москвы. Плафон решен в виде небосвода с силуэтным изображением башен Кремля.

Автору проекта в оформлении вводного зала удалось добиться торжественности и цельности, и это объясняется тем, что пространство зала не раздробляется выставочными стендами и отдельными экспонатами.



План

Plan



Боковой фасад

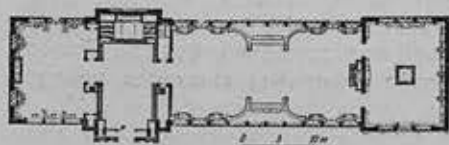
Façade latérale

Достигнуть такой же цельности в остальных выставочных залах было гораздо труднее. В экспозиционных залах внутренняя архитектура должна служить спокойным фоном для экспоната. Автор этого не учел. В Московском зале самодовлеющее обрамление экспонатов и стендов, перенасыщенное орнаментикой, умаляет значение самых экспонатов. Множество резных, разрисованных и рустованных пилястр, раскрепованных карнизов и тяг, лепных картушей и рам, грубоватая осветительная арматура (торшеры) придают Московскому залу беспокойный и несколько пестрый вид. Автору следовало бы и внутри павильона придерживаться тех же принципов оформления, которые он применил в наружной архитектуре. Попытки компромиссного смешения архаических и современных форм, вследствие своей эклектичности, всегда обречены на неудачу.

Залы Рязанской и Тульской областей производят более спокойное и цельное впечатление. Единый фриз над всеми стендами как бы лентами связывает все экспонаты. Большие панно, в которых художественное отображение получает рост благосостояния колхозов, занимают почти всю плоскость стен над стендами и таким образом придают этим залам действительно выставочный характер.

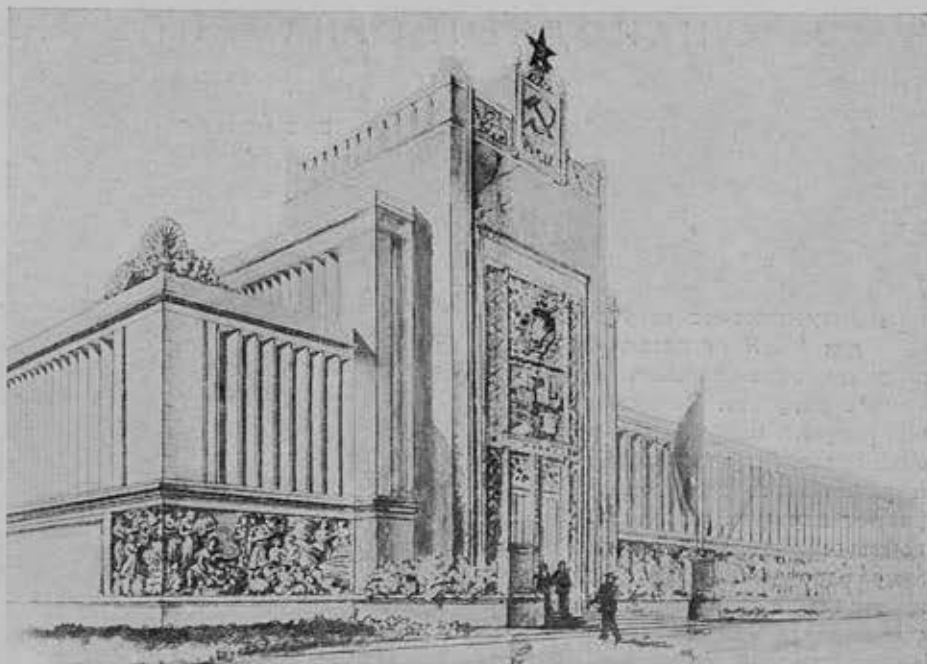
...

Эти беглые замечания о наружном оформлении и интерьерах Московского и Украинского павильонов основаны на эскизных материалах. Нужно полагать, что в процессе строительства некоторые из отмеченных нами недостатков будут устранены. В Украинском павильоне желательна лучшая разработка деталей и более строгое согласование орнамента по масштабам. В интерьерах выставочных залов Московско-Рязанско-Тульского павильона хотелось бы видеть более спокойное и целостное, более обжитое внутреннее оформление.



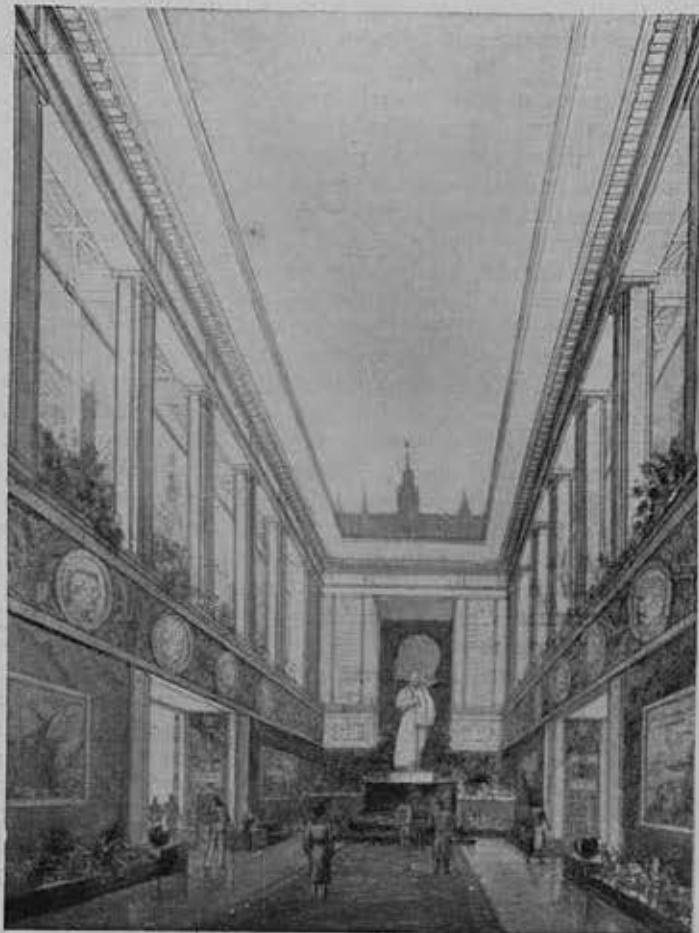
План

Plan



Павильон Московской, Рязанской и Тульской областей. Арх. Д. Н. Чечулин
Pavillon des régions de Moscou, de Riazan et de Toula. Arch. D. N. Tchétchouline

Вводный зал
Première salle



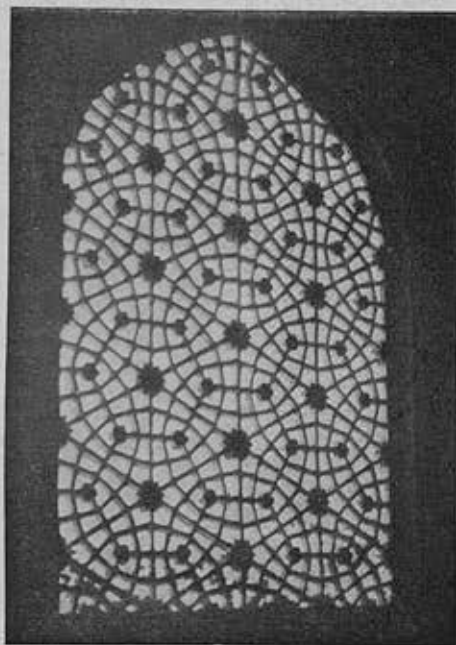
НАРОДНЫЙ ОРНАМЕНТ В АРХИТЕКТУРЕ

В. ВАСИЛЕНКО

Орнаментальное искусство народов СССР представляет сокровищницу замечательных художественных рисунков. Выверенность линий рисунка, напряженная радостная сила цвета, безукоризненная ясность и ритмичность построения характеризуют народный орнамент. Его художественные формы уходят в глубину народной культуры прошлого и, вместе с тем, с каждым днем обогащаются новыми решениями, наполняются новым, современным содержанием.

В народном русском искусстве часто видели раньше одно «узорок», «вязь», тогда как для народного творчества характерна логичность композиции, великолепное знание пропорций. В русском жилище декорировка располагалась по основным архитектурным линиям: резной орнамент украшал карнизы — «подзоры», окна и фронтоны. В украинском жилище многоцветная роспись играла первостепенную роль. Она подчеркивала и намечала основные его формы. Звучные краски росписей ярко выделялись на белой глади ровных стен, подобно пышным и нарядным коврам. С таким же вкусом и мастерством оформлялись отдельные бытовые вещи. Все эти превосходные качества, говорящие о глубокой художественной целесообразности, наряду с богатством орнаментальных форм и мотивов, являются ценными в народном творчестве и могут быть положены в основу орнаментальных решений в архитектуре.

Новый стиль советского народного орнамента складывается в результате напряженной творческой работы, на основе использования лучших народных традиций. Участие в украшении интерьеров Дворца Советов примут все искусства Советского Союза. Здесь потребуются и разнообразные виды и мотивы орнаментации. Но все они должны быть подчинены характеру и стилю Дворца Советов, его монументальным, величественным масштабам.



Павильон Туркменской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Окно
Арх. В. А. Ашастин

Pavillon de la R. S. S. de Turkménie à l'Exposition agricole de l'U. R. S. S. à Moscou. Fenêtre
Arch. V. A. Achastine

В нашей статье мы не решаем сложных вопросов, возникающих в связи с этим. Наша задача — осветить те основные виды народного искусства, которые несут в себе возможности архитектурно-декоративного воздействия и могут быть, после глубокой творческой переработки, использованы в декорировке Дворца Советов.

Народное искусство уже сейчас, ограниченное пока еще формами малой архитектуры, вырабатывает новые декоративные приемы убранства, легко переводимые в более монументальные масштабы.

Исключительными декоративными свойствами обладает хохломская роспись Горьковского края и украинская настенная роспись (села Петриковка и Скобцы). В хохломской росписи многочисленны растительные

орнаменты, поражающие художественной силой. Гибкие ветви и стебли, цветы и листья, с пурпурными ягодами и золотом плодов, изумруд хвои прекрасно декорируют любую форму.

Все эти орнаменты очень красивы. Они раскидываются в прихотливых, но ритмически стройных и простых узорах хохломской «травки», от самых легких нежных побегов в гамме красного, золотого и черного, до мощных растительных орнаментов, широких и декоративных. Хохломская роспись неоднократно применялась в архитектурном оформлении. На выставке «Народное творчество», организованной в 1937 г. в залах Третьяковской галереи, мастера Хохломы расписали большие порталы входных зал, фриз и стены. Роспись порталов в Третьяковской галерее была несомненно удачным опытом. Растительная орнаментация, строго распределенная на поверхности порталов, хорошо согласовывалась с их простыми прямоугольными формами.

Украинская роспись по побеленной стене состоит из растительной орнаментации, чрезвычайно жизненной и выразительной. Она носит плоскостной характер и, в отличие от Хохломы, где большое значение имеет четкая линия, графический контур, полагаящий границу цвету, развивает живописные приемы. Украинские орнаменты — это цветы, то синие, голубые, фиолетовые, то красные, оранжево-золотистые, окруженные ярко-зелеными, желтыми листьями, бутонами и почками. Они располагаются бесконечными фризами, с ритмически строгим чередованием мотивов, образуют яркие декоративные построения в виде ковров, гирлянд, букетов на стенах, возле окон и дверей.

Украинская роспись — своеобразный вид народной фрески. Декорировка павильона выставки народного украинского искусства в Москве в 1936 г. показала возможности офор-

мления сравнительно больших плоскостей растительной орнаментацией. Украинская настенная роспись — благодарный материал для архитектора.

Красочная убедительность и каллиграфическая четкость рисунка отличает городецкие росписи на дереве. Для них характерно сочетание изобразительных мотивов зверей и птиц с растительными формами. Городецкий колорит полон напряженных солнечно-золотистых, ярких киноварных, темнозеленых красок. Это — все контрастные цвета. Манера письма широкая и декоративная. Городецкий мастер охотно подчиняет свои композиции декоративно-орнаментальному началу. Он пишет букеты, гирлянды; его мазок, живой и смелый, придает сочность живописи.

Всем известные мастера Палеха и Мстеры неоднократно за последние годы обращались к фресковой живописи. Они могут создать сюжетные и орнаментальные композиции разнообразного значения, самого различного характера. Расписанные ими порталы выставки «Народное творчество» обладали достаточно выразительным и строгим рисунком, колористической насыщенностью.

Резьба по дереву Кудрина — прекрасное средство художественного архитектурного оформления. Кудринский стиль выражен всего ярче в технике плоского рельефа, с мягко заоваленными краями и густо проморенной поверхностью дерева. Благодаря этому резьба приобретает живописный характер, обогащается свето-теневыми эффектами. Кудринская орнаментация — сильно стилизованные растительные узоры в характере широкой пальчатой листвы, изгибающейся в плавном движении, одевая поверхность пышными ковровыми покровами. Первый опыт перевода кудринской резьбы в крупные декоративные формы был сделан на выставке «Народное творчество», где мастера оформили портал и несколько деревянных кашпо для цветов.

Большим художественным богатством отличается искусство народов Советского Востока. В прошлом в древней Бухаре, в Самарканде, Узгенче фасады архитектурных сооружений пышно украшались поливными цветными изразцами. Знаменитые ансамбли Шах-Зинда, Биби-Ханым, мавзолеев Ширин-Бек-Ака отличаются необыкновенной красотой своей



Мотивы холмогорской резьбы по кости. Портал на выставке «Народное творчество» 1937 года в Москве. Выполнен по проекту худ. С. П. Евангулова

Portail à l'Exposition «L'art populaire» de 1937 à Moscou. Sculpture sur os. Production d'art des artisans de Kholmogory. Exécuté d'après le dessin du peintre S. P. Evanguoulov

керамической облицовки. Здесь применялась расписная майолика, поливные рельефы, мозаика и другие виды декоративного искусства.

Замечательное искусство керамики настенной росписи, резьбы по дереву и ганчу и поныне сохранилось в среде народных художников Узбекистана.

Как и в других художественных центрах, здесь потребуется большая экспериментальная работа. В этом смысле огромный интерес имеет опыт применения декоративных мотивов узбекского народного творчества на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Говоря о новых формах применения народной орнаментики, необходимо остановиться хотя бы кратко на характеристике выполненных здесь орнаментальных работ.

Наиболее закончен в архитектурной отделке Узбекский павильон. Его

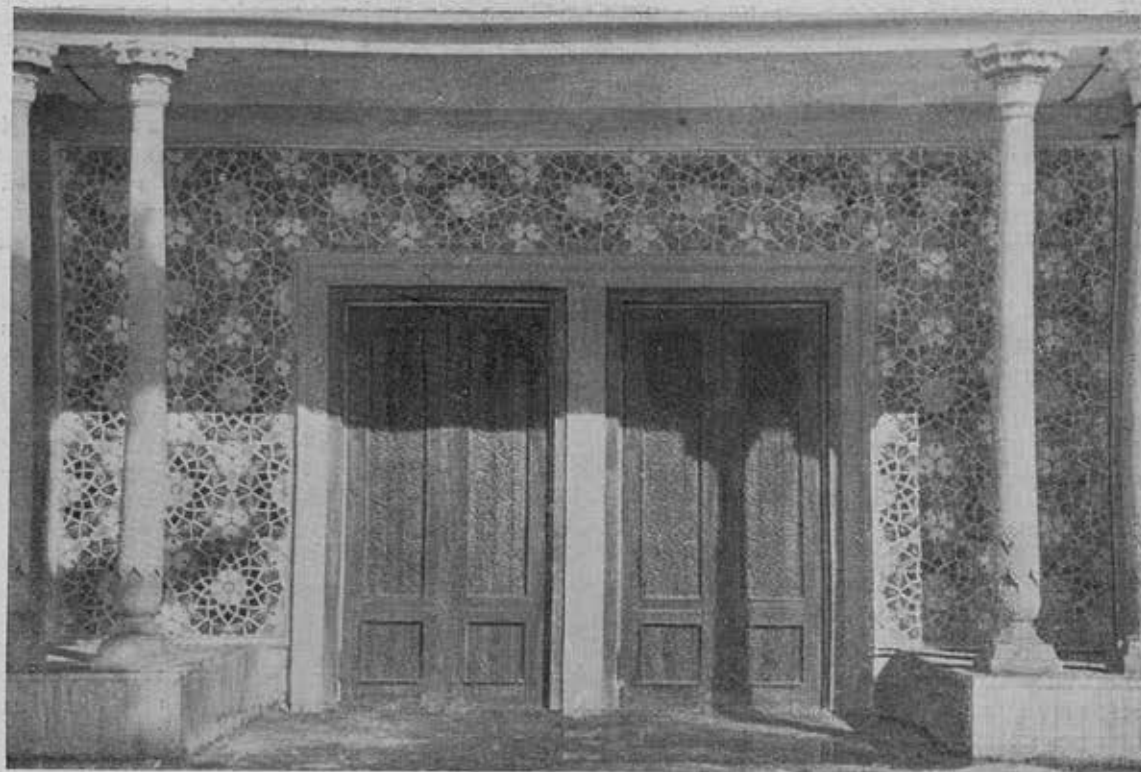
центральный и боковые порталы и расположенная посреди входного двора легкая и изящная ротонда щедро декорированы резьбой по дереву, стюку (ганчу), росписью и поливными керамическими изразцами. На фасадной стене, по сторонам главного входа, под навесом портика, дана керамическая облицовка с мотивами крупных цветочных розеток, богато заполняющих всю поверхность стены наподобие пышного восточного ковра. Орнамент в своем движении подчинен архитектурным формам: окружая входную порталную дверь, он контрастирует с простыми колоннами, лишь внизу украшенными крупной резьбой. Самые же двери покрыты резьбой плоско-рельефной. Розетки, завитки, цветы образуют красивые переплетения внутри основных орнаментальных картушей. Формы розеток перекликаются с розетками поливных изразцов. Боковые порталы декорированы более просто, акцентируя внимание на главном входе.

Роспись покрывает поверхность стен внутри, украшает плафон, декорирует снаружи карнизы и колонны. Ее мотивы — то сталактитообразные узоры, то розетки, то растительные, свободно стелющиеся побеги, увенчанные цветами. Народные узбекские мастера с большим вкусом украсили павильон и справились с поставленными перед ними задачами.

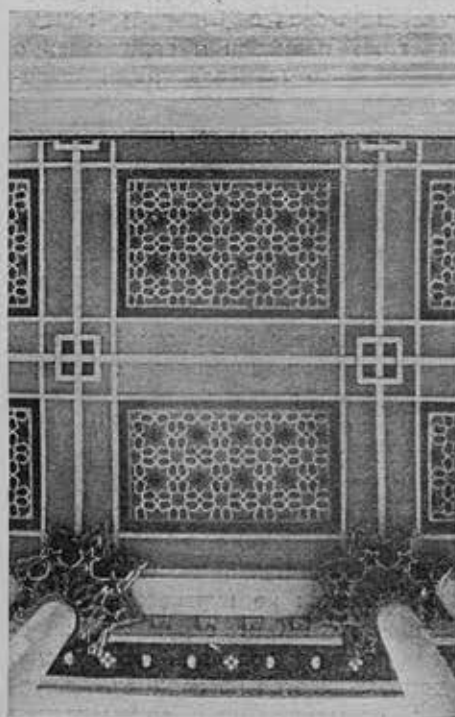
Большой интерес представляют и другие павильоны на Сельскохозяйственной выставке, показывая наглядно возможность прямой переработки орнаментальных мотивов народного искусства для архитектуры. В Киргизском павильоне резьбой оформлены стройные столбы-колонны, поддерживающие свод галлерей, проходящей перед фасадом. Резьба дана в нишах на декоративных деревянных решетках и на карнизах. Везде переработаны характерные киргизские орнаменты: растительнообразные завитки, волнистые пламеподобные побеги. Многие орнаменты заимствованы из киргизских ковров «тушкинзов». Они окружают широкими резными полосами тело колонн, расплещиваются по карнизу. В ажурных решетках ниш орнаментация отличается пышностью; контрасты гладкорельефной и сквозной ажурной резьбы очень красивы.

На фасаде Таджикского павильо-

Павильон Узбекской ССР
на Всесоюзной сельско-
хозяйственной выставке.
Вход
Арх. С. Н. Полуанов



Pavillon de la R. S. S.
d'Ouzbékia à l'Exposition
agricole de l'U. R. S. S.
Entrée
Arch. S. N. Poloupanov



Павильон Узбекской ССР. Плафон портала
бокового входа

Pavillon de la R. S. S. d'Ouzbékia. Plafond du
portail latéral

на рельефная скульптурная и плоская сквозная резьба дает богатую декорацию. Здесь удачно введены мотивы хлопка, виноградных гроздей и других цветов.

Все описанные орнаментальные декорации — живые примеры возможностей архитектурного порядка, заключенных в народном советском творчестве.

Кроме крупной орнаментики, украшающей архитектуру или предметы быта, большой интерес представляет и народная миниатюра. На первый взгляд она по своему характеру не может быть применена для декоративных целей. Но это не так. Мы имеем ряд выразительных примеров, когда миниатюра непосредственно переходит в монументальные формы и наоборот. Образцом этого является знаменитая «кубачинская чернь», представляющая оригинальную гравюру на серебре, с последующим заполнением рисунка черневым составом.

В горном ауле Кубачи, в Дагестане, мастера искусно покрывают серебряные изделия тонкими миниа-

турными узорами. Некоторые их орнаменты особенно типичны, как например, «мархарай» — гибкий бесконечный узор, составленный из широких спиралей и полукружий, с расходящимися от них завитками и побегими. «Мархарай», благодаря своей эластичности, легко следует изгибам любой поверхности и контуру любой формы. Его же мы находим на кубачинских каменных каминах, где он выполнен в крупных монументальных размерах: плавные, широкие круги пересекают друг друга, образуя запутанный узор, точно такой же, как и на серебре.

Приведенный пример говорит о том, что изучать народную орнаментуку надо в целом, во всем ее разнообразии, и побольше экспериментировать. Народные мастера смогут отыскать новые и неожиданные решения. Не надо думать, что большинство народных орнаментов было тесно связано с каким-либо одним материалом или характером трактовки. Очень часто народный художник переносит один узор с дерева на камень, на металл и обратно. Но это

не механический перенос, а глубокая творческая переработка мотива, отвечающая качеству нового материала.

Подобные примеры нового использования мотивов народной миниатюры делались и в последнее время. На той же выставке «Народное творчество» были на пластмассе воспроизведены в крупных формах мотивы холмогорской и чукотской резьбы и цветной гравюры по кости. Талантливый художник С. П. Евангулов творчески переработал холмогорские узоры, сообщив им нарядность и декоративность, связав их с темным фоном орехового дерева.

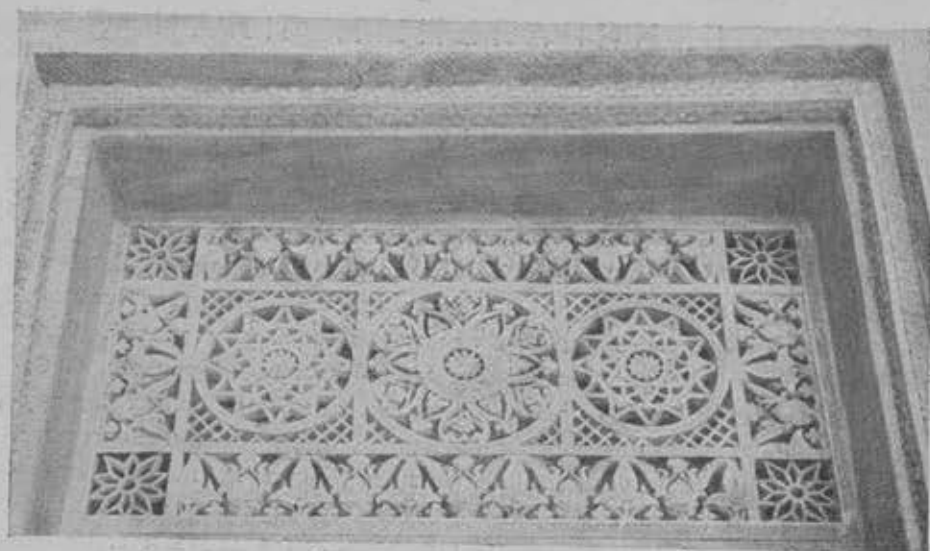
Помимо форм народного творчества, непосредственно слитых с архитектурой, мы считаем необходимым кратко остановиться на тех произведениях народного искусства, которые входят в интерьер, композиционно в него включаются, сохраняя свою самостоятельность. Речь идет о портьерах, шторах, коврах, гобеленах, различных бра, светильниках и пр. Искусство ткачества и ковроделия богато многоцветностью, интересной орнаментикой.

Изысканная темнокрасная гамма ковров Туркмении, яркая цветовая насыщенность дагестанских и азербайджанских ковров поражают своей красотой и обилием орнаментики. Кроме обычных орнаментальных решений, все чаще появляются тематические изображения — портреты вождей социалистической революции — Ленина и Сталина. Особенно ярко тематическая струя находит выражение в творчестве украинских и туркменских ковровщиц.

...

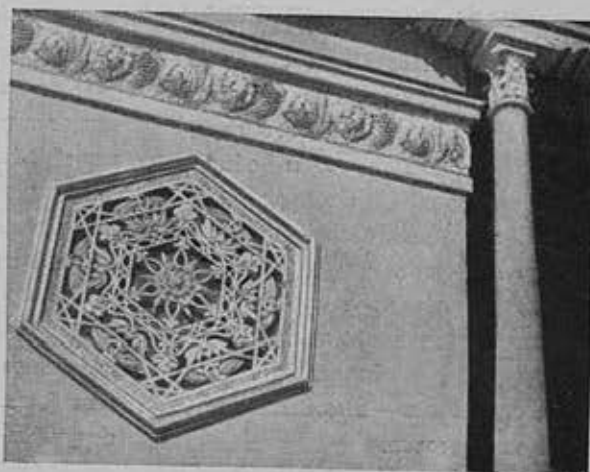
В основе народного орнамента лежат прекрасные классические законы — художественной меры и ясности композиции. Не чистое «узорок», не безразличное отношение к украшаемой поверхности характеризует творчество народных мастеров. Оно проникнуто глубоким знанием конструктивных основ композиционного построения, свойств и качества материала и, вместе с тем, живо откликается на красоту окружающей человека природы.

Архитектор, проектируя интерьер, не должен забывать об этих замечательных свойствах народного искусства.



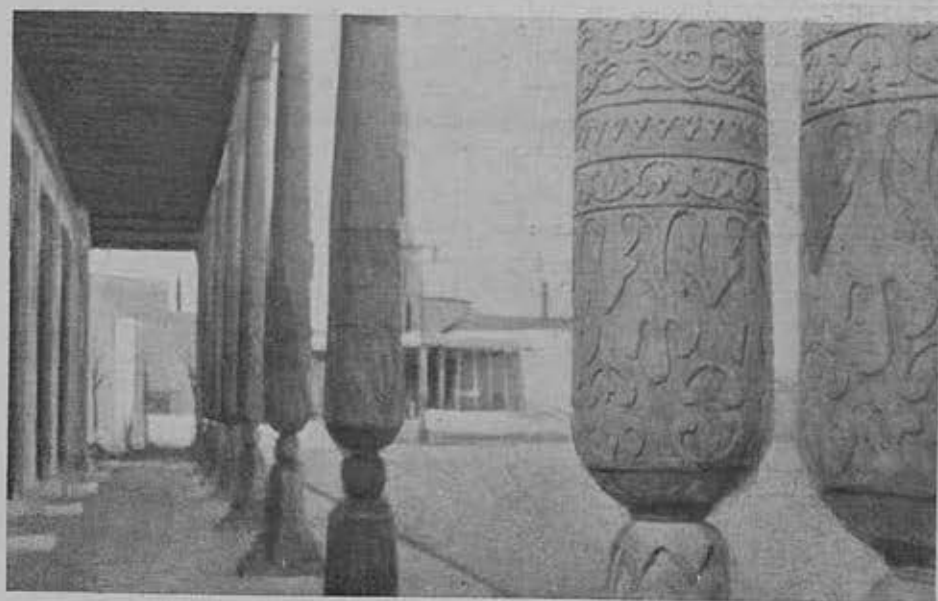
Павильон Таджикской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

Детали обработки фасада
Арх. А. Е. Антоненко,
М. А. Захаров



Pavillon de la R. S. S. de Tadjikie à l'Exposition agricole de l'U. R. S. S. à Moscou. Détails de la façade

Arch. A. E. Antonenko
et M. A. Zakharov



Павильон Киргизской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке.

Резьба на колоннах фасада
Арх. А. С. Плотников

Pavillon de la R. S. S. de Kirghizie à l'Exposition agricole de l'U. R. S. S. à Moscou. Sculpture des colonnes de la façade

Arch. A. S. Plotnikov

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН ЛЕНИНГРАДА

Н. БАРАНОВ

В практике социалистической реконструкции городов нашей страны — генеральный план развития Ленинграда занимает одно из виднейших мест. Размах проведенной и предстоящей здесь градостроительной работы чрезвычайно велик и связан с творческими исканиями большого коллектива архитекторов.

Ленинград — сравнительно молодой город, выросший на протяжении двух с небольшим столетий, — завоевал всеобщее признание как один из прекраснейших городов мира. В архитектуре и объемно-пространственной композиции его застройки воплощены глубокие архитектурные идеи.

Застройка центра города хорошо увязана с естественными условиями, гармонируя с многочисленными водными артериями — с масштабами Невы и ее протоков.

В застройке города целыми поколениями зодчих умело развит талантливый прием Трезини. Этот прием построен на контрасте вертикали с спокойным контуром застройки и воплощен в Петропавловской крепости, где колокольня собора эффектно оживляет силуэт спокойного низкого массива крепости, вырастающего из великолепного водного зеркала Невы.

Особенностью сложившихся ансамблей города является их органическая взаимосвязь.

Система пространственно влияющих друг в друга площадей с главной осью композиции — Невой — образует замечательный ансамбль центральной части города.

Основным стержнем этого ансамбля является пространство, окаймленное набережными — 9 янва-

ря, им. Рошала, Красного Флота, Университетской, Стрелкой Васильевского острова, Петропавловской крепостью и Кировским мостом. Далее следуют площади Урицкого, б. Сенатская, и соединяющий их Сад трудящихся, площадь им. Воровского, площадь Жертв Революции, окаймленная Летним садом и комплексами Инженерного замка и б. Михайловского дворца.

Большое значение в архитектурном облике города, и в первую очередь в облике набережных Невы, имеют ансамбли Смольного и б. Александрово-Невской лавры, архитектурная композиция проспекта 25 Октября, ансамбль улицы Росси и другие. Ценнейший опыт градостроительства, отраженный в застройке бывшей аристократической и буржуазной части города, естественно, должен быть учтен в работах по реконструкции и новому строительству Ленинграда. Наряду с этим, необходимо учесть и ряд моментов, отрицательно влиявших на формирование городского организма, и ни в коем случае не повторять допущенных ошибок.

Исторический процесс создания города можно разделить на два основных периода. В первый период — от основания города до середины XIX века — созданы все перечисленные ансамбли и сформировался архитектурный облик бывшей столицы.

Застройка города, органически развивая намеченную планировочную концепцию, имела общий архитектурный тон и масштаб. Границы города этого периода определялись: с юга — Обводным каналом, а с севера — территорией, прилегающей к берегам Невы.

Второй период — от середины прошлого столетия до Октябрьской революции — характеризуется бессистемной капиталистической застройкой, обезобразившей город и нарушившей установившиеся архитектурные традиции. Более того, безобразное регулирование застройки не позволило закончить ряд задуманных ансамблей: Чернышевой площади, Инженерного замка и других. Совершенно неуместной и архитектурно бестактной явилась постройка медицинской клиники на Стрелке Васильевского острова между университетом и Биржей Томона, застройка набережной между крыльями Адмиралтейства и т. д.

Промышленные предприятия, железные дороги, склады и товарные дворы, неблагоустроенные в то время рабочие окраины плотным кольцом сжали старое ядро города и исключили возможность нормального и планомерного его развития. Город, расположенный у моря, оказался от моря отрезанным.

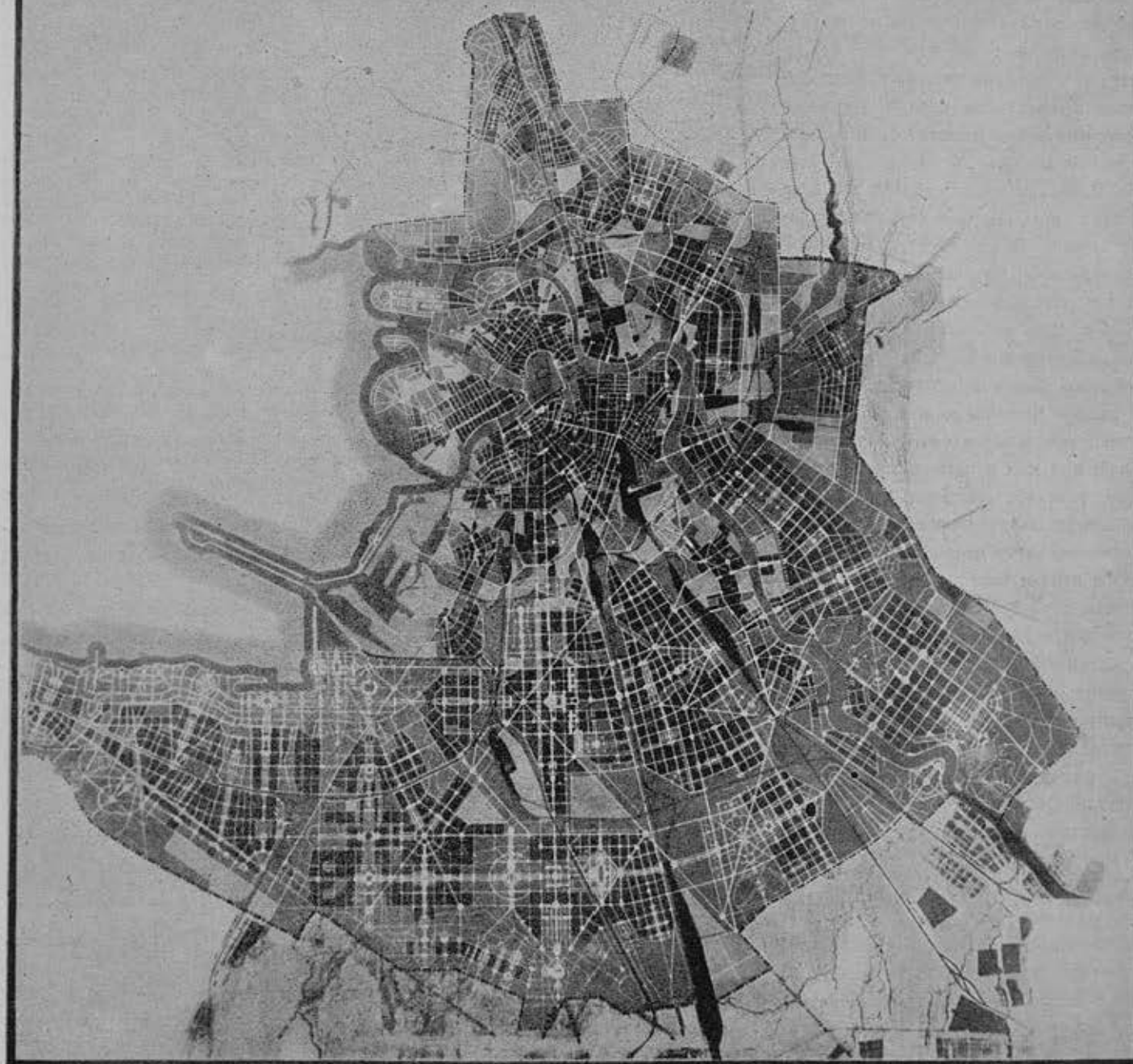
Программа предстоящих реконструктивных работ предусматривает максимально возможное исправление совершенных в застройке ошибок и завершение незаконченных в своем формировании ансамблей.

...

26 августа 1935 года объединенный пленум Городского комитета ВКП(б) и Ленинградского совета по докладу тов. А. А. Жданова принял решение, дающее отправные установки для разработки плана развития Ленинграда.

Были даны важнейшие указания о развитии города на юг, юго-запад и юго-восток в незатопляемые, более здоровые в санитарно-гигиеническом

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН ГОРОДА ЛЕНИНГРАДА



Генеральный план Ленинграда. 1939 г. Арх. Н. В. Баранов, А. И. Наумов
Plan d'ensemble de Leningrad. 1939. Arch. N. V. Baranov, A. I. Naoumov

отношении районы, а также определена на расчетный период примерная численность населения города (в 3,5 миллиона человек). На основе этих установок и было принято архитектурно-планировочное решение генерального плана развития города.

В первую очередь было признано

необходимым создание органической связи существующего города с новыми районами и, прежде всего, с районом общегородского центра, композиция которого должна быть доминирующей в плане города и в его застройке.

В архитектурной композиции но-

вых районов необходимо учитывать те принципы ансамблевой застройки, которые так блестяще выражены в Ленинграде, и максимально сохранить в пределах современного города существующую планировку улиц, допуская изменения лишь в отдельных случаях.

Особое значение приобретает также сильное архитектурно-планировочное выявление связи города с водными пространствами и в первую очередь с заливом, при сохранении четко выраженного в современной застройке города принципа максимального использования берегов Невы.

Создание вокруг города лесопаркового кольца дает архитектурно-пространственный переход городской застройки к ландшафтной композиции пригородной зоны.

Решение системы зеленых насаждений должно находиться в органической связи с застройкой города, и зелень должна занять видное место в оформлении городских ансамблей, при чем в принципах композиции зеленых массивов необходимо использовать лучшие образцы паркового искусства и, в частности, принципы композиции пригородных дворцовых парков Пушкина, Слуцка, Петергофа и др.

Важнейшей задачей является правильный учет в архитектурной композиции плана транспортных магистралей, поскольку, при громадных размерах проектной территории, внутригородской транспорт, особенно скоростной, будет иметь чрезвычайно большое значение.

В композиции новых районов города должна получить в то же время отражение пониженная плотность и, соответственно, пониженный процент застройки, правильное и равномерное распределение сетей культурно-бытового, административного и коммунального обслуживания, т. е. более свободное расположение жилых комплексов.

...

Наиболее значительным этапом в составлении генерального плана Ленинграда явилась работа над проектом в 1935 году. Этот проект в отдельных своих частях успешно реализуется в застройке новых районов



Проект планировки площади Дома Советов. Вариант 1939 г. Перспектива
Арх. Н. В. Баранов, проф. Е. И. Катонин, арх. Л. С. Вевков
Projet d'aménagement de la place de la Maison des Soviets à Léninegrad, Variante de 1939.
Perspective
Arch. N. V. Baranov, prof. E. I. Katonine, arch. P. S. Venkov

города на Малой Охте, Щемиловке, Автово и Московском шоссе.

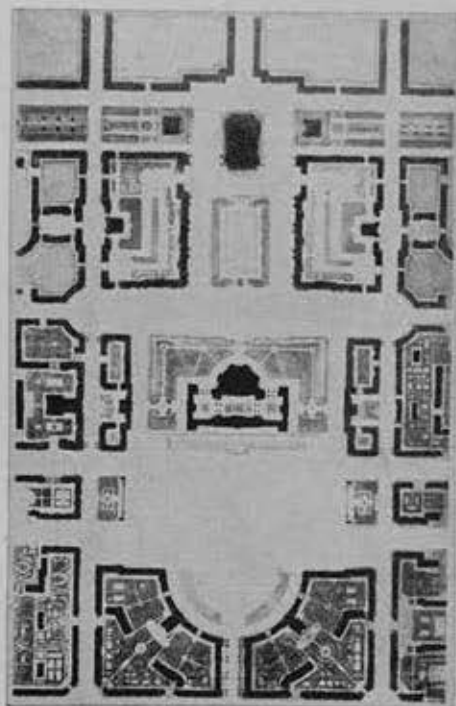
Коренное изменение первоначальной схемы реконструкции железнодорожного узла и энергоснабжения, а также неполное проведение в жизнь отправных архитектурно-планировочных установок, выявили необходимость переработки генплана 1935 года.

В плане 1935 года композиция общегородского центра, ориентированная в экваториальном направлении по центральной дуговой магистрали, была соподчиненной старому центру и играла второстепенное значение. При веерной форме плана города, когда в вершине веера находится старый город, любое дуговое направление в известной мере подчинено пятну старого города и подчеркивает его.

Сам принцип решения ансамбля общегородского центра в виде одной громадной (около 27 га) площади, пространственно изолированной от остальных (цепочкой нанизанных на центральную дуговую магистраль) — неудачен, так как этот комплекс (составляющие элементы которого воспринимаются раздельно) не мог доминировать над старым центром,

представляющим собой систему ансамблей, расположенных на берегах Невы.

Значение общегородского центра в плане города еще более нейтраль-



План. Арх. Н. В. Баранов, арх. А. И. Наумов, проф. Е. И. Катонин
Plan. Arch. N. V. Baranov, arch. A. I. Naumov, prof. E. I. Katonine

зовалось решением отдельных частей города, уличная сетка которых вписывалась в веерное расположение железнодорожных линий, композиционно направленных к северу.

Самостоятельно по отношению к центральному ядру города решался Волковский район, симметричная композиция которого была независимой по отношению к непосредственно примыкающему к нему с востока Московскому району.

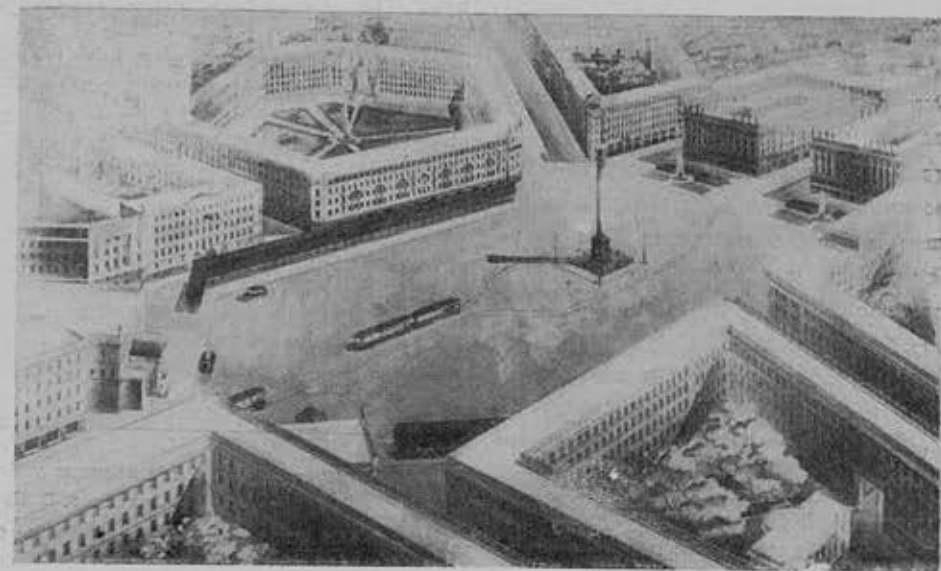
Сеть магистралей не давала хорошей связи нового центрального ядра города с северо-западом (Охта) и юго-востоком (район Троицкого поля и правобережный жилой массив у Кривого колена). Система центральных дуговых магистралей в транспортном отношении не вполне использовала удобную взаимосвязь правого берега с западными районами, так как все три дуговые магистрали, упираясь в Неву, имели один выход на запад через Володарский мост, а расстояние между транзитными магистралями северной и южной дуговой, доходившее до 2 км, становилось неудобным для обслуживания Волковского и Московского районов.

Использование проектной территории было недостаточно интенсивным, в силу чего план становился раздробленным; под жилой район занималась часть Обуховских болот. Часть северных освоенных районов, связанных своим инженерным оборудованием с городом, была исключена из территории Ленинграда.

...

В переработанном плане береговая линия залива, направление русла реки Невы и южный склон Пулковских высот предопределили форму города в виде веера, раскрытого на юг.

Общая площадь города в его проектных границах будет равняться около 50 тыс. га, а протяженность от



Проект реконструкции Сенной площади. Перспектива
Арх. Н. В. Баранов, С. Мелентьев, А. М. Федотов

Projet de la reconstruction de la place Sennala à Léningrad. Perspective
Arch. N. V. Baranov, S. Meléntiev, A. M. Fedotov

наиболее удаленных точек составит: с севера на юг до 35 км и с запада на восток — до 32 км.

Современный город, расположенный в северной части гигантского веера, занимает территорию около 27 тыс. га, и застройка города увеличивается таким образом, примерно, в два раза.

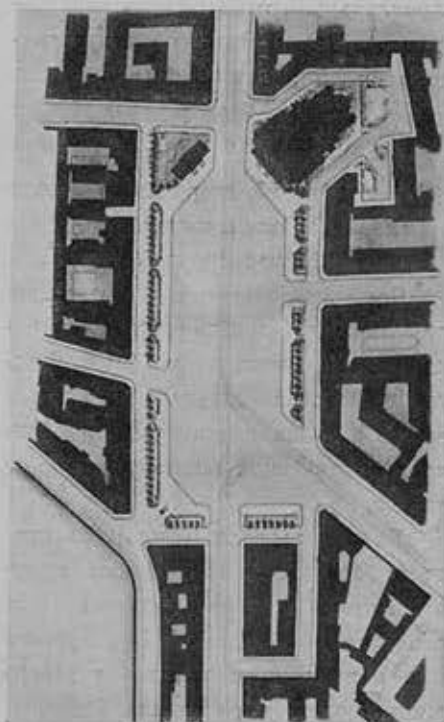
В планировке города доминирующими являются два момента: отражение взаимосвязи старого города с новыми южными районами и связь города с водными пространствами — заливом и Невой.

В соответствии с этим наметились две главных композиционных оси, проходящие через новый общегородской центр: меридиональная и экваториальная.

Меридиональная ось уже сложилась и идет от Сенной площади по Международному проспекту к Пулкову.

Экваториальная ось — от Приморского парка, через общегородской центр, Волковский и Володарский районные центры ведет по вновь выстроенному Володарскому мосту к районному центру правого берега реки.

Наряду с этим большое композиционное и функциональное (транспортное) значение имеет ряд диагоналей, из которых следует отметить



План
Арх. В. Баранов, А. М. Федотов

Plan
Arch. N. V. Baranov, A. M. Fedotov

диагонали, проходящие с запада и с востока от общегородского центра. Эти диагонали подчеркивают положение центра в плане города и удобно связывают его с различными районами города (юго-западным жилым массивом, юго-восточным левобережным, юго-восточным правобережным, Кировским районом и районом Малой Охты).

Существующий город связывается с новыми районами Международным проспектом, а также следующими улицами: на западе — улицей Стачек и двумя ей параллельными (вновь пробиваемыми); в Московском районе — новой магистралью, параллельной Международному проспекту (эта магистраль подхватит Лиговскую улицу, выведет ее к району общегородского центра и далее на юг); в Волковском районе — продолжением улицы Дзержинского (идущей параллельно Октябрьской железной дороге к Обухову); в Володарском районе — Шлиссельбургским проспектом и новым проспектом, ему параллельным, и на правом берегу — тремя проектируемыми магистралями, также параллельными реке Неве.

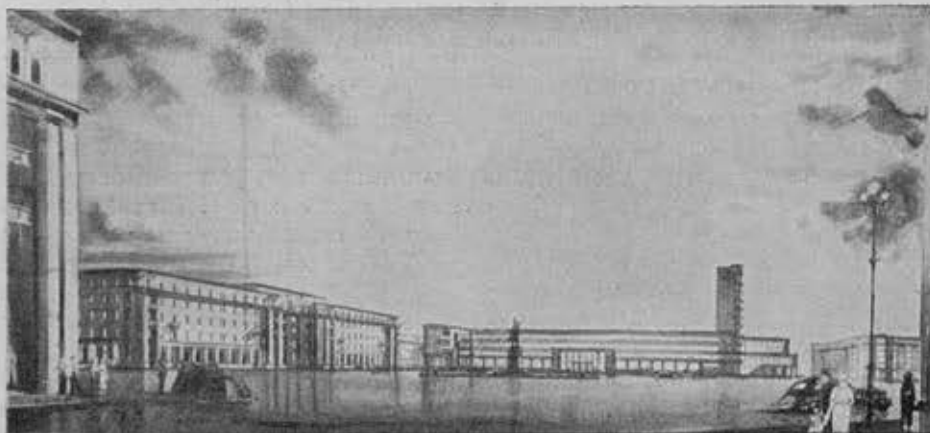
...

Ансамбль общегородского центра в условиях Ленинграда имеет чрезвычайно большое значение.

Специфическим в композиции нового центра (основание которого положено строительством Дома Советов) является отсутствие водных артерий, столь характерных в облике существующих ансамблей старого города.

Водное зеркало Невы и ее потоков создает в композиции существующего центра большой пространственный размах. Это положение нельзя не учитывать в композиции нового ядра города.

Поэтому при создании нового общегородского ансамбля необходимо предусмотреть широкую систему пространственной композиции, свя-



Проект планировки площади у Кировского райсовета. Перспектива
Арх. М. П. Лохманов, В. П. Суганяев, А. Л. Печатников

Projet d'aménagement d'une place près du Soviet de l'arrondissement Kirov à Léninegrad. Perspective

Arch. M. P. Lochmanov, V. P. Souganlaev, A. L. Péchatnikov



Проект планировки парка Московского района. Перспектива
Проф. Е. И. Катонин, арх. Т. Б. Дубаго

Projet d'aménagement du parc de l'arrondissement de Moscou à Léninegrad. Perspective
Prof. E. I. Katonine, arch. T. B. Doubiago

занную с масштабами нового города и своеобразно «компенсирующую» отсутствие в новом центре города — водных пространств.

Задача сложная, но безусловно интересная. В поисках необходимого решения этой сложной и интересной задачи пройден большой этап творческой работы.

Ансамбль общегородского центра запроектирован как архитектурное «созвездие» ряда отдельных частных ансамблей, связанных простран-

ственно и ориентированных на ось север — юг. Ориентация в этом направлении наиболее правильно связывает новое ядро города с уже сложившейся его частью.

Центр композиции — Дом Советов — ориентирован на две пространственно объединенные площади.

Главная из них, — демонстрационная, с востока замыкается Домом Советов, перед которым располагаются трибуны и памятник В. И. Ленину. Московское шоссе про-

ходит через площадь с севера на юг, а главная ось площади перпендикулярна к этой магистрали. Северная и южная границы площади решены уступами, что раскрывает ансамбль и в частности Дом Советов в сторону главного проспекта города — к Московскому шоссе.

Этот ансамбль композиционно связывают также с Московским шоссе две разгрузочные площади — северная и южная.

С запада по оси Дома Советов на площадь вливается центральный экваториальный проспект.

Застройка западной стороны проектируется полукругом. Второй элемент центрального ансамбля — арьер-площадь — располагается с восточной стороны Дома Советов и носит более интимный характер. Значительную часть территории арьерплощади занимает водное зеркало бассейна.

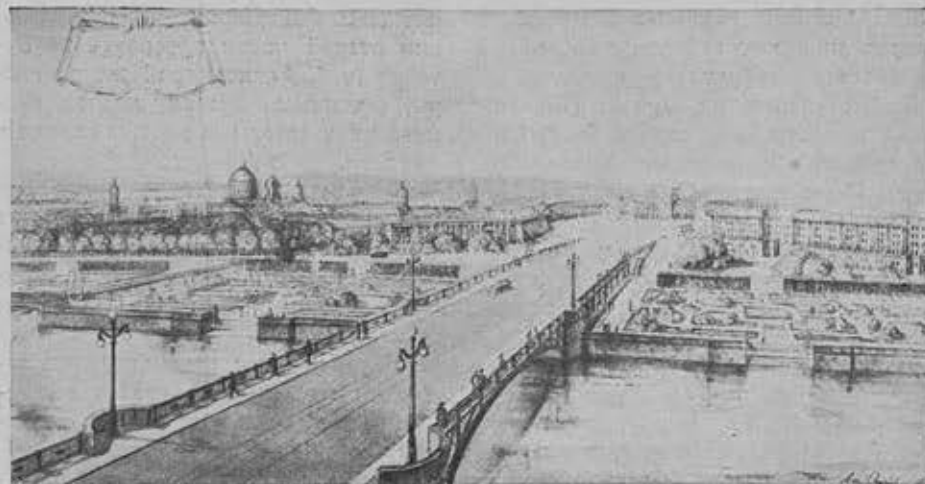
На востоке арьерплощадь замыкается зданием театра (проектируемого), к которому с севера и с юга, параллельно Московскому шоссе, подходит широкая (около 120 м) бульварная полоса, связывающая северный и южный районные парки с площадями Дома Советов.

С западной стороны, параллельно Московскому шоссе (по трассе переносимой линии Варшавской железной дороги), запроектирован второй бульвар, который на севере и на юге вливается соответственно в северный и южный парки культуры и отдыха.

Таким образом бульварные полосы образуют зеленое кольцо, композиционно подчеркивающее центр.

Вне пределов этого кольца, но в непосредственной архитектурной связи с ним, в радиусе около 2,5—3 км, намечено создание ряда площадей, которые имеют большое значение, как сборные пункты для демонстрантов, направляющихся к Дому Советов.

В композиции ансамбля следует отметить решение въездов в цен-

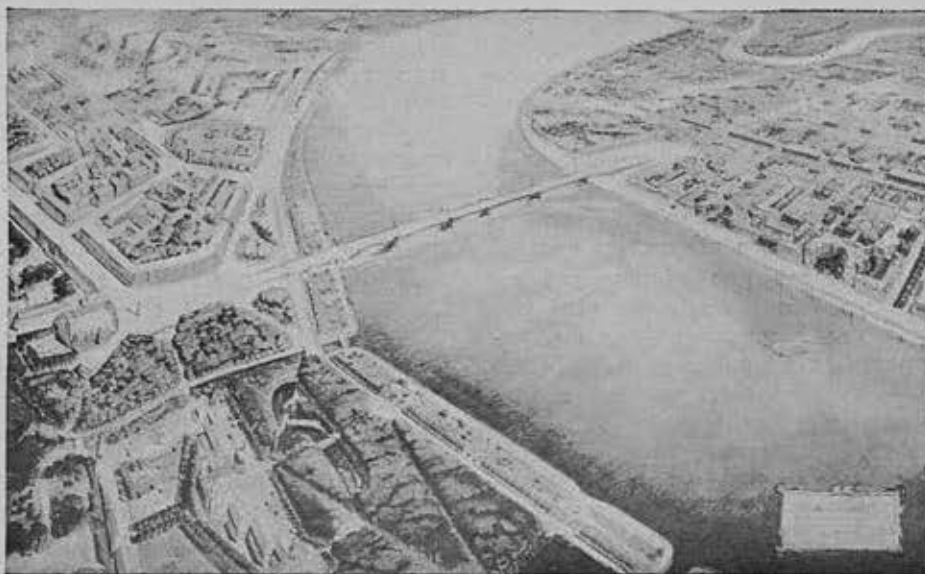


Проект планировки микрорайона у бывш. Александро-Невской лавры. Панорама со стороны Малой Охты на Новый мост

Арх. Н. В. Баранов, А. И. Наумов, П. Н. Твардовский, М. В. Орлов

Projet d'aménagement du rayon près de l'ancien monastère Alexandro-Neuskala Lavra. Panorama du Nouveau pont du côté de la Petite Okhta

Arch. N. V. Baranov, A. I. Naoumov, P. N. Tvardovski, M. V. Orlov



Общая панорама

Vue d'ensemble

тральное ядро города из западного и восточного районов (по центральной дуговой).

С запада, непосредственно за линией Балтийской железной дороги, застройка раскрыта большим прямоугольным пространством, замыкаемым зданиями Дома Красной армии и Дворца физкультуры.

Площадь перед этими зданиями получит партерное озеленение. До площади Дома Советов экваториальный проспект пройдет через круг-

лую площадь, образуемую пересечением двух главных диагоналей, и через меридиональный бульвар.

С востока (по главной дуговой) центральную часть города начинает Волковский районный центр, непосредственно связанный с парковым массивом, расположенным у излучины реки Волковки, урегулирование и обводнение которой создают ряд живописных бассейнов и водных каскадов.

Такова в общих чертах компози-

ция главного городского ансамбля, построенного по принципу ансамблей старого Петербурга.

Повторение принципов композиции в построении новых ансамблей и ориентация их по меридиональной оси Международного проспекта — Московское шоссе роднят новые и старые районы города и создают предпосылку для создания в последующей застройке города их органической взаимосвязи.

...

Характеризуя архитектурно-планировочные основы реконструкции и застройки отдельных районов Ленинграда, в первую очередь остановимся на центральных и заречных районах современного города.

Исходя из принципа бережного сохранения существующей застройки, наиболее решительные мероприятия предусматриваются только в южной части промышленного и складского кольца, которое разрывает северные и южные районы. В остальной части города намечаются такие мероприятия, как завершение архитектурного оформления главных магистралей и площадей, пробивка нескольких кварталов, в результате которой будет создан ряд магистралей параллельно существующим (что значительно облегчит работу внутригородского транспорта) и пр.

Для усиления дуговых направлений (идущих с запада на восток) предусматривается окончание набережных Обводного канала, проектируется магистраль, включающая улицу Марата и далее проходящая через территорию существующего ипподрома на Клинский проспект и (по Красноармейским улицам) на проспект Огородникова.

В северном направлении Лиговская улица будет продолжена на Потемкинскую и по новому мосту через Неву пройдет на Выборгскую сторону.

Проект им. Карла Либкнехта (б. Большой проспект) за рекой Карповкой пробивается к Малой Неве и, переходя через вновь проектируемый мост, вольется в Флюгову площадь. Далее это магистральное направление будет следовать на восток и юго-восток к Малой Охте.

Новые мосты через Неву, намеченные у Потемкинской, у Вильманстрандской улиц (этот мост идет от

площади Растрелли), на продолжении старой части проспекта 25 Октября (у б. Александро-Невской лавры), дополняют систему мостов, связывающих северные районы города с южными.

Большая часть деревянных мостов на Малой Неве и Невке будет заменена монументальными (в первую очередь мост Строителей, Тучков, Гренадерский, мост Свободы и др.).

В работах по реконструкции застройки магистралей особое внимание уделяется магистралям, связывающим существующий город с новыми районами, т. е. Международному проспекту, Лиговской улице, улице Дзержинского, улице Стачек и другим.

Сенная площадь, дающая начало Международному проспекту и имеющая громадное значение в ансамбле этой магистрали, в настоящее время загромождена безобразными торговыми строениями. В ближайшее время она будет решительно перестроена.

Следующее архитектурное звено проспекта — Обуховская площадь — уже в текущем году начнет реконструироваться. Архитектурное решение планировки и застройки Сенной и Обуховской площадей отражает стилевые особенности, свойственные сложившемуся архитектурному тону центральной части города.

Намечается реконструировать площадь Революции и площадь им. Растрелли, завершить реконструкцию площади Труда, Восстания, площадей у Балтийского, Финляндского и Витебского вокзалов и т. д.

Наряду с этим, предусматривается завершение незаконченных исторических ансамблей по проектам Росси и других архитекторов и, в частности, ансамблей Чернышевой площади и Инженерного замка.

В реконструктивных работах большое значение имеет завершение архитектурного оформления невыхских набережных: Стрелки Петровской набережной, Пироговской набережной, ансамбля аллеи Ленина, излучины у Смольного, устья р. Охты, подходов к Охтенскому мосту и, наконец, района Александро-Невской лавры.

Ансамбль Смольного чрезвычайно удачно расположен на излуине реки. На громадном пространстве он доминирует в городской застройке и создает весьма живописный силуэт.

В ближайшие годы ансамбль должен получить непосредственную связь с берегом реки и еще более улучшить архитектурное оформление набережных.

Большое внимание уделяется и архитектурной реконструкции района б. Александро-Невской лавры, так как застройка этого района также выходит на набережную Невы и совместно с новой застройкой противоположного берега М. Охты должна составить значительный архитектурный ансамбль.

Одновременно с постройкой моста, идущего от Красной площади на правый берег, предстоит снос с набережной складов и непосредственное открытие ансамбля б. Александро-Невской лавры на Неву. Существующее кладбище (кроме некрополей) будет превращено в парковый массив.

На продолжении улицы Дзержинского, на месте ипподрома (который выносится к Пулковским высотам), создается новая городская площадь. Волковское кладбище, пересекаемое улицей Дзержинского, превращается в некрополь.

...

Переходя к обзору новых районов, следует прежде всего отметить, что юго-западная часть города расположена на трассе, примыкающей к берегу Финского залива, в связи с чем сетка улиц строится в двух направлениях: параллельно и перпендикулярно к берегу.

Особенностью этого района является обилие зеленых насаждений. Здесь расположен центральный приморский парк культуры и отдыха, занимающий всю береговую линию и включающий в свои границы существующий Стрельнинский парк, а также другие прибрежные парковые массивы.

От берега моря, на территории парка и в глубине застройки, перпендикулярно к берегу, проектируются широкие эспланады, которые должны дать открытые перспективы на море.

Между архитектурно-обработанными эспланадами, по берегам речек Стрелки, Кикелки и Дудергофки, живописно расположится ряд существующих (Шереметьевский) и проектируемых парков, которые органически связываются с Центральным

парком, образуя единую парковую систему, охватывающую весь жилой район.

Застройке улицы, идущей на границе второй трассы, придается большое значение, поскольку архитектурная композиция ее фасадной линии обращена к морю.

Планировка Кировского района (бывшей Нарвской заставы) в значительной мере определяется существующей застройкой.

Композиционным ядром этого района является ансамбль площадей перед Райсоветом и Домом культуры. На архитектурной оси этого ансамбля в северной точке располагаются Нарвские ворота, в южной точке — памятник С. М. Кирову.

Окончание застройки Кировской площади относится к числу первоочередных мероприятий.

Столь же первоочередным мероприятием является завершение архитектурного оформления улицы Стачек.

В южных (в будущем центральных) районах города, помимо композиции общегородского центра, существенное значение будет иметь периферийное полукольцо застройки, располагающееся у подножия Пулковских высот.

В композицию полукольца входят такие объекты, как ипподром, аэропорт, Обуховский парк, территория, намечаемая для устройства выставки, и др.

Пулковские высоты, с которых открываются живописные перспективы на расстилающийся у их подножия город, имеют в архитектурном отношении исключительное значение.

Они замыкают композицию главной магистрали города — Международного проспекта — Московское шоссе.

В развитии приневских районов (Володарского и правобережного) Невы должна сыграть чрезвычайно важную роль, как естественная магистраль, имеющая наибольшее в границах города протяжение и организуемая сложившуюся застройку Ленинграда.

В дополнение к таким ансамблям, как Смольный, б. Александро-Невская

лавра, Володарский центр и другие — в верхнем течении Невы возникает ряд других ансамблей, преимущественно в местах, намеченных для постройки мостов.

Проектируемые архитектурные комплексы имеют глубинную композицию, далеко входящую в застройку правобережного и Володарского районов.

Наиболее значительным ансамблем, реальное осуществление которого идет на протяжении ряда лет, является ансамбль, возникающий на центральной дуговой и продолжении ее на правом берегу. Речь идет о районе Щемиловки и площади Володарского райсовета. На правом берегу этот ансамбль будет в последующем завершен широко задуманной композицией районного центра правого берега.

Система городской застройки невиских набережных завершается, так же как и в южных районах, парковыми массивами: приневским лесопарком на правом берегу и парковым массивом на излучине реки Кривое колено — на левом.

...

Осуществление генерального плана развития Ленинграда начато в 1935 году.

План создания нового социалистического города уже получил свое яркое отражение в строительстве общегородского центра, в застройке главной магистрали города — Московского шоссе, в районах Малой Охты, Щемиловки и Автово.

Архитектурный облик новых районов, отражающий нашу великую созидательную эпоху, должен быть достойным того великолепного архитектурного наследия, которым так богат этот город.

Архитекторы Ленинграда должны это учесть и в первую очередь выявить уже имеющиеся в этой работе отдельные недочеты и ошибки и не допускать их повторения.

К числу этих ошибок необходимо отнести резкий контраст с общим тоном архитектурного оформления квартала № 2 в Автово (жилые до-

ма архитекторов Лишневого и Розенблюма), недостаточную масштабность в окружающей застройке и излишнюю стилистическую контрастность для данной части города здания Наркомлеспрома на проспекте Майорова (авторы — архитекторы Левинсон и Фомин) и т. д.

В период бессистемной предреволюционной застройки города, даже большие мастера допустили ряд трудно исправимых ошибок, ярким примером которых была постройка медицинской клиники им. Отта на Стрелке Васильевского острова, нарушившая часть великолепного ансамбля биржи.

В новых, совершенно иных условиях социалистического строительства, наличие даже в незначительном количестве аналогичных ошибок является совершенно недопустимым.

Тем не менее, мы имеем ряд совершенно непростительных упущений, как например, надстройка части старого гостиного двора Трезини (на Васильевском острове), жилого дома на проспекте 25 Октября (у б. Казанского собора), двух жилых домов на набережной реки Фонтанки (у Аничкова моста), безобразное состояние Петропавловской крепости, на территории которой возник ряд хозяйственных дворишек, мелких сараев и иных случайных построек, и т. д.

Такой недопустимой практике уродования города должен быть положен конец.

В Ленинграде практически освоена уже задача решения новых кварталов, как первичных ансамблей. Ощущается лишь некоторая изолированность осуществленных объемно-пространственных композиций (особенно квартала № 26 на Малой Охте) от общей пространственной композиции данной части города.

Однако и эта более серьезная задача должна быть срочно решена. Надо уже сейчас полностью создать предпосылки к тому, чтобы успешно решить задачу реализации генерального плана развития города, архитектура которого достойно отражала бы величие эпохи социалистического строительства.

МАЛОЭТАЖНЫЙ ДОМ В ПОСЕЛКЕ

И. ГОХБЛИТ

Народные типы жилища развивались обычно на основе освоения местных строительных материалов и всестороннего учета климатических, бытовых и экономических условий того или иного района.

Осуществляя малоэтажное строительство, мы должны в наибольшей мере использовать принципы строительства народных жилищ, их удачные плановые решения и четкую разработку деталей фасадов.

В строительстве малоэтажных зданий на Украине, например, необходимо широко использовать все преимущества народного типа украинской хаты. Удачно раскрывается здесь большое пространство комнаты через меньшее, образуемое печью, придвинутой довольно близко к окошку, находящемуся у входа в комнату. В глубине, в углу против входа, располагается обеденный стол, его хорошо освещают два окошка по обеим сторонам угла. Спальные места менее освещены и расположены с правой или с левой стороны от стола, в зависимости от того, с какой стороны устроен вход в комнату. Лежанка и плоскость над сводом печи выделяют своеобразный уголок перед свободной площадкой большой комнаты.

Таким образом одна комната удачно используется в качестве кухни, столовой и спальни.

В жилом доме из двух комнат и более, встречающемся, главным образом, в крупных поселках и малых городах РСФСР, удачно разрешается организация двух, так называемых «половин»: рабочей — хозяйственной и нарядной — гостевой. Первая часть комнаты тесно связана с хозяйственным двором, вторая — с улицей. В таком доме, как правило, имеется один

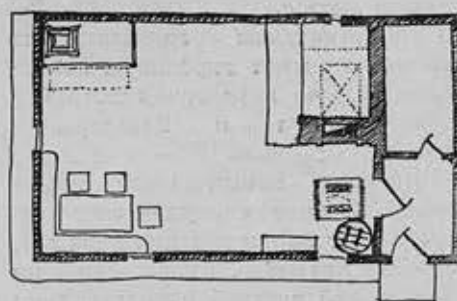


Схема плана украинской хаты

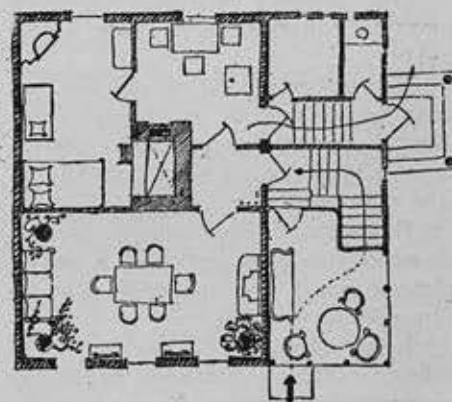
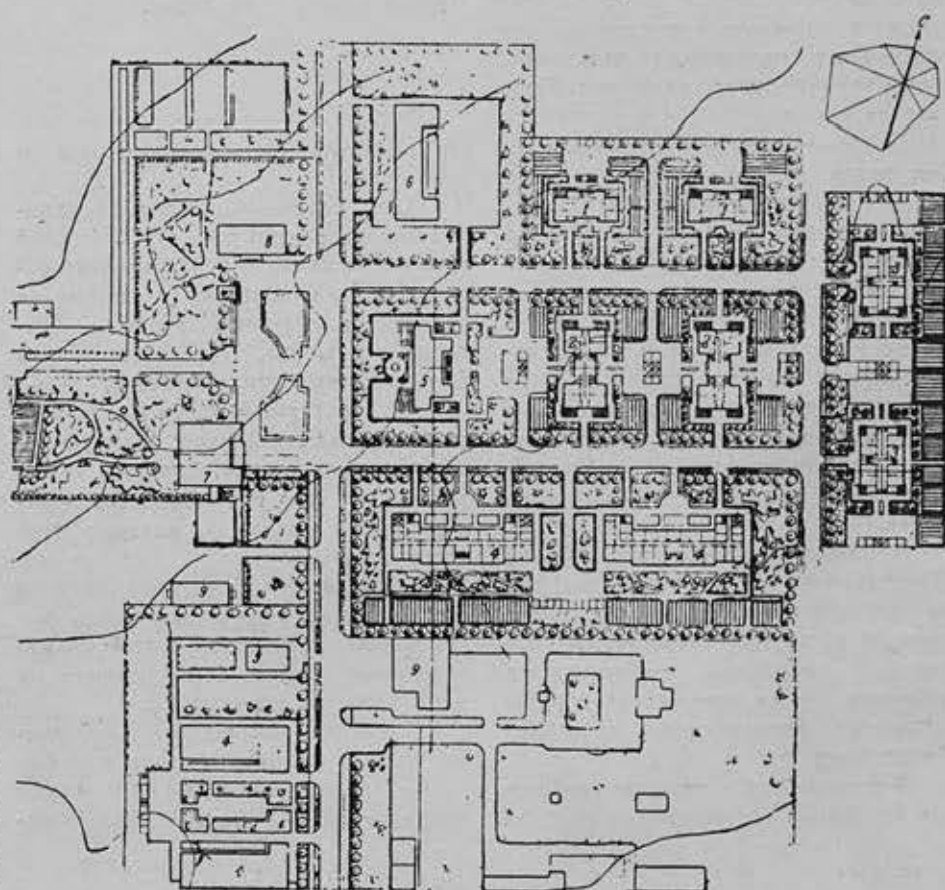


Схема плана дома на подклети

дымоход, к которому присоединены как обогревательная печь, так и кухонный очаг. Фасады решены двумя-тремя окнами, в зависимости от размера дома, и богато оформлены резными наличниками, ажурными фризами, светелками на углах и пр.

Практика нашего проектирования

многокомнатных индивидуальных домов игнорировала в большинстве случаев наличие уже хорошо решенных построек. Наши проекты изобиловали большим количеством внутренних капитальных стен, коридоров, дымоходов (обычно не менее двух), большими пролетами балок с обязатель-



Генеральный план подмосковного поселка Суходол. Горстройпроект

1—двухквартирные жилые дома, 2—четырёхквартирные жилые дома, 3—восьмиквартирные жилые дома, 4—общественные, 5—ясли и детсад, 6—школа, 7—столовая-клуб, 8—магазин, 9—хозяйственные постройки

ными выгрезами наружных стен на углах для устройства террасы и т. д. Примером могут служить весьма неудачные проекты одноэтажных домов Шахтстроя (Харьков) и других организаций, составленные малоопытными архитекторами, а зачастую и техниками.

Игнорируя существующий опыт, мы допускаем немало ошибок распространением однотипных проектов в различные по климатическим и национальным особенностям районы Советского Союза.

Московские типы жилых домов строились одновременно в Донбассе, в Белоруссии, в Средней Азии, в далекой Сибири. В 1932 г. в поселок Сталинградского тракторного завода, в район действия иссушающих ветров-суховеев, было отправлено свыше ста сборных деревянных двухэтажных домов-коробок, изготовленных на специальных заводах Кинешмы по образцам жилых домов центрального района. Положительные черты сборности домов не были, таким образом, подняты на более высокую ступень архитектурного совершенства, способного отразить климатические и национальные особенности района. В условиях Донбасса поселковое строительство также имело ряд крупных недостатков. Те же кинешемские дома, крайне убогой архитектуры, расположенные по строчной системе, безрадостно заполняли центральные кварталы шахтерских поселков.

Попытки решить квартиры с раздельным от жилой части проветриванием санузла и кухни также не получили широкого распространения. Попрежнему остаются дворовые летние кухни, крайне негигиеничные и неудобные в быту. Немало ошибок было допущено и в строительстве жилых домов Сибири. Замкнутый характер застройки сибирской усадьбы сменили московские и ленинградские планировки в виде открытых, широко проветриваемых кварталов. В условиях сурового климата, связь жилого дома с сараем для дров и другими хозяйственными постройками стала крайне затруднительной. Чрезмерная «гигиеничность» в планировке явилась здесь только помехой.

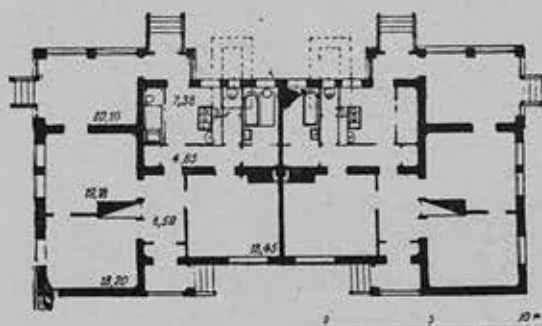
...

Двухэтажный жилой дом очевидно станет наиболее распространен-

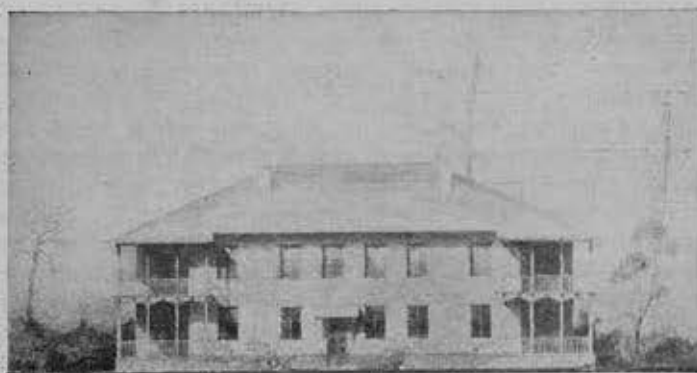
Жилые дома для поселка Суходол. Горстройпроект. Арх. Н. Наумова
Руков. мастерской акад. арх. И. В. Жолтовский



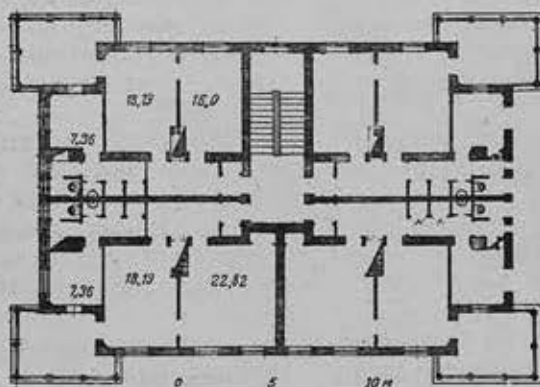
Двухквартирный дом. Фасад



Двухквартирный дом. План



Восьмиквартирный дом. Фасад



Восьмиквартирный дом. План

Жилые дома для поселка Суходол. Горстройпроект. Арх. Н. Наумова. Руководитель мастерской акад. арх. И. В. Жолтовский



Общежитие



Восьмиквартирный дом

ным в нашей практике. Он потребует разработки отдельных жилых секций. Стремление в нашей практике создать универсальный тип жилища, годный «на все случаи жизни», как по чисто архитектурно-планировочным, так и по конструктивным признакам, является глубокой ошибкой. Нельзя ограничиваться одной или двумя конструктивными схемами, одним приемом и одинаковой степенью индустриализации строительства для всех районов Союза. Необходимо разрабатывать типовое жилище в строгом соответствии с местными строительными возможностями, с навыками трудящихся данного района и с имеющимися возможностями индустриализации. Типовые проекты надо привязывать к конкретному месту.

Мы будем, очевидно, иметь (как это было и в народном творчестве) большое количество типовых решений жилых домов, и каждое решение должно создаваться на основе глубокого изучения всего местного фольклора с тем, чтобы усовершенствовать и поднять на более высокий современный уровень тип народного жилища.

Для поселковых домов в один и два этажа необходимо широко применять местные строительные материалы: сырцовый кирпич, саман на бутовом цоколе, глино-камышитовые, глино-плетневые и прочие материалы. Это особенно относится к южным районам, где целесообразно устраивать узкие и высокие окна с оставлением широких простенков, могущих принимать большие нагрузки. В лесных районах можно с успехом применять различные (в зависимости от климатических условий) стеновые деревянные конструкции, вплоть до рубленого и брускового домов. На Кавказе должны получить распространение фахверковые постройки с заполнением кирпичом; в Крыму — дома из местных песчаников и пр.

Едва ли можно считать правильным проектирование Шахтстроем (Харьков) двухэтажных и даже одноэтажных жилых домов только из жженого кирпича, не говоря о целом ряде допущенных в этих проектах других излишеств вроде нарочито изрезанных габаритов, большого количества коридоров в одноэтажных индивидуальных домах, излишне на-

зойливых однотипных декоративных украшений на фасадах и пр.

Благоустройство поселка может быть различным, но во всех случаях группировка зданий должна быть уплотненной по фронту магистрали с развитием участка максимально в глубь квартала. Однако на практике мы имеем крайне неудачную планировку усадеб и связанное с ней расположение жилого дома. В типовых проектах Сельхозпроекта, например, участок растянут вдоль магистрали. Планировочное решение жилого дома получилось здесь неправильным, поскольку оно привязано к неэкономичному по габаритам участку. К сожалению, проектировщик зачастую ограничивается решением одной только усадьбы. Организация же всего квартала в целом, его архитектурная композиция, равно как и вопросы экономичности — нередко мало занимают проектировщика. Гораздо больше внимания он уделяет вопросу инсоляции, вопросу о том, чтобы жилой дом в южных районах стоял продольной осью на восток—запад, а окнами — на юг—север. Для одноэтажного дома вопросы эти не имеют столь важного значения. Перегрев солнцем при западной ориентации окон (если она в отдельных случаях и получится в системе планировки населенного места) вполне может быть устранен посадкой деревьев (что и делается на практике с большим успехом).

Ширина участка не должна превышать 16—20 м. Жилой индивидуальный дом безусловно следует расположить торцовым фасадом к улице; в народном творчестве он прекрасно оформляется с торца двумя и даже тремя окнами.

Экономичность решения квартала в поселке не ограничивается в планировочном отношении одним только увеличением глубины усадебного участка; необходимо и самый квартал расширить по крайней мере вдвое против глубины усадьбы, чего можно достигнуть кустовой застройкой, тупиковыми заходами в глубь квартала и другими приемами. Для транзитных целей в условиях небольшого поселка достаточно оставить одну или две прямые сквозные улицы. Особое внимание необходимо уделить рельефу. Непокойный рельеф создает выгодные условия для пространственной организации малых объемов.

Неправильные размеры кварталов, кривые очертания улиц, вызванные наиболее правильной трассировкой их по рельефу, живописное расположение отдельных жилых домов, объемно-пространственная связь их с природой, с зеленью, наличие террас, балконов, простая, но культурная обработка фасадов мотивами народного творчества, росписью, лепным и резным орнаментом, — все это может быть широко использовано архитектором для создания полноценного, своеобразного, архитектурно-оснащенного жилого организма.

К сожалению, малоэтажное строительство на местах плохо организовано.

Каждый застройщик возводит дома на свой лад, по своим средствам и по своему техническому разумению. Необходимо производить

индивидуальную застройку по заранее тщательно разработанным проектам планировки в выигрышных по рельефу местах и разработать специальные проекты жилых домов для поселкового строительства. Только тогда мы будем иметь высококачественное строительство в поселках. Одновременно надо широко использовать и двухэтажное строительство, кооперируя для этой цели отдельных застройщиков.

Малые архитектурные формы, решение ограды, калитки, ворот, вопросы озеленения, подбора отдельных сортов деревьев, кустарника и т. д. также не должны выпадать из поля зрения строителя в поселке.

В поселковом строительстве необходимо использовать все имеющиеся средства для получения высокого типа жилища, не уступающего по

санитарным, культурным и архитектурным качествам городской многоэтажной постройки. Для этого надо изыскать наиболее совершенные методы строительства и широко использовать в системах благоустройства такие строительные материалы, которые обеспечили бы максимальную экономичность сооружений. Именно в этом вопросе нам необходимо в наибольшей мере использовать английский и американский опыт.

Архитектурная общественность должна оценить огромное значение малоэтажного строительства, не повторять допущенные в этом деле ошибки, учесть имеющийся положительный опыт и создать наиболее удачные и красивые типы народного жилища, соответствующие непрерывно возрастающим культурным запросам трудящихся нашей страны.

МАЛОЭТАЖНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО в США

Г. КОЛОМНИН

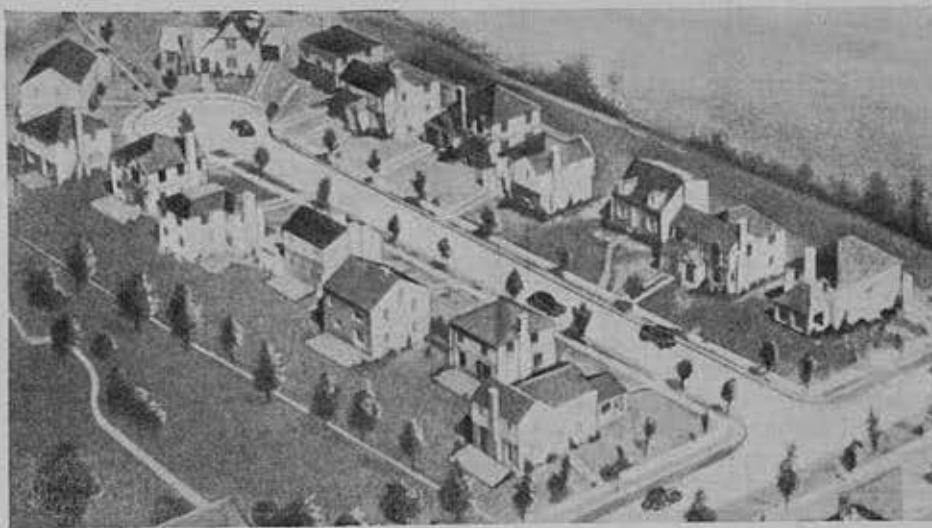
Деревянный коттедж до сих пор является основным типом жилья в США. В двух с лишним десятках миллионов коттеджей живет свыше 80% населения. Деревянное жилье за последние годы уступило место каменному лишь в весьма незначительном количестве городов.

В городах США деловая и жилого части города всегда резко разграничены. Жилая часть имеет довольно широкие улицы (около 40 м ширины), с зелеными насаждениями, часто с цветами. Деревянные дома большей частью двухэтажные с мансардой или без нее; реже встречаются трехэтажные и одноэтажные постройки, получившие широкое распространение лишь в последнее время. Расстояние между соседними домами, обычно, весьма незначительное; оно колеблется от 2 до 5 м.

Все детали и элементы амери-



Дома в поселке Гарден Сити



Тупиковая застройка

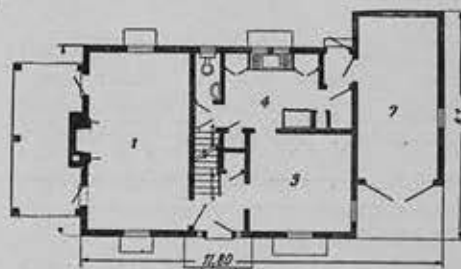
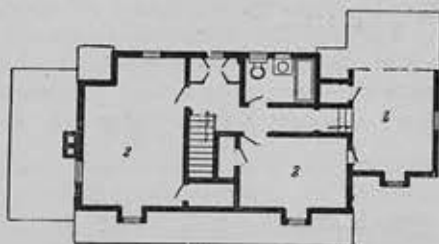
канского малоэтажного дома подбираются в определенном между собою соответствии. Окраска дома, окна, двери, кровля, ограждения, тип декоративных зеленых насаждений, цветов, вазонов для них и даже штор на окнах, — все это взаимно увязано и сглаживает часто посредственную архитектуру самого дома.

Краски в строительстве жилья США играют огромную роль: они применяются не только в целях украшения дома, но и для предохранения его от загнивания и в некоторой степени от пожара.

Помимо обычной планировки городских жилых кварталов, в последнее время, в целях экономии расходов по водопроводу, канализации, газовой и электрической сети, применяют тупиковую планировку. Таким путем не только достигается экономия, но и создается для обитателей определенный покой, так как в тупике значительно меньше движение автомашин. Типичным для плана американского коттеджа является размещение наружных комнат — гостиной и столовой — на первом плане или на первом этаже и спальных комнат, кухни и санитарного узла — на втором плане или на втором этаже. Размер комнат обычно довольно значительный, но высота не превышает 2,65 м. Даже у зажиточных американцев кухня, как правило, выполняет роль столовой, а столовая используется лишь при приеме гостей. Под первым этажом находится сухой и теплый подвал, где размещается отопление, подогреватель воды для стирки, прачечная.

Большой интерес представляет и внутреннее оборудование современного коттеджа. Здесь предусмотрена буквально каждая мелочь. Вместо, например, обычного звонка, применяется специальный звонок с мягким, мелодическим сочетанием нескольких звуков. Облицовки стен и полов выкрашены в различные цвета, вплоть до густых синих, зеленых и красных. Полы делаются или из полового бруска 22 мм под окраску, или паркетные, или линолеумовые. Паркет изготавливается из хвойных пород по типу «Специал» и из более крупной клепки. Отделка стен производится штукатуркой с окраской или применением обоев, целотекса натурального, фанерованного, покрытого обоями, тонкого слоя алебаstra, натурального дерева, иногда шитрока.

Шестикомнатный жилой дом



Световая арматура, шторы, мебель, камин и т. д. подбираются в соответствии с общим стилем дома.

Большой популярностью пользуются здесь недавно выпущенные промышленностью шторы, состоящие из деревянных тонких пластинок размером $3-4 \times 75$ мм. Шторы эти дешевы, хорошо сочетаются с любой обстановкой и путем изменения угла наклона пластинок регулируют силу освещенности комнаты.

Окна применяются только одинарные, в большинстве случаев состоящие из двух рамок, каждая на целое стекло. Для открывания окон опускается верхняя рамка или поднимается нижняя по специально выbranному пазам коробки. Филенчатые двери, в целях уменьшения размера филенок по ширине, нередко имеют деления средниками не только горизонтальные, но и вертикальные; при наличии достаточно широкого леса изготовление филенок осуществляется без склейки. Толщина дверей обычно равна 30—44 мм; нередко применяются и светлые двери, так называемые «французские», а также щитовые двери с облицовкой тонкой (1,2 мм) фанерой ценных пород.

Ванна, умывальная раковина и унитаз уборной размещаются, как правило, в одной комнате; ванна несколько заделывается в пол.

Площадь кухни довольно большая (от 8 до 12—13 м²); в ней размещаются шкафы и стол. Кухонный инвентарь (газовая плита, стол, широкий и узкий шкафы, раковина) выкрашены эмалью различных цветов. Стены кухни отделываются самыми разнообразными способами. Очень эффектно отделка плитками из пластмасс или асбоцементными плитками. Нередко стены кухни отделываются масляной краской, подобранной в соответствии с кухонным инвентарем, потолком и полом.

Конструкция американского жилого дома крайне проста; по сравнению с американским коттеджем наш деревянный дом является достаточно сложным как в отношении термоизоляции, так и по количеству элементов и профилей. Американские деревянные дома не являются однородными и имеют весьма разнообразную планировку и архитектурное оформление. Однако элементы, из которых строятся эти дома, всегда стандартны. Любой американский коттедж состоит только из 8—10 следующих простейших элементов (не считая окон и дверей): брусков каркаса (50×100 мм), балок ($40-50 \times 180-200$ мм), черной подшивки для пола и наружных стен (толщиной 19 мм), досок чистого пола (толщиной 22 мм) или грубого несимметрич-

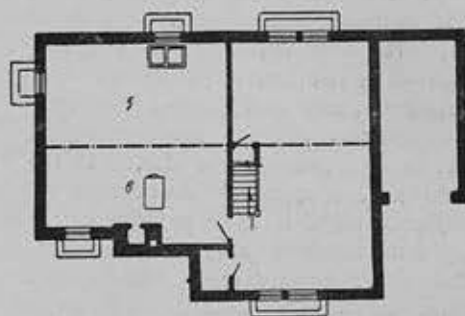
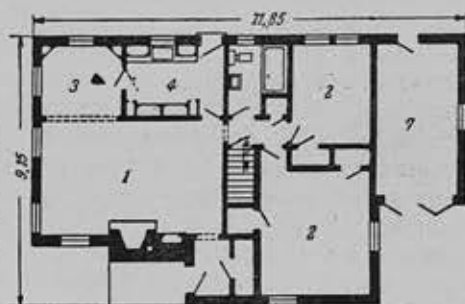
ного паркета по типу нашего «Специал», плинтуса и наличника.

В последнее время иногда для облицовки стен и для кровли применяется материал, по форме похожий на гонт, но изготовленный из асбоцемента.

Проходя по улицам американского города, можно видеть «каменные» коттеджи, которые при ближайшем рассмотрении оказываются деревянными, облицованными с фасада строительной бумагой, на которой штампом весьма искусно нанесен рисунок кирпичной кладки.



Пятикомнатный жилой дом



Американский коттедж — это очень дешевая и несложная деревянная каркасная пустотелая конструкция, с применением ряда первоклассных отделочных материалов в виде красок, линолеума, различных плиток на битумной и цементной основе, натурального и фанерованного дерева и т. д. Официальный срок службы такого дома установлен в 25 лет, фактически же дом служит 50 и более лет.

Таков лучший тип современного американского коттеджа. Нужно при

этом иметь в виду, что этот современный коттедж отнюдь не является достоянием широких масс населения. Наряду с оборудованными новейшими техническими средствами коттеджами, существуют безотрадные по

своей нищете и бытовым условиям поселки, состоящие из бок о бок расположенных безобразных с виду коробок (район Нью-Йорка, Филадельфия), в которых ютятся рабочие США.

ПРИНЦИПЫ ЭКОНОМИЧНОСТИ В АНГЛИЙСКОМ ПОСЕЛКОВОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ

Н. МАРКОВНИКОВ

До последнего времени у нас недооценивалось экономическое значение малоэтажного строительства. Было распространено неправильное представление о нерентабельности общего благоустройства поселка при малой плотности населения. Представление это было основано на совершенно неверно произ-

веденных подсчетах. Ясно, что если двухэтажный дом трактовать, как первые два этажа многоэтажного, т. е. просто недостроенного дома, а все благоустройство без всяких изменений проектировать по нормам обычного городского, то такое строительство, несомненно, должно дать стоимость жилой площади чуть ли не в два раза дороже. Этими примитивными соображениями все вопросы экономичности считались решенными, несмотря на их явное и полное противоречие с действительным положением. Оставался без внимания и богатый опыт зарубежного поселкового строительства. Весьма своевременно поэтому пересмотреть отношение к поселковому строительству и, в частности, критически использовать классические по своему значению образцы английских поселков. К сожалению, вследствие невнима-

ния архитекторов к вопросам экономики, эта сторона дела обычно упускалась при изучении английских поселков. Идея города-сада Эбенезера-Говарда, получившая некогда большую популярность, рассматривалась лишь с внешней стороны; экономическая же сторона дела упускалась из виду. Проекты Говарда получили привкус утопичности, характерный для мелкобуржуазного прожектерства в области градостроительства. В распространенном же представлении это был просто ряд очень дорогих «английского стиля» коттеджей.

Говарду и его последователям, а также архитекторам Раймонду Энвину и Паркеру, строителям наиболее известных поселков, пришлось потратить много труда и энергии, чтобы доказать экономическую возможность возведения 10—12 жилищ на

акр (около 24—28 жилищ на гектар, что дает плотность населения 120—140 человек) при сохранении городского типа комфорта и оборудования. В новейших английских и американских поселках жилые дома снабжаются электричеством, газом, водопроводом, канализацией по раздельной системе (отдельные сети для фекальных и верховых вод), телефонами и хорошо укрепленными (хотя и имеющими совершенно простой сельский вид) дорогами и проездами.

Неоднократно произведенные экономические подсчеты показывают, что благоустроенное поселковое строительство имеет у нас все возможности широкого развития, причем для этого совершенно необходимо сломать многие укоренившиеся, устарелые традиции и отойти от неуместных в сельской обстановке городских норм и требований.

Большинство английских поселков имеет только одну бульварного типа магистраль. Она располагается таким образом, что никогда не может служить общим сквозным проездом для постороннего, не связанного с жизнью поселка, транспорта, направляемого по другому пути в объезд поселковых улиц. Обычно магистраль заканчивается на центральной площади. Остальные улицы — только жилые. Они имеют свободное начертание с поворотами и закруглениями, согласованными с рельефом места, ограничивая этим минимум земляных работ по вертикальной планировке. Жилые улицы, как правило, обязательно застраиваются с обеих сторон, вследствие чего по границе поселка мы всегда видим задние стороны земельных участков, и все проезды остаются внутри поселка. Их укрепленная часть колеблется от 2 до 3,5 м. Асфальтовые тротуары встречаются лишь в старых типах, а в новейших заменяются садовыми дорожками, нередко имеющими вид свободно протоптанных по газону тропинок, всегда сухих, так как они обеспечены хорошим стоком воды и отводом ее в сточную для верховых вод сеть трубопроводов. Устройство улиц основано на совершенно иных, чем в городской системе, экономических и технических приемах построения. Стоимость их рассчитывается только на два ряда стоящих на них домов и не раскладывается на весь квартал или на душу населения. Поэтому и

размеры кварталов не имеют для рентабельности благоустройства никакого значения, и понятие о плотности населения исключается (как в деревне). Мы можем представить себе английскую поселковую улицу, как ленту с двумя рядами домов. Ею могут быть очерчены любые пространства, большие и мелкие кварталы, причем внутренняя их площадь может быть использована под детские сады и физкультурные площадки, общие внутриквартальные сады и т. п. Она увеличивает, конечно, общую площадь территории поселка, но экономического влияния на благоустройство не оказывает.

Сеть трубопроводов часто не связывается с сетью улиц. Им дается свободное, наиболее экономичное направление. Они коренным образом отличаются от городского типа малыми диаметрами, небольшим заглублением, благодаря хорошей согласованности с уклонами места. Все проводки надо считать скорее дворовыми, чем городскими. Они проходят близко от домов и имеют очень короткие отводы. Их упрощенное устройство на стоимость жилья существенного влияния не оказывает. Г. Паркер — автор планировок многих известных английских поселков — пишет: «Никогда не упуская из виду задачи, чтобы поселок Ипсвич стал образцом планировки, основанной на здоровом финансовом расчете, мы достигаем уменьшения расходов путем сокращения протяжения улиц и укорачивания водосточных, канализационных и водопроводных труб, газовой и электрической проводки, но отнюдь не понижением качества дома, так как каждый фунт стерлингов, полученный от вышеупомянутых сокращений, может быть израсходован на устройство в домах добавочных удобств».

Далее Паркер дает подсчеты, указывающие, как ему удалось путем составления ряда вариантов планировок сократить расходы по благоустройству на один дом с 56,64 фунтов ст. до 43,75 фунтов ст., т. е. снизить их на 25%.

Английские архитекторы, учитывая, что в натуре правильные углы, центрирование и тому подобные чертежные приемы в точности не чувствуются и многие резкие геометрические неправильности остаются незаметными, не придают геометриче-

ской правильности построения плана никакого значения, и планы имеют вид нарисованных от руки. Разбитых по клетчатой системе планов мы никогда не видим, так как такие планы плохо увязываются с рельефом места и дают бедные архитектурные ансамбли, сводящиеся к однообразному эффекту параллельных рядов зданий. Разработка живописной застройки улиц является основной, очень кропотливой работой архитектора.

С историей развития в Англии поселкового строительства неразрывно связана и история английского жилого дома.

«С давних пор, — пишет Корбюзье, — Англия обладает *«home»*, т. е. архитектурной организацией дома. Англия точно определила и установила все его элементы, другие же страны отнеслись к этому сознательно лишь за последние годы».

У нас до сих пор английская система организации жилья, в частности коттедж, понимается главным образом с эстетической стороны, как порождение «английского стиля», подражать которому нам совершенно нет надобности. Здесь кстати укажем, что последние поселки (например, Вельвин) застроены главным образом серийного типа блоками в две, три, четыре и не более восьми квартир в блоке. Отдельно стоящие особнячки попадаются сравнительно редко. В блоках разрабатываются типовые стандартные ячейки. Английские большие трубы, мансардные этажи уже отошли в область предания, хотя все же в архитектуре домов сохраняется некоторая доля консерватизма.

Проводится стандартизация деталей и оборудования, но все же тщательно соблюдается разнообразие в трактовке масс и объемов и, в особенности, в способах внешней обработки фасадов. Впрочем, здесь мы уже выходим из классической эпохи английского поселка, и лучшие образцы, с точки зрения индустриализации и массового строительства, следует уже искать в других странах и особенно в Америке.

Главной особенностью английского поселкового дома является чрезвычайная умеренность и пропорциональность его размерностей, компенсируемая очень удобным оборудованием, и вытекающая отсюда большая экономичность.



Рис. 1 и 2. Застройка поселка Вудленд

Приводим описание нескольких образцов жилого дома, представляющих поучительный интерес.

На рис. 3 представлен план поселка рудокопов Вудленд (лесной), расположенного среди громадных старых дубов, раскинутых на красивых полянах. План представляет собой редкий в Англии пример красивой фигуры с ясно выраженной центральной осью, нарисованной, однако, свободно, без соблюдения чертёжной симметрии.

В центре поставлены общественные здания. На специальном школьном участке расположены две школы, а рядом, в соответствии с английскими «традициями» — церковь и две капеллы. С краю от центра находится кооператив и библиотека. Южная часть первой очереди стройки разработана детально, северная — намечена более эскизно. В южной части мы видим внимательно прорисованную застройку улицы с разнообразными отступлениями от проезжей части, рассчитанными на получение хороших архитектурно-продуманных группировок зданий. Характерно наличие разной величины кварталов, местами довольно крупных без заполнения их внутри. В южной части заботливо сохранена красивая поляна с большими дубами, вид которой изображен на рис. 1. Рис. 1 и 2 дают изображения внешнего вида застройки домами типового архитектурного характера. Архитектура этих домов чрезвычайно проста и лишена всякого украшения. Пропорции и прорисовка силуэта указывают на работу хорошего мастера (архитектора Перси Б. Хавтона). Вся картина наглядно свидетельствует о том, что красота подобного поселкового строительства заключается в общей культурности стройки в соединении с естественными красотами природы.

Внешность домов не является надуманной и своей простотой гармонирует с их окружением. При домах не видно никаких служб, загорожек и т. п., вероятно потому, что все кладовки и английских до-

мах обычно предусмотрены в самой планировке жилья. Хорошо устроенные дороги усыпаны крупным гравием. Они умеренной ширины, и стоимость их, вероятно, не дороже садовых дорожек, так как по ним не производится почти никакой езды. Важность экономичного проектирования улиц, исключающих возможность сквозного проезда, — является совершенно очевидной. В английских поселках все дома стоят несколько выше улиц, которые хорошо спланированы для беспрепятственного стока воды.

Рис. 4 дает фрагмент плана города-сада Вельвина. Прорисовка улиц совершенно свободная. Она не поддается выполнению чертёжными инструментами и, как всякий художественный рисунок, может быть выполнена только от руки. Дома по улицам расставлены довольно широко, но самые проезды очень умеренной ширины и окаймлены широкими газонами. В центральном квартале имеется какой-то бугор, ввиду экономии земляных работ, оставленный внутри квартала. На плане нанесены с натуры все существующие крупные дубы, которые, как пишет К. Пурдом, при постройке сохранены, и пришлось пожертвовать лишь очень немногими деревьями. Некоторые улицы проходят под сенью этих дубов. Характерны разнообразного типа гнездовые застройки, при помощи которых использовано внутриквартальное пространство. План ярко характеризует систему ленточной трактовки жилых улиц со свободным рисунком.

Рис. 4 представляет собою любопытную картинку, содержащую и то же время весьма много поучительного. На ней изображена одна из улиц того же города Вельвина. Улица естественно изгибается как бы в случайном направлении; видны протоптанные по газону тропинки. Все имеет совершенно простой сельский, но очень культурный вид, и трудно себе представить, что все это нарочито создано художественной планировкой. Еще тогда два года назад здесь было вспаханное поле, все место было изрыто электрической, телефонной и газовой проводкой, водо-



Рис. 3. План поселка Вудленд



Рис. 4 и 5. Улицы города-сада Вельвин



Рис. 6. Деталь плана

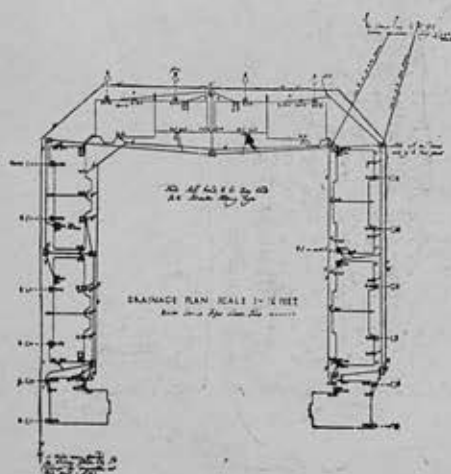


Рис. 7. Схема водопроводных и сточных вод групповой застройки в Вельвине

проводной и канализационной сетями и т. д. Никаких дорог здесь не существовало. Эта свободная сельская дорога хорошо укреплена и снабжена специальным трубопроводом для дождевых вод. Нигде не видно никаких канав, торчащих сверху смотровых колодцев, корявых столбов, заборов и т. п., которыми нередко снабжает наша техника поселковое строительство, совершенно не желая считаться с архитектурной внешностью поселков. А между тем, чтобы выдержать в натуре подобный культурный архитектурно-художественный характер, не потребуются никаких особых затрат, и это не вызовет никаких технических затруднений. Необходимо только одно: внимание к художественной простоте и руководящая роль архитектора. На фото помещено также два белых столба с доской, на которой написано название улицы.

Рис. 5 представляет также одну из улиц Вельвина. При широкой, даже несколько преувеличенной расстановке домов, проезжая часть не шире 3 м. Рядом с ней проходят пешеходные дорожки.

Все дома одноэтажные, самой простой архитектуры. На первом плане — угол дома, на котором видна фановая труба, открывающаяся на главном фасаде. В Англии, благодаря умеренному климату, фановые трубы проводятся снаружи дома. Эта труба показывает, что план дома северного типа, т. е. с фасадом, выходящим на север. В таком случае на фасад выходят окна кухни, ванной и уборной, а жилые комнаты располагаются на юг с окнами в сад. Это подтверждается тенью от дома, падающей на газон в сторону улицы. Зеленые насаждения только что посажены, и зеленая изгородь, заменяющая заборы палисадинок, еще не разрослась. В будущем она будет подстрижена и даст красивое окаймление проезжей части.

Рис. 8 изображает проект блока на четыре квартиры в городе Вельвине. Чертеж отличается полным отсутствием претензий на художественное произведение, что не исключает в нем наличия больших архитектурных достоинств. На фасадах на-

мечены местами материал крыши и отделки стен, поставлены главные размеры, прочерчены оси и сделано много поясняющих конструкций надписей. Открывающиеся окна перекрещены крест-накрест. Показаны водосточные трубы, проходящие под землей, где они обычно дренажем соединяются со сточной сетью. На заднем (садовом) фасаде под водосточные трубы подставлены бочки, имеющие специальное устройство. Они ставятся на бетонной подставке, под которой делается небольшой колодец для сбора излишней воды, из него дренажем она отводится в сточную сеть или в специально устроенный поглощающий колодец (см. рис. 7). В центре блока запроектирован сквозной проход с улицы в сад. На разрезах показаны все конструкции, чрезвычайно тонкие и легкие. Поразительна совершенно незначительная глубина фундамента, представляющего собой широкую подушку, проложенную под всеми наружными и внутренними стенами, а также несущими балками перегородками. На боковом фасаде видна сточная труба, идущая снаружи дома из ванной, помещенной во втором этаже. На заднем фасаде и на плане первого этажа показаны выемки земли под дом для получения горизонтальной площадки. Одним словом, на чертеже условными знаками и массой надписей рассказано все, что требуется для постройки дома, и чертеж исключает надобность в техническом проекте и пояснительной записке.

Рис. 7 изображает схему водопроводных и сточных вод групповой застройки из 12 коттеджей в г. Вельвине. Он содержит наиболее характерные моменты из всех здесь описанных. Водопроводная сеть не имеет замкнутого кольца, начинается с левого переднего угла блока и кончается в правом (показана пунктирной линией по наружному периметру здания). Сеть эта состоит из 3 секций, первая (вводная) — в 1 1/2 дюйма, вторая — в один дюйм и третья — в 3/4 дюйма. Отводы в доме приняты в 1/2 дюйма. Имеются две сточные сети для хозяйственных и для дождевых вод. Дождевая сточная труба проведена внутри двора. Каждая водосточная

труба с крыши дома проходит под землю и отводом в 3 дюйма соединяется с общей трубой в 4 дюйма. Водосточные трубы садовых фасадов кончаются бочками (см. рис. 6), из-под которых делаются короткие отводы в отдельные для каждой трубы поглощающие колодцы (Sumpr), обозначенные кружками. Фекальные воды собраны в отдельную сеть. Трубы—диаметром в 6 дюймов. Отводящие от обеих сетей отдельно трубы видны в правом верхнем углу, и они идут в свободном направлении через садовые участки.

Рис. 10 изображает план поселка Фрейдорф близ Базеля в Швейцарии. Построен он скорее по немецким, чем по английским традициям и отличается некоторой скученностью застройки и очень скудными, измельченными садовыми участками. Построение — сухое, геометрически правильное, но его прорисовка и архитектура домов не лишены художественных достоинств. В центре поселка — зеленая площадка, предназначенная для детских игр.

С левой стороны стоит большое здание, вмещающее все общественные учреждения — столовую, библиотеку, большой зал для собраний и концертов, школу и продовольственный магазин.

Рис. 9 дает перспективу одной из двух крайних улиц, совершенно одинаковых по построению и по характеру застройки, что, конечно, вносит лишь элемент скучного однообразия, которого умело избегают строители английских поселков. Все жилые дома в поселке Фрейдорф строго однотипны, состоят из секций квартир трех типов со всеми точно одинаковыми стандартными деталями как внутри,

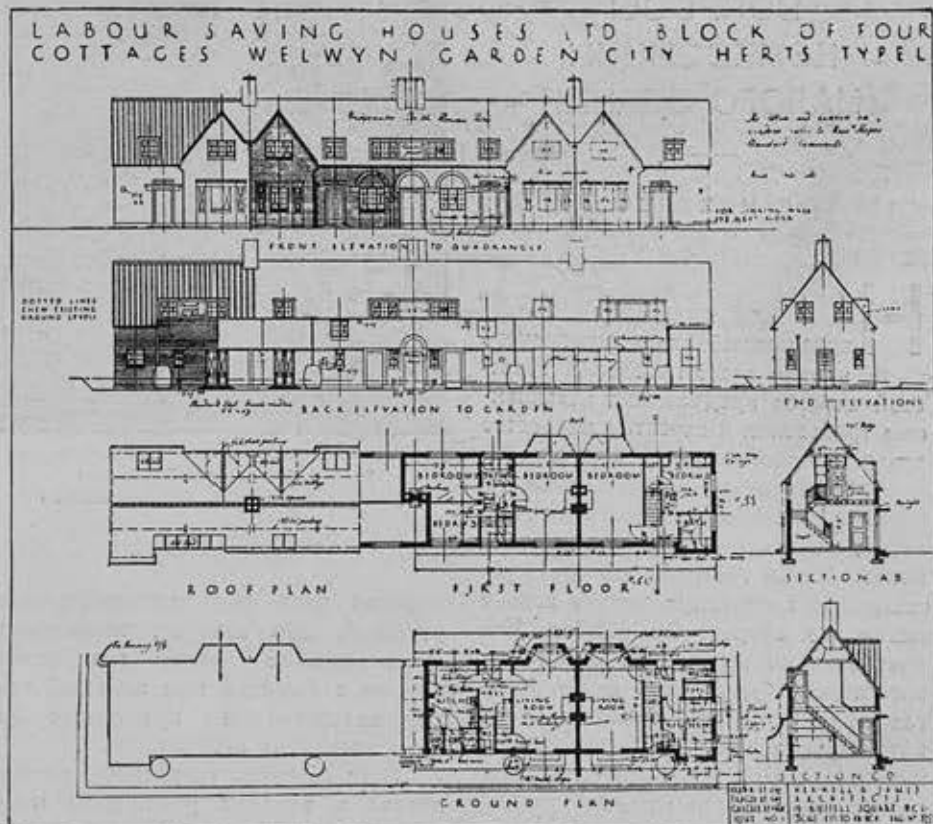


Рис. 5. Проект жилого блока на четыре квартиры в Вельвине

так и на фасадах. Дома похожи друг на друга, как две капли воды, различаясь лишь числом секций в блоке. Их архитектура, однако, по-немецки тяжеловесна. Они имеют большие чердаки, подвалы, и их стоимость несомненно должна быть значительно дороже стоимости домов англий-

ских типов. Весь поселок имеет при этом все же довольно привлекательный вид и весьма интересен, как пример возможности достигнуть вполне хорошей архитектурной внешности в условиях совершенно однотипного стандартного строительства.



Рис. 9. Улица в поселке Фрейдорф (Швейцария)

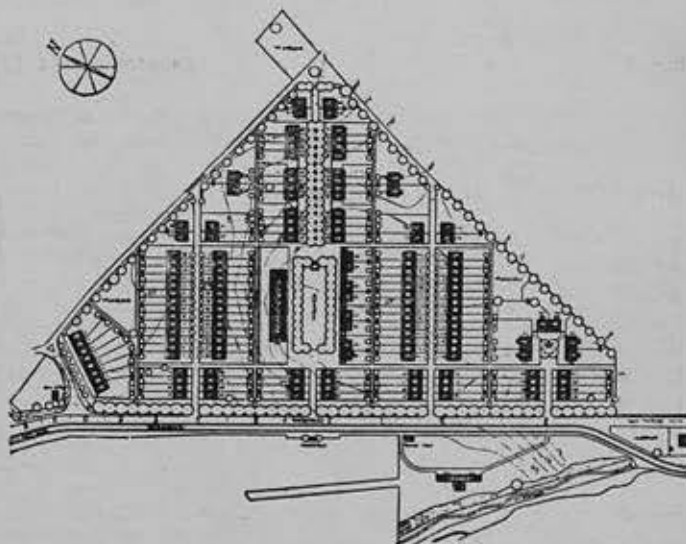


Рис. 10. Фрейдорф. Генеральный план

ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ МАЛОГО ЗДАНИЯ

Е. ИОХЕЛЕС

Непрерывный рост культурного уровня всего населения советской страны предъявляет повышенные требования к качеству массового строительства.

Соответственно сокращаются и сроки серьезнейшего испытания произведений искусств,—испытания временем. Чехов говорил, что его произведения перестанут читать вскоре после его смерти. Он ошибся. Его произведения выдержали испытание временем и будут жить долго. Многие же из того, что делают наши архитекторы, морально амортизируется намного раньше техно-экономических сроков амортизации зданий.

Лозунг овладения архитектурным мастерством, лозунг критического освоения наследия сохраняет всю свою актуальность и значительность.

Важнейшей задачей архитектора является выбор правильного архитектурного масштаба композиции, что зависит не только от физической величины здания, а также (а иногда и главным образом) от условий ансамбля, ландшафта и т. д.

Архитектура различных времен и



Рис. 1. Изба в селе Горбатове
Обмер акад. арх. И. В. Жолтовского

народов дает ряд композиционных решений, для которых характерно облегчающееся кверху построение здания, с большей или меньшей последовательностью проводимое во всех элементах композиции.

Этот принцип по-разному развивается в зданиях различного масштаба, но превращается в свою прямую противоположность при таком уменьшении здания, когда оно начинает трактоваться в специфическом масштабе малого здания. Убывающая кверху система пропорций, дающая большим зданиям легкость и устойчивость, устраняющая момент подавления человека колоссальностью камня, — в малых зданиях заменяется сознательным утяжелением здания. Чем меньше становится зда-

ние, тем резче возрастают кверху все членения, тем резче выступают специфические соотношения деталей, противоположные привычным для больших зданий пропорциям. Эти положения легко проследить на многих прославленных памятниках классического наследия и народного творчества.

С этой точки зрения интересны помещаемые здесь образцы большой серии крестьянских жилищ Италии, зарисованных академиком И. В. Жолтовским.

Значительная часть этих жилищ относится к эпохе Возрождения, но и другие здания, время постройки которых сейчас невозможно датировать, своей архитектурой перекликаются с этой эпохой.

Рассматривая эти здания, легко увидеть характерное объединение общей громадной кровли крылец, лоджий, сеновалов, хозяйственных пристроек (этот же момент ярко проявляется и в приводимом примере крестьянской избы — в селе Горбатове). Крыши домиков, показанных на рисунках 2 и 3, являются почти единственным средством архитектурной организации зданий. Они придают домикам характерный, связанный с землей силуэт, подчеркивают тяжесть этих маленьких зданий и этим поднимают их значение.

В фасадах домиков в Габии и Виги дополнительными членениями (рис. 6 и 7) еще сильнее подчеркнут момент отяжеления объема.

Рисунок (4-й) крыльца домика в Фельтре показывает характерное для

Рис. 2

Зарисовки акад. арх. И. В. Жолтовского

Рис. 3

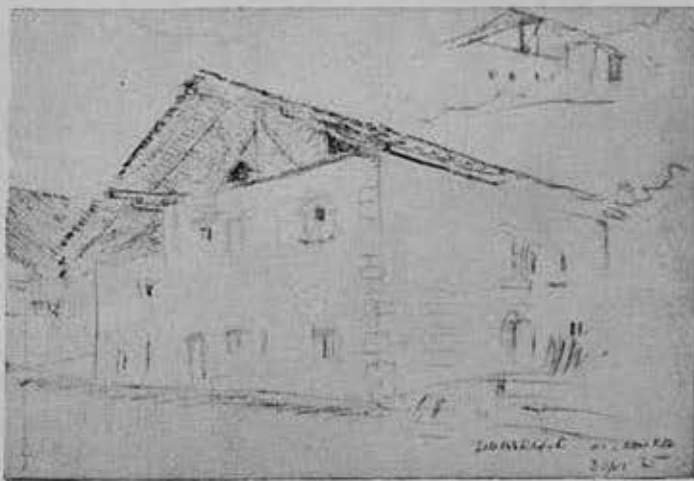
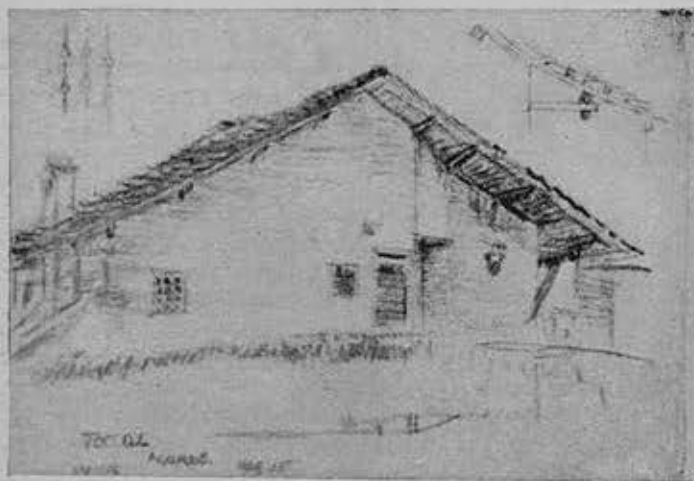




Рис. 4

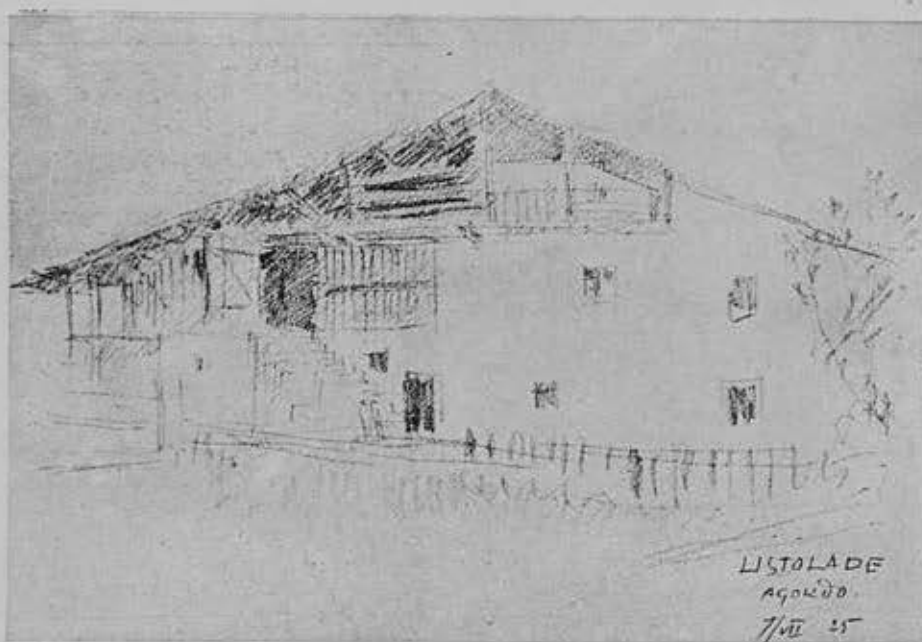


Рис. 5

Зарисовки акад. арх. И. В. Жолтовского

маленького здания изменение обычной архитектурной конструкции. Совершенно невозможно представить в большом здании такое подавление поддерживающей колонны конструкцией перекрытия. Здесь же это не только логично вытекает из общей концепции, но и в свою очередь вскрывает органическую связь этой общей концепции с конструкциями и свойствами материала, так как сечение балок перекрытия не может уменьшаться соответственно уменьшению здания. Совершенно изменяется характер и значение других деталей здания. С уменьшением раз-

мера здания такие детали, как наличники окон, эркеры, балконы гипертрофируются, получают все более самостоятельное значение, доходя в малых зданиях до абсолютного преобладания на фасаде и делая лишним всякую другую его обработку.

В этом отношении интересно сравнение двух жилых зданий, характерных для английской архитектуры периода классицизма (рис. 8 и 9). В большом доме в Ипсвиче, имеющем ясное преобладание верхнего членения, эркеры дополнительно подчеркивают тяжесть верха. Но все же они сосуществуют на фасаде с пи-

ластровой обработкой и трактуются достаточно тактично, чтобы не разрушать объема здания.

Совершенно по-другому трактуются эркеры на фасаде меньшего дома в Салисбурри. Сильнейшая их трактовка гораздо контрастнее, чем в первом случае, нагружает нижний этаж. Общий фасад здания почти уничтожен ими. Тектоника здания — раскрытие работы его несущих частей, в отличие от большого здания, подменяется здесь угрожающе сильной деталью.

Такое же изменение значения наличника можно видеть при сравне-

Рис. 6

Зарисовки акад. арх. И. В. Жолтовского

Рис. 7

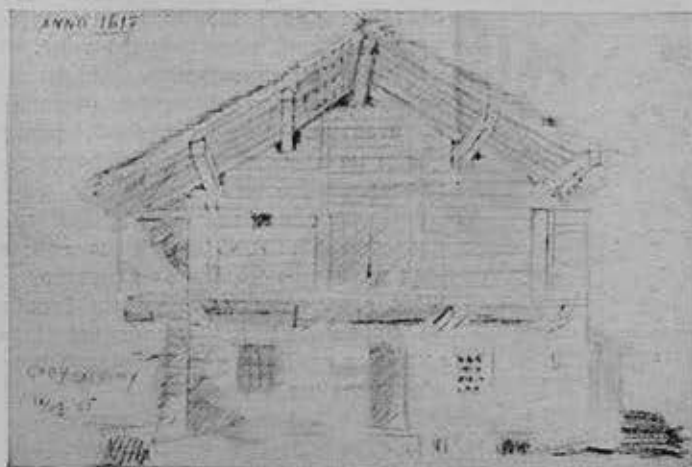




Рис. 8. Дом в Силисбюри



Рис. 9. Дом в Ипсвиче

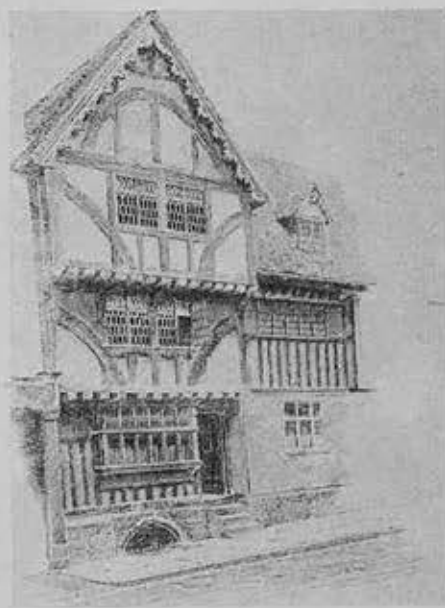


Рис. 10. Дом в Тонбридже

нии эскиза загородной дачи академика Жолтовского с домиком на магистрали Москва—Минск архитекторов Ефимова и Зайцева. Если в первом случае сильный ряд наличников имеет своей целью придать преобладающее значение верхнему — меньшему членению, то во втором случае наличник на торце призван заменить всякую другую обработку здания.

Преобладание отдельных деталей,

казалось бы, ведущее к зрительному уменьшению всего здания в целом, в действительности приводит к утверждению значимости здания, благодаря сильным, рельефным формам деталей.

Это положение наглядно иллюстрирует и известное здание насосной станции в Мацесте (по проекту академика И. В. Жолтовского), когда небольшое здание, благодаря силь-

ным деталям, удалось удержать в масштабе окружающего ландшафта (море, горы) и включить в него (рис. 11).

Нельзя не вспомнить при этом московские школы, архитектура большинства которых так резко диссонирует с масштабом московских магистралей.

В условиях развивающегося сборного строительства значительный практический интерес представляет фахверковое решение. Здесь единственной темой фасада является выявленная конструкция зданий, которая, как это особенно ясно видно на примере дома в Тонбридже (рис. 10), очень далека от систем тectонических декораций больших зданий. В то же время, при правильно взятом масштабе, она совершенно достаточна для решения архитектуры малых зданий облегченного типа.

Конечно, приведенные примеры не исчерпывают возможных решений архитектуры малых зданий, равно как и не охватывают всего круга вопросов.

Повышение архитектурного мастерства является одним из основных условий повышения качества нашего строительства. Поэтому борьба за правильное понимание композиционных проблем имеет первостепенное значение.

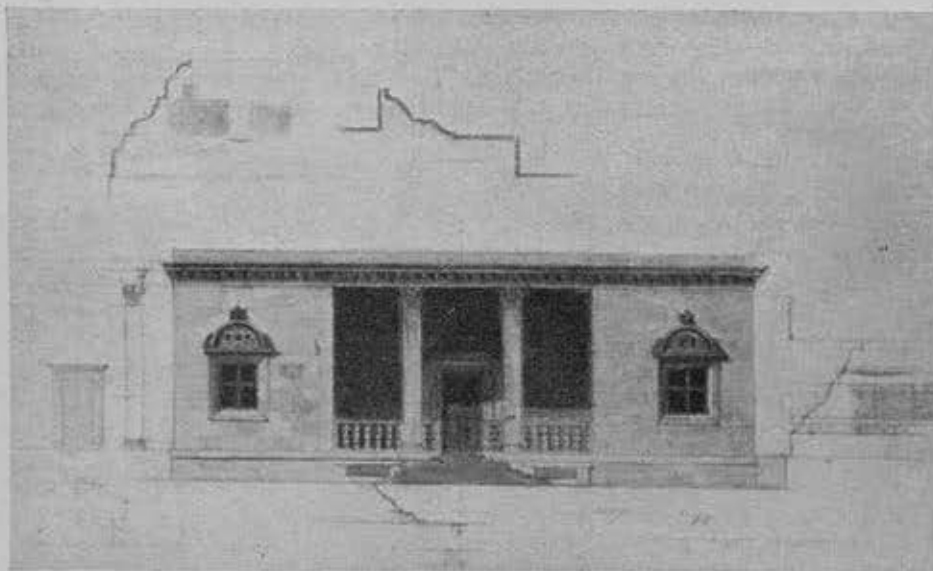


Рис. 11. Проект здания насосной станции в Новой Мацесте
Акад. арх. И. В. Жолтовский. 1934 г.

ПЛАН НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ РАБОТ ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ на 1939 год

И. МАГИДИН

Утвержденный на 1939 год план научно-исследовательских работ Всесоюзной академии архитектуры полностью исходит из необходимости немедленной реализации на архитектурном фронте директив XVIII съезда ВКП(б) и в частности постановления о третьем Сталинском пятилетнем плане развития народного хозяйства СССР.

Усиленное внимание уделено в плане вопросам типизации, стандартизации и индустриализации объектов массового строительства (жилье, школы, детские учреждения), а также скоростным методам строительного производства.

Изучение архитектуры народов СССР и народного творчества в строительном искусстве и разработка отдельных наиболее актуальных вопросов истории и теории архитектуры на основе марксистско-ленинского учения также занимают видное место в плане Академии архитектуры.

Первым и основным разделом в плане работ Академии является раздел, посвященный архитектуре сооружений массового характера. Строительство в третьей пятилетке жилых домов в размере 35 млн. м², сооружение 40 тыс. городских и сельских школ на 10,7 млн. ученических мест и 25 тыс. детских садов и яслей на 2,4 млн. мест — настоятельно диктуют Академии необходимость включить в план своих работ темы по жилому дому городского и поселкового типа, по школе, по детскому саду и детским яслям.

Научно-исследовательская разработка тем по массовому строительству имеет целью получение наиболее рациональных и экономичных типов жилья, школ, детских садов и яслей на основе типизации и стандартизации конструктивных частей и деталей здания и широкого применения индустриальных и скоростных методов строительства. Комплексность в разработке тем выражается в одновременном решении типов планировки, конструкции, внутреннего

оборудования, новых отделочных материалов и т. д. Положительные результаты этих научных исследований должны быть уже в этом году использованы в практике проектирующих и строящих организаций.

По этому разделу плана предусмотрено также изучение опыта проектирования и строительства жилых домов в колхозах и разработка серии типовых проектов для строительства 1940 года по отдельным географическим районам СССР (север, средняя полоса, южные районы).

Раздел плана «Внутреннее оборудование» объединяет темы по интерьеру жилых и общественных сооружений, по мебели и встроенному оборудованию, по оборудованию кухни и санитарно-технического узла и по строительным деталям из недефицитных материалов.

Все эти темы прорабатываются в едином комплексе с темами раздела «Архитектура сооружений массового строительства». Намечается разработка экспериментальных проектов интерьера и экономических типов передвижной и стационарной мебели и встроенного оборудования из недефицитных пород дерева и других материалов применительно к типам и стандартам массового строительства 1939 года.

Одновременно будут разработаны проекты оконных и дверных приборов, решеток и электроосветительной арматуры из черных металлов, дерева, керамики и пластмассы (заменяющей цветные металлы) с тем, чтобы эти детали могли быть использованы в массовом производстве.

Планом предусматривается также разработка и изыскание новых видов отделочных материалов, наиболее экономичных, менее трудоемких в работе и в наибольшей мере соответствующих требованиям скоростного строительства. Этому вопросу отвечают такие темы плана, как «облицовочные плиты», «сухая штукатурка», «лицевой кирпич» и «фасадные краски».

Получение положительных результатов в разработке этих новых видов отделочных материалов должно привести к полному изъятию, особенно в массовом строительстве, трудоемких и дорого стоящих работ по сырой штукатурке.

В этом же разделе плана имеются и такие темы, как «белый и цветной цементы», «цемент Кина», «керамическая мозаика» и «живописная майолика». Научная разработка этих тем должна обеспечить изыскание лучших декоративных отделочных материалов для строительства Дворца Советов и других уникальных сооружений общественного характера.

...

Архитектура общественных и промышленных сооружений представлена в плане научно-исследовательских работ Академии темами: «театр» и «промышленный комплекс».

По теме «театр», на основе изучения опыта проектирования и строительства театральных сооружений, должны быть разработаны определенные принципы и твердые нормы проектирования различных по своей емкости театров. Кроме того, по этой теме должны быть разрешены такие вопросы, как оптимальные габариты зрительного зала, сцены, фойе и других помещений, механизация сцены, эвакуация помещений, конструкция театральных сооружений и примеры архитектурного оформления.

Тема «промышленный комплекс» ставит своей целью составление монографии об опыте реконструкции завода имени Сталина в Москве и популяризацию этого опыта среди проектировщиков и строителей промышленных сооружений.

В этом же году, сверх плана, Академия должна разработать эскизные проекты архитектурного оформления сооружений Переволоцкого и Жигулевского узлов Куйбышевского гидростроительства.

Темами раздела «градостроительство и планировка» являются наиболее актуальные, практические вопросы строительства и реконструкции городов СССР.

Первое место здесь занимает тема: «районная планировка». Огромное значение этой темы подчеркнуто постановлением СНК СССР от 26/II 1938 г. о промышленном строительстве и подтверждено решениями XVIII съезда ВКП(б). Реконструкция и благоустройство городских улиц, площадей, набережных и кварталов и строительство парков культуры и отдыха — это все вопросы, непосредственно связанные с реализацией задач третьего пятилетнего плана.

Научно-исследовательская работа Академии архитектуры имеет своей целью разработку и издание в этой области ряда пособий для городских и районных архитекторов и проектировщиков (по составлению детальных проектов планировки отдельных частей города и по осуществлению этих проектов в натуре).

Проработка этих вопросов будет сопровождаться экспериментальными проектными работами из текущей практики реконструкции Москвы.

...

В отличие от так называемого «западного уклона», господствовавшего в исторических работах Академии архитектуры прошлых лет, преувеличивавшего значение западных влияний и прославлявшего «итальянский гений» в России, — историческая тематика плана научно-исследовательских работ на 1939 год уделяет основное внимание недостаточно до сих пор изученной архитектуре народов СССР, в частности, архитектуре великого русского народа. Коренным образом меняются метод и техника самих научных исследований. Если раньше преобладала литературно-компилятивная работа с ограниченным искусствоведческим уклоном, то теперь темы будут разрабатываться комплексно (т. е. совместно научными работниками в области архитектуры, искусствоведения и археологии), с организацией обмеров, изысканием первоисточников и других форм точной документации.

Тема «Русская национальная архитектура X—XIII вв.» ставит целью изучение и выявление, по памятни-

кам архитектуры этого периода (Киев, Владимир, Новгород, Псков, Ростов, Суздаль, Смоленск), национального своеобразия русской архитектуры и пересмотр тех неверных и вражеских концепций, которые приводили ранее к отрицанию глубины этого своеобразия и преувеличению «западного влияния».

Тема «Архитектура оборонных форпостов Московского государства XV—XVIII вв.» предусматривает исследование мало изученных объектов строительства этого периода (Кирилло-Белозерский монастырь, кремли и монастыри Москвы, Смоленска, Коломны, Серпухова, Зарайска, Тулы, Горького, Углича), с точки зрения архитектурно-ансамблевых и художественных качеств, а также назначения и уровня строительной техники, позволившей Московскому государству вести успешную борьбу за свою независимость с иноземным нашествием.

По темам «Архитектура Москвы XVII—XVIII вв.», «Школа архитектора Д. В. Ухтомского в Москве», «Мастер русской архитектуры М. Ф. Казаков» предусматривается изучение мало исследованных памятников гражданской архитектуры этого периода и составление соответствующих монографий для многотомника по архитектуре народов СССР. Эту цель преследует и тема «Архитектура жилища народов Грузинской и Армянской ССР».

В разделе «Советская архитектура» имеется лишь одна, но достаточно серьезная тема по анализу наиболее важных объектов советской архитектуры (Днепрогэс, Метро, канал Москва—Волга, павильоны СССР на Парижской и Нью-Йоркской выставках, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка 1939 года, Дворец Советов, жилые дома, школы, детские учреждения). Анализ будет производиться под углом зрения преломления в этих объектах лозунга о социалистическом реализме. Эта работа ставит также целью популяризировать среди масс трудящихся лучшие образцы архитектуры периода социалистического строительства в СССР.

...

Еще в мае 1938 года, на первом всесоюзном совещании работников высшей школы, тов. Молотов указал, что «решающая задача заключается

в том, чтобы обеспечить высшую школу хорошими учебниками, достойными нашего великого дела, дела социализма».

XVIII съезд ВКП(б) в решениях о «плане дальнейшего повышения материального и культурного уровня трудящихся в третью пятилетку» указал, что необходимо «чтобы главное внимание в ближайшие годы было обращено на повышение качества высшего образования».

Реализуя указания тов. Молотова и решения XVIII съезда ВКП(б), Академия включила в план своих научно-исследовательских работ составление и сдачу в этом году в издание трех основных, впервые составляемых в СССР, учебников по «истории архитектуры», «основам социалистического градостроительства» и «архитектурным конструкциям» (для учащихся архитектурных и строительных вузов).

Работе по учебникам, ввиду ее важности и сложности, в общем плане работ Академии отведено значительное место; на составление указанных трех учебников ассигновано 40% от всего объема финансирования плана научно-исследовательских работ Академии архитектуры в 1939 году.

К непосредственной работе по составлению учебников привлечено около 125 наиболее квалифицированных научных и профессорско-преподавательских работников Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова, Баку, Тбилиси и других городов Советского Союза.

...

Наша партия и правительство оказывают исключительное внимание делу развития социалистической архитектуры. В особо благоприятные условия поставлена и работа Академии архитектуры, где имеется достаточная обеспеченность квалифицированными кадрами и материальными средствами для ведения плодотворной и творческой научно-исследовательской работы.

Это обязывает коллектив работников Академии оправдать оказываемое ему доверие и выполнить досрочно и на высоком качественном уровне весь план научно-исследовательских работ, участвуя таким образом в реализации тех задач, которые стоят перед архитекторами и строителями в третью пятилетку.

Н О В Ы Е Т И П Ы ЖЕЛЕЗОБЕТОННЫХ МЕЖДУЭТАЖНЫХ ПЕРЕКРЫТИЙ

И. ЛЮДКОВСКИЙ, Б. СЛЕЗИНГЕР

Одним из крупнейших достижений последнего десятилетия в области железобетона является возникновение новых тонкостенных пространственных конструкций. Форма этих конструкций — оболочек, складок и шатров — заимствована из архитектуры каменных сооружений эпохи средневековья и ренессанса, но пропорции современных тонкостенных железобетонных конструкций, конечно, совершенно иные, чем пропорции прежних каменных сооружений.

Развитие пространственных конструкций шло, в основном, по линии применения их в качестве покрытий. Использование принципа пространственных конструкций в междуэтажных перекрытиях еще не получило должного развития. Объясняется это большой высотой оболочек и складок, а также тем, что здесь встречались некоторые конструктивные трудности, связанные с криволинейностью или ломанностью пространственных конструкций. В связи с этим в практике строительства до сих пор еще преобладают два типа классических перекрытий: ребристые и безбалочные.

Применяющиеся на западе отдельными строительными фирмами разнообразные керамические вкладыши, создающие в часторебристых перекрытиях гладкую поверхность потолка, широкого распространения у нас не получили.

Однако изучение работы пространственных конструкций подсказало конструкторам немало новых форм, которые могут быть с успехом применены в междуэтажных перекрытиях, где, как известно, железобетон получил наибольшее распространение.

Ниже мы приводим несколько типов экономичных железобетонных перекрытий, которые либо проверены практикой, либо настолько теоретически и конструктивно проработаны, что могут быть введены в практику строительства.

Сборные шатровые перекрытия. Шатер — усеченная пирамида, обращенная меньшим основанием вверх, принадлежит к так называемым тонкостенным пространственным конструкциям.

Как известно, пространственные системы в железобетоне являются самыми экономичными, так как, устраняя действие изгиба, они работают преимущественно на нормальные усилия. Из всех пространственных конструкций только шатер пригоден для междуэтажных перекрытий; формы остальных пространственных конструкций (оболочки, складки) для междуэтажных перекрытий неприемлемы.

Шатер напоминает купол (его можно

представить как фигуру, вписанную в купол). Форма шатра с архитектурной стороны весьма благоприятна. Получаемая безреберная кессонная форма поверхности потолка может быть эффективно обработана, она чрезвычайно хороша также в смысле вентилирования помещения. Вентиляционные короба располагаются в каналах (лотках), образованных наклонными гранями шатра и идущих во всей плоскости перекрытия. Помимо вентиляции лотки могут быть также использованы для электропроводок, трубопроводов, пневматической почты и т. д.

Максимальная высота шатрового перекрытия (у боковых граней) равна $1/8 - 1/12$ пролета, т. е. не больше высоты обычного ребристого перекрытия.

Шатровые перекрытия, помимо своих архитектурных качеств, выгоднее обычных ребристых перекрытий и по расходу материалов (в бетоне на 40—60% и в железе на 25—40%). Однако, несмотря на эти преимущества, данный тип конструкций не получил достаточного распространения в практике строительства. Объясняется это сложностью и дороговизной производства работ, при монолитном возведении перекрытий. Текстильпроект было запроектировано несколько объектов с монолитными шатровыми перекрытиями. После неудачного опыта с осуществлением этой конструкции на одном из объектов Киевского комбината искусственного волокна, от применения монолитных шатровых перекрытий на других объектах отказались.

Совершенно очевидно, что экономические преимущества этой конструкции не компенсируют те трудности, которые вызываются сложными опалубочными, арматурными и бетонными работами при монолитном возведении перекрытий.

Идя по линии упрощения и рационализации этого типа перекрытия, авторами настоящей статьи было предложено выполнять шатровые перекрытия из отдельных сборных плит. Впервые проект многоэтажного здания со сборными шатровыми перекрытиями был представлен нами в 1933 году на всеююзный конкурс по сборным железобетонным конструкциям, где он получил первую премию.

Конструкция сборных шатровых перекрытий осуществляется следующим образом. Шатер делится по граням на пять отдельных элементов. Четыре плиты (при квадратной сетке колонн совершенно одинаковые) имеют трапециoidalную форму и образуют наклонные грани шатра; пятая плита представляет собою горизонтальный пластинчатый элемент. Все плиты окайм-

лены по периметру ребрами, из которых выходит арматура. Связь между отдельными плитами по граням их соприкосновения осуществляется путем скрепления выпущенной арматуры, с последующей заливкой швов бетоном.

При такой системе получается также очень удобный стык колонн. Шатер опирается углами основания на сборную колонну, имеющую небольшую капитель. Для колонны вышележащего этажа ребра шатра и арматура, выпущенная из грани плит и нижней колонны, образуют стакан, в котором колонна надежно закрепляется. Стакан прячется в толщине перекрытия (в лотках). Он может быть сделан любых размеров.

Для устройства пола лотки (между горизонтальными плитами шатров) должны быть перекрыты специальной конструкцией из дерева или железобетона.

В обычных жилых и общественных зданиях перекрытия лотков следует осуществлять в дереве и лишь в особо ответственных случаях надо перекрывать их железобетоном.

Наиболее просто (при пролетах шатра в 5—8 м) можно перекрыть лотки следующим образом: в середине лотков делают небольшую кирпичную стенку в $1/2$ кирпича (с тем, чтобы уменьшить вдвое величину перекрываемого пролета) и затем перекрывают лотки либо деревянными настилом, либо сборными железобетонными плитами.

Расчет шатра можно производить по очень простому и в то же время достаточно точному способу. Затажка, идущая по нижнему контуру шатра, определяется из расчета шатра (в обоих направлениях), как балки свободно опертой на капители колонн. Расчетная величина пролета уменьшается при этом за счет капителей. Верхняя плита рассматривается как упруго-защемленная по периметру. Моменты защемления определяются из рассмотрения поперечного сечения шатра как трехпролетной неразрезной балки.

Работа верхней горизонтальной плиты учитывается в двух направлениях, соответственно соотношениям сторон, а наклонных граней — в одном (поперечном) направлении.

Арматура конструируется, как в обычных плитах, в соответствии с эпюрой моментов.

В верхней горизонтальной плите (в четверть пролета) сечение арматуры по сравнению со средней частью уменьшается вдвое. Вся растянутая арматура (затяжки) размещается в нижних ребрах. На про-



тяжении всего пролета сечение арматуры должно быть одинаковым.

Нижняя арматура отдельных элементов шатра соединяется на капитальных колоннах — либо путем сварки, либо перепуском арматуры. Размеры сторон верхней горизонтальной плиты следует принимать равными 0,41 — 0,61, а толщину плиты — не ниже $\frac{1}{10}$ ее меньшего пролета. Наклон боковых граней рекомендуется осуществлять не более, чем на 30°.

Заготовка сборных элементов шатра (плит) должна быть организована на строительных заводах. При квадратной сетке колонн получается всего два типа элементов, при прямоугольной (близкой к квадрату) — три типа. Средний горизонтальный элемент может состоять из двух плиток. На такое расчленение следует идти в тех случаях, когда размеры средней целой плиты затрудняют транспортировку и монтаж элементов. Вес элементов колеблется в пределах 300 — 1000 кг. При бетонировании плит необходимо пользоваться новейшими методами: вибрированием, пропариванием или бетонированием под давлением. Бетон надо применять не ниже марок М-140.

Монтаж шатрового перекрытия, ввиду небольшого веса элементов, можно производить, либо очень легкими кранами типа Деррик, передвигающимися непосредствен-

но по перекрытию, либо специальным башенным краном,двигающимся по земле вдоль здания.

При помощи таких кранов можно монтировать 5—6-этажные здания. Монтаж ячейки шатра протекает следующим образом. Сперва устанавливаются колонны, а затем (в центре ячейки) — легкая переносная деревянная шахта с выдвижными стойками, на которую укладываются средние и боковые плиты. После скрепления арматуры производится заливка стыков высокосортным, быстро схватывающимся цементом. Через 6—12 часов после заливки швов, шахта опускается на высоту шатра и переносится в следующий пролет.

Для монтажа перекрытия нужно иметь 3—4 шахты.

Совершенно очевидно, что шатровое пространственное перекрытие экономичнее ребристого плоского, а также безбалочного, так как шатровое перекрытие можно рассматривать как безбалочное перекрытие с распором и большей высотой, а следовательно, с меньшими моментами.

В Промстройпроекте авторами настоящей статьи было рассчитано для различных объектов несколько типов перекрытий, причем получены были следующие экономические показатели расхода материалов на 1 м² плана перекрытия для ячеек 6 × 6 м:



Интерьер

Из этой таблицы видно, что в бетоне, при перекрытии лотков в дереве, шатровые перекрытия экономичнее остальных: в бетоне — на 550% и в железе — на 30—350% (в среднем).

При перекрытии же лотков в железобетоне экономия получается: в бетоне — на 35 — 400% и в железе — на 20 — 250%.

Все эти конструкции могут найти себе применение не только в качестве междуэтажных перекрытий, но и для покрытий павильонов и других помещений с верхним светом. В этом случае средний горизонтальный элемент может быть выполнен и в стеклобетоне. Верхний горизонтальный участок можно во всех случаях использовать для устройства в нем всякого рода отверстий, люков, фонарей и пр.

Шатровые перекрытия могут опираться как на сплошные кирпичные и каменные стены, так и на отдельно стоящие колонны.

Как видно из приведенной таблицы расхода материалов, наибольший эффект дают шатровые перекрытия при тяжелых нагрузках. Однако рационально применять их и в многоэтажных зданиях легкой промышленности и в общественных сооружениях (учреждения, институты, лаборатории, кино и т. п.), так как только в этих сооружениях можно полностью использовать все те большие архитектурные возможности, которые создают шатровые перекрытия.

Нами разработана также другая сборная конструкция, имеющая форму шатра.

Состоит она из железобетонного стержневого каркаса. Пространственно-стержневая рама образуется из четырех сборных трапециевидных рамок.

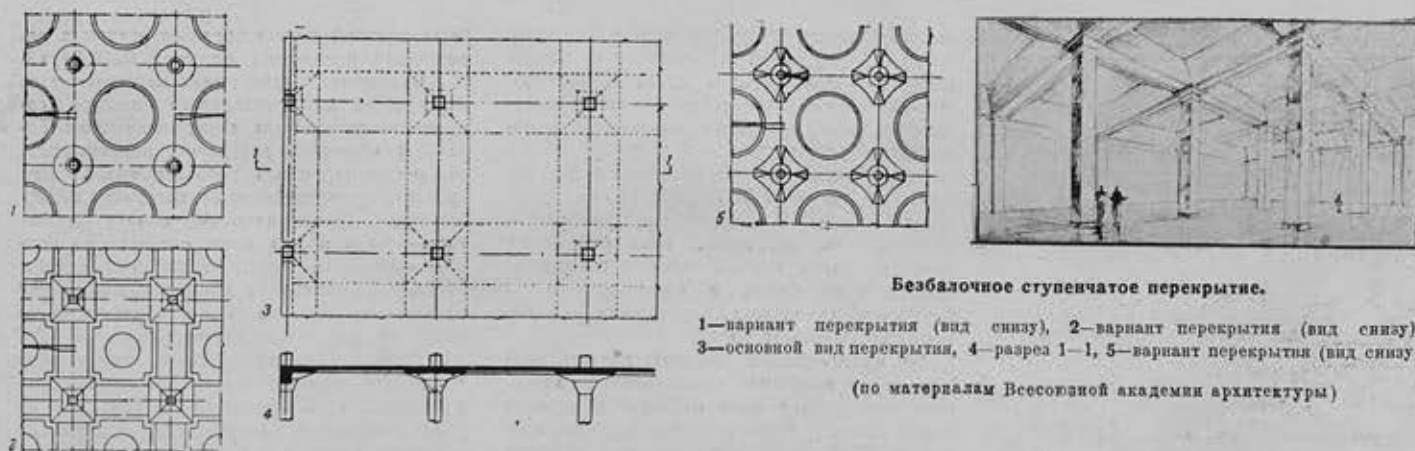
Стык между отдельными рамками осуществляется тем же способом, что и в шатрах.

Свободное пространство в боковых наклонных гранях может быть заполнено деревом или любым плитным материалом.

Ступенчатые безбалочные перекрытия. За последние годы в безбалочных перекрытиях достигнута значительная экономия главным образом за счет железа. В бетоне напряжения по-прежнему полностью не используются, но попытка полностью использовать напряжения в бетоне является вполне оправданной.

Авторами этой статьи на ряде объектов автозавода им. Сталина было запроектировано и осуществлено безбалочное перекрытие, в котором лишний, не полностью работающий материал был удален, в связи с чем удалось добиться значительного экономического эффекта.

Полезная нагрузка кг/м ²	Монолитное ребристое перекрытие		Сборное шатровое с деревянными перекрытиями лотков		Сборное шатровое с железобетонными плитами над лотками	
	бетон (см)	железо (кг)	бетон (см)	железо (кг)	бетон (см)	железо (кг)
300	13	14	6,5	8	10	11
400	14	15	6,5	8	10	11
750	17,5	18	8,0	12	12	15
1 000	22,5	24	9,0	16	13,2	21
1 500	26,6	33	9,6	18,5	14,4	22,8
2 000	29	34	12,0	19	16	23



Безбалочное ступенчатое перекрытие.

1—вариант перекрытия (вид сверху), 2—вариант перекрытия (вид снизу), 3—основной вид перекрытия, 4—разрез 1—1, 5—вариант перекрытия (вид сверху)

(по материалам Всесоюзной академии архитектуры)

Достигнуто это было посредством уменьшения толщины плиты в средней, менее напряженной части поля (в пролетной полосе). Уменьшив толщину плиты в средней части панели, мы получаем конструкцию, состоящую из резко очерченных взаимно перпендикулярных рам с широкими ригелями и средней, защемленной по периметру плиты меньшей толщины.

При расчете рамы принимается фактическая ширина ригеля. Нагрузка на него берется: полная (постоянная и временная) с ширины ригеля и распределенная (по треугольнику) со средней плиты. Вследствие наличия капителей, при расчете по методу заменяющих рам, учтено уменьшение длины ригелей и колонн.

Получившиеся в результате расчета моменты являются окончательными, и все железо размещается в ригелях, которые армируются как обыкновенные неразрезные балки, но без отгибов и хомутов.

Плита рассчитывается особо, как упруго защемленная по периметру, и соответственно армируется.

Следует отметить, что, согласно данных Лева и Мерша, американцы применяли перекрытие, своим внешним видом напоминающее описываемое нами. Такого же типа перекрытие применялось в Германии фирмой Вайс и Фрайтаг. Применение этого типа перекрытия М. рш объясняет главным образом соображениями расчета. «Трудности точного теоретического расчета плоских безбалочных перекрытий, — указывает М. рш, — можно обойти, если сделать плоское перекрытие с углубленными полями, потому что в этом случае внутренние силы имеют определенное направление». Однако, ввиду того, что раньше при расчете не учитывалось влияние жесткости капителей на уменьшение расчетного пролета, в облегченном безбалочном перекрытии получалось некоторое увеличение расхода железа по сравнению с нормальным безбалочным перекрытием. К тому же армирование перекрытия производилось весьма сложно, особенно в зоне капители и в месте перехода от утолщенной плиты к тонкой плите. Эти недостатки в конструировании также влияли на изливший расход железа. Поэтому, как только появился точный метод расчета безбалочных перекрытий, от облегченного типа пе-

рекритий почти совсем отказались и перешли к нормальному безбалочному.

В осуществленном облегченном безбалочном перекрытии, названном нами ступенчатым, уже учтен опыт расчета и конструирования современного безбалочного перекрытия, а именно: уменьшен расчетный пролет за счет жесткости капителей и облегчено армирование самой капители (боковые грани капители совсем не армируются). Это сразу дало большой эффект. Ряд подсчетов и экономических сравнений

показал, что получаемая от применения ступенчатых перекрытий экономия колеблется для бетона в пределах 15—18% и для металла — 4—8%, причем эмпирический коэффициент 0,7, снижающий расход арматуры в обычных безбалочных перекрытиях, в нашем случае не вводится.

Расход материалов на 1 м² плана перекрытия для ячейки 6 × 6 м при различных типах безбалочных перекрытий наглядно виден из следующей таблицы:

Полезная нагрузка кг/м ²	Высота безбалочного перекрытия и утолщенной зоны (h)	Безбалочное с учетом капители		Ступенчатое с учетом капители		Рибристое	
		бетон (см)	железо (кг)	бетон (см)	железо (кг)	бетон (см)	железо (кг)
750	18	20	18	16,5	17	17,5	18
1 000	20	22	20	18,2	19	22,5	24
1 500	24	26	25	21,5	23,7	26,6	33
2 000	26	28	26,5	23	25	29	34
2 500	28	30	28,5	25	27	—	—
3 000	32	34,5	32,5	28,5	31	—	—

В прессовом цехе ЗИС ступенчатое перекрытие выстроено в 1935 году и уже около четырех лет эксплуатируется. Это перекрытие было хорошо проверено, так как некоторое время оно использовалось под склад штампов и несло нагрузку значительно больше расчетной. Перекрытие это характеризуется следующими показателями: сетка колонн — 6 × 6 м; полезная нагрузка на перекрытие — 3,0 т/м²; высота утолщенной зоны — 32 см (т. е. такая же, как и потребная по расчету высота безбалочного перекрытия); размер капители в плане — 2,4 × 2,4 м; размер средней утолщенной плиты в плане — 3,6 × 3,6 м; толщина средней плиты — 18 см, т. е. высота уступа — 14,0 см. В бетоне получена экономия — 15,5%, в металле — 50%. При производстве работ усложнение опалубки, из-за разности толщин плит, очень незначительно и сводится к устройству дополнительной ступеньки в средней зоне, но арматурные работы, благодаря наглядной разбивке зон и простоте армирования,

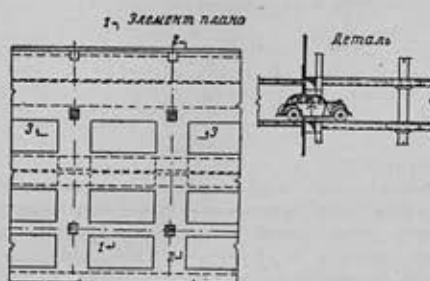
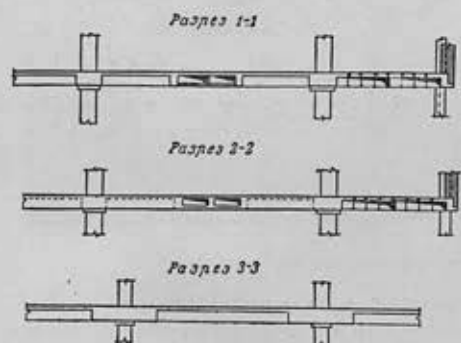
сильно упрощаются и ускоряются. Проектирование ступенчатого перекрытия значительно проще безбалочного, так как вместо конструирования сложных двойных сеток арматуры в этом случае армируется простая конструкция балочного типа.

Существенным преимуществом ступенчатого перекрытия является также возможность устройства больших отверстий в средней тонкой плите, вплоть до полного ее выреза.

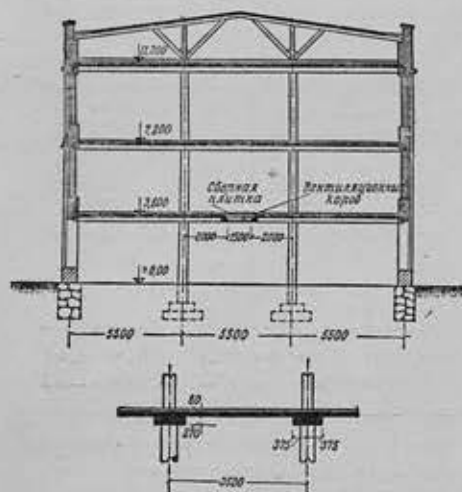
Из приведенной выше таблицы расхода материалов видно, что ступенчатые перекрытия экономичнее ребристых уже при нагрузке 750 кг/м². Особенно же рекомендуется применять их при расчетных нагрузках свыше 2 т/м².

В архитектурном отношении ступенчатое перекрытие, создавая кессонную форму потолка, приятнее обычного гладкого перекрытия. Форма и размеры кессона и капители в этом перекрытии могут быть приняты весьма разнообразные.

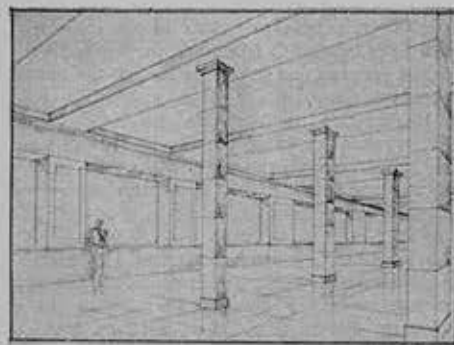
Дальнейшее свое развитие ступенча-



Широкобалочное ступенчатое перекрытие (гараж НКПС)



Широкобалочное ступенчатое перекрытие (бытовые помещения). Разрез и деталь



Широкобалочное ступенчатое перекрытие. Интерьер

тое перекрытие получило в проектируемом в настоящее время многоэтажном гараже Народного комиссариата путей сообщения. В отличие от рассмотренного выше перекрытия, оно не имеет капителей у колонн.

Показанное на рисунке перекрытие состоит из широких и низких балок, армируемых прямой безотгибной арматурой, и тонких кессонных плит. Шаг колонн в большей части гаража принят $7,5 \times 9$ м. Высота всех балок, а следовательно, и максимальная высота перекрытия — 50 см, толщина плит — 10 см.

В многоэтажных гаражах, где вентиляция имеет особенно существенное значение, при выборе типа перекрытия прежде всего должен быть решен вопрос о прокладке вентиляционных коробов. Высота этажей и кубатура здания зависят от высоты перекрытия, которая при обычных ребристых решениях с подвесными коробами бывает большой. Для гаража Народного комиссариата путей сообщения в большинстве вариантов ребристые перекрытия с коробами получались толщиной в 95 см.

В данном же ступенчатом перекрытии вентиляционные короба пересекают главную балку и включены в общую толщину перекрытия. В пролете между главными балками короб ограничен двумя второстепенными балками. Снизу они после окончания бетонировки подшиваются либо металлическими листами, либо сеткой Рабицы.

Применение ступенчатого (широкобалочного) перекрытия позволило в гараже Народного комиссариата путей сообщения снизить общую высоту здания на 1,6 м. Кроме того, оно дает наиболее экономичное решение. Так, приведенная толщина железобетона на 1 м^2 площади пола равна 24 см. При ребристом перекрытии приведенная толщина равна 23 см. При этом необходимо учесть, что опалубка ступенчатого перекрытия значительно проще, а следовательно, и его стоимость должна быть меньше, так как расходы по опалубке составляют 25—35% полной стоимости железобетона.

В заключение следует указать, что для определенных сеток колонн, например $3,5 \times 5$ м, ступенчатое перекрытие может быть с успехом применено и для обычных междуэтажных перекрытий в гражданских зданиях (бытовых и пр.), так как оно дает ту же, что и ребристые перекрытия, приведенную толщину железобетона и в то же время имеет значительно меньшую высоту, проще в производстве работ и лучше с архитектурной точки зрения.

На рисунке показано трехэтажное здание бытовых, решенное таким типом перекрытий. В этом перекрытии балки, в виде широких и низких полос, идут только в одном направлении. Между этими балками, ширина которых 75 см, находится плита в 8 см, имеющая в свету пролет 2,75 м. В это перекрытие в среднем пролете хорошо вписался вентиляционный короб. Для устройства короба балки в среднем пролете сделаны консольными, а плита на участке короба переведена сверху вниз. Поверху короб перекрывается сборными плитками.

Перекрытия из плит, усиленных ребрами. Весьма интересный проект использования пространственной ра-

боты плоской плиты для междуэтажных перекрытий предложил инженер В. И. Реут¹.

В существующих типах междуэтажных перекрытий не используется большая сопротивляемость плит перерезывающим силам. В обычных ребристых перекрытиях, как известно, плита работает только как элемент, распределяющий нагрузку между балками. Максимальный пролет таких плит — 3,5 м и для плит, опертых по контуру — 5,0 м, а между тем, по условиям среза, балочными плитами можно перекрывать пролеты до 10 м и плитами, опертыми по контуру, — пролеты до 20 м.

Естественно, что жесткость таких плит в пролете недостаточна. Идея инж. Реута в основном заключается в том, что он вводит в такие плиты ребра, назначение которых сводится к увеличению жесткости плит в пролете. До опоры эти ребра не доводятся, так как там хватает сечения плиты. Таким образом, ребра получаются как бы подвешенными к перекрытию.

По этому принципу инж. Реут предлагает два типа перекрытия. Для круглого или квадратного плана предлагается плита, усиленная по кругу или по многоугольнику ребрами. В зависимости от пролета и нагрузки возможно введение нескольких ребер. В этом случае их располагают концентрическими кругами. Кольцевые балки, хорошо сопротивляясь кручению, резко повышают жесткость плит и сильно снижают как тангенциальные, так и радиальные моменты. Кольцевые ребра жесткости могут располагаться и выше и ниже плиты. Тот же эффект в работе плиты может быть достигнут, если средние части плиты будут телескопически выдвинуты по отношению к наружным частям.

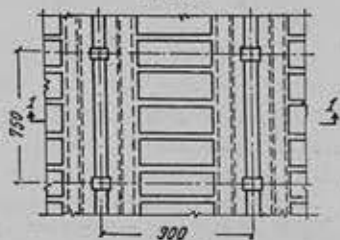
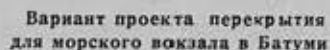
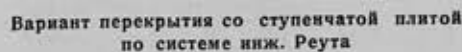
Следует отметить, что при большом количестве выступов эта конструкция переходит в шатровую, которая более ясна в своей статической работе и в то же время более проста и экономична.

Таковыми плитами, усиленными ребрами, рекомендуется перекрывать отдельные поля, например павильоны, вестибюли и т. п.

На рисунке приведено запроектированное инж. Реутом перекрытие одного из помещений морского вокзала в Батуми. Перекрытие имеет в плане форму квадрата со стороной 12,0 м и несет плоскую крышу. Полная нагрузка на перекрытие — 850 кг/м^2 , толщина плиты перекрытия — 12,0 см. Плита усилена двумя кольцами: внутренним — с диаметром в 6,7 м и внешним — в 10 м. Часть перекрытия, располагающаяся между внешним кольцом и наружным периметром квадрата, кроме верхней плиты имеет еще вторую плиту, располагающуюся по низу наружного кольца и сливающуюся с ригидами рам, на которые опирается перекрытие. Эта плита необходима по архитектурным соображениям, конструктивно же она используется для обеспечения полного заземления в месте второго кольца и уменьшения изгибающих моментов и перерезывающих сил в основной плите, располагающейся за внешним кольцом.

Второй тип перекрытий, предложенный инж. Реутом, имеет большее практическое значение. К сожалению, автором оно не-

¹ См. статью инж. В. И. Реут «Новые типы железобетонных конструкций», «Проект и Стандарт», № 4 и 5, 1937 г.



Междуетажное перекрытие с ребрами,
не доведенными до прогона

Варианты гаражных перекрытий

• • •

Архитектору, так же как и инженеру, открывается в этой области большое поле деятельности.

НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О Д. В. УХТОМСКОМ

С. ЗОМБЕ

В связи с указом Петра, запретившего с 1714 года воздвигать каменные сооружения по всей России, кроме Петербурга, в Москве в начале XVIII века почти прекращается сколько-нибудь значительное строительство. Лишь при преемниках Петра, в 1730—1740-х годах, здесь возводится ряд государственных и дворцовых зданий, начинают обстраиваться усадьбы. К этому же времени относится и возникновение в Москве первой архитектурной школы, которая позже получила название «Дворцового архитектурного училища». Во главе школы стоял выдающийся московский архитектор Д. В. Ухтомский, знаменитый в свою эпоху, забытый в последующую и очень мало известный в наше время.

Дмитрий Васильевич Ухтомский родился в 1719 году, умер в 80-х годах XVIII столетия. Первоначальное образование он получил в Московской греко-латинской академии, откуда (в 1739 г.) перешел учиться к архитектору Мичурину, а затем к Коробову. В 1742 году Ухтомский имеет уже звание «гезеля», в следующем году получает ранг «архитектурного помощника и за-архитектора», а в 1754 году — звание архитектора. После смерти Коробова, Ухтомский становится первым архитектором Москвы. Уже в 1741 году он имеет своих учеников, а затем возглавляет архитектурную школу. Он руководит этой школой в течение длинного ряда лет, вплоть до того момента, когда в результате ревизии он по причинам, оставшимся неизвестными, был отстранен от должности.

Школа Ухтомского, объединявшая архитектурную молодежь Москвы в так называемую «архитектурную команду», имела огромное значение в русской архитектуре. Учащиеся получали в ней солидную подготовку, основанную на изучении классиков архитектуры,

Все авторы немногочисленных статей об Ухтомском склонны рассматривать основное значение его деятельности лишь в области педагогической.

«Ухтомский создал первую архитектурную школу в Москве, — пишет И. Э. Грабарь¹, — в которой долго до основания Академии художеств уже учились такие славные впоследствии зодчие, как Кокоринов, Баженов и, может быть, Старов, и где прошел весь курс знаменитый М. Ф. Казаков, нигде больше не учившийся. В создании этой школы лежит главнейшая заслуга Ухтомского перед Москвой и всей Россией». О значении Ухтомского, как основателя первой архитектурной школы, говорит и В. В. Згура, который упоминает, однако, и о большом творческом таланте и размахе архитектора, называя его «Растрелли в меньших масштабах»².

Необходимо при этом отметить, что творческая деятельность Ухтомского зачастую получает весьма противоречивую оценку. О нем говорят и как о «третьестепенном мастере» и как о «московском Растрелли».

Исчерпывающий анализ творчества этого талантливого русского зодчего является весьма затруднительным из-за ограниченного количества сохранившихся памятников и проектов. К памятникам, выстроенным Ухтомским, обычно относят колокольню Троице-Сергиевской лавры, колокольню в Твери (по проекту Шумахера), ограду б. монастыря в г. Александро-вском, кельи б. Никитского монастыря в Москве и впоследствии сильно переделанные небольшие работы в Кремле. Кроме того, известно около 20 подписных чертежей, среди которых имеется та-

кая значительная работа, как проект «гошпитального и инвалидного домов» и весьма интересный проект Триумфальных ворот (1715 г.)³.

Совершенно очевидно, что этими работами не могла ограничиться деятельность Ухтомского, «Архитектурная команда» была в свое время «общирным учреждением», которое несло много сложных строительных обязанностей. Правительственные учреждения Москвы, многочисленные коллегии, канцелярии и конторы беспрестанно обращались в «архитектурную контору» Ухтомского с просьбой прислать гезеля для осмотра всяких строительных неисправностей или составить смету на перестройку, пристройку, а то и новую постройку⁴. Известно, что к Ухтомскому обращались и частные лица; об исправлении усадебного дома просит его, например, в 1758 году П. Б. Шереметев⁵.

Большую ценность приобретает, в связи с этим, хранящийся в собрании Музея архитектуры альбом и чертеж, подписанный ближайшим учеником и помощником Ухтомского Петром Никитиным⁶, публикуемые впервые.

На двух листах альбома имеются надписи — посвящение альбома кн. Н. Ю. Трубецкому. Надпись на втором листе гласит: «Светлейший князь и кавалер, милостивый государь и высокий протектор. От многих лет продолжающая Вашей светлости ко мне милость со многомошным покровительством беспрестанное во мне и ревностное, причиняло

¹ Чертежи опубликованы в статье В. Н. Нечаева — «Чертежи кн. Д. В. Ухтомского и б. Сенатском архиве» — «Архитектура» № 3—5, 1923 г., стр. 16.

² И. Грабарь. Школа и «Команда», стр. 6.

³ Станюкевич. «Старые кусковские хоромы», сборник ОНУ № 4—5.

⁴ Инвентарный номер альбома — Р. I № 178.

¹ Школа и «Команда» архитектора кн. Д. В. Ухтомского. Журнал «Архитектура», 1923 г. № 95, стр. 5.

² Старые русские архитекторы. М. 1923 г. стр. 10.

желание чем бы мне, по крайней силе и возможности своей сию неоцененную, государь, Вашу к себе протекцию заслужить и вседолжнейшую и искреннюю благодарность мою действительно засвидетельствовать. К существенному оказанию сей несколько лет на плечах моих лежащей должности я лучше того способу найти не мог как сию в главном плане, в фасадах и профилях великолепному Вашей светлости загородному и славному дому состоящую книгу за лучший плод науки моей от наполненного чувствительным признанием сердца Вашей светлости унижено поднести с всепокорнейшим прошением да благоволите, государь, сие усердное прошение милостивою десницею воспринять и трудившегося в оном высокой своей сильной протекцией от часу более удостоить которую за основание благополучия моего на свете и с присноблагодарнейшей совестью и глубочайшим решпектом на всю свою жизнь почитать должен.

Вашей светлости милостивого государя и высокого протектора все-нижайший слуга.

Князь Дмитрий Ухтомский.

Февраля 1753-го дня.

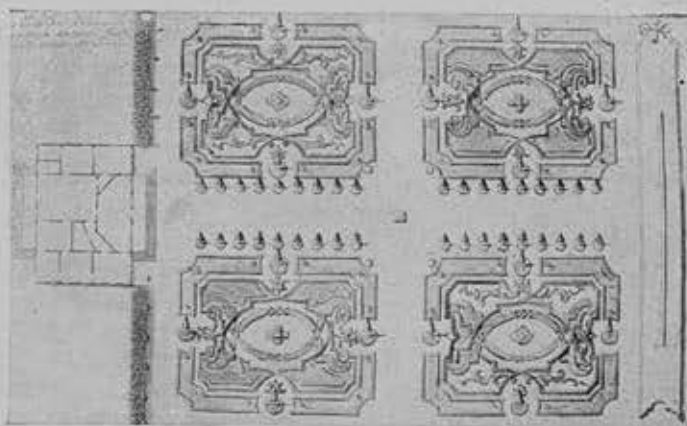
Хранящийся отдельно от альбома лист представляет собою перспективное изображение усадьбы Трубецкого на Воробьевых горах.

К сожалению, в посвящении отсутствуют более точные указания об участии Ухтомского в постройке усадьбы. На первый взгляд может показаться странной такая скромность автора, тем более, что свое произведение он украшает эпитетами «великолепный» и «славный». Но, если мы вспомним характер взаимоотношений заказчика и архитектора в XVIII веке и учтем также особенности присущего эпохе эпистолярного стиля, многое станет яснее. Эпитеты «славный» и «великолепный» относятся, в данном случае, не к архитектурному произведению, а к усадебному владению князя Трубецкого в целом, вызывавшему, очевидно, в свое время восхищение москвичей. Имя ее строителя было, вероятно, также достаточно известно, что делало упоминание его в альбоме излишним. В знак своей признательно-

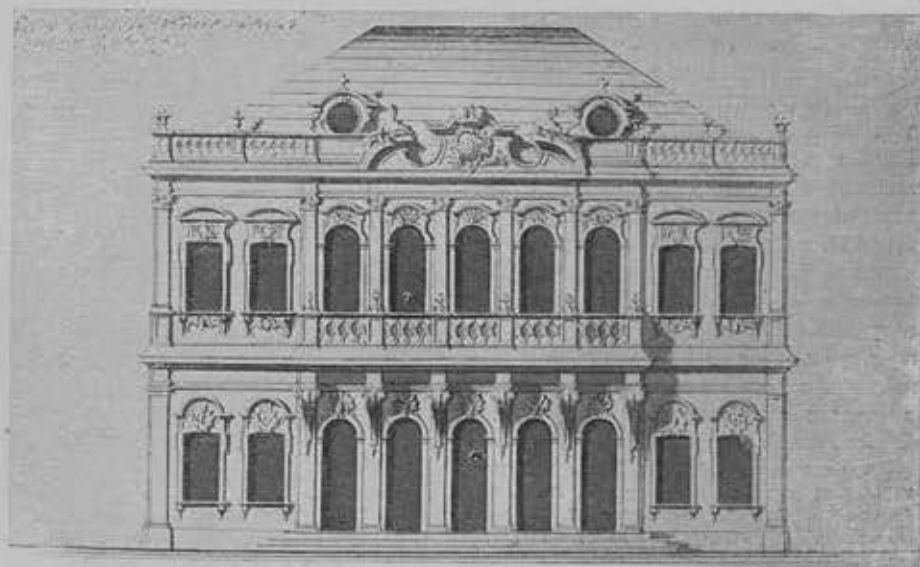
¹ Разрядка наша.



Д. В. Ухтомский. Бывшая усадьба Трубецкого на Воробьевых горах в Москве. Перспектива



Д. В. Ухтомский. План нижнего этажа главного дома и партер



Д. В. Ухтомский. Садовый фасад дома

сти Ухтомский преподносит лишь чертежи различных строений этой усадьбы и ее перспективный вид.

Чертежи выполнены тушью с отмывкой и раскраской акварелью. Все строения окрашены в розовый тон с выделением белых колонн, пилястр, фронтонов, карнизов и декоративной лепнины. Кровли — более темного, красноватого тона с затемнением в верхней части. Оформление чертежа типично для стиля барокко и, в частности, для Ухтомского и его школы. Здесь, как например, и в чертежах «гошпитального и инвалидного домов», ограды Ивановской площади в Кремле или в проекте пристройки к Кремлевскому Благовещенскому собору¹ сказалось стремление создать иллюзию объема, рельефности. На листе изображается, например, развернутый свиток или кусок бумаги с загнутыми и надорванными краями, прикрепленный искусно выполненными булавочками или печатью, а на нем уже располагаются чертежи. Иногда чертеж выписывается в изображение подвешенной на шнуре рамы. В альбоме все это усилено, соответственно его назначению — служить нарядно сделанным и тщательно выполненным подношением. Это обстоятельство сказалось и на характере самых чертежей. Выполнение планов значительно уступает по тщательности и мастерству выполнению фасадов. Планы сделаны схематичнее и имеют погрешности, несовпадение отдельных деталей. Это заставляет предположить, что альбом выполнен не одним лишь Ухтомским, а при участии его учеников, что подтверждается и наличием чертежа, подписанного Никитиным. Не подлежит, однако, никакому сомнению, что альбом изготовлен под непосредственным наблюдением и с участием руководителя, о чем свидетельствует и полное тождество почерка надписей к листам и почерка подписи под посвящением. Совершенно невероятным явилось бы предположение, что Ухтомский — авторитетный архитектор, загруженный работой, — стал бы подносить своему покровителю и выполнять в своей мастерской чертежи с чужого произведения.

¹ Чертеж из собрания Музея архитектуры. Опубликовано в статье арх. Н. И. Соболева и А. А. Кипарисовой. Журнал «Академия Архитектуры» № 1, 1937 г., стр. 71.

Небольшой двухэтажный, деревянный (как и все остальные постройки усадьбы, кроме оранжереи и птичника) дом в плане представляет прямоугольник, несколько вытянутый по главным фасадам. Внутренние членения очень просты и также почти все прямоугольны. Срезанные углы некоторых помещений нижнего этажа объясняются, очевидно, соображениями чисто утилитарного порядка. Они могли появиться в результате приспособления к вкусам владельца и не представляют собою поисков барочного разрешения пространства. Вместе с тем, дом отличается особой грациозной нарядностью. Фасады дома обработаны различно, делятся на два этажа карнизом и заканчиваются ажурным парапетом с вазами. Парапет прерывается фигурными фронтонами; повсюду размещены в большом количестве статуи и декоративная лепнина.

Сравнение этого листа альбома с известными работами Ухтомского позволяет установить большое сходство не только в графическом выполнении, но и в трактовке архитектурных форм. Приемы обработки фасадов и характер декорации не оставляют сомнений в авторстве Ухтомского. В то же время, обилие декорации, легкость и грациозность ее рисунка напоминают виртуозное мастерство Растрелли. Но этим, собственно, и ограничивается сходство в творчестве обоих мастеров. Разное



Д. В. Ухтомский. Проект церкви «Гошпитального и инвалидного дома»

понимание массы здания, скульптурная пластичность у Растрелли и почти плоскостная трактовка стены у Ухтомского — все это подчеркивает большое различие их творчества.

С особой ясностью это различие обнаруживается при сравнении главного дома усадьбы с деревянным Аненгофом Растрелли. Плоская стена дома Ухтомского служит как бы фоном для декорации, ее небольшие выступы почти тонут в массе скульптурной лепнины. Целостная пластика массы здания у Растрелли заменена здесь различной обработкой каждого фасада. Показательны и членения дома Ухтомского по горизонтали на два почти равнозначных этажа, применение тонких вытянутых колонн, плоских и довольно широких пилястр, значительно более жидких карнизов, отсутствие обычных растреллиевских раскреповок.

Местоположение усадьбы легко определяется при взгляде на перспективу. Москва-река, Воробьевы горы и виднеющийся вдаль за рекой Новодевичий монастырь без труда дают возможность распознать усадьбу Трубецкого, существовавшую в XVIII веке на восточном берегу Москва-реки. Точная дата постройки этой усадьбы неизвестна, как неизвестна и дата ее уничтожения. В описании усадьбы Трубецкого¹ говорится, что «это была красивая дворянская подмосковная, с большим деревянным барским домом с мезонином и обширными террасами и различными сооружениями в виде громадных деревянных мостов, перекинутых через глубокий овраг, в нижней части которого находился большой пруд. Один из мостов был особенно грациозен; при высоте 5 сажен, он имел 7 пролетов. Громадный парк при усадьбе представлял как бы рощу с прочищенными дорожками, не щеголая аллеями из подстриженных деревьев, которые были тогда в моде в барских усадьбах». Очевидно, уже в начале XIX века усадьба была перепланирована и перестроена.

В XVIII веке владение Трубецкого представляло собой очень рас пространенный в то время тип усадьбы с «регулярным» парком. Подобную планировку мы имели, например, в

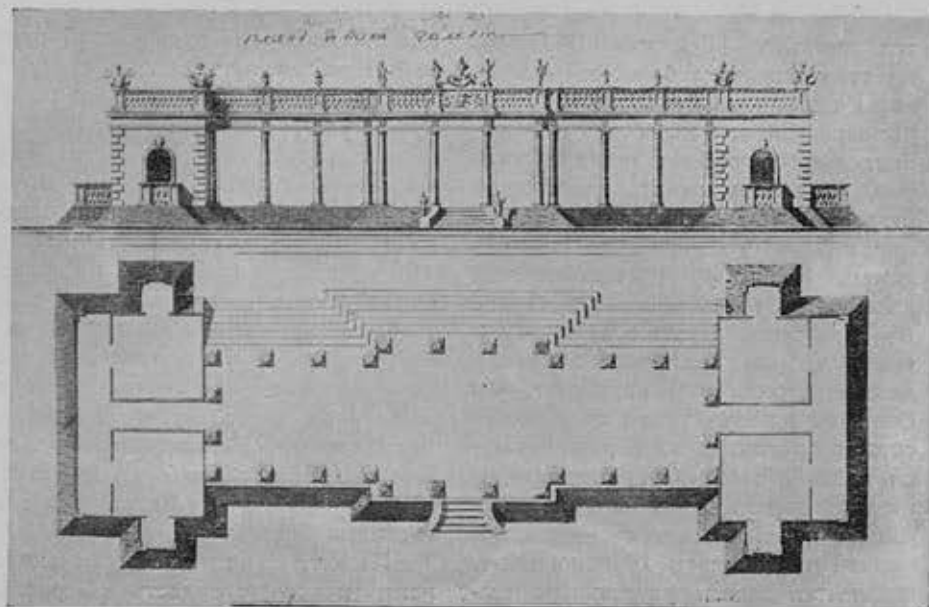
¹ «Нескучный сад и его растительность». Изд. Сабашниковых. М. 1923 г., стр. XI.

Петергофе или в Кускове, близ Москвы. Такого типа усадьба слагалась обычно из барского дома со службами, часто со стоящей поблизости церковью. Дом помещался в глубине от входа, с фасадом, обращенным обычно к воде. Вода вообще занимала большое место в таких планировках — река, естественный или искусственный пруд, небольшие водоемы, фонтаны и каскады служили необходимым дополнением широких аллей парка. Из окон заднего фасада дома открывался вид на изумрудную зелень партера с разбитыми на нем клумбами. За домом и по сторонам его простирался торжественный и церемонный «регулярный» сад. На фоне темной зелени эффектно выделялась скульптура, в большом обилии и разнообразии заполнявшая парк.

В планировке Ухтомского скульптуре также уделялось большое место, образцы ее имеются в альбоме.

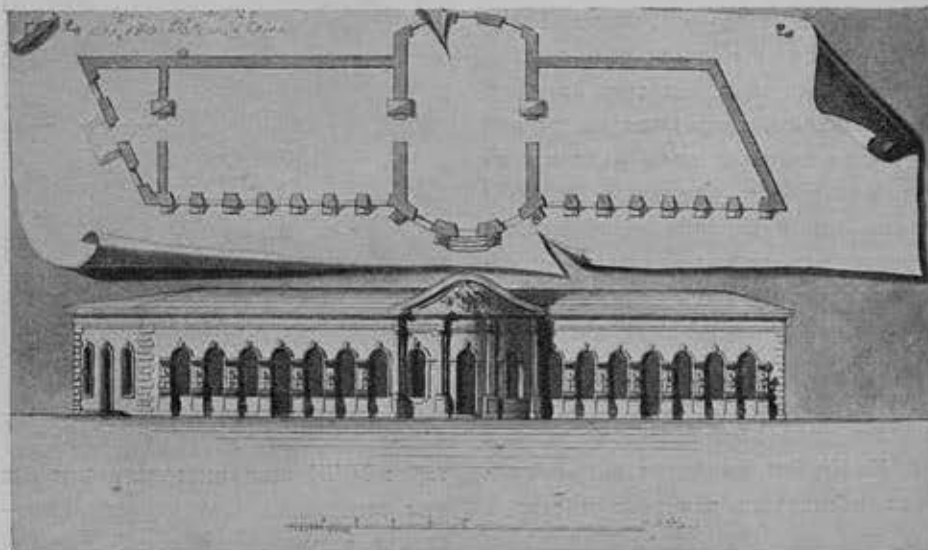
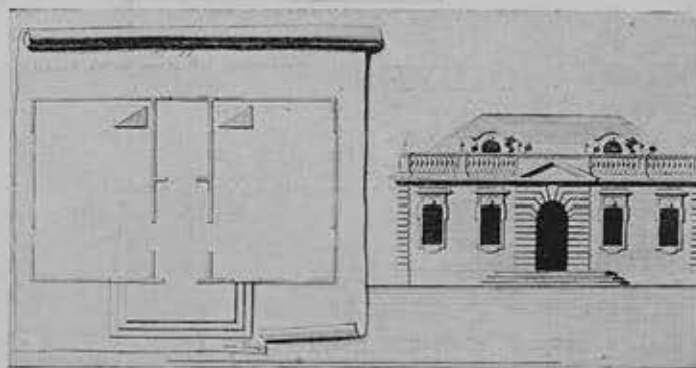
В планировке усадьбы Трубецкого можно отметить ряд особенностей, которые внес архитектор в обычную схему, сообразно с условиями, продиктованными рельефом местности. Дело в том, что главный фасад барского дома необходимо было ориентировать в сторону Б. Калужской улицы, которая в то время проходила мимо усадьбы, т. е. в сторону естественного подъезда к дому. Вместе с тем, Москва-река на противоположной стороне делала естественным приближение дома к воде. Этими условиями планировки объясняется, очевидно, то, что большой регулярный сад усадьбы расположен на переднем плане, тогда как дом отнесен далеко внутрь. Главная ось планировки проходит от главного входа в сад к дому в виде прямой широкой аллеи-дороги, ограниченной с обеих сторон густой зеленью боскетов и чередующимися, подстриженными шарообразно и пирамидально деревьями. В отличие от обычно принятого центрального положения главной оси по отношению ко всей планировке, она в данном случае сильно сдвинута вправо, так как иначе дом оказался бы отрезанным от воды склоном Воробьевых гор.

Усадьба Трубецкого значительно скромнее, чем в Кускове, отличавшемся чрезвычайной сгущенностью художественных средств и элемен-



Д. В. Ухтомский. Бывшая усадьба Трубецкого. Пропаден

Корпус
для камердинера



Оранжерея

тов паркового убранства. Обращает на себя внимание большое чувство меры в количестве и характере декоративных элементов, которые применяются для служебных построек зданий, одновременно подчеркивая их второстепенное значение и объединяя в единый ансамбль с главным домом. Постройки поставлены отдельными замкнутыми группами. Перед барским домом с восточной и южной сторон расположено по два домика; домики попарно объединены очень нарядными воротами, которые служат проходами на образовавшийся таким образом курдонер, соединяющий главный дом с одной стороны с парком, с другой — с менажерией и птичником. Птичник очень любопытен своим треугольным пла-

ном и вытянутой ступенчатой кровлей. Наиболее интересным сооружением усадьбы, несомненно, являлась оранжерея. Она была выполнена в камне; формы ее стройны и монументальны, округлый выступ центра, подчеркнутый четырьмя колоннами, поддерживающими изогнутый фронтон, удачно перебивает несколько однообразную протяженность фасада. Любопытен прием асимметрического построения плана с параллельно скошенными боковыми стенами, рассчитанный на чисто барочный эффект иллюзорного увеличения фасада; этот эффект должен был получиться при взгляде на фасад со стороны главного дома.

Несмотря на уже отмеченную нами некоторую сухость и «графич-

ность» планировки усадьбы и ее архитектурных форм — эта белорозовая игрушка, искусно вправленная в зеленую парковую раму, должна была радовать глаз своей веселой и легкой затейливостью. Ее декоративность, известная нам и по другим работам Ухтомского, по справедливому замечанию И. Э. Грабаря, сближает творчество архитектора с народным русским искусством. Очень важно, вместе с тем, отметить своеобразное восприятие Ухтомским архитектуры барокко, которое придает его творчеству черты национального русского зодчества и сближает его с большой линией русской архитектуры XVII века, особенно с так называемым «нарышкинским» стилем и творчеством Зарудного.

РУССКИЕ СКУЛЬПТОРЫ, РАБОТАВШИЕ В АРХИТЕКТУРЕ

Ф. И. ШУБИН

С. ИСАКОВ

Во второй половине XVIII века Академия художеств воспитала целую плеяду замечательных скульпторов. Имена Шубина, Козловского, Гордеева, Щедрина, Мартоса, Прокофьева с полным правом могут быть включены в список лучших европейских мастеров того времени. К сожалению, творчество их до сих пор еще очень и очень мало изучено, а те работы, которые выполнены были ими в порядке обслуживания архитектурного строительства, и совсем почти не обследованы.

А между тем, все названные скульпторы принимали весьма деятельное участие в декорировании целого ряда замечательных зданий. Ф. И. Шубин выполнил очень большое количество рельефов и статуй по заданиям Фельтена, Старова.

Эта сторона деятельности скульп-



Скульптор Федот Иванович Шубин (1740—1805). Автопортрет

Sculpteur F. I. Choubline (1740—1805)
Autoportrait

торов XVIII века интересна еще и в том отношении, что она свидетельствует о наличии в самой системе академического воспитания и обуче-

ния того времени очень ценных моментов, содействовавших правильному и широкому развитию природных задатков учащихся.

Нельзя, в самом деле, обойти вниманием тот факт, что, скажем, Шубин не ограничился рамками скульптуры, а испытал свои силы и в живописи, и в рисунке. Написанный им «Автопортрет» качественно настолько высок, что, будучи помещен в Русском музее рядом с работами Левицкого, выдержал и такое опасное соседство. Прекрасными рисовальщиками были и Козловский, и Прокофьев. Воронихин, прежде чем стать архитектором, показал себя мастером «миниатюрной и перспективной живописи». Точно так же и Витберг, автор грандиозного проекта храма-памятника Отечественной войны, окончил Академию по классу исторической живописи.

В Академии XVIII века осуществлялся в какой-то мере синтез «трех знатнейших художеств», учащиеся Академии не замыкались в узких рамках своей специальности, а были хорошо ориентированы и в смежных областях искусства. Это, вне всякого

сомнения, облегчало им и задачу обслуживания запросов архитектуры.

Пример Шубина, быть может, особенно показателен в этом отношении.

Шубин был «портретный».

Давая ему этот уничижительный эпитет, заправили Академии тем самым подчеркивали, что Шубин—реалист и потому якобы неспособен подняться над уровнем повседневной действительности, а, следовательно, область высокого искусства, *grand style*, ему недоступна.

Это не помешало, однако, Фельтену привлечь именно Шубина к работе по декорировке внутренних помещений Чесменского дворца. В течение 1774—1775 гг. Шубин выполнил в мраморе 58 портретных рельефов «великих князей, царей и императоров российских». Правда, заказ этот дан был вскоре по возвращении Шубина из-за границы, когда еще не успела определиться основная линия творчества молодого мастера, и к тому же самый заказ носил в основном портретный характер, но все же факт остается фактом: Шубин декорировал залы Чесменского дворца и справился с задачей своей хорошо. Рельефы его, размещенные в виде пояса сверху парадных помещений, придавали залам дворца импозантный вид. Так же, в виде декоративной ленты обрамляют они сейчас оружейный и серебряный залы Оружейной палаты, куда в 1849 г. передали их в связи с ликвидацией Чесменского дворца.

Этот первый опыт привлечения Шубина к декоративной работе оказался настолько удачным, что в 1775 г. к Шубину же обратился и другой архитектор — Антонио Ринальди. С 1768 г. занят был Ринальди постройкой Мраморного дворца или, как его тогда именовали, «дачки у почтовой пристани на берегу Невы». По замыслу Ринальди внутри дворца, предназначавшегося для Григория Орлова, должны были находиться бюсты всех братьев Орловых. Естественно поэтому, что для исполнения их Ринальди, точно так же, как и Фельтен, остановил внимание свое на лучшем портретисте того времени, на Шубине. Но, помимо портретов, Ринальди хотел декорировать дворец целым рядом статуй, рельефов, «сюжетов», трофеев и т. п. Поручая и эти работы Шубину, Ринальди, повидимому, не был уверен,



Ф. И. Шубин. «Андрей Боголюбский» (мрамор). Чесменский дворец Оружейная палата

проявит ли Шубин должное декоративное чутье и, очевидно, поставил условие, чтобы они исполнены были по его, Ринальди, рисункам. В «щете», представленном Шубиным за статую «Утро», исполненную для ниши на парадной лестнице, так и сказано, что она сделана «против данного архитектором Ринальдием рисунка». Несомненно, «против рисунков Ринальди» выполнил Шубин и все не-портретные работы для Мраморного дворца. А их было не-



Ф. И. Шубин. «Александр Невский» (мрамор). Чесменский дворец Оружейная палата

мало: 8 статуй в нише парадной лестницы (до наших дней дошли из них только две); две статуи на «фронте при часовом корпусе» (обе целы), большой (2,7 м вышиною и 1,8 м шириною) рельеф на тему «Диана и Эндимион» (не сохранился), 3 рельефа на исторические темы — «Великодушие Алексея Орлова, Сципиона Африканского и Павла Эмилия» (все целы), 8 рельефов аллегорического и чисто декоративного характера (сохранилось три), наконец, 4 «сюжета».

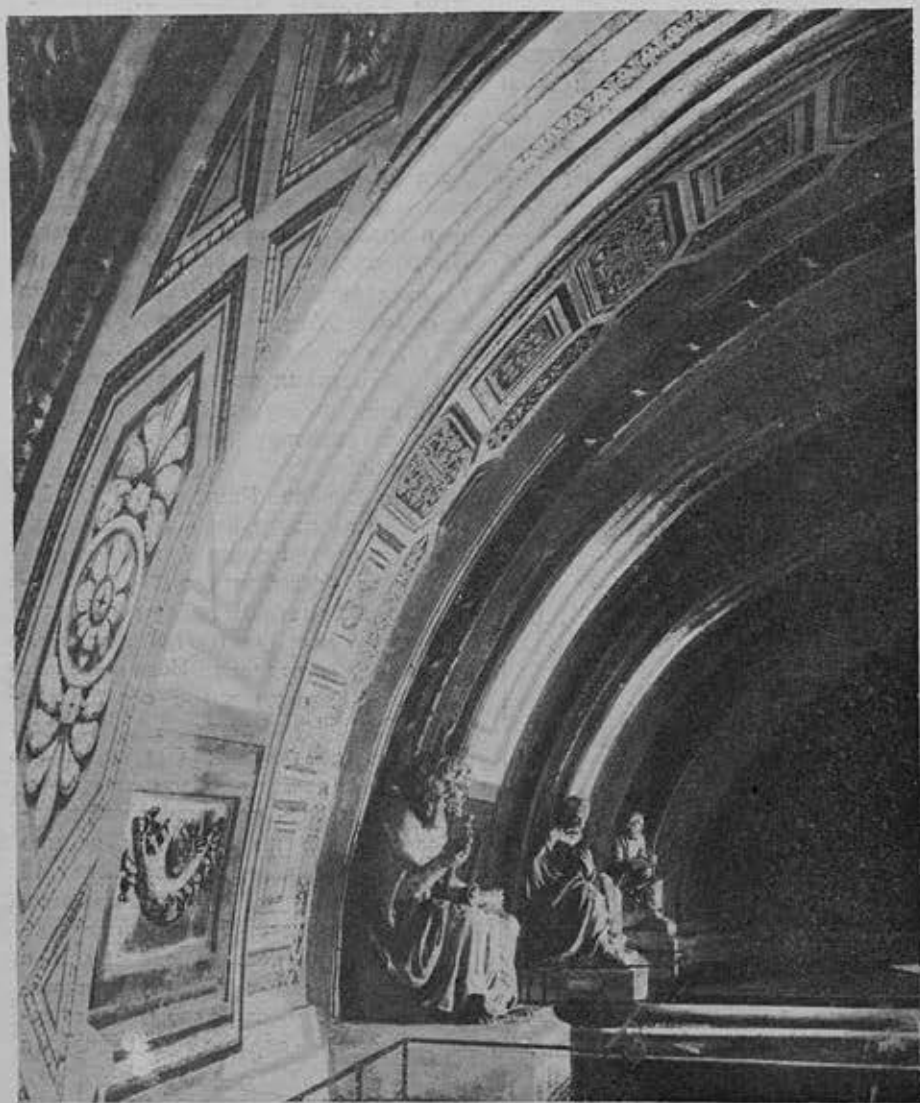
Для мастеров XVIII века и для Шубина, в частности, очень показательно, что они были очень далеки от той болезненной гипертрофии авторского самолюбия, которая так характерна для XIX столетия. Шубин решительно ничего зазорного для себя не видал в работе «против рисунков» Ринальди. В этом сказывалось здоровое чувство корпоративности и это, несомненно, в очень большой мере содействовало качеству декоративно-скульптурных работ. Прекрасные статуи «Утро» и «Ночь», стоящие в нишах Мраморного дворца, явно несут в себе элементы ринальдиевской изысканности и в позах, и в общей трактовке. Влияние Ринальди сказалось и на превосходном рельефе «Великодушие Сципиона Африканского». А там, где, как в бюстах, момент декоративный уступал место портретности, там, видимо, архитектор предоставлял скульптору полную свободу действий.

Что между Ринальди и Шубиным имели место именно такого рода здоровые взаимоотношения, говорит тот факт, что в 1782 г., закончив в основном работы по Мраморному дворцу и приступив к внутренней отделке Исаакиевского собора, Ринальди снова обращается к Шубину. На этот раз уже не требовалось портретных бюстов, а за Шубиным к этому времени уже твердо установилась репутация «портретного». И все же Ринальди именно Шубину поручает исполнение 16 рельефов на тему «Жертвоприношение». Мало того, Ринальди предоставляет ему полную свободу и в композиционном построении рельефов, и в стилистическом их оформлении. И «портретный» оказался на высоте.

Правда, работы его, как и его сотоварищей, не были помещены на



Ф. И. Шубин. «Великодушие Алексея Орлова». Рельеф. Мраморный дворец



Ф. И. Шубин. Троицкий собор Александро-Невской лавры
Общий вид статуй «святых». 1783—1789 г.

стены собора — они хранились в «конторе», но что они были хороши, что они удались и были одобрены таким тонким и требовательным художником, как Ринальди, — об этом свидетельствует особое значение, какое сам Шубин придавал им. Доказывая Академии право свое на высокое звание «исторического», он ссылаясь и на эти свои работы — «16 барельефов разных жертвоприношений собственной моей выдумки и отделки».

К сожалению, судить о том, в какой мере отвечали они архитектурному замыслу Ринальди, не представляется возможным. Исаакиевский собор Ринальди, как известно, закончен не был, а сохранившаяся до наших дней модель его (она находится в архитектурном музее Всероссийской академии художеств) не дает указаний, где именно думал Ринальди поместить рельефы Шубина. Сейчас они вделаны в стены Белого зала Мраморного дворца. Перенес их сюда, очевидно, Александр Брюлов, выполняя порученную ему переделку дворца.

Последней серией декоративных работ Шубина были рельефы и статуи для Троицкого собора Александро-Невской лавры. Заказ этот падает на 1786—1789 гг. Он был поручен Шубину в порядке конкурса с неким неизвестным итальянским скульптором Фонтана. Только снизив цену на 250 руб. против суммы, запрошенной соперником, добился Шубин получения подряда. Двадцать колоссальных статуй, размером более двух натур, поставил Шубин внутри собора над колоннами. Пять больших рельефов в 2 м высотой сделал он для украшения наружных стен собора. Шестой, самый крупный по размерам, рельеф был предназначен для внутренней вогнутой стены над входными дверями в собор. Все эти работы сохранились до наших дней. Все они доступны осмотру. Но ни одна из них до самого последнего времени не привлекала к себе должного внимания. Между тем, они далеко не безынтересны.

Рельефы Троицкого собора — наглядное свидетельство, что Шубин, так твердо державшийся выработанной им системы решения портрета, при выполнении заданий декоративного порядка, всецело подчинялся требованиям общего замысла архитектора. Если в работах его для

Мраморного дворца дает себя знать ринальдиевская изысканная грациозность рококо, а в рельефах «Жертвоприношение» эти отзвуки рококо опять-таки в полном соответствии с эволюцией стиля Ринальди отходят на второй план и уступают место сдерживающему началу классики, то в скульптурных панно Троицкого собора Шубин — безоговорочный классик. Этого требовал общий характер, стиль, в котором решал свою постройку Старов.

В рельефах этих Шубин показал, что навыки, приобретенные им в годы пенсионерства, когда Пигаль заставлял его компоновать «эн ба-рельеф» «с эстампов славных мастеров, как-то Пуссена, Леснера, Рафаэля и др.», не были забыты. Рельефы умело построены и вполне гармонируют с общим стилем собора. Но в них нет ни одного штриха от подлинного Шубина, от чарующей пластики несравненного мастера XVIII века. Во имя подчинения замыслу архитектора принес Шубин в жертву свое творческое «я».

В статуях «святых» он этого не сделал. Тут была предоставлена ему большая свобода, и Шубин дал волю и преклонению своему перед ге-



Ф. И. Шубин. «Пандора»

нием Микеланджело, и своей потребности зафиксировать в «инвентированных» образах апостолов богатый запас своих жизненных наблюдений. Шубинские апостолы Иуда и Петр напоминают пророков Исая и Иеремию Сикстинской капеллы, а Моисей Шубина — явный пересказ языком лесоруба-древодола величественной фигуры микеланджеловского Моисея. Большинство же «святых» — апостолы Матвей, Андрей, Варфоломей, Симон и великие князья Владимир, Гавриил, Федор — типичные русские «мужики». Изображенные в спокойных позах, они гармонично увязываются с общим помпезным характером собора.

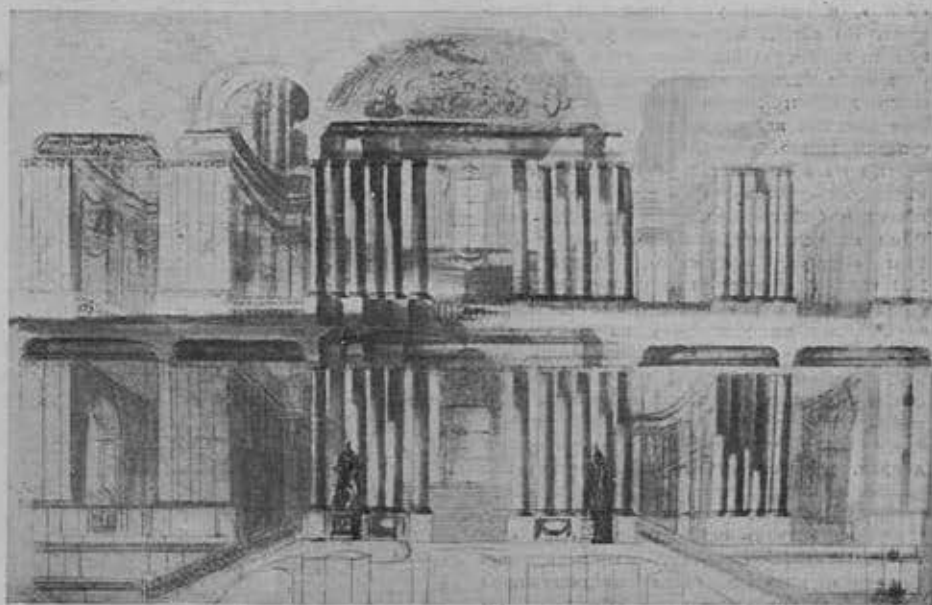
Есть у Шубина и еще одна статуя, входящая в состав большого архитектурного замысла. Это «Пандора», стоящая наряду с работами Прокофьева, Щедрина, Мартоса, Козловского и наряду с античными статуями на большом Петергофском насаде. В какой мере выдерживает она соседство с классическими произведениями, красноречиво говорит тот факт, что вся совокупность этих работ долгое время считалась отливками лучших образцов античной скульптуры.

АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХИВ

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ РИСУНКИ И ЧЕРТЕЖИ В. И. БАЖЕНОВА

В. ИВАНОВ

Музей Всесоюзной академии архитектуры приобрел три небольших рисунка на мифологические темы, выполненные В. И. Баженовым. Рисунки находились в собрании И. С. Зильберштейна. Один из них изображает «Вакханалию», выполнен пером, черной тушью, тонкими рваными линиями и оттушеван в тон сепии. В левом углу рисунка латинская надпись, в переводе гласящая: «рисовал Баженов, тушевал Иван Гусев». В правом углу рисунка — экслибрис помощника «по математической части» при постройке Кремлевского дворца, друга и собирателя рисунков Баженова — Федора Каржавина; два других рисунка на мифологические темы имеют лишь экслибрис Каржавина.



В. И. Баженов. Проект реконструкции Московского Кремля 1771 г.
Разрез парадного вестибюля дворца

V. I. Bajenov. Projet de la reconstruction du Kremlin de Moscou. (1771). Coupe du vestibule du Palais



В. И. Баженов. Рисунок на мифологическую тему
(Музей архитектуры ВАА)



В. И. Баженов. Рисунок на мифологическую тему
(Музей архитектуры ВАА)

По манере рисунка, уверенной и свободной, эти три листа необычайно близки к подлинным листам Баженова из каржавинского альбома, хранящегося в Библиотеке им. Ленина в Москве.

Интересен еще один рисунок, находящийся в собрании проф. А. А. Сидорова (Москва), любезно предоставившего его Музею архитектуры. Рисунок выполнен карандашом, затем обведен тушью, причем задний план изображения оставлен не обведенным. В левом углу рисунка буквы «В. Ф.», в правом углу экслибрис Каржавина. По общей композиции рисунок близок к панно, выполненному в парадном вестибюле баженовской модели Кремлевского дворца; можно предположить, что этот рисунок является первоначальным наброском панно.

Из мало известных чертежей Баженова интересно отметить четыре чертежа, хранящиеся в библиотеке парижского Арсенала. Один из них воспроизведен в книге Луи Рео: «Русское искусство», вышедшей в 1922 году в Париже, как разрез большого вестибюля Кремлевского дворца. К сожалению, автор не указывает на какие-либо лигатуры на чертежах, упоминая лишь, что рисунки датированы 1771 годом и принадлежат к коллекции маркиза Пальма. Чертежи эти представляют большой интерес для истории проектирования Кремлевского дворца, тем более, что дошедшая до нас модель является вариантом первоначально утвержденного проекта, а подлинных чертежей не сохранилось, или они пока еще не разысканы. Наконец, из материалов Баженова, которые были предоставлены Музею, следует указать на увраж, изданный в 1725 году в Вене (собрание проф. Шервинского). На выходном листе в трех местах имеется экслибрис Баженова, а на последнем листе находится собственноруч-

ная запись Баженова (от 18 ноября 1771 года) виденного им сна. На всех листах увража с изображениями замечательных мостов древности Федором Каржавиным сделаны подстрочные переводы с

французского. Возможно, что Каржавин в данном случае подбирал для Баженова материал в период работы зодчего над проектом Царицынского ансамбля, в котором мосты занимают видное место.



В. И. Баженов. Рисунок на историческую тему. Из собрания проф. А. А. Сидорова



Село Болгары. Рисунок бр. Н. Г. и Г. Г. Чернецовых



«Большой минарет» в Болгарах. Рисунок бр. Н. Г. и Г. Г. Чернецовых

РИСУНКИ БРАТЬЕВ ЧЕРНЕЦОВЫХ

Н. Е. КОРНИЛОВ

Сто лет протекло с того времени, как неутомимые художники-перспективисты братья Чернецовы летом 1838 г. совершили свое путешествие по Волге от Рыбинска до Астрахани¹.

Результатом поездки братьев Чернецовых явилась серия законченных рисунков. Для историка архитектуры особый интерес представляют те из них, которые посвящены руинам архитектурных памятников волжско-камских болгар.

Спустившись от Рыбинска на специально оборудованном парусном судне, они летом достигли Казани, затем отправились дальше, сделав остановку в Сюкеевских горах и в Тетюшах. Отсюда они и предприняли заезды в глубь страны, занявшись зарисовкой исторических памятников болгар (сосредоточенных в б. Спасском уезде, Казанской губ., ныне Татарская АССР). В Болгарах художники многие памятники застали уже в сильно разрушенном состоянии, а потому смогли оставить нам лишь фрагменты архитектурных комплексов. Но даже те жалкие остатки архитектуры волжско-камских болгар, которые успели зарисовать братья Чернецовы, в большинстве до нашего времени не сохранились.

Так называемая «Белая палата» в зарисовках Чернецовых занимает центральное место. В 1838 г. она сохраняла еще значительную часть своих архитектурных деталей.

Прежде всего художники сделали обмеры ее фундаментов, твердо установив крестообразный план сооружения. В позднейшее время это дало возможность выяснить назначение здания (бани). План, кроме того, служил ориентировочным материалом при последующих раскопках.

В следующих зарисовках дан общий вид памятника на фоне села Болгар. На

трех изображенных на рисунках куполов один уже в начале XIX века грозил полным обвалом. Глазу уже тогда представлялась часть деталей внутренней обработки: декоративный арочный пояс с нишками.

Художник точно изображает особенности кладки «Белой палаты». По его рисунку можно установить, что в нижних ее частях использованы более тщательно подобранные квадраты тесаного камня. Слева остаток пилона, на котором Н. Чернецов сделал надпись: «Надо быть кирпич». Позднейшие археологические раскопки установили, что художник ошибался, — материалом «Белой палаты» служил не кирпич, а известняк.

С противоположной стороны тот же памятник дан на следующем рисунке, исполненном, по видимому, Н. Г. Чернецовым. Ряд зарисовок посвящен, кроме того, интерьеру «Белой палаты». Одна из них дает отчетливое представление о внутреннем виде смежного с главным помещением. За сложной из крупных тесаных камней южной аркой центрального купольного помещения раскрывается примыкающее к нему дополнительное, также купольное, помещение. Оно образуется тремя перекрещивающимися арочными проемами с заключенными между ними парусами, на которых возмывается полусферический купол. Все здесь, начиная от старательно прорисованных камней и кончая скупой профилировкой, говорит о строгой простоте и монументальности сооружения. Следы разрушения значительны, особенно в нижних частях. На основании этой зарисовки мы твердо можем установить стрельчатую форму арки «Белой палаты». Таким образом, подтверждается историческая связь болгарской архитектуры с архитектурой древнего Ирана и арабской архитектурой Средней Азии. Нельзя, конечно, забывать и о влиянии Крыма и сельджуковского, турецкого искусства.

Архитектурным декорациям интерьера западной части «Белой палаты» Чернецовы также посвятили несколько зарисовок. Здесь ясно видна конструкция стрельчатой арки, кладка из профилированного камня, форма паруса и полусферического небольшого купола, с сохранившейся декоративной обработкой по штукатурке (арочный пояс с нишками).

Перейдем к рисункам Чернецовых, ко-

торые до сих пор не обращали внимания исследователей. Три листа посвящены так называемой «Черной палате» — сохранившемуся до наших дней архитектурному сооружению. Первый лист — это план, по которому можно точно установить размеры сооружения (2 сажени 2 аршина 6 вершков по стороне четырехугольника, при общей толщине кладки в 1 аршин 8 вершков). Многие части «Черной палаты», еще сохранившиеся в начале XIX века, сейчас утрачены. Разрушения коснулись главным образом капитальных пристроек, примыкавших к нижней части здания, которые служили, может быть, кельями или погребальными камерами.

Второй лист дает общий вид «Черной палаты» со стороны, противоположной входу (юго-запад). На нем изображены не дошедшие до нас фрагменты пристроек, со всех сторон примыкающих к основному четверику здания. Хорошо показана кладка здания: внизу положены более крупные, почти квадратные камни, выше — мелкие, случайной формы, не так тщательно подобранные. Интересны архитектурные детали: стрельчатые проемы окон, обработанные стрельчато-килевидными арочками. Общий силуэт здания, переходящего от четверика к восьмистороннику, на котором покоится купол, хорошо схвачен в рисунке.

Зарисовка интерьера «Черной палаты» дает ясное представление о том состоянии, в котором был памятник сто лет назад. Купол еще сохранял значительную часть своей штукатурной облицовки. В тех местах, где она начиналась, видны ряды ровной кладки из тесаного камня. Ниже идет пояс восьмисторонника. На каждой его стороне помещено по два оконных проема, окаймленных стрельчатыми арочками и вертикальными профилированными тягами.

В среднем разделе восьмисторонника сохранились лепные розетки. Для перехода от восьмисторонника к четырехграннику служат конические своды (трюмпы). Еще ниже выступающий карниз обегает все четыре стены здания. Парные нишевые аттики стен сохранились только частично. Ряд ниш и пояс декоративных арок завершают скромное оформление «Черной палаты». В точности зарисовки мы убедились, во время работ по укреплению этого памятника в 1926 г.

¹ Григорий Григорьевич Чернецов (1801(3) — 1865). Никанор Григорьевич Чернецов (1804—1870).



Развалины в Болгарах. Рисунки бр. Н. Г. и Г. Г. Чернецовых

В 1841 г. «Большой минарет», находившийся около развалин так называемого «Четырехугольника», обрушился. Братья Чернецовы успели запечатлеть его внешний вид в одном из своих рисунков. Минарет представлял собой столпообразное сооружение, несколько суживающееся кверху, где проходит открытый парадет с решеткой. Верхняя часть минарета над парадетом еще более сильно сужена и увенчана кровлей более позднего происхождения. Низ минарета был сложен из квадров. Основной четырехгранник имел ско-

шенные углы, облегчавшие плавный переход к восьмиграннику и цилиндрической форме завершения. Сходный по типу отдельно стоящий «Малый» минарет сохранился до сих пор в Болгарах.

Рядом с «Малым» минаретом находится так называемая «Ханская усыпальница» в Болгарах. Оба эти сооружения также зафиксированы художниками. «Усыпальница» уже в эпоху Чернецовых была лишена купольного покрытия.

Последней зарисовкой Г. Чернецова является, так называемая, «Никольская

церковь» — памятник, вполне удовлетворительно сохранившийся до наших дней. Четырехугольное в основании, небольшое сооружение, со срезанными на высоте человеческого роста углами, выше переходит в восьмигранник. Внутри сохранилось купольное перекрытие с гончарными трубами. Памятник покрыт поздней восьмискатной железной кровлей.

Работа Чернецовых имеет исключительное значение для изучения архитектуры болгарских памятников и особенно тех из них, которые не дошли до нас.

АРХИТЕКТУРНЫЙ КАЛЕНДАРЬ

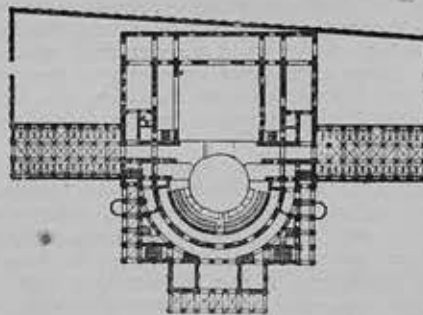
И Ю Н Ь

3 июня (22 мая ст. ст.) 1863 года умер академик архитектуры Альберт Карионович КАВОС (род. в 1800 г.). Сын композитора и дирижера, Альберт Кавос начал свою архитектурную деятельность помощником Росси при постройке Александринского театра. По окончании стройки Кавос руководил работами по расширению здания оперного театра, сооруженного в 1783 году по проекту Тишбейна.

В 1854—1856 гг. Кавос заново отстроил Московский Большой театр, сгоревший в 1853 году.

Крупнейшая самостоятельная работа Кавоса — здание Мариинского театра, сооруженное им в 1859—1860 гг. на месте сгоревшего и им же построенного цирка. В те же годы им произведена перестройка Михайловского театра, построенного А. П. Брюлловым.

Проект театра Большой оперы в Париже доставил Кавосу орден почетного легиона.



Арх. А. Кавос. Проект цирка в Петербурге. Фасад и план

Перу Кавоса принадлежат изданные в Париже: «Traité de la construction des théâtres» (1847) и «Reconstruction du grand théâtre de Moscou dit Petrovski» (1859).

...

6 июня (29 мая ст. ст.) 1494 года прибыл в Москву «стенной и полатный мастер» Алевиз ФРЯЗИН, миланский архитектор, приглашенный в русскую столицу послами великого князя Ивана Васильевича III—Мамуилом Ангелом и Даниилом Мамыревым. В мае 1499 года Алевиз приступил к постройке каменного великокняжеского дворца с погребками и ледниками «на старом месте, у Благовещения»; этот дворец он соединил каменной стеной с Боровицкой стрельницей. Сооружение дворца было закончено в 1508 году, уже при великом князе Василии Ивановиче. В своем первоначальном виде дворец простоял лишь до 1547 года, когда он сильно пострадал от пожара. Во второй половине XVI века дворец был отстроен со значительными переделками; в начале XVII ве-

В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ЕДИНСТВА

Х. АРМЕН

Псевдонаторы из среды западно-европейских формалистов на заре XX века обещали вывести искусство из тупика. Они справедливо указывали на немощность буржуазного искусства, на глубокий кризис, им переживаемый, но не могли предложить никаких новых, глубоких идей. Скорее даже эти «реформаторы» сами усугубляли упадок искусства, призывая к изгнанию из архитектуры всяких элементов изобразительности.

За последнее время отдельными архитекторами и критиками на Западе и в США выдвигается лозунг «очеловечивания архитектуры». Но очеловечивание архитектуры вовсе не понимается здесь в качестве основного творческого принципа. Элементы изобразительной пластики низводятся в архитектуре до значения декоративных придатков и деталей.

В здании Капитолия в Небраске (США) суровые фигуры законодателей вырастают непосредственно из камня, не отграниченные от него, не наделенные архитектурной ясностью. В новом здании Норвичской ратуши (Англия) на глухой стене над фризом, в высокие узкие ниши вставлены три фигуры. Выделяясь своей белизной на темной, мрачной кирпичной стене, они кажутся перенесенными сюда из средневековой церкви.

Капитолий в Орегоне (США) спроектирован по обычной для американских монументальных зданий схеме. Два симметричных параллелепипеда основного здания увенчаны гигантским цилиндрическим барабаном, на плоском перекрытии которого возвышается небольшая статуя. Здесь все репрезентативно. Цилиндрическому снаружи холлу соответствует четырехугольник плана. Автор вполне сознательно пошел на некоторое разъединение внешнего и внутреннего выражения холла, так как ему это нужно было для создания впечатления величия и пышности.

Холл, доминирующий над зданием, не имеет строго функционального назначения, — это лишь расширенный вестибюль. Но внутренние стены холла расписаны фресками. Неудовольствие поверхности стен, уходящие вверх, их золотисто-голубой блеск, свет, льющийся сверху из окон барабана, — все способствует созданию религиозного настроения.

Фасады оживлены вертикальными членениями, маленькая статуя подчеркивает их масштабы. Перед входом находятся две скульптурные группы. Идея постановки перед входом скульптурных групп для подготовки последовательности восприятия здания, безусловно, правильна. Но скульптурные группы должны быть прочно связаны с основными архитектурными объемами и членениями и иметь свое четко определенное место в пространстве. В данном случае этого нет и в помине. Подобные сооружения, как бы удачны они ни были по пропорциям, по умелому использованию внешних контрастов, примечательны лишь в одном отношении — они выражают идею буржуазной государственности в очень тонкой, эстетизированной форме.

Обращению западной архитектуры к изобразительности сопутствует в критике ряд ширококатегоричных деклараций. Так Анри Фавье («La Construction Moderne» 6 марта 1938 г.) утверждает, что для подлинного очеловечивания «архитектурного скелета» необходимо отказаться от утилитарных сооружений и создать несколько показательных памятников — «каменных поэм». Повинуясь этому призыву, скульпторы и художники украшают архитектуру своими статуэтками, рассчитанными на будuarы или салоны. Эти произведения наклеиваются, закрепляются, навешиваются или наклеиваются на стены без всякой связи с архитектурой. Проблемы синтеза, как такового, для подобных украшателей стен и не существует.

Вот фасад типичного французского магазина. Внизу витрина, вход, надпись. Далее — голая стена с наклеенной на нее статуэткой. В другом случае проезд английского жилого дома расчленен на две части кирпичным столбом. Спереди к кирпичному столбу на кирпичном же пьедестале приставлена коленопреклоненная фигура. Автор не потрудился даже увязать пьедестал со столбом.

Скульптор Вильгельм Расмуссен вставил в горизонтальные окна здания унылой кирпичной школы мореплавателей, воспроизведенной в труде Aumonier «Moderne Architectural Sculpture», архаизированные карикатуры. Возникает забавное впечатление, что каменные человечки вылезли от нечего делать на окна стандартного кирпичного дома, взяли на себя задачу поддержки перемычек, хотя в этом вовсе нет нужды.

Общей моды не избежали и конструктивисты. Корбюзье вводит в конкурсный проект музея современного искусства, показанный на Всемирной парижской выставке 1937 года, полочки со статуями. Скульптура, примененная в конструктивистских зданиях, изобличает творческую беспомощность этого течения. Скульптор Липшиц ставит перед павильоном «Эспри нуво» (Франция) какие-то шары и цилиндры, долженствующие изображать человека, безразличные к зданию и к архитектурному пространству.

Скульптура и живопись должны являться активным элементом, активным соучастником всей композиции, всего образа, должны создаваться вместе со зданием или же органически дополнять недосказанное архитектором. В большинстве же описанных выше примеров из практики зарубежной архитектуры отсутствие скульптуры и живописи ни в какой степени не повредит образу здания.

Нелепо зрительно разрушать стену, на которую опираются балки. Между тем, в зарубежной практике

имеются такие случаи. Обнаженные деревянные балки потолка в здании французской миссии в Оттаве опираются на фреску, причем верхний край фрески совпадает с нижними плоскостями балок.

На фасад павильона Англии и Канады на Парижской выставке, расчлененный легкой декоративной сеткой панелей, наложена фреска. Она занимает лишь среднюю часть абсолютно однородной плоскости. Она не исходит из сущности этой стены, не связана с ее членениями, не является органической частью архитектуры. Это как бы проекция волшебного фонаря, случайно скользящая по экрану стены.

Барельеф также должен подчиняться требованиям архитектоники. Мы вместе с критиком американского журнала «Pencil Points» (декабрь 1938 г.) можем требовать, например, чтобы в скульптурном наддверном наличнике была выявлена конструктивная работа камня. Барельеф должен выявлять своей образностью конструктивную и композиционную роль соответствующего элемента. В монументальном здании Бронкс-Каунти-Корт-Хауз (США) простенки цокольного этажа разработаны в виде мощных пьедесталов, а простенки вышележащих этажей в виде пилястр, опирающихся на эти

пьедесталы. Между пьедесталами и пилястрами вставлены скульптурные фризы. Это неудачное решение. Фризы неминуемо будут зрительно «раздавлены». С точки зрения архитектурной логики их лучше было бы разместить между простенками.

Характерный, хотя и маленький штрих: тот же американский критик приветствует введение скульптуры в здание Бронкс-Каунти-Корт-Хауз лишь на том основании, что она находится на хорошей высоте для зрительного восприятия. Его интересуют только внешние, зрительные, декоративные возможности использования скульптуры. Этот узкопотребительский подход диктуется тем, что средства живописи и скульптуры на Западе и в США привлекаются прежде всего в целях лакировки архитектурного товара, выгодной его подачи.

Архитекторы, скульпторы и художники изощряются в попытках найти «острое» решение — за невозможностью дать глубокое. Одним из наиболее излюбленных приемов при этом является игра на контрастах. Сопоставляются различные материалы, различные цвета, различные фактуры, объем с плоскостью, фреска с голой стеной.

Многословие здесь чередуется

с чрезмерным лаконизмом. Нетрудно понять, к каким нарушениям архитектурной логики приводит подобное «рекламное» использование изобразительных элементов. Так, например, здание английского банка (скульптор Чарльз Вилер, арх. Герберт Бейкер), выдержанное в стиле Возрождения, расчленено на три части по высоте. Колонны в первом этаже, рустованные, мощные стены средней части и вышележащий фронтон с парными колоннами как будто полностью выявляют и исчерпывают тектонику здания. Но автору этого показалось мало. Он приставил скульптуру к рустованным простенкам средней части. Критик журнала «Architectural design and Construction» заявляет, что они выполняют роль контрфорсов. Но о каких контрфорсах может идти речь, если фигуры приставлены к мощной, и без того подчеркнута прочной стене?

Архитектор в капиталистических странах располагает бесконечным разнообразием строительных материалов, часто весьма ценных и эффектных по своим качествам, по фактуре, по блеску, по своей потенциальной силе и выразительности. Но богатство материалов находится здесь в разительном противоречии с творческой нищетой, скудостью пластического языка.

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

ПОЛОЖЕНИЕ АРХИТЕКТОРОВ ВО ФРАНЦИИ

Вопросу о тяжелом, а зачастую и безнадежном положении архитекторов в капиталистическом государстве, французская архитектурная печать уделяет за последнее время большое внимание.

Особый интерес представляют статьи двух архитекторов, столичного и провинциального, помещенные в №№ 13—14 и 15—16 журнала «La Construction Moderne» (1939 г.). Парижский архитектор Шарль Легранд излагает свою статью в форме диалога между старым архитектором и молодым человеком, явившимся к нему побеседовать на тему о выборе профессии. Узнав, что его собеседник собирается стать зодчим, старый архитектор патетически восклицает: «Несчастный! Отдаешь ли ты себе отчет в том, на что ты собираешься решиться? Оценил ли ты свои силы, учел ли ты все преграды, которые

станут на твоём пути, чтобы помешать тебе добиться своей цели?..»

В ответ на весьма робкую реплику молодого человека о том, что существуют же архитекторы, добившиеся определенного жизненного успеха, славы и денег, старый архитектор говорит: «Да, все это верно, но известно ли тебе, сколько архитекторов вынуждено прозябать в безвестности и сколько даже известных архитекторов живут на средства, полученные взаймы?..»

Остановившись на безрадостном положении молодых архитектурных кадров, старый зодчий указывает, что если даже молодому архитектору повезет и один из его друзей познакомит его с каким-нибудь клиентом, то тот первым делом осведомится об его уже реализованных проектах. Узнав, что таковых не существует, он, разумеется, откажется дать молодому архитектору заказ. «Таким образом, — говорит старый архитектор, — тебе, уже дипломированному архитектору, придется поступать в

качестве «ученика» или сотрудника к какому-либо «патрону», имеющему работу».

Касаясь вопроса о конкурсах, архитектор отмечает, что нередко получение премии зависит не от таланта проектировщика, а от ряда преобладающих обстоятельств и тенденций, существующих в том или ином жюри.

В дальнейшем беседа посвящается вопросу о тяжелом материальном положении архитектора, который «за пачку папирос должен выполнить для клиента работу не менее чем на 200 франков».

— «Наша работа, — говорит старый архитектор, — вознаграждается пропорционально сумме, вкладываемой клиентом в строительство, а чувство долга заставляет нас стремиться к максимальной экономии, т. е. к получению нами минимального заработка. Мы являемся единственной в мире профессией, представители которой должны стремиться потерять 100 су, чтобы дать клиенту выгоду в 100 франков! Мы

отдаем своей работе, не ожидая никакого другого вознаграждения, кроме того морального удовлетворения, которое сам по себе дает творческий процесс. Однако удовлетворение это мы испытываем очень редко, а разочарование — часто. Вдохновение архитектора зачастую сводится на нет соображениями одной лишь голой выгоды. «Мы отдаем клиенту, — продолжает архитектор, — свои знания, свое сердце, свое творчество, в результате получаем ничтожную сумму денег, и до нашей работы больше никому нет дела».

Не менее характерны и высказывания провинциального архитектора Г. Лелюш (департамент Аррас) в статье, помещенной в № 15-16 того же журнала. Статья посвящена вопросу о роли архитекторов в борьбе со строительным кризисом во Франции и полна сетований и жалоб на игнорирование архитекторов и нежелание их ни в одну из созданных по этому вопросу французским правительством комиссий.

В статье приводятся ряд моментов, ярко характеризующих тяжелое материальное и моральное положение французских архитекторов. «Архитекторы, — говорит автор, — больше всех пострадали от злобных последствий кризиса, который сейчас обозначился с особой силой. Многие вынуждены были или свернуть свои работы или вовсе закрыть свои проектные конторы. Сперва мы отказались от прилуги, затем — от кабинетов, потом — от автомобилей и, наконец, от «патента» и заведенного образа жизни».

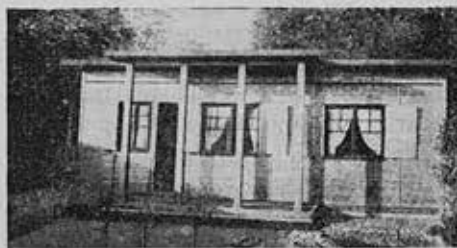
СБОРНЫЕ ДОМА

Во втором номере журнала «L'Architecture d'Aujourd'hui (1939 г.)» помещены образцы сборных жилищ.

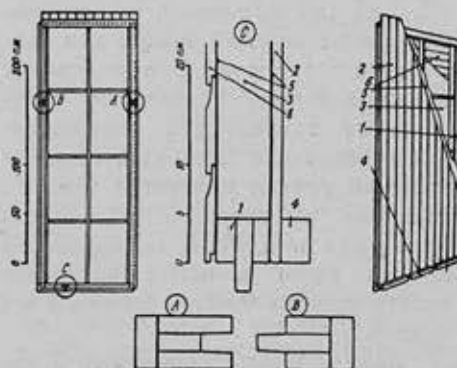
Сборно-разборные дома общества «Арморикен» изготавливаются во Франции серийно и состоят из стандартизованных элементов. Фундаменты отливаются из бетона. Щиты (толщиной в 80 мм) составляют одновременно внешнюю и внутреннюю поверхность стены. Односкатная крыша состоит из треугольных ферм, поддерживающих щиты, покрытые водонепроницаемым слоем и защищенные алюминием. Стенные щиты состоят из деревянной рамы, покрытой досками: снаружи — в горизонтальном направлении, а с внутренней стороны — в вертикальном. Между обшивкой устраивается изоляция из «стеклянной ткани», отделенной от досок листом «паршеник».

Эта же фирма выпускает и несколько иную деревянную сборную систему с употреблением стеновых щитов типа «лурд». В этих щитах с двух сторон стеклянной ткани устраивается деревянная обшивка. Внешние и внутренние доски устанавливаются на щиты и, охватывая сразу несколько щитов, устранивают швы.

Элементы деревянной дачи «Чемберлен» (архитектор Андре Сорен) монтируются на каменном фундаменте. Стенные щиты укрепляются посредством болтов между деревянными стойками. Пол из шпунтованных еловых досок толщиной 27 мм укладывается по балкам. Перекрытие — из фиброцементных волнистых плиток. Потолок покрывается щитами из древесных полоков. Еловые доски пропитываются веществом, предохраняющим дерево от гни-

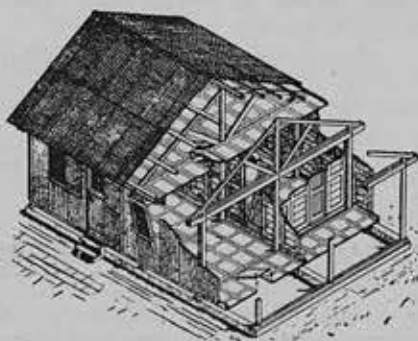


Сборно-разборный дом «Арморикен»



Сборно-разборный дом «Арморикен»
Детали конструкции

1—обшивка, 2—вертикальная обшивка, 3—паршеник, 4—упор для паркета, 5—наверх, 6—горизонтальная обшивка



Сборно-разборные конструкции «Унифорк»



Дом в штате Миссури

ния и создающим одновременно на поверхности декоративный рисунок.

Сборно-разборные конструкции «униформ» (без гвоздей или шурупов) основаны на принципе наложения щитов к каркасу. Щиты подразделяются на три вида: для стен и перегородок, для крыш, для полов. Эти щиты вставляются один в другой, причем специальный шов обеспечивает водонепроницаемость, допуская одновременно свободное сжатие дерева при усушке. Крепление щитов друг к другу производится посредством засовов, управляемых ключом обычной формы, что крайне упрощает работу и позволяет легко заменить щиты. Увеличение здания по длине может производиться без разборки ранее выстроенной части. Элементы настолько легки, что могут переноситься одним человеком. Этот тип сборного дома употребляется в Швейцарии в течение нескольких лет, в частности для высокогорных клубов и временных военных поселков.

В Америке фирма Летурно изготавливает дома, полностью смонтированные на заводе (вместе с оборудованием и центральным воздушным отоплением). Дома эти, весом в 41 тонну, перевозятся при помощи специального крана и трактора или буксируются катером по воде. Конструкция состоит из стальных плит, к которым приварен каркас из легких стальных балок. Двойное перекрытие служит лучеиспускающей поверхностью при отоплении горячим воздухом или теплоизоляционным слоем (летом). Дом вмещает 3 спальни, жилую комнату, кухню, гараж, санитарный узел.

Другая американская фирма (в Сиэтле), учитывая сложность транспортировки домов в целом виде, приступила к изготовлению дома из двух половин и нескольких дополнительных ячеек. Основная ячейка этого дома имеет $7,30 \times 9,60$ м. Она разделяется в середине продольной стеной, проходящей от пола до конька двускатной крыши. В одной половине дома находятся две комнаты, во второй половине — кухня, ванная и прачечная. Две половины основной ячейки скрепляются специальными металлическими стяжными болтами. Установка и скрепление на месте требуют всего 3-4 часа.

В штате Миссури детали prefabricированных домов изготавливаются конвейерным способом при помощи системы легких вращающихся пил. Элементы, заготовленные таким способом, представляют собой части стен с окнами и дверями, части крыши, перегородки и т. д. Все эти элементы помещаются на одном грузовике. Монтаж дома производится пятью рабочими в течение одного дня. Эта система является экономичной лишь при наличии свыше 50 домов и радиуса строительства не более 32 км.

Дом имеет размеры $7,30 \times 7,30$ м или $7,30 \times 11$ м и включает две или три комнаты и кухню, соединенную с жилой комнатой. Ванные в этих домах не имеются.

В Англии разработана конструкция типового жилища на металлическом рамном каркасе в 4-5 этажей. Лестница целиком стальная и монтируется одновременно с каркасом. Полы состоят из элементов волнистой листовой стали. В междуступенчатых перекрытиях укладываются сваренные под давлением кессоны из волнистого железа, шириною 60 см и длиной в 3,65 м. Сверху эти

кессоны заливаются бетоном. В результате создается обычное ребристое перекрытие. По оси бетонных балок укладываются бруски, по ним — волнистое железо, а по железу — верхний бетонный слой. Заполнение стен — кирпичное. Перегородки изготовлены из волнистого железа, покрытого сухой штукатуркой из плит легкого бетона или пустотелых terra-cottовых плиток, с соответствующими пазами для соединения с волнистым железом. Волнистое железо используется и на наружных фасадах в качестве облицовочного материала в окрашенном или глазурированном виде.

УНИВЕРМАГ В ЛОС-АНЖЕЛОСЕ

Лос-Анжелос (США) — город с наибольшим в мире количеством автомобилей на душу населения.

Широкое распространение автотранспорта является здесь важным фактором при планировке строительства любого общественного сооружения, рассчитанного на массовое посещение.

Проектировщики недавно выстроеного в Лос-Анжелосе универмага, учитывая, что 60% покупателей будет приезжать на автомашинах, предусмотрели специальный двор для автостоянки, площадь которого больше площади застроенного участка универмага. Вход со двора в универмаг оформлен поэтому так же богато, как и вход со стороны улицы.

Здание универмага совершенно лишено окон. Оно вентилируется и отапливается системой кондиционирования воздуха. Для дневного освещения предусмотрены сплошные ленты из стеклянных блоков, которые внутри помещений размещены на

столько высоко над полом, чтобы было удобно расставить под ними полки и шкафы для товаров.

При проектировании здания были учтены возможные изменения и дополнения в будущем. Железобетонная конструкция здания предусматривает, например, возможность надстройки пятого этажа, которая может быть осуществлена без всякой переделки и нарушения работы в нижних этажах. Система кондиционирования воз-

духа также устроена с учетом возможных переделок и перепланировок в будущем. Вентиляционные каналы полностью занимают пространство между основным перекрытием и легким подвесным потолком. При необходимости перепланировки помещения достаточно в любом месте пола и подвесного потолка прорезать дополнительные отверстия для притока и вытяжки воздуха («The Architectural Record», ноябрь 1938 г.).

ЭКСКУРСИЯ ИНОСТРАННЫХ АРХИТЕКТОРОВ В СССР

«Международное объединение архитекторов» («R. I. A. ») организует с 28 августа по 19 сентября 1939 года вторую экскурсию иностранных архитекторов в СССР.

Первая поездка состоялась в 1932 году и привлекла большое количество архитекторов различных стран. Публикуя извещение об экскурсии текущего года, бюллетень Международного объединения отмечает, что участники первой экскурсии были весьма удовлетворены и ее научными результатами и непосредственным контактом с советскими архитекторами. «За 7 лет, которые прошли с момента первой экскурсии, — указывается в извещении, — советская архитектура сильно изменилась и значительно подвинулась вперед. Союз советских архитекторов составил по нашей просьбе программу посещения городов и памятников, которая сможет полностью удовлетворить запросы участников экскурсии. Несомненно также, что и на этот раз экскурсанты встретят в Советском Союзе тот же сердечный и радушный

прием, какой был оказан 7 лет тому назад».

Экскурсанты посетят Ленинград, Москву, Харьков и Киев.

В Ленинград участники экскурсии придут 6 сентября. Здесь они осмотрят исторические памятники, дворцы, стадионы, парк культуры и отдыха, а также созданные за последние годы новые кварталы. В Москву экскурсанты придут 9 сентября, осмотрят метро, канал Москва — Волга, ознакомятся с новым зданием Ленинской библиотеки, дворцом культуры на заводе имени Сталина, Домом пионеров, театром Красной армии, стадионом Динамо, Центральным парком культуры и отдыха, набережными Москва-реки и т. д.

15 сентября участники экскурсии придут в Киев. В столице УССР, помимо общего осмотра города и его предместий, намечается посещение экскурсантами стадиона, Дома пионеров и октябрят, одного из близлежащих колхозов, а также ознакомление с бывш. Печерской лаврой и Софийским собором.

АРХИТЕКТУРА И КНИГА

Архитектура Ренессанса в Тоскане. Подготовили к печати Карл Штегман и Генрих Геймюллер. Выпуск I. Филиппо ди сер Брунеллеско. Составил Генрих Геймюллер. Перевод с немецкого Т. Я. Муратовой. Редакция А. Г. Габричевского. Примечания и комментарии А. И. Венедиктова. Издательство Всесоюзной академии архитектуры. М. 1936. 88 стр. и 39 табл. Ц. 70 р. в пер. Выпуск II. Микеланджело ди Бартоломмео. Составили Г. Геймюллер и К. Штегман. Донато ди Никколо ди Бетто Барди, прозванный Донателло дель Верроккио. Якопо делла Кверча, прозванный Джакомо делла Фонтене ди Сиена, семейство скульпторов делла Роббиа, ди Лаццаро Кавальканти, прозванный Бурджано. Перевод И. С. Макарова. Редакция перевода, примечания и комментарии А. И. Венедиктова. Общая редакция А. Г. Габричевского. Издательство Всесоюзной академии архитектуры. М. 1938. 52 стр. и 33 табл. Ц. 70 р. в пер.

Публикацию на русском языке первых двух выпусков классического одиннадцатитомного исследования Геймюллера, имеющегося в оригинале лишь в крупнейших библиотеках СССР, следует всячески приветствовать. Полезно было бы не откладывать издание десятого и одиннадцатого выпусков, дающих систематические обо-

ры и итоги. Эти обзоры необходимы при всяком сколько-нибудь углубленном изучении уже напечатанных выпусков.

В основу труда Геймюллера положены тщательные обмеры архитектурных памятников, исполненные в 80-х годах прошлого столетия «Обществом Сан Джорджо во Флоренции». Эти обмеры и прекрасные фотографии дополнены в текстовой части многочисленными выдержками из документов и свидетельствами современников. В результате читатель, не имеющий возможности ознакомиться с архитектурными памятниками в натуре, найдет в предпринятом издательством Академии архитектуры издании все важнейшие данные, которые его интересуют.

Необходимо подчеркнуть, что речь идет об отдельных памятниках, а не о творческом лице мастера, не об общих проблемах истории архитектуры. Документы привлекаются в той мере, в какой они необходимы для датировки постройки, определения авторства, уточнения биографических данных. Лишь косвенно и далеко не всегда они позволяют судить о творческой биографии художника, о социально-исторической среде во всей ее сложности. Текстовая часть труда является, по существу, подробно документированным внешним описанием памятников, справкой об

истории их возникновения и последующей их судьбе.

Разумеется, не ко всем статьям, входящим в состав рецензируемого труда, эта характеристика относится в одинаковой мере. Чисто описательное значение имеют в первую очередь статьи Штегманов (отца и сына). Однако и Геймюллер, ученый с неизмеримо более широким кругозором, был вынужден считаться с общим планом издания и ограничивал себя в своих эстетических оценках и историко-архитектурных обобщениях.

Но именно эта особенность труда Штегманов и Геймюллера оправдывает полный перевод «Архитектуры Ренессанса в Тоскане» в наше время. Для науки было бы хуже, если бы Геймюллер осложнил свое изложение метафизическими концепциями и субъективными оценками, не представляющими для нас особого интереса.

Советский читатель в двух выпусках «Архитектуры Ренессанса» найдет богатый материал, открывающий перед ним благодарную задачу самостоятельного анализа наследия ренессанса. Нет никакого сомнения в том, что учащиеся наших архитектурных вузов и аспиранты научно-исследовательских учреждений будут широко пользоваться этим изданием в своей работе. При невозможности изучить памят-

ники на месте, данные «Архитектуры Ренессанса» будут играть для них роль первоисточников.

Редакция русского издания поступила правильно, не расширяя проблематику в своих комментариях по сравнению с немецким оригиналом. Это — задача новой большой работы, которая, надо надеяться, появится у нас в результате углубленного изучения архитектуры ренессанса. Комментарии и примечания к русскому изданию не выходят за пределы общего плана оригинала, — они дают обзор литературы, опубликованной за те 40—50 лет, которые прошли со времени опубликования первых выпусков труда Геймюллера и Штегманов, дают важнейшие исторические справки и разъяснения мало понятных выражений, наконец, сводят воедино главные выводы новейших исследований, касающиеся биографии отдельных мастеров, принадлежности им того или иного произведения и т. п. Фотографии, добавленные в русское издание, удачно дополняют иллюстрации первоиздания.

Нечем указывать, что рецензируемые выпуски отнюдь не являются только учебным пособием. Ознакомление с ними необходимо всякому, желающему критически изучить архитектуру Тосканы. В среде наших архитекторов нередко еще, к сожалению, наблюдается поверхностное отношение к архитектурному наследию. Вместо того, чтобы понять историческую логику возникновения того или иного произведения, в нем ищут «актуальные мотивы», которые механически переносятся в современную архитектуру. Что сказать о поэте, который в «Евгении Онегине» стал бы искать лишь нужные ему рифмы или образы? Это значило бы подменять конкретное познание прошлого абстрактной схематизацией и рассмотрением отдельных элементов вне их целостной связи.

Неизбежным результатом такого подхода к классическим памятникам архитектуры является беспринципный эклектизм или беспочвенное «новаторство». Характер использования классических урваций будет при этом зависеть от субъективных склонностей и вкусов автора, а не от широкого теоретического взгляда, основанного на углубленном изучении прошлого.

Эпоха Возрождения, которую Энгельс характеризовал как «величайший прогрессивный переворот, пережитый человечеством», не может не привлекать нашего внимания. Правильного, марксистско-ленинского освещения этой эпохи мы, разумеется, не найдем в западно-европейских буржуазных монографиях. Поэтому для нас наиболее важны те труды, которые богаты фактическими наблюдениями, пусть даже подчас сырыми и не обобщенными. К числу таких трудов и принадлежит «Архитектура Ренессанса в Тоскане».

Если бы мы стали большую монографию о выдающихся памятниках зодчества писать, «как Геймюллер», то сделали бы большую ошибку. Мы предъявляем к истории архитектуры более широкие требования. По каждому вдумчивый исследователь, какой бы памятник и какой бы период он ни изучал, обязан проделать такую же огромную работу по собиранию фактического материала, какую проделали составители «Архитектуры в Тоскане».

Содержание обоих выпусков неоднородно. Первый выпуск представляет боль-

ший интерес, и не только потому, что он посвящен такому замечательному мастеру, как Брунеллески, и написан Геймюллером, а не Штегманом. Второму выпуску, посвященному нескольким зодчим, притом таким, которые проявили себя преимущественно как скульпторы, недостает цельности; творчество мастеров, в соответствии с основной установкой издания, освещено не в целом, а лишь применительно к тем архитектурным памятникам Тосканы, к которым эти мастера имели то или иное отношение. К тому же разногласия Геймюллера и Штегманов отразились здесь на изложении особенно сильно. В приложении к русскому изданию читатель найдет перевод живо и ярко написанной статьи Геймюллера о Микеланджело, которая не могла найти места во втором выпуске оригинального издания из-за сопротивления его коллег.

Наиболее существенным недостатком рецензируемых выпусков является недостаточное внимание редакции к цифровым обозначениям на таблицах второго выпуска, где повторены ошибки немецкого оригинала (таблицы 3, 24, 25). Из мелких недочетов отметим, что монография об Альберти помещена не во втором, как указано, а в третьем выпуске «Архитектуры Ренессанса». Довольно значительное неудобство представляет отсутствие ссылок в тексте на примечания в конце книги. Многие мелкие примечания удобнее было бы поместить в самом тексте. Не следовало бы также злоупотреблять терпением читателя и заставлять его ждать выхода последнего тома, чтобы разъяснить ему значение сортов камней «мачини» (известняковых квардов) и «пьетра форте» в флорентийских постройках (стр. 54 первого выпуска). Во многих случаях подобные ссылки на последующие выпуски можно было бы легко заменить соответствующими краткими справками и разъяснениями. Но если оставить в стороне эти недочеты, нужно будет признать, что редакторы и комментаторы проделали большую работу, которая будет по достоинству оценена всеми, занимающимися историей архитектуры.

В. Зубов

Огюст Шуази. Строительное искусство древних римлян. Перевод с французского А. А. Сапожниковой и В. Н. Кашиной под редакцией и с предисловием инженера Г. И. Бердичевского. Издательство Всесоюзной академии архитектуры. М. 1938, 166 стр., 160 рис. в тексте, 24 табл. и указатель имен и памятников. Ц. 12 р., тир. 4 200 экз.

Имя Огюста Шуази получило широкую известность главным образом благодаря его двухтомному труду «История архитектуры», который до сих пор остается одним из ценнейших учебных пособий для архитектурных и строительных учебных заведений.

Монография «Строительное искусство древних римлян», впервые изданная в 1873 г., является первым научным трудом Шуази. Этот труд был высоко оценен современниками. Действительно, Шуази дал прекрасное научно-техническое исследование о строительных методах и приемах древних, по которому можно учиться искусству научного анализа архитектурных объектов. Для изложения Шуази характерно составление предварительных гипотез, их проверка на объекте, сопоставле-

ние данных различных наблюдений и исследований и их обобщение.

Изучаемый Шуази период истории древнеримского строительного искусства был временем стремительного роста римского рабовладельческого государства, достигшего после победы над Карфагеном в III веке до н. э. необычайного могущества. Для этого периода характерно строительство новых больших общественных сооружений. Старые методы строительства, отличавшиеся медленным темпом и не допускавшие увеличения пролетов, уже не удовлетворяли водного. Создаются новые конструкции, новые строительные системы, широкое распространение получают монолитно-каменные конструкции (бетонные), дающие возможность возводить огромные своды и купола (Пантеон), а также каменные каркасы, позволяющие удешевить опалубочные работы и перейти к разреженным опалубочным настилам, в связи с чем максимально ускоряется строительство.

Римские строители всячески стремились к экономии материала и рабочих рук, к ускорению темпов возведения сооружений. Этой цели служили: разделение труда рабочих, в частности выделение отделочных работ в отдельный цикл; правильная организация работы параллельными потоками (кирпичный каркас купола и заполнение его пауз ведется одновременно, но рабочими разных категорий, и т. п.); типизация элементов и сборность конструкций, применяемые во всех случаях, где они могли дать экономно или необходимый выигрыш во времени.

В этом отношении очень характерным является цитируемое Шуази место из сочинения древнеримского архитектора Аполлодора: «Эти (сборные) сооружения... должны быть сконструированы таким образом, чтобы могли быть выполнены любыми рабочими, чтобы сборка их быстро осуществлялась, чтобы ремонт мог быть осуществлен простыми средствами и чтобы всякие случайности при этом были исключены; чтобы перевозка сооружений не вызывала затруднений, чтобы они были жесткие, трудно возгораемые, чтобы их было трудно разрушить и легко собрать».

Под этими словами, написанными 2 000 лет назад, мог бы подписаться любой современный строитель. Не лишено интереса описание ведения строительных работ коллегами строителей, обеспечивавшими осуществление огромных работ, но подвергавшимся преследованиям со стороны императорской власти, так как они являлись носителями «мятежного духа».

В цепи развития мирового строительного искусства достижения зодчих древнего Рима составляют одно из существенных звеньев. Интересно отметить совершенно правильное мнение Шуази, что древнеримские строители пришли к своим прогрессивным для их времени решениям на основе освоения прошлого. «Эти решения, — пишет он, — являются результатами использования длительного, настойчиво накопленного опыта, освещенного памятниками, выдержавшими испытание веков».

Перевод книги сделан добросовестно и культурно. Выход в русском переводе первого труда Шуази обогащает нас более серьезным и углубленным знанием архитектурно-строительной культуры древнего Рима.

М. Туполев

СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА

СХЕМЫ ОКОННЫХ ПЕРЕПЛЕТОВ

СТАНДАРТ ОКОН ЖИЛИЩНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА 1939 года

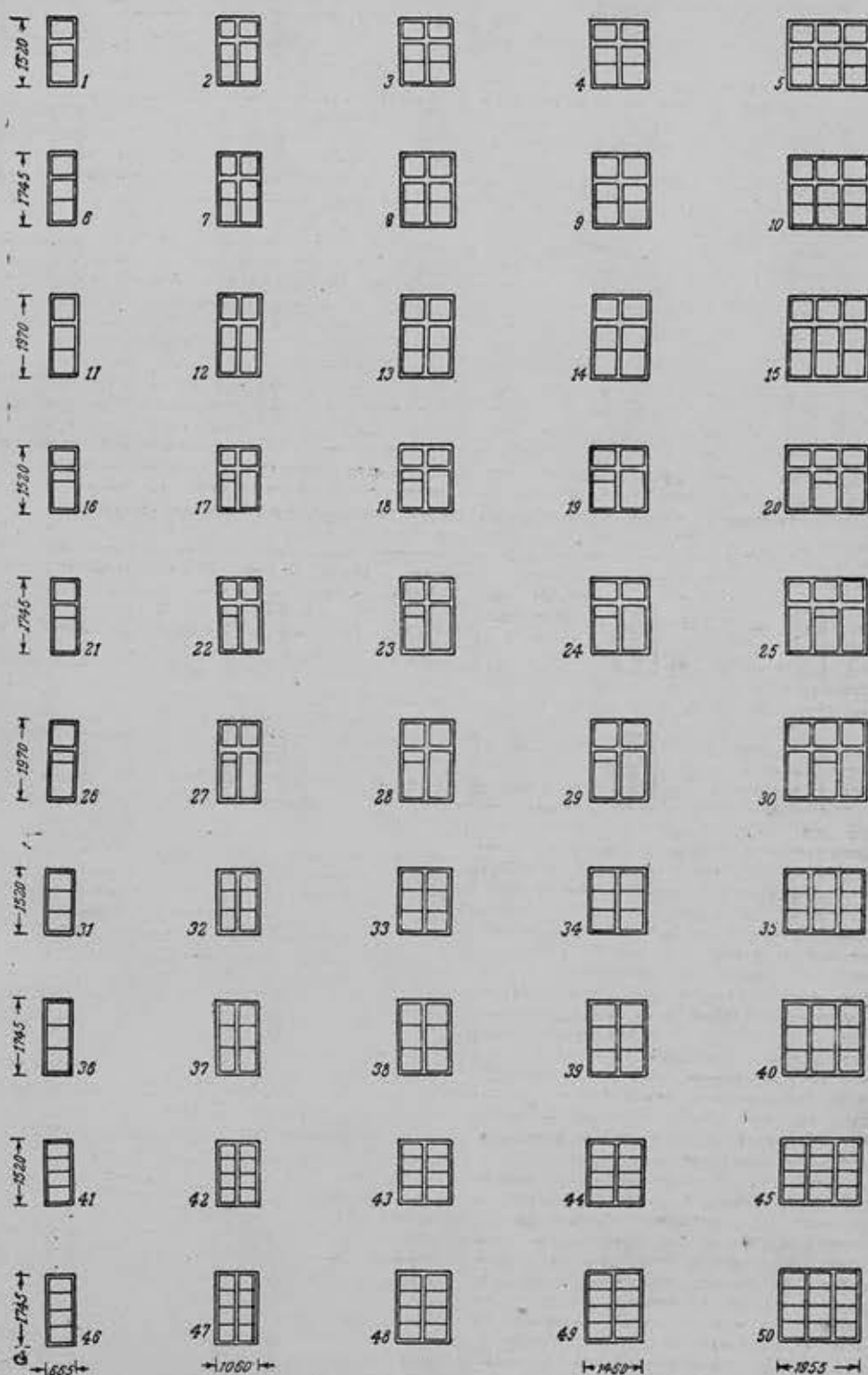
Публикуемые чертежи извлечены из принятого Комитетом по делам строительства при СНК СССР стандарта окон для жилищного строительства 1939 года.

Полностью стандарт содержит чертежи оконных переплетов, балконных дверей, коробок к ним и профилей подоконников.

Стандарт разработан в виде 7 комплектов окон и балконных дверей, соединенных в серии, в зависимости от толщины обвязок (54 и 44 мм) и способа открывания (внутри или в разные стороны).

Габариты стандарта окон определены с учетом различной высоты помещений (3,30 м от пола до пола для массового жилищного строительства и 3,60 м для строительства повышенного типа на главных магистралях). Для той и другой высоты учтены: случай рядовой перемычки и случай несущей железобетонной перемычки.

Ширина окон стандартом определена в соответствии с различными площадями помещений и минимальным количеством створов, давая возможность образования ряда типов.

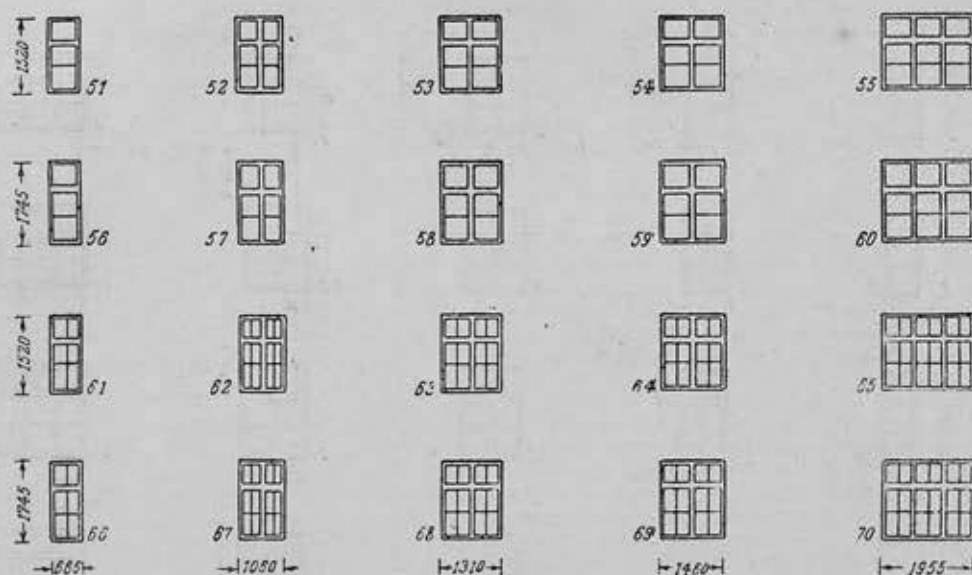


Серия I. Окна, открываемые внутрь с обвязками толщиной 54 мм

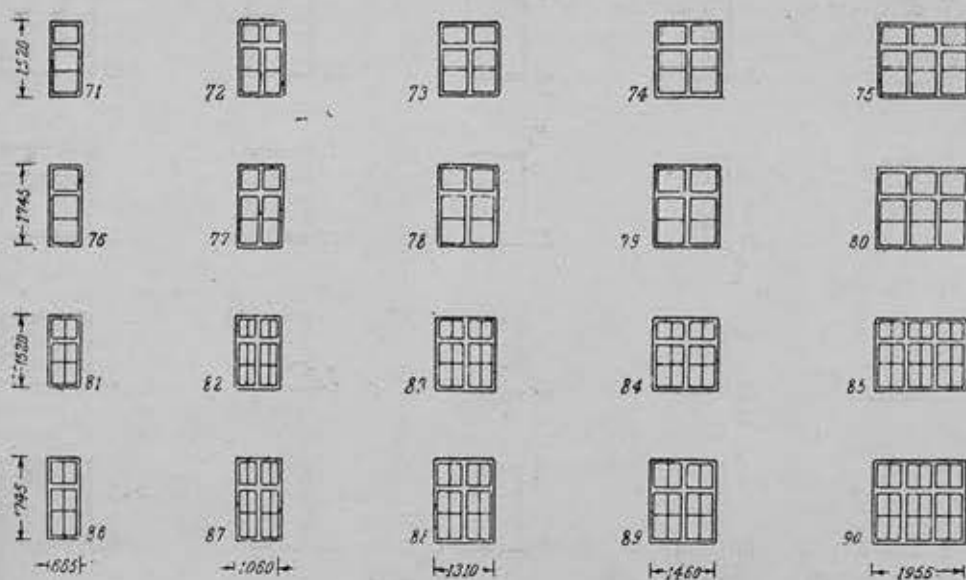
СТАНДАРТ ОКОН ЖИЛИЩНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА 1939 года

СХЕМЫ ОКОННЫХ ПЕРЕПЛЕТОВ

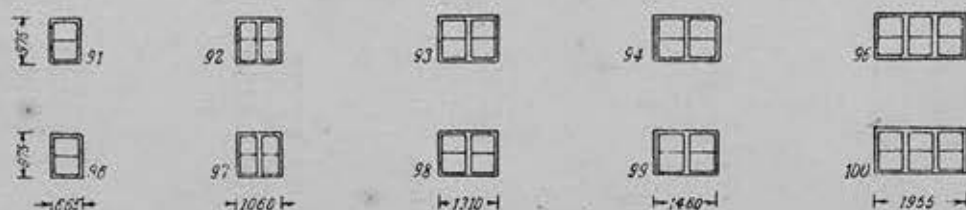
Разрезы по проемам окон



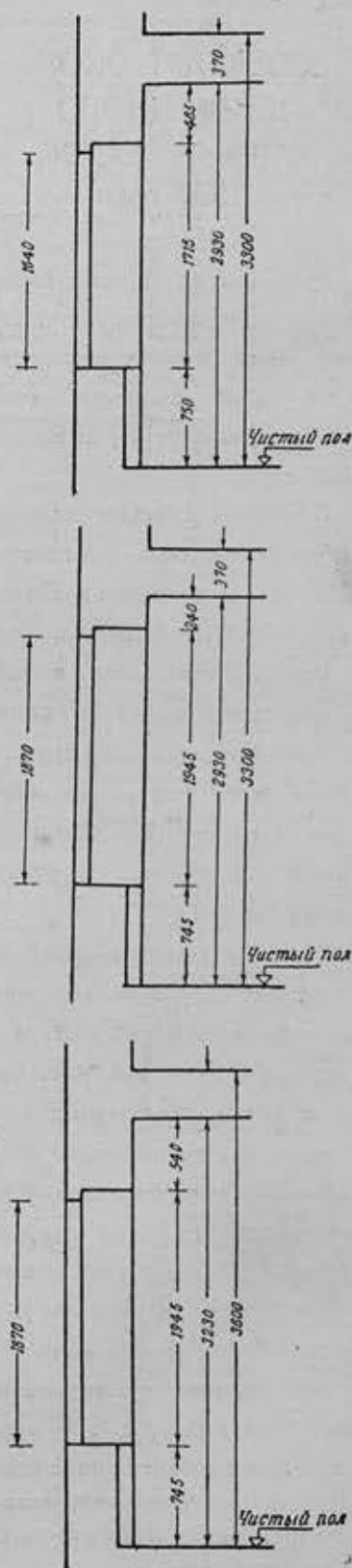
Серия II. Окна, открываемые внутрь с обвязками, толщиной 44 мм



Серия III. Окна, открываемые в разные стороны с обвязкой, толщиной 44 мм

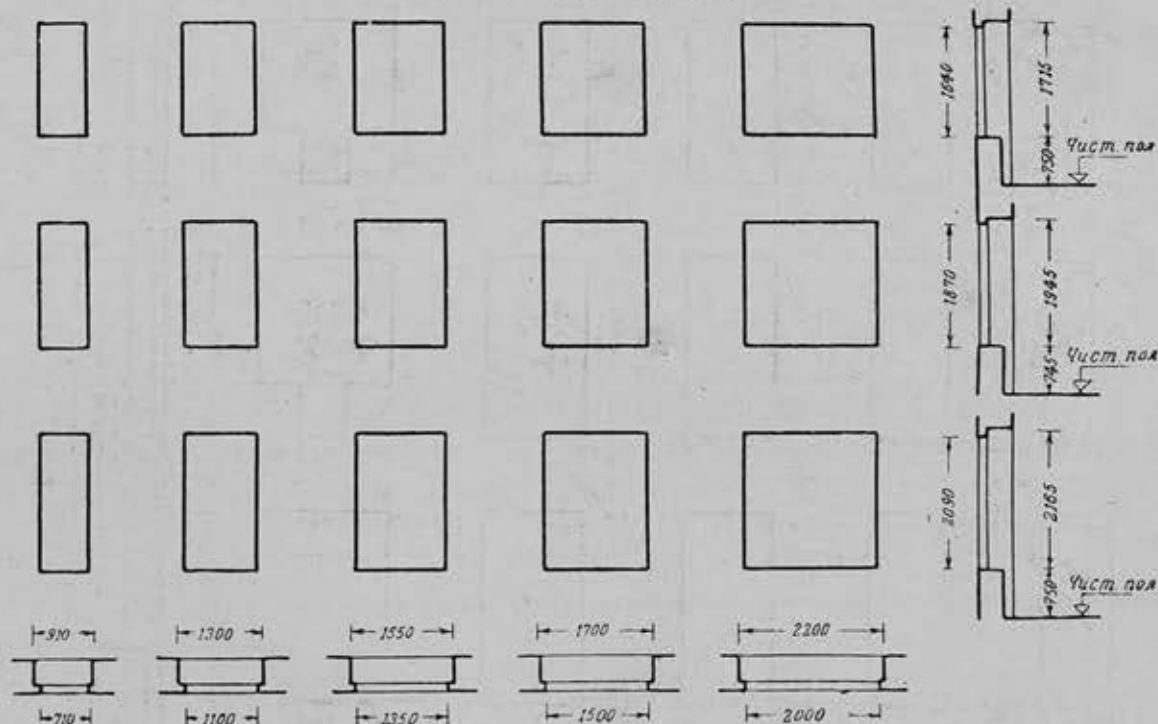


Серия IV. Окна подвальные, открываемые внутрь с обвязками, толщиной 54 и 44 мм

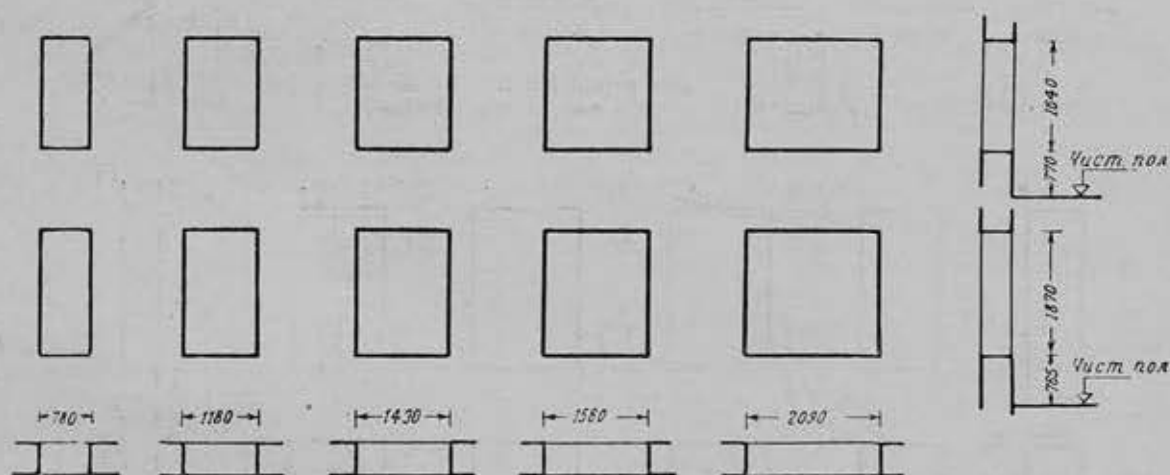


СТАНДАРТ ОКОН ЖИЛИЩНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА 1939 года

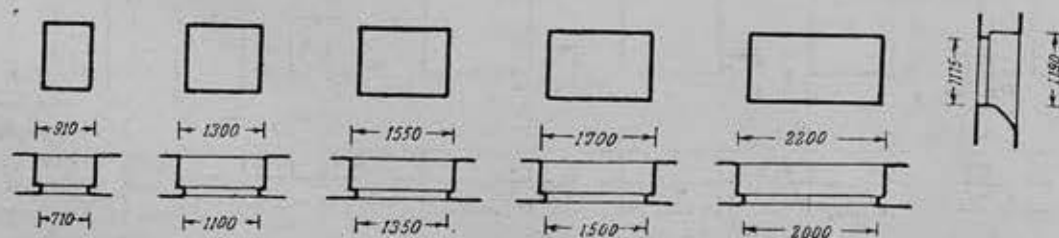
ПРОЕМЫ ОКОН



Для серий I и II



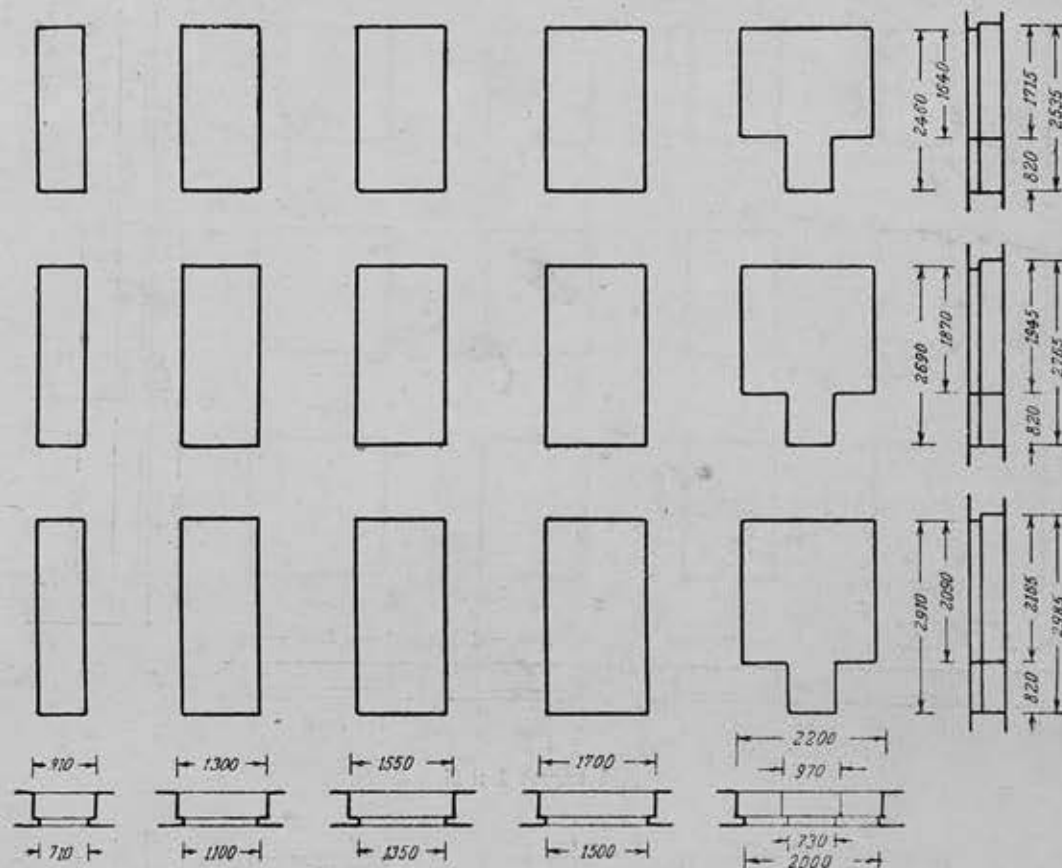
Для серии III



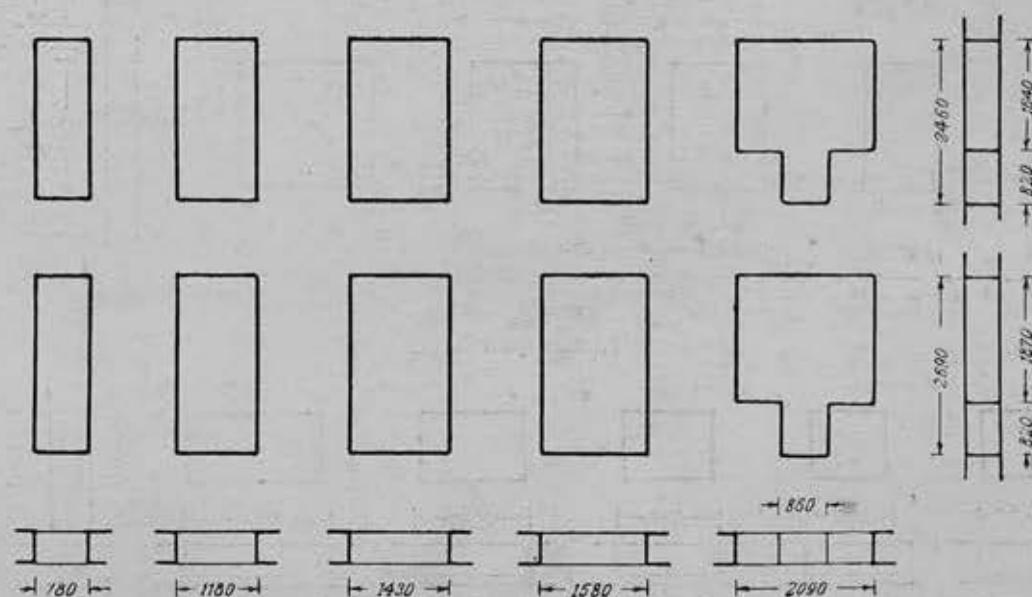
Для серии IV

СТАНДАРТ ОКОН ЖИЛИЩНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА 1939 года

ПРОЕМЫ БАЛКОННЫХ ДВЕРЕЙ



Для серии I и II



Для серии III

СОДЕРЖАНИЕ Стр. Pages С О М М А Р Е

ДВОРЕЦ СОВЕТОВ—ПАМЯТНИК ЛЕНИНУ, ПАМЯТНИК СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ

Новый этап строительства Дворца
Содружество искусств. А. Бассехес
Интерьеры Дворца Советов. И. Рожин

Скульптура Дворца Советов
Группы и барельефы. Б. Королев
Задачи скульптуры. Б. Терновец

Живопись во Дворце Советов
О композиции монументальных картин.
Е. Лансере

Живопись в интерьере. А. Дейнека
Настенная живопись и ее техника. Р. Генин

Проблемы орнаментации

Орнамент в убранстве Дворца Советов. А. Федоров-Давыдов

ПАВИЛЬОН СССР НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ
В НЬЮ-ИОРКЕ. П. Балтер

ВСЕСОЮЗНАЯ С.-Х. ВЫСТАВКА

Павильоны Украинской ССР и Московской, Рязанской
и Тульской областей. В. Гроссман
Народный орнамент в архитектуре.
В. Василенко

Генеральный план Ленинграда. Н. Баранов

ПОСЕЛКОВОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

Малоэтажный дом в поселке. И. Гохблит
Малоэтажное строительство в США.
Г. Коломнин

Принципы экономичности в английском поселковом
строительстве. Н. Марковников
Вопросы композиции малого здания.
Е. Иохелес

План научно-исследовательских работ Всесоюзной
академии архитектуры. И. Магидин

СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА

Новые типы железобетонных междуэтажных пере-
крытий. И. Людковский, Б. Слезингер

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Новые материалы о Д. В. Ухтомском. С. Зомбе
Русские скульпторы, работавшие в архитектуре.
Ф. И. Шубин. С. Исаков

АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХИВ

Малонизвестные рисунки и чертежи В. И. Баженова.
В. Иванов
Рисунки братьев Чернецовых. И. Корнилов
Архитектурный календарь

ЗА РУБЕЖОМ

В поисках утраченного единства. Х. Армен
ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

АРХИТЕКТУРА И КНИГА

СПРАВОЧНИК АРХИТЕКТОРА

PALAIS DES SOVIETS—MONUMENT A V. I. LÉNINE, MONUMENT DE L'ÉPOQUE STALINIENNE

— 3— Nouvelle phase de la construction du Palais
— 8— Coopération des arts, par A. Bassekhès
— 13— Les intérieurs du Palais des Soviets, par I. Rojine

Sculpture du Palais des Soviets
— 18— Groupes et bas-reliefs, par B. Korolev
— 20— Problèmes de la sculpture, par B. Ternovetz

Peinture du Palais des Soviets
De la composition de tableaux monumentaux,
par E. Lanceré

— 23— Peinture des intérieurs, par A. Déineka
— 26— Peinture murale et sa technique, par R. Guenine

Problèmes d'ornementation
Ornement dans la décoration du Palais des Soviets,
par A. Fedorov-Davydov

— 28— PAVILLON DE L'U. R. S. S. A L'EXPOSITION
— 33— INTERNATIONALE DE NEW-YORK, par P. Balter

EXPOSITION AGRICOLE DE L'U. R. S. S. A MOSCOU

— 40— Pavillons de la R. S. S. d'Ukraine et des régions de
Moscou, de Riazan et de Toulza, par V. Grossmann
Ornement populaire dans l'architecture,
par V. Vassilenko

— 44— Plan d'aménagement de Léninegrad, par N. Baranov

CONSTRUCTION DES CITÉS OUVRIÈRES

— 56— Maisons à 1—2 étages dans les cités, par I. Hochblit
— 59— Construction de maisons à peu d'étages aux Etats-Unis,
par G. Kolomnine

— 61— Principes d'économie dans la construction des cités
anglaises, par N. Markovnikov
— 66— Questions de la composition de petits immeubles,
par E. Iokheles

— 69— Plan de recherches scientifiques de l'Académie
d'architecture de l'U. R. S. S., par I. Maguidine

LA TECHNIQUE DE LA CONSTRUCTION

— 71— Nouveaux types de planchers en béton armé,
par I. Ludkovski et B. Slesinguer

L'HÉRITAGE ARCHITECTURAL

— 76— Nouveaux documents sur D. V. Oukhtomski, par S. Zombé
— 80— Sculpteur F. I. Choubine (1740—1805),
par S. Issakov

LES ARCHIVES ARCHITECTURALES

— 83— Dessins et plans peu connus de V. I. Bajenov (1737—1799),
par V. Ivanov
— 85— Dessins des frères Tchernetsov, par I. Kornilov
— 86— Calendrier architectural

A L'ÉTRANGER

— 88— A la recherche de l'unité perdue, par K. Armène

A TRAVERS LES REVUES ÉTRANGÈRES

— 89— L'ARCHITECTURE ET LE LIVRE

— 93— INDICATEUR DE L'ARCHITECTE

ПОПРАВКИ: 1) В № 8 „Архитектуры СССР“ 1938 г. подпись под фото на стр. 58 следует читать: „Проект санатория „Мацестинская долина“ в Сочи. Арх. Б. В. Ефимович и М. М. Шкилько“. 2) Автором проекта Трансформаторного цеха (см. фото на стр. 29 № 4 „Архитектуры СССР“ 1939 г.) является арх. В. А. Мыслин. 3) В № 5 „Архитектуры СССР“ 1939 г. на стр. 29, в 8-й строке сверху напечатано: „кранов в 300 и 600 тонн“, следует читать: „кранов в 301 и 60 тонн“.

Отв. редактор Н. С. АЛАБЯН

Зам. отв. редактора Д. Е. АРКИН

Техническая редакция—Л. М. Лебединская. Сдано в производство 25/IV 1939 г. Подписано к печати 5/VI 1939 г. Формат 62х94/16. 12 печ. лист.

Тираж 7000, 53 тыс. знаков в печ. листе. Ученических авторских листов 14. Уполномоч. Мособлгортита № 5-5403. Зак. тип. 519.

Типография и цинкография Гослитиздата, Москва, 1-й Самотечный пер. 17.

Цена 8 руб.

7533

П 32
5

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.—98 руб.,
6 мес.—48 руб., 3 мес.—24 руб.,
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 10,
Б. Ордынка, 27, Издательством Все-
союзной академии архитектуры; по-
всеместно почтой и отделениями
Союзпечати

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ

L'ARCHITECTURE de l'URSS

REVUE MENSUELLE DE L'UNION
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Rédacteur en chef K. Alabian

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

ADRESSEZ LES ABONNEMENTS:
MEJDOUNARODNAIA KNIGA. MOSCOU,
URSS, 18, KOUZNETSKI MOST

MESSAGERIES HACHETTE, SERVICE
ABONNEMENTS III RUE RÉAUMUR
PARIS 2.

ARCHITECTURE of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE
ASSOCIATION OF SOVIET ARCHITECTS

Editor-in-chief K. Alabyan

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

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA. MOSCOW,
USSR. KUZNETSKY MOST, 18

W. H. SMITH & SON, LTD. STRAND HOUSE,
PORTUGAL ST. LONDON W. C. 2
BOOKNIGA CORPORATION 155 FIFTH
AVENUE, NEW-YORK, N. Y.

ARCHITEKTUR der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredacteur K. Alabjan

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

ABONNEMENTSANNAHME:
MEZHDUNARODNAJA KNIGA. MOSKAU,
UdSSR, KUSNETZKY MOST, 18

C. S. R. MELANTRICH. AKC. SPOL
KNIHKUPECTVI-ODD. SLOVANSKYCH
KNIH. VACLAVSKÉ NAM, 42 PRAHA II
(UCET POST SPOR 20. (208).