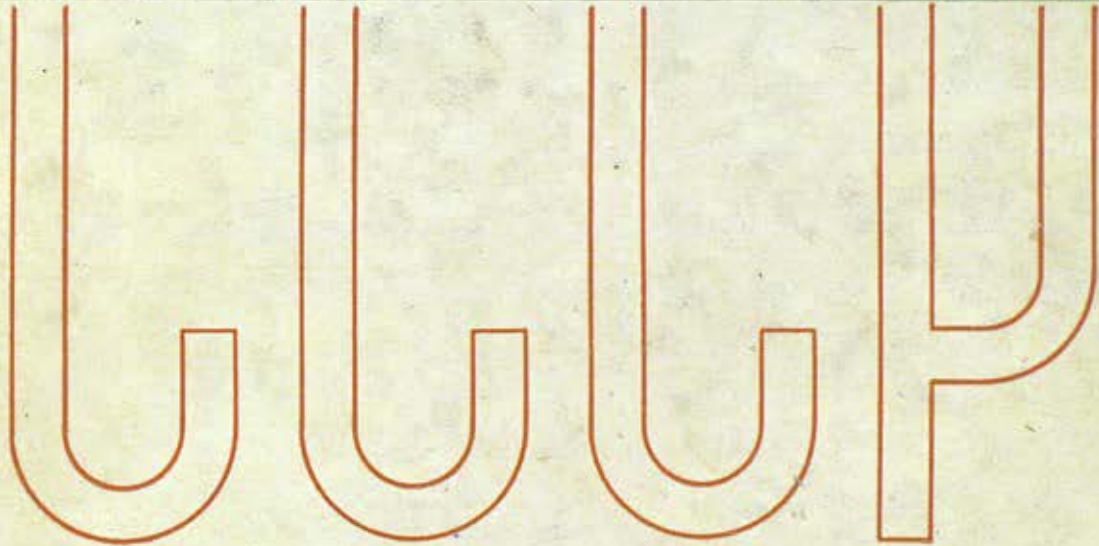


5



АРХИТЕКТУРА



L'architecture de l'URSS

Architecture of the USSR

Architektur der UdSSR

3-4

1
9
3
3
ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

Макет — художник Эль Лисицкий

Техническая редакция — Б. Соморов

Фото — В. Грюнталь, В. Ивановский, Б. Игнатович, Д. Козлов, А. Шайхет,
С. Шингарев, И. Ярмуш

Сдано в производство 22/VIII 1933 г. Подписано к печати 22/X 1933 г.

Формат 62×94¹/₂, 8 листов. Тираж 3000. 128 тыс. экз. в бум. листе. Заказ № 3219.
Ул. Главлита В-66971.

1-я Образцовая типография Сгиза РСФСР треста „Полиграфнига“. Москва, Валовая, 28.

ОРГАН
СОЮЗА
СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

3-4

МОСКВА 1933 СЕНТЯБРЬ—ОКТАБРЬ

Адрес редакции: Москва, 1.
Ермолаевский пер., 17. Тел. Д 1-08-68

Г.П.Б. в Лнгр.

Ц. 1934 г.

Анг. № 22

ПОДГОТОВКА
АРХИТЕКТУРНЫХ КАДРОВ

Одним из решающих условий успеха борьбы за полноценную советскую архитектуру является качественно высокий уровень подготовки новых архитектурных кадров и всесторонне развитая система архитектурного образования.

Нет никаких сомнений в том, что целый ряд отрицательных моментов и дефектов нашей архитектурной практики истекших лет имел в качестве своей первопричины недостаточную вооруженность наших молодых (да и старых) архитектурных сил — недостаточно глубокую их подготовленность к тем сложнейшим задачам, которые стоят перед каждым архитектором, работающим на социалистической стройке. Наша архитектурная школа не давала молодому архитектору полностью те высокие знания и умения, которые необходимы для активной творческой работы по проектированию и строительству новых социалистических городов, новых архитектурных комплексов, общественных и жилых зданий, громадных индустриальных и транспортных сооружений, парков, стадионов, курортов, поселков. Великое многообразие заданий, выдвигаемых перед советским архитектором самой жизнью, не охватывалось нашей архитектурной школой прежде всего в качественном отношении, и молодой архитектор, вышедший из стен вуза, оказывался сплошь и рядом беспомощным перед лицом этих заданий.

Та глубокая творческая перестройка, которая происходит сейчас по всему фронту советской архитектуры, самым непосредственным образом затрагивает и нашу архитектурную школу. Исторической заслугой т. Л. М. Кагановича, указания и высказывания которого по вопросам советского градостроительства дали сильнейший толчок к перестройке и подъему нашей архитектуры, является глубокая, политически заостренная постановка проблемы архитектурного образования и подготовки архитектурных кадров. Наша архитектурная школа должна находиться на уровне тех громадных задач и требований, которые ставятся перед советской архитектурой эпохи социалистического наступления. Архитектурное образование должно полностью обеспечить потребность в кадрах высококультурных советских архитекторов, вооруженных всеми достижениями новейшей строительной техники и владеющих сложным арсеналом орудий и средств архитектурного творчества. При этом, наше архитектурное образование, как и вся система советской школы, должно быть массовым, должно быть достоянием не какой-то замкнутой касты „посвященных“ в глубины науки и искусства, а широко открытым для подготовки мастеров архитектуры из среды самых широких масс.

Постановка высшего архитектурного образования за последние годы страдала теми же недугами, что и сама архитектурная практика. Наши архитектурные вузы, как правило, не имели четкого представления о профиле архитектора и о специфических качествах и умениях, какими должен обладать архитектор. В частности, это с особенной силой сказывалось в области так называемых художественных дисциплин — воспитания художественной культурности архитектора и его творческих навыков. Низкий уровень художественной культуры молодых архитекторов, оканчивавших наши вузы, явился прямым следствием невнимания, с каким относились к этому делу в самом вузе, где студент получал чрезвычайно скудные сведения об основных художественных элементах архитектурной работы и чрезвычайно ограниченные практические навыки даже в таком необходимом предмете, как архитектурная графика и рисунок. С этим моментом теснейшим образом связан и другой громадный пробел архитектурного обучения: крайне слабая постановка изучения

архитектурного наследства. Это привело к тому, что, можно сказать, целое поколение наших архитекторов оказалось чрезвычайно слабо вооруженным достижениями, накопленными мировой архитектурой, даже более того, — весьма слабо знакомым с самой историей архитектурного развития и ценностями, созданными на различных этапах последнего. При таких условиях трудно было говорить о критической переработке архитектурного наследства в творческой практике сегодняшнего дня, ибо само это наследство оставалось для обширного круга молодых архитекторов своего рода книгой за семью печатями.

Само преподавание основных архитектурных дисциплин — проектирования, композиции и т. д. — оказывалось сплошь и рядом разбитым на абстрактно-формальные категории, уводившие студента в сторону от живого и жизненного содержания архитектурной работы, от строго научного изучения этого содержания и творческого подхода к его архитектурному осмысливанию. Вместо этого будущий архитектор воспитывал в себе формальный подход к каждому конкретному архитектурному заданию, механическое разложение этого последнего на отвлеченные категории формы, объема, массы, пространства, поверхности и т. д. Это оперирование формалистическими абстракциями мешало и глубокому изучению важнейших формальных проблем архитектуры, ибо рассматривало эти проблемы как своего рода самоцель, как самодовлеющие и независимые от вкладываемого в них содержания категории.

Легко убедиться в том, что названные (далеко не все) отрицательные моменты в постановке нашего архитектурного образования своими корнями исходят из аналогичных явлений в самой архитектурной жизни, из установок, которыми руководствовались определенные архитектурные группировки в своей практической деятельности. Эти установки нашли свое отчетливое отражение и на творческой дискуссии Союза советских архитекторов, материалы которой публикуются в настоящем номере. Хотя высказывания большинства представителей бывших группировок нашего архитектурного фронта говорят о серьезной внутренней перестройке и творческой самопроверке, однако отзывы старого еще очень сильно чувствуются в целом ряде положений, — а в иных случаях даже приходится отметить настойчивое желание остаться на прежних позициях. Так т. Гинзбург предостерегал аудиторию от активного усвоения архитектурного наследства, рекомендуя ограничиться его «изучением» и отстаивая вместе с тем «функциональный метод» как наиболее передовой и открывающий советской архитектуре единственно верный путь. Тов. Балихин, с своей стороны, полемизируя с функционалистами, ратовал за формалистический подход к архитектурной теме, пытаясь представить «формальный метод» не больше не меньше как методом социалистической архитектуры...

Эти отдельные моменты, взятые нами в качестве примеров из материала прошедшей дискуссии, как нельзя более ярко характеризуют отмеченные выше тенденции, нашедшие свое выражение и в архитектурной школе. В частности, именно «формальный метод», вел к подмене живого архитектурного знания и умения бумажными абстракциями и формалистическими схемами, которым, к сожалению, такую большую дань отдала наша архитектура в течение ряда минувших лет.

В этих (и в целом ряде других) моментах должна дать себе отчет наша архитектурная школа, ныне вступившая на путь решительной и глубокой перестройки. Вместе с пересмотром самой системы обучения, перестройкой учебных планов, программ, методов преподавания необходимо столь же большое внимание уделить материальной стороне: на примере центрального архитектурного вуза, московского АСИ, мы могли видеть, насколько отрицательно отражались на качестве учебы неупорядоченность его учебно-материальной базы — отсутствие специальных кабинетов, лабораторий, мастерских, недостаточность аудиторий, слабое пополнение новыми учебными пособиями и книгами и т. д. Наконец, самая сеть архитектурных учебных заведений была явно недостаточной, не обеспечивающей все растущие потребности в новых архитектурных кадрах.

Проводимая сейчас перестройка всей системы архитектурного образования призвана сыграть поистине историческую роль для всех дальнейших путей советской архитектуры и всего нашего строительства. Создание Академии архитектуры — высшего института по подготовке наиболее квалифицированных мастеров архитектуры и по научно-исследовательской разработке архитектурных проблем — является важнейшим актом, значение которого выходит далеко за рамки собственно архитектурной жизни. Этот акт призван дать мощный толчок подъему нашей архитектурной культуры на высшую ступень, а вместе с тем — и культурному подъему всего нашего строительства, хозяйства, быта. Академия архитектуры должна вооружить творчески одаренные кадры молодых советских архитекторов глубокими знаниями и навыками для того, чтобы суметь ответить на задачи, превосходящие по своим масштабам и глубине содержания все, что до сих пор создавалось мировой архитектурой. Вместе с тем Академия архитектуры и реорганизованные архитектурные вузы должны облегчить формирование нового типа архитектора, кровно связанного с жизнью, с социалистическим строительством, с советской действительностью и бытом широчайших масс. Не возрождение архитектурной академии старого типа, не создание замкнутого центра для некоей жреческой касты, а, напротив, борьба со всяческими кастовыми тенденциями, борьба с „жреческим“ подходом к архитектуре — за массовую архитектурную культуру, за советскую архитектуру, творимую для масс и их усилиями, — таков глубокий внутренний смысл создания Академии архитектуры.

Этими же идеями должна быть проникнута постановка высшей архитектурной школы, а также тот важнейший новый шаг, который впервые предпринимается в области архитектурно-образовательной: мы имеем в виду учреждение сети архитектурных техникумов, представляющих собою среднюю архитектурную школу и готовящих кадры мастеров средней квалификации. Это мероприятие является важнейшим фактором в деле подъема массовой архитектурной культуры и создания обширных кадров специалистов, потребность в которых остро ощущается в самых различных отраслях нашего строительства. Эти архитекторы средней квалификации призваны будут стать проводниками архитектурной культуры во всю повседневную практику нашей стройки, на их плечи ляжет значительная доля работы и борьбы за качество строительства. Наконец, этой же цели, уже в специальных и глубоко важных отраслях, призвана ответить организация художественно-промышленного образования, которое даст мастеров-специалистов по внутреннему оформлению зданий, их отделке, по мебели и внутреннему оборудованию помещений и тем самым восполнит огромный недостаток (вернее сказать — отсутствие) квалифицированных сил в этой важнейшей области.

Перестройка архитектурной школы, проводимая под руководством ленинской партии, должна явиться делом всей архитектурной общесоветственности. Одной из самых высоких и ответственных задач советской архитектуры является создание крепких архитектурных кадров, соединяющих техническую вооруженность с высокой художественной культурой, неотрывно связанных с практикой социалистического строительства и способных активно и полноценно в нем участвовать.

ТВОРЧЕСКАЯ ДИСКУССИЯ СОЮЗА СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

„Творческие задачи советской архитектуры и проблема архитектурного наследия“ — такова тема первой творческой дискуссии Союза советских архитекторов, собиравшей в течение трех вечеров многолюдную аудиторию московских архитекторов. За этой первой дискуссией должны последовать, в порядке подготовки к предстоящему съезду Союза, более углубленная разработка ряда других важнейших проблем, стоящих перед советской архитектурой.

Не имея возможности, из-за недостатка места, опубликовать полностью материал дискуссии, мы ограничиваемся кратким резюме доклада Д. Аркина и изложением ряда выступлений, представляющих бесспорный интерес для характеристики творческих позиций отдельных течений советской архитектуры.

ТВОРЧЕСКИЕ ПУТИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ И ПРОБЛЕМА АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДСТВА

Итоги советского архитектурного творчества за 15 лет еще как следует не подведены, и хотя архитектура жила все эти годы не менее интенсивной внутренней жизнью, чем другие отрасли советской культуры, ее сегодняшней день не дает картины столь же рельефной и четкой. Тем не менее, — отмечает докладчик, — мы в праве говорить об известном отставании архитектуры от требований эпохи, отставании, которое с особенной отчетливостью обнаружилось в самое последнее время, когда перед архитектурой были во весь рост поставлены новые громадные задачи, связанные с социалистической реконструкцией городов и новым промышленным строительством.

Разбираясь в итогах пути, пройденного советской архитектурой, и констатируя это отставание, мы должны вместе с тем решительно отвести попытки представить этот путь как бесплодную и творчески мало содержательную эпоху архитектурного развития. Напротив, говоря о предстоящих задачах нашей архитектуры и о сущности перестройки, которая в ней сейчас происходит, надо дать себе ясный отчет о том большом положительном багаже, который накоплен за истекшие годы.

И первое, что завоевано советской архитектурой за 15 лет, — это создание новых архитектурных типов, новых типов зданий, неведомых архитектуре прошлого и не фигу-

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ФОНДА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ЗА 15 ЛЕТ

Мавзолей Ленина. 1926 г.
По проекту арх. А. Щусева

Не имея возможности, по условиям печати, привести на этих страницах все архитектурные объекты и образцы, так или иначе фигурировавшие на дискуссии, редакция в то же время считает необходимым сопроводить печатаемый отчет рядом воспроизведений, призванных иллюстрировать отдельные положения, выдвигавшиеся в процессе дискуссии. Подбор помещаемых ниже фото не протечдует, таким образом, на какое-либо самостоятельное значение, а является лишь своего рода графической иллюстрацией отчета о дискуссии.



рирующих также в архитектурном инвентаре современного Запада. Эти здания рождены новым общественно-бытовым содержанием нашей жизни, потребовавшей совершенно новых архитектурных решений для целого ряда очагов и центров общественного быта: рабочий клуб, дворец культуры, индустриальные поселки и новые города, новые типы театральных сооружений. Все эти архитектурные категории впервые сделались реальностью, создали целую новую тематику архитектурных объектов. Далее, наша архитектура сумела за истекшие годы тесно связать архитектурное проектирование с требованиями планового хозяйства, в частности в области проектирования населенных мест и новых городов. Эта связь архитектуры с конкретным хозяйственным строительством является важнейшим ее достижением. Мы должны наряду с этим отметить, что в самые методы архитектурного проектирования за истекшие годы внесен ряд положительных новых моментов: архитектурные планы начали разрабатываться у нас на основе изучения тех социально-бытовых процессов, для которых предназначено данное сооружение, и таким путем в архитектурное проектирование прочно вошли элементы научного знания и учета. Наконец именно за годы революции достигнут серьезный поворот нашей архитектуры к новой, современной технике: архитектурная практика, которая в дореволюционное время была наполнена архаическими навыками и устаревшими, провинциальными техническими методами, решительно принялась за свое техническое перевооружение, начала ориентироваться на новей-

шие достижения строительного дела, начала учитывать требования стандартизации и механизации строительства уже в самом процессе проектирования и т. д.

Но как бы ни были бесспорны завоевания, сделанные советской архитектурой за эти годы, — они лишь с еще большей рельефностью оттеняют целый ряд зияющих пробелов в нашей архитектурной культуре. И одна из самых больших задач, стоящих сегодня перед архитекторами, заключается в преодолении всех этих отрицательных моментов, в укреплении твердой почвы для быстрее и всестороннего роста нашего архитектурного творчества.

Если бы мы захотели дать наиболее общую формулировку этим отрицательным моментам, то мы должны были бы прежде всего сказать о низкой художественной культуре основной массы нашей архитектурной продукции, о невнимании архитекторов и архитектурных организаций к художественному содержанию своей работы, о разрыве между архитектурным проектированием на бумаге и реализацией проекта в строительстве, наконец о разрыве, существующем между архитектурой и смежными пространственными искусствами.

Наиболее наглядным проявлением всех отрицательных моментов нашей архитектурной практики докладчик считает обилие низкокачественных, штампованных, а иногда и вовсе лишенных какого бы то ни было архитектурного лица проектов и построек. Этот архитектурный примитив в форме так называемых «домов-коробок», в очень больших дозах проникший во все наше строительство, только отчасти обязан своим суще-

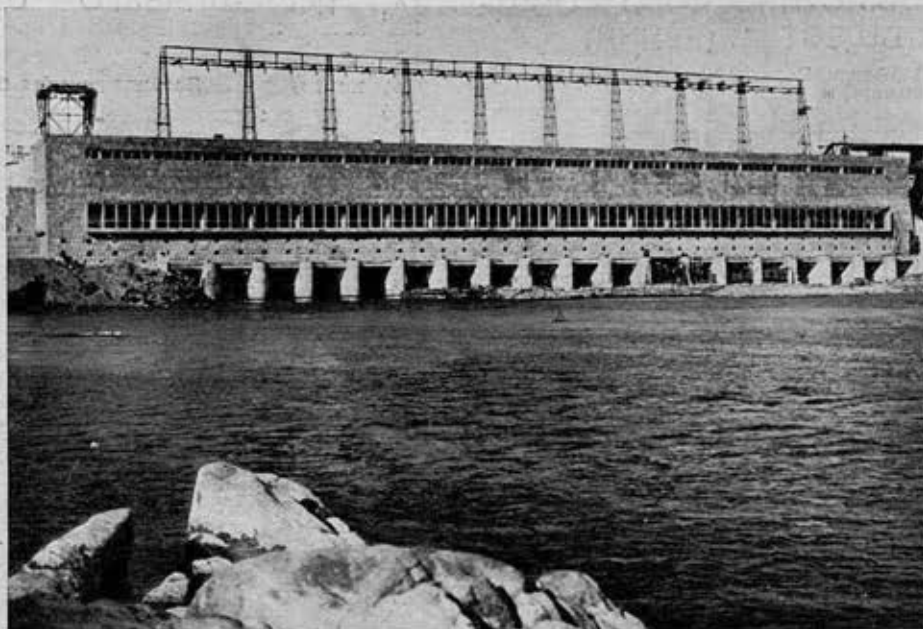
ствованием ложно понятым требованиям дешевизны и простоты. Нет никакого сомнения в том, что значительную роль сыграл здесь и определенный архитектурный принцип, диктовавший проектировщику отказ от всяких элементов архитектурной выразительности и сводивший все архитектурное задание к сумме «чисто функциональных» обусловленностей.

Этот художественный нигилизм, переводивший на язык архитектуры довольно распространенную теорию «отрицания искусства», привел прямой дорогой к «домам-ящикам», находя себе союзника в бумажных абстракциях архитектурного формализма.

Анализ указанных отрицательных моментов нашей архитектурной практики за истекшие годы показывает, что одним из важных факторов, мешавших полнокровному развитию советской архитектуры, явились ошибки, допущенные целым рядом архитектурных течений по отношению к проблеме архитектурного наследства. Борьбу за полноценную советскую архитектуру нельзя успешно вести, не будучи вооруженным огромным архитектурным опытом минувших эпох, не перерабатывая ценностей этого опыта в творческой лаборатории советской архитектуры. Вот почему проблема архитектурного наследства стоит сегодня в заголовке творческой дискуссии Союза архитекторов, — что, конечно, отнюдь не дает оснований сводить все творческие проблемы советской архитектуры только к одному вопросу о наследстве.

Как же ставился этот вопрос наиболее значительными из течений и группировок

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ФОНДА СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ЗА 15 ЛЕТ



Днепровская гидроэлектростанция.
По проекту арх. В. Веснина

советской архитектуры и к каким практическим выводам приходили они в своей работе за истекшие годы?

Быть может наибольшей распространённостью пользовалась точка зрения, признававшая необходимым продолжать и развивать ту архитектурную линию, которая была выработана новейшими течениями западной архитектуры, причем эти течения рассматривались как наиболее прогрессивный, передовой этап мировой архитектурной истории.

Под знаком продолжения и развития принципов и методов, выработанных новейшей западной архитектурой, росли и работали у нас архитекторы, чрезвычайно активно проявившие себя на протяжении всего реконструктивного периода. Они внесли, конечно, в свою работу очень много своего, шедшего целиком из условий советской жизни, — но поскольку нас сейчас интересует не оценка тех или иных течений в целом, а вопрос о методах усвоения наследства, — постольку позволительно остановиться на вопросе о том, что и как брали молодые течения советской архитектуры из новейшей западной практики, которая для нас представляет собою неотделимую часть архитектурного наследства прошлого.

Докладчик подробно останавливается на характеристике новых течений западной архитектуры, получивших развитие в послевоенные годы. Стремясь архитектурными средствами удешевить жилье и выполняя в этом направлении определенный заказ обширных слоев мелкой буржуазии, эта новая архитектура интенсивно работала над

проблемами рационализации жилища, над новыми типами небольшой квартиры, над планировкой поселков и жилищных блоков. Начав с архитектурного осмысливания новой строительной техники и новых материалов, с рационализации построения архитектурных планов, новая архитектура одновременно выдвинула определенную, законченную концепцию всего архитектурного творчества.

Эта концепция в основном исходила из признания того факта, что сущность современного искусства, в частности архитектуры, целиком исчерпывается теми данными, которые представляет новейшая техника. Само искусство в своем развитии в конечном итоге должно быть вытеснено той же техникой, и ее блистательные победы и открытия многократно восполняют оскудевающие идейные ресурсы искусства и культуры современности. Именно из этого признания исходит самый крупный и одаренный идеолог и практик новейшей западной архитектуры — Ле Корбюзье, считающий, что современная рациональная индустриальная техника несет в себе законы для всей жизни, для всей культуры, совершенно независимо от того, как эта жизнь устроена в ее социальном разрезе. Корбюзье ставит своей задачей не только внести в архитектурную работу элементы рационализации в техническом смысле, но и «вычитать» из современной техники, из ее законов новый стиль, новое художественное содержание архитектуры.

Отсюда следующий шаг — эстетизация техники, вне форм которой архитектор не видит никаких источников для создания ар-

хитектурного образа. В известных тезисах Корбюзье делается попытка поставить все творчество новых архитектурных форм в абсолютную зависимость от современной строительной техники, в частности от свойства железобетона, а конструктивные возможности этого последнего использовать для создания новых формальных канонов (горизонтальное окно, столбы вместо первого этажа, плоская крыша и т. д.).

Этот новый «железобетонный» догматизм, позволявший как будто архитектурно осмыслить те возможности, которые давал архитектору новый строительный материал, в то же время привел архитектуру к новому формализму. Вместо действительного овладения новым материалом, — овладения не только в техническом, но и в художественном смысле, — эстетика Корбюзье в конечном итоге диктовала архитектору полное и безоговорочное подчинение технике, подчинение архитектурной мысли техническим свойствам современных строительных материалов и конструкций.

Наряду с этим течением мы имеем и другое, пытавшееся стать в оппозицию «железобетонному» формализму, но сумевшее противопоставить ему лишь полный отказ вообще от каких бы то ни было художественных задач в архитектуре и объявлявшее все содержание архитектуры — суммой утилитарно-технических и биологических функций. «То, что хорошо функционирует, то и хорошо выглядит» — таково кредо этого течения, вовсе исключавшего архитектуру из круга явлений художественной культуры.

ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА ДОЛЖНА ЯВИТЬСЯ ЗАКОНОМЕРНЫМ РАЗВИТИЕМ ТЕХ ЗАПАСОВ ЗНАНИЯ, КОТОРЫЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВО ВЫРАБОТАЛО ПОД ГНЕТОМ КАПИТАЛИСТИЧЕСКОГО ОБЩЕСТВА, ПОМЕЩИЧЬЕГО ОБЩЕСТВА, ЧИНОВНИЧЬЕГО ОБЩЕСТВА. (ЛЕНИН)

Парфенон. Верхняя часть северной колоннады



Палаццо дожей в Венеции



За этими обоими путями скрывалось в конечном итоге оскудение творческих возможностей новейшей архитектуры Запада. И усвоение этих регрессивных черт. (а к ним относятся как описанные формалистические тенденции, так и полный отказ архитектуры от всяких задач художественной выразительности) сыграло значительную роль в художественном обеднении нашей архитектуры.

Для того чтобы показать, что влияние этого порядка коснулось отнюдь не только рядовых или низкокачественных проектов и построек, но и выдающихся произведений архитектурной практики минувших лет, докладчик дает в качестве примера подробный разбор архитектурной стороны жилого дома сотрудников Наркомфина в Москве (арх. М. Гинзбург и И. Милинис), в котором, по мнению докладчика, последовательно проведена замена художественной темы в архитектуре формальными приемами, выведенными из свойств железобетонной строительной техники. Материал перестает здесь быть средством, при помощи которого архитектор реализует ту или иную архитектурную тему, а является по сути дела основным регулятором всей композиции, обуславливающим все архитектурные формы здания. Не будучи в силах художественно овладеть современной техникой, архитектор попросту уступает технике, объявляя ее формы «готовой» эстетической ценностью.

Нельзя возражать против художественного использования тех формальных качеств, какими обладают современные строительные конструкции. В частности желе-

зобетон несет с собой бесспорно очень яркие возможности четкого членения объемов, стройности и монолитности архитектурной массы, цельности горизонтального движения этой массы и т. д. Но все это — лишь материал для архитектурной обработки. В данном же случае архитектор выводит из качества этого материала готовую архитектурную форму, он отказывается от художественного овладения техникой.

Этот пример иллюстрирует общую для всей рассматриваемой ветви новейшей архитектуры черту — самоограничение архитектуры, ее замыкание в тесные клетки формальных приемов, продиктованных современной техникой, без каких бы то ни было попыток создать на материале этой техники новое архитектурное единство.

Только один шаг отделяет лучшие образцы этой архитектурной линии от безликого примитива «домов-коробок». И еще более показательным явился тот факт, что когда перед советской архитектурой была поставлена задача, потребовавшая максимальной идейной и художественной выразительности архитектурного решения, — именно проектировка Дворца советов, — значительное число конкурсных проектов оказалось попросту распиской в невозможности ответить на это задание.

Докладчик приходит к выводу, что по отношению к методам и принципам так называемой «новой архитектуры», и в частности по отношению к опыту новейшей западной архитектуры, необходимо проводить линию решительного отделения указанных отрицательных моментов от тех прогрессив-

ных, положительных черт, которые в этой архитектуре имеются. Надо преодолеть влияние тех тенденций новейшей западной архитектуры, которые связаны с общим регрессом архитектурного развития в новейшее время, и воспользоваться теми бесспорно положительными моментами, которые содержатся в «новой архитектуре» (как-то: углубленное внимание к вопросам архитектурного плана, ориентация на новейшие технические методы и на использование новых строительных материалов, архитектурное осмысление этих последних, внимательный учет требований гигиены и санитарии и т. д.

Во всяком случае, стремясь преодолеть те отрицательные черты, которые принес с собой функционализм и родственные ему тенденции, нельзя ни в коем случае попросту вычеркивать весь опыт этих течений, ставить над всем этим опытом крест. Между тем именно такого рода взгляд начинает усваиваться некоторыми архитекторами, отказывающимися вовсе от уроков новой архитектуры и пытающимися противопоставить этим урокам учебу исключительно у старой «классической» архитектуры.

Далее т. Аркин отмечает, что в течение ряда лет в нашей архитектурной жизни наблюдался определенный отрыв от архитектурной культуры прошлого, от ее изучения и освоения. Этому способствовали те же новейшие архитектурные теории, которые по сути дела культивировали пренебрежительное отношение к архитектурному опыту прошлого и к самой проблеме стиля, а также неудовлетворительная постановка изучения архитектурного наследства в высшей

ПЕРЕРАБОТАЕМ АРХИТЕКТУРНЫЙ ОПЫТ МИНУВШИХ ЭПОХ В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Реймский собор



Палаццо Канцеллария в Риме



школе. Значительнейшая часть молодого поколения наших архитекторов таким образом была лишена сколько-нибудь серьезного знания старой архитектуры, и умения разбираться в созданных ею ценностях.

Все это способствовало тому, что сейчас, когда проблема наследства встала во весь рост в связи с творческой перестройкой архитектурного фронта, — многие архитектора пошли в этом вопросе по линии наименьшего сопротивления. Проблему критического усвоения и переработки всего лучшего, что создано мировой архитектурой, они пытаются подменить пассивной имитацией старых архитектурных форм и стилевых систем.

Докладчик подробно останавливается на разборе этих стилизаторских и реставраторских тенденций, отмечая, что эклектическое реставраторство восходит к традициям упадочной архитектуры второй половины XIX века, когда, лишенная большого внутреннего содержания, буржуазная архитектура устремилась к эклектическому подражанию различным старым стилям, беспринципно соединяя отдельные мотивы различных стилей.

Наряду с эклектическим подходом к архитектурному наследству мы имеем также другую линию архитектурного реставраторства, именно ориентировку на какой-либо один определенный стиль, принимаемый за наиболее совершенный и «вечный» идеал. Из истории мы знаем, что именно так смотрели на использование архитектурного наследства представители так называемого классицизма, оформившегося в законченную

архитектурную систему в период великой буржуазной революции конца восемнадцатого века.

Маркс объяснил природу этого буржуазного классицизма: последний призван был создать иллюзию античности, — иллюзию, которая помогла бы скрыть буржуазно ограниченный характер идеалов французской революции и при помощи этих античных форм и одеяний возвысить, героизировать буржуазную действительность, придать «всечеловеческий» и «вечный» характер ее идеалам. Именно к созданию определенных художественных иллюзий и была направлена вся эстетика классицизма — в архитектуре, живописи, бытовом искусстве, театре и т. д.

Докладчик указывает на необходимость резко противопоставить постановку проблемы наследства в советском архитектурном творчестве описанной линии архитектурного классицизма. Не «классические иллюзии» (ибо наша действительность не нуждается в них), не подражательные стилизации должны явиться нашим методом освоения наследства, не застывшие готовые формы определенного стиля или многих стилей, а художественные средства и композиционные методы, при помощи которых великие мастера прошлого умели превращать архитектурный материал в живой, наполненный огромным содержанием архитектурный образ, — вот что должно лежать в основе нашей работы над архитектурным наследством прошлого.

Советская архитектура должна критически переработать ценности всей мировой архитектуры, всех ее эпох и стилевых формаций. Особенно богатый материал могут

дать периоды восхождения новых общественных классов, ибо в эти периоды мы наблюдаем бурные процессы становления нового стиля, борьбу за этот новый стиль, за новое содержание архитектурного творчества.

В этом смысле периоды восхождения новых классов дают больше живых творческих уроков, чем так называемые периоды «расцвета» тех или иных стилей, когда определенные стилевые формы и мотивы начинают застывать, приобретать нормативный характер неподвижных канонных. Докладчик иллюстрирует это положение примером из истории итальянской архитектуры Возрождения, проводя параллель между творчеством величайшего мастера раннего Ренессанса Брунеллески и наиболее ярким представителем «высокого Возрождения», т. е. кульминационного периода «расцвета» стиля, — Палладио.

Однако не только определенные периоды мировой архитектурной истории могут дать ценнейший материал для творческой переработки, — но все архитектурное наследство является, в этом смысле, достоянием советской архитектуры, ибо каждая эпоха в своем противоречивом развитии обладает определенными прогрессивными чертами, которые могут быть критически использованы в нашей работе.

Подходя к тем или иным архитектурным ценностям прошлого, советский архитектор должен особенное внимание уделять тем приемам, при помощи которых удавалось добиться в архитектурном произведении высокой художественной цельности одновременно с простотой и легкой читаемостью архи-

НЕ ПОДМЕНЯТЬ ПРОБЛЕМУ КРИТИЧЕСКОГО УСВОЕНИЯ ВСЕГО ЛУЧШЕГО, ЧТО СОЗДАНО МИРОВОЙ АРХИТЕКТУРОЙ, ПАССИВНОЙ ИМИТАЦИЕЙ СТАРЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ И СТИЛЕВЫХ СИСТЕМ

Пантеон



Мастер Арнольд И. Иоган. Кельнский собор



тектурного образа, — иначе говоря, его доступностью для массового восприятия. В этом смысле целый ряд великих произведений старой архитектуры может дать глубоко поучительные уроки современному архитектору. Поскольку наша архитектура должна быть рассчитана на массовое воздействие, притом воздействие не средствами художественного «устрашения» и подавления, а напротив того — близостью и понятностью архитектурной идеи, — постольку принцип легкой читаемости архитектурного образа приобретает особенно важное значение. Художественная эконоμία средств, т. е. та простота выражения, которая дает максимум художественного эффекта; композиционная цельность и четкость построения архитектурного образа, умение выявить архитектурную значимость каждого, даже самого незначительного элемента сооружения, придание каждому такому элементу своего, полноценного места в архитектурном целом — все эти приемы также должны, по мнению докладчика, войти в арсенал художественных методов советской архитектуры.

Особенное значение в смысле внутреннего обогащения нашей архитектуры будет иметь сотрудничество архитектуры со скульптурой и живописью. Докладчик останавливается на проблеме синтеза этих трех искусств, подчеркивая, что синтез должен пониматься отнюдь не в смысле механического «прикладывания» изобразительных мотивов к архитектуре. Подлинный синтез требует органического сочетания архитектурных, живописных и пластических элементов без утраты каждым из этих элемен-

тов своей специфики. Скульптура не должна «маскироваться», скажем, архитектурную плоскость, а напротив того — эта последняя должна выигрывать в своей художественной ценности от соседства скульптурных форм, и наоборот. Таким образом синтез даст взаимное обогащение отдельных искусств, а не их растворение друг в друге и не потерю каждым из них своих специфических качеств.

Условия, в каких развивается советская архитектура, отрывают широчайший простор и небывалые еще возможности для создания новых архитектурных ценностей. Особенное значение здесь имеет разработка новых типов сооружений, вызванных к жизни социалистическим строительством (архитектурный тип советского завода, рабочего клуба, дворца культуры, новые соцгорода, поселки и т. д.). При этом громадную роль должен сыграть комплексный метод архитектурного проектирования и строительства. Архитектура получила возможность мыслить не «отдельным домом», а целым комплексом (улица, квартал, поселок, город, район). Комплексное проектирование и строительство, ставшее реальностью впервые в истории архитектуры именно в нашей практике, представляет собой огромную по своим возможностям задачу для архитектурного творчества. Создание целостных архитектурных ансамблей-комплексов, планомерно организованных и обладающих архитектурно-художественным единством, — возможно только в нашей стране.

Говоря о комплексном строительстве, докладчик отмечает, что методы застройки, выдвинутые новейшей архитектурой Запада

в качестве наиболее прогрессивных, — именно так называемая строчная застройка, — по сути дела представляла собой глубокое отрицание комплексного принципа. Строчная застройка не могла дать целостного архитектурного комплекса, ибо в основе своей имела механическую разбивку территории и столь же механическое соединение этих отдельных «нарубленных» кусков пространства. В результате — тот тип «казарменной» застройки и оформления поселка или квартала, который неизбежно дает этот «рациональный» метод планировки.

Насаясь далее вопроса о связи проектирования с реальным строительством, докладчик подчеркивает, что для разрешения громадных задач советской архитектуры необходимо решительно покончить с разрывом, существующим между проектом и его реализацией. Этот разрыв, обрекавший архитектора на кабинетное, бумажное творчество, делал его фактически неотвечственным за архитектурное качество реального сооружения, а с другой стороны, способствовал низкому уровню выполнения строительных работ, плохому качеству отделки здания, низкой культуре деталей. Архитектор должен участвовать во всем процессе строительства — от приступа к проектированию до сдачи готовой постройки.

Говоря о необходимости бороться за высокую художественную культуру всей нашей архитектурной работы, мы не должны попятно ни в малейшей мере ослаблять внимание к вопросам технико-конструктивной вооруженности архитектора, к уровню его знаний и умений технико-инженерного порядка. Только архитектор, вооруженный

ТВОРЧЕСКИЙ ОПЫТ ПРОШЛОГО ВООРУЖАЕТ НАС В БОРЬБЕ ЗА НОВУЮ СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ АРХИТЕКТУРУ

Ф. Брунеллески
во Флоренции
Капелла Пацци



А. Сангалло старший
Палаццо в Монтепульчиано



всеми наиболее высокими достижениями и методами современной строительной техники, всостоянии создать полноценное архитектурное произведение. Тенденция умалить или сузить значение инженерно-технических знаний архитектора надо объявить решительную борьбу.

Задача создания полноценной советской архитектуры может быть разрешена лишь на основе широкого соревнования отдель-

ных творческих течений архитектурного фронта. Это соревнование должно иметь своей целью создание в самых различных отраслях строительной деятельности таких архитектурных образцов, которые, отвечая с наибольшей полнотой технико-утилитарным и бытовым требованиям, представляемым к данному сооружению, в то же время давали бы архитектурное выражение нашей эпохи, были проникнуты мотивами

бодрости, жизнерадостности, смелой устойчивости и цельной простоты. В этом смысле можно сказать, что советская архитектура должна стремиться к реалистическим началам в своих стилевых исканиях и к максимальному отражению в каждом архитектурном комплексе его социального содержания.

Именно на этих путях можно ожидать небывалого расцвета социалистического архитектурного творчества.

Н. З. Нессис

В области планировки городов достижения и работа архитекторов на Западе столь убоги, незначительны и принципиально далеки от наших установок, что из этого наследия нам придется использовать очень немногое. Неизбежные противоречия капитализма, противоречия внутри классов, противоречия между городом и деревней, пороки и болезни капитализма, которые влекут его к гибели, не дают никакой возможности архитекторам Запада подойти к разрешению этой задачи. Архитекторы Западного что создали только в области поселкового строительства, в области теоретического обоснования строчной застройки или в архитектуре районов бедноты и нищеты в больших городах. Больших архитектурно-планировочных решений Запад не знает, если не считать огромного количества утопических проектов городов будущего, созданных архитекторами-индивидуалистами, тщетно пытающимися разрешить противоречия капитализма, вооружившись пером и карандашом.

Мы в планировке городов в первые годы пошли по следам тех жалких попыток градо-

строительства, которые имелись в западных городах. Некоторые из западных архитекторов думали, что рабочие кварталы Запада, увеличенные в 100—150 раз, можно собрать в социалистический город. Эти архитекторы глубоко разочаровались в Советском союзе, но и Советский союз разочаровался в тех, кто себе представляет социалистические города в виде расширенных поселков.

К проблеме реконструкции страны и планировки новых социалистических городов мы первое время подходили немножко графически, как художники, рисуя себе иногда складно, иногда нескладно города будущего. Затем инженеры, техники взяли архитектора в плен, выхолостили всякое архитектурное решение из его проектов, превратили их в голые, безотрадные схемы. В архитектуре чувствовалось отсутствие масштаба, отсутствие знания практики планировки городов, потому что графически стройная композиция в применении к живому организму наших городов была разоблачена во всем своем убожестве, несовершенстве и абсолютном отсутствии понимания архитектурного масштаба в разрезе планировки города. Мы потеряли масштаб, рельеф, мы забыли, что такое город, как лежит

магистраль, как движется и развивается улица, как лежит площадь, обрамленная ансамблем зданий. Лишь в последнее время благодаря перестановке сил, благодаря тем задачам и тем требованиям, которые были выдвинуты перед планировщиками, они поняли, что такое планировка города, и тут непосредственно перед ними встала проблема использования наследия прошлого. Мы поняли, что архитектура города — это одна из самых сложных, самых больших синтетических комплексных задач, которые вообще когда-либо решали архитекторы.

Определилась большая тяга к работе в области планировки городов. На Западе к планировке городов допускались только самые умелые, самые опытные архитекторы, которые могли охватить огромное по масштабам архитектурное решение. Это было давно. У нас каждый молодой, уважающий себя архитектор шел на планировку города. Казань казалась ему мала, Ростов-на-Дону казался мал. Он стремился по меньшей мере взять на себя планировку Москвы или Ленинграда. Но теперь мы это первое масштабное головокружение переросли. Мы переходим к вдумчивому, глубокому изучению каждой улицы, каждого реконструируемого переулка, с любовью относимся к

ЭПОХА СОЦИАЛИЗМА ДОЛЖНА ВНОВЬ ВЕРНУТЬ АРХИТЕКТУРЕ ПОЛНОТУ ЯЗЫКА, ОБРАЗНОСТЬ, ОРГАНИЧЕСКУЮ СВЯЗЬ С ЖИЗНЬЮ



А. Палладио. Палаццо Кверинати в Венеции

каждому дому, который имеет ценность, перестали бросаться линиями и магистралями, начали думать о геологии, гидрогеологии, канализации, научились не забывать о таких неприятных вещах, как очистка и т. д.

Но мы все еще в плену технических предпосылок. Нам надо подойти к городу как к архитектурно-художественному целому и синтетически в нем выявить функциональные стороны.

Теперь мы подходим к решению задачи осторожней и начинаем интересоваться старыми городами, нашим архитектурным наследием.

Если раньше мы прорабатывали новые города без знания старых городов, если мечтали создать новую Москву на ровном месте (ведь каждый архитектор горел желанием выйти именно на ровное место), то теперь мы начинаем искать рельеф, ищем долину, в которой можно будет расположить парк культуры и отдыха, ищем ту точку, с которой можно будет открыть окно на целый большой ансамбль и т. д. При создании новых проектов планировки мы исходим из тех возможностей, которые предоставляет старый организм города. Только потому, что площади Парижа — это фасадные декорации, за которыми ютится беднота, мы уже не говорим, что нам не нужно больших площадей.

Французский архитектор эпохи абсолютизма строил замысел площади, а затем в свободные дворы приходила беднота из деревень, которую тянул город. Когда большой город не мог вместить массу пролетариата, началась застройка внутренних дворов капиталистами, ищущими больших прибылей. Мы можем многое взять от прекрасных архитектурных решений Парижа, но это не значит, что площадь советского города должна быть такой же замкнутой, как в стиле барокко, это не значит, что площадь в наши дни должна быть так же рассчитана для любования красотой фасада с точки зрения пешего, гуляющего человека. Мы должны, решая эту площадь, учитывать новый

транспорт, но это не значит, что в угоду этому транспорту нам не нужно оформлять площадь, потому что из автомобиля ее не увидишь. Эти наши «ультра-левые», давно забытые смешные рассуждения нашли теперь в конце периода загнивания капитализма восторженных последователей в лице Райта, в лице Вагнера.

Райт и Вагнер теперь говорят, что города не нужны, нужны только магистрали. Где-то за городом в зелени по обеим сторонам должны быть рестораны и бензиновые колонки. Человечество в автомобилях будет переноситься из капиталистических городов в степь. Идем наших урбанистов нашли применение в решении городов загнивающего капитализма. Такие домики вдоль бесконечно тянущейся магистрали строятся в Америке. Вагнер, стоявший в прошлом у руля строительства Берлина, пришел к убеждению, что маленькие, низенькие домики где-то за городом — вот спасение от капиталистического города. Не надо города, мы устали от города, мы город не изменим, пусть современный человек пять дней мечется в городской лихорадке, мы ему устроим субботу — мы организуем его отдых вне города. После революции эта суббота превратится в будни и мы будем жить в этих домиках. Таковы его рассуждения.

Это определенная переключка «ультра-революционных» и, с другой стороны, совершенно утопически настроенных и растерявшихся в капиталистических противоречиях архитекторов Германии.

Уроки Москвы, уроки Ленинграда и других больших городов теперь ведут к совершенно новым решениям.

Мы подходим к городу с огромной вдумчивостью. Об этом говорил т. Каганович в своем выступлении. Он выразил все наши желания. Перед нами поставлены огромные задачи архитектурного решения — перепланировка городов. Здесь надо использовать все прошлое, все культурное наследие. Вопрос: как использовать? Нам этот вопрос решить значительно проще, чем архитекторам капиталистических стран. Мы мо-

жем взять существующий капиталистический город, отбросить от него те типичные черты, которые являются чертами эксплуатации, беспланового, хаотического развития, и тогда мы получим очень интересное принципиальное решение, которое даст нам богатый опыт в смысле планировки города.

Чему нас учат мелкие средневековые города, которые выростали на базе ремесленного производства? Градостроители средневековья любили природу, умели ее понимать, умели разместить все так, чтобы улица была не только магистралью, но и определенным красивым и гармоничным архитектурным ансамблем.

Нам надо изучать площади Ренессанса, площади античных городов, но это не значит, что мы должны ставить бесконечные колонны. Должны быть использованы художественные принципы площадей, которые давали человеку чувство гармонии и красоты, площадей, которые организовали человека для массовых демонстраций или для массовых собраний. Улица, которая была оформлена с обеих сторон зданиями, определенными архитектурно-композиционными элементами, улица, которая раскрывала прекрасную перспективу на другую улицу, — может служить для нас образцом. Ее художественный мотив может быть переработан в нашей художественной практике.

В дискуссии откровенность является одной из самых необходимых черт. Я считаю достоинством нашей советской революционной дискуссии ее глубочайшую и широчайшую искренность и откровенность. Мы не должны смазывать моменты, которые нам кажутся спорными.

Конструктивисты на Западе и отчасти у нас признают свои ошибки. Они признают, что их конструктивистская прямолинейность в известной мере была агитационно-пропагандистским трюком. «Мы навлекли сами на себя беду, утверждая, что конструктивизм — это не искусство», — говорят они теперь. — Основные лозунги конструктивизма были выброшены только для того, чтобы

ПОКОНЧИМ С КАЗАРМЕННЫМ ШТАМПОМ „ДОВОМ-ЯЩИКОВ“



Один из новых кварталов Ленинграда

получить право реализовать архитектурные замыслы конструктивизма, как замыслы самой большой рационализации, самой большой экономии», так говорят теперь конструктивисты. Они сознают свое поражение, потому что действительность ставит перед ними новые задачи, к которым они технически и художественно не подготовлены. Им приходится признать, что два года назад у них было ясное представление о мире и архитектуре, была ясная универсальная философия, а теперь ее нет. Если сегодня

они не признаются в своем поражении, то за них будет говорить их собственная архитектурная практика. Кроме жилых домов и школ они других задач не решали и, когда перед ними ставятся новые задачи, они начинают метаться между элементами лестничной клетки и элементами открытых больших окон. У них нет архитектурного языка, они косноязычны.

Мы, архитекторы, привыкли иметь хозяина, социального заказчика. Пока мы не отвыкнем от того, что нам нужен хозяин, что нам нужен кто-то, кто скажет нам, что

и как делать, мы не найдем правильного творческого пути. Нам надо отвыкнуть от идеологии социального заказа. Надо, чтобы не третье лицо, в данном случае — рабочий класс, нам давал социальный заказ, а мы почувствовали бы и прониклись пролетарской идеологией.

Надо добиться того, чтобы наши архитектурные произведения говорили нашей эпохе и от лица нашей эпохи, чтобы они были при этом насыщены знанием и архитектурным опытом прошлого.

М. Я. Гинзбург

Советская архитектура переживает действительно небывалый период, перед ней открываются необычайно широкие возможности, которые не снились даже Микельанжелю.

Но эти исключительные возможности нужно уметь взять, нужно уметь использовать.

Нужно откровенно сознаться, что мы имеем сегодня колоссальную диспропорцию между грандиозными горизонтами архитектурного творчества и жалкой растерянностью, большинства архитекторов. Эта диспропорция так велика, что, очевидно, каждый из нас ее чувствует очень ясно.

Попытаемся добросовестно относиться к вопросу усвоения наследия прошлого. Этот вопрос стоит перед нами во всей широте. В этом вопросе можно наделать много ошибок.

Я попытаюсь коснуться всех установок, которые имеются в этом вопросе. Первая установка — установка реставраторская. Ее нельзя назвать эклектической: это чрезвычайно последовательная, принципиально выдержанная установка, которая заключается в том, что берется из исторического прошлого какой-нибудь прекрасный архитектурный памятник и очень точно по возмож-

ности воспроизводится в наши дни. Это несомненно последовательная и принципиальная точка зрения; она говорит о большом понимании исторического наследия, но для того, чтобы осуществляют ее, нужно на минуту забыть, что прошло 400—500 лет, и что у нас на $\frac{1}{6}$ части земного шара произошли кое-какие «не очень маленькие перемены».

Мы этого забыть не можем и, вернее, забыть не хотим, и, я думаю, не стоит особенно подробно доказывать, что новая жизнь, строящаяся у нас, никак не может уложиться в совершенно законченные архитектурные формы, вызванные потребностями исторических эпох много сотен лет назад.

Другая установка, — ее можно видеть на проектах, которые рождаются в недрах Моспроекта, — заключается в том, что берут хороший исторический памятник и подвергают его хирургической операции — кое-что убавляют, кое-что снимают, кое-что вытягивают и т. д. Это понятие дает лучшие или худшие результаты в зависимости от способностей оператора. Однако во всем этом не заметно никаких принципов при наличии двойного греха. Во-первых, греха против исторического наследия, которое безбожно искажается и профанируется, и, во-вторых, греха перед нашим временем, которое не получает ответа ни на один из

грандиознейших запросов, ни на одну из грандиозных социальных задач, стоящих перед нами.

Эта точка зрения наиболее распространена теперь у наших архитекторов. В результате получается столь грустная продукция, что достаточно одного строительного сезона, чтобы эта продукция получила свою действительную оценку.

Есть, наконец, третья точка зрения — это сравнительно радикальная точка зрения, ее проводит докладчик. Эта точка зрения очень мудра. Она говорит: «не подражайте памятникам прошлого, а только его композиционным законам».

Разрешите мне осветить этот вопрос так, как его я понимаю. Вечных композиционных законов не существует. Сравните афинский Акрополь и римский Форум. Более противоположных вещей в мире не существует, в обоих примерах совершенно различные решения. Такие примеры являются не исключением, а правилом в истории архитектуры. Композиционные приемы меняются из столетия в столетие, из эпохи в эпоху, и именно они выражают наиболее красноречиво характер эпохи, ее социальную основу, ее психологию, весь ее специфический облик.

Канем же методом пойти, какую композицию заимствовать? Докладчик вам скажет — возьмите цветущий период. Разрешите мне сказать, что цветущие периоды

ИЗ ПРАКТИКИ ФУНКЦИОНАЛИЗМА

Поселок Пессак близ Парижа
Арх. Корбюзье



„Улица в доме“. Дом на Новинском бульваре в Москве
Арх. М. Гинзбург



отличаются тем, что в эти периоды создаются произведения искусства столь высокого качества, в которых ничего не может быть изменено, в которых создается нерушимая связь между общей композиционной системой и каждой деталью. Самый невыгодный материал для «присвоения» наследия — это цветущие периоды, потому что в эти эпохи создается законченное, завершённое, и нетерпящее профанации даже в мелочах искусство. Представьте себе, что в Парфеноне сделали маленькое изменение: вместо дорической капители сделали коринфские капители, — и вся композиция Парфенона нарушена.

Эволюция дорического храма — это одновременно эволюция целого и деталей: удлинённые пропорции храма VII века неразрывно связаны с сочной кривой эхина капители. По мере приближения к V веку укорачивается длина храма и становится суше линия эхина.

Таким образом если вы хотите из цветущего периода «присвоить» кое-что для своего проекта, то из этого ничего путного не получится.

Следует ли из этого, что усваивать наследие прошлого никак нельзя? Нет, из этого только следует, что усвоение наследия прошлого — это очень сложное и трудное дело, но при правильном подходе могущее принести громадную пользу архитектуре.

Из наследия прошлого можно извлечь два очень полезных и ценных урока для сегодняшней архитектуры.

Как может нас теоретически обогатить опыт прошлого? Изучать надо не только цветущий период, а по возможности все периоды без исключения и изучать их надо не для того, чтобы перетащить к себе в проект тот или иной композиционный прием, а для того, чтобы понять и усвоить архитектурную культуру прошлого, понять механику возникновения художественного образа. Этот художественный образ нельзя «присвоить». Наследство прошлого ценно именно тем, что оно при внимательном изучении помогает нам

усвоить и понять механику возникновения архитектурного образа. Образ этот меняется из столетия в столетие, из эпохи в эпоху, меняются композиционные системы и отдельные элементы формы, но понять эту эволюцию можно, только тщательно изучив эпоху за эпохой и цветущие, и нецветущие периоды. Иногда нецветущий период может дать более ценный материал, чем цветущий. Тогда мы увидим интересное явление, увидим, что отдельные элементы, художественные образы находятся в неразрывной связи с определенной композиционной системой, что определенной композиционной системе соответствуют определенные образы.

Далее мы видим, что определенная композиционная система вытекает из определенного строя пространственного мышления, что этот строй мышления есть последняя тайна, которую нужно вскрыть, и этот строй меняется из эпохи в эпоху, и в недрах определенного строя пространственного мышления может выковаться та или иная композиционная система, и наконец нужно понять, что то или иное пространственное мышление создается на определенной базе, на базе, которая определяется материальным состоянием всего хозяйства, экономики, политики и т. д.

При изучении истории архитектуры необходимо понять закономерность смены элементов формы и композиционных систем пространственного мышления. Изучением этим надо заниматься всю жизнь, и тогда архитектор повышает свою культуру, обогащаясь безмерно.

Каков вывод. — Вывод конкретный и ясный и вывод этот каждый из нас должен претворить в жизнь в своей повседневной работе — это понимание генетического возникновения художественного образа из эпохи в эпоху.

Дальше я бы сказал, что использование наследия прошлого вооружает нас и в нашем отношении к современности, в понимании того, что должен сегодня представлять собой архитектор.

Если обратимся и здесь к наследству прошлого, то мы увидим интересную картину. В античной архитектуре в эпоху Фидия, Иктина и Калликрата не было двух терминов для архитектора и строителя — архитектор был человек, который работал и накапливал в себе всю сумму знаний, которые имела данная эпоха. Еще в эпоху итальянского Ренессанса не существовало слов «искусство» и «архитектура» в нашем понимании. «Арте» по-итальянски означало ремесло, мастерство в общем значении этого слова. Это означает, что в тот цветущий период не было никакого расслоения в профиле архитектора. Архитектор в эпоху Ренессанса (так же как в Греции) совмещал в себе всю сумму научных знаний своего времени, так же как и все ремесленное мастерство. Архитектор выходил из ремесленника и обладал необходимым художественным чутьем и мастерством. Неудивительно, что Ренессанс создает людей универсального склада, и в этом одна из причин, сделавших эту эпоху цветущей. В эти эпохи архитектура не раскалывалась еще на составные части.

Мы можем признать, что эпоха Ренессанса представляет собой в этом смысле кульминационный пункт органического синтеза науки, ремесла и художественного мастерства в творчестве архитектора. После Ренессанса начинается распад этого единства.

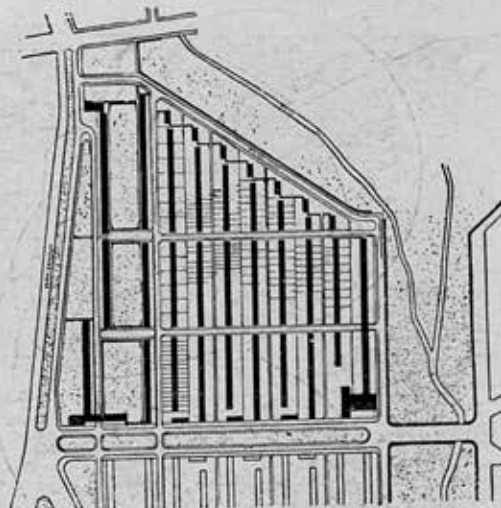
Этот распад обуславливается колоссальным накоплением знаний. Если знания архитектора в эпоху Возрождения только незначительно возросли от V века до нашей эры, то новое время характеризуется быстрым расцветом знаний. Наука и техника растут невероятно быстрыми темпами. Это развитие до того блестяще и широко, что оно выплывает из рук одного человека. Архитектор не в силах сохранить все это в себе. С другой стороны, растет техника и создается между мастерством и художественным трудом разрыв, который подготавливает появление инженера в отличие от архитектора. Этот процесс идет очень быстро вперед и кульминационный пункт этого процесса сов.

ИЗ ПРАКТИКИ ФУНКЦИОНАЛИЗМА

Дом сотрудников НКФ на Новинском бульваре в Москве



Планировка поселка в Дамерштоке
Арх. Гропиус



падает с максимальными успехами техники, с одной стороны, и с появлением Академии художеств, академии «чистого искусства», — с другой.

Мы имеем уже не старого архитектора, а художника, который творит свои фантазии свободно, совершенно оторванно от жизни, от реальных потребностей и возможностей, от новых условий техники и науки. Если этот генезис внимательно изучить, то становится понятным, какая задача стоит пред современными архитекторами.

Она заключается в том, чтобы суметь вновь воссоздать на новой расширенной базе синтетического творческого профиля архитектора.

Как можно объединить в одном лице то, что выполняется сейчас десятками и сотнями людей, целыми научными институтами и учреждениями? Для этого нужен метод, который сумел бы использовать все результаты этих знаний, поставить в правильные взаимоотношения между собою три начала архитектуры — науку, технику и художественное мастерство.

Эта историческая миссия стоит перед нами сегодня, и эту миссию стремилась разрешить функциональная архитектура.

Найти правильное взаимоотношение элементов знания и науки, на их базе научиться выковывать художественный образ, найти синтез того, что предыдущие эпохи разложили, вооружиться для того, чтобы суметь выполнить социальный заказ эпохи, — вот та колоссальной важности задача, которая возложена на нас. Мы ее еще не решили, мы сделали много ошибок и промахов, их надо выправить.

Образ, о котором говорил т. Аркин, не берется на прокат, его не извлечешь ни из бокового кармана, ни из библиотечного шкафа, — он выковывается мучительно в процессе систематического разрешения социальных задач сегодняшнего дня. В этом весь смысл функциональной архитектуры, в этом гигантский творческий рычаг современного архитектора. Колоссальная наша ошибка заключается в том, что мы недостаточно ясно и четко указывали, что функциональ-

ная архитектура только тогда выполнит свое назначение, когда она будет не механически строить свои предпосылки, а творчески сплавлять их в единое целое, когда архитектор может овладеть предпосылками знания, науки и техники и, синтетически слагая их, выковывать образ в процессе работы над социальной задачей.

Однако теперь функциональная архитектура, к счастью, перестала быть «модной», она избавилась от эпигонства и будет проводиться немногими, которые имеют мужество и твердость и умеют правильно разбираться в историческом наследстве прошлого, могут использовать это наследие по-настоящему и понимают историческую миссию архитектуры Советского союза.

Поэтому я спокойно могу посоветовать тем, у кого есть желание разобраться в этом вопросе серьезно: поменьше волнений, поменьше растерянности, тщательно усваивать историческое наследие прошлого и, исправляя все ошибки, недочеты недавнего прошлого, итти вперед к новым завоеваниям современной архитектуры.

А. А. Веснин

Товарищи, я не буду касаться доклада т. Аркина. Докладчик построил свой доклад так искусно, что с ним нельзя полемизировать, нельзя его и особенно приветствовать. Определенных выпадов против новой архитектуры в докладе не было, но все-таки было такое отношение, что новая архитектура — это не то, что нам нужно. Докладчик видит сущность новой архитектуры с одной стороны, в том, что она функциональна, а с другой — формальна.

Из доклада можно сделать тот вывод, что Брунеллески был хорош и его примеру надо следовать. Докладчик говорит, что Брунеллески творчески пользовался клас-

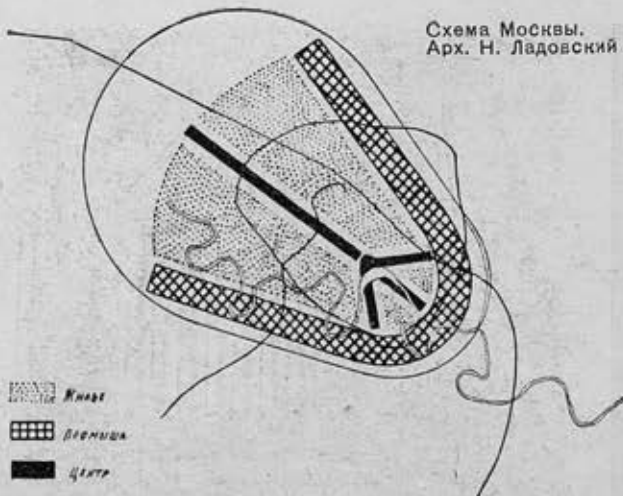
сикой, следовательно и мы должны пользоваться творчески классикой, а мы знаем, что Брунеллески полностью вносил в архитектуру римские капители и карнизы. Для того времени это было вполне естественно, так как задача состояла в том, чтобы во что бы то ни стало вырваться из угнетающей тьмы средневековья. Античность была тогда единственным для этого средством.

Теперь же слово «использовать» надо выкинуть и заменить его словом «усвоить», т. е. понять и превзойти. Но это отнюдь не значит «присвоить», как это теперь принято говорить и делать. Надо учиться, а поучиться можно многому, но не надо при этом увлекаться, а то можно действительно зайти в такой тупик, из которого не выберешься, — не будет времени воспринимать живую жизнь,

так и будешь жить в феодальном строе.

Что надо познать в истории архитектуры? Прежде всего надо познать сущность архитектуры, т. е. то основное, что присуще архитектуре. Здесь первое — организация жизненных процессов. Второе — архитектуроника, т. е. закономерность построения пространства, надо проследить, как она развивается и постепенно меняется. Понять сущность архитектуры, конечно, можно только на основе изучения истории архитектуры, причем не одной какой-либо эпохи, а только путем сопоставления различных эпох. Если вы просматриваете памятники Греции, Рима, готики и т. д., то только путем сопоставления можно выяснить себе их сущность, а не понимая сущности архитектуры, нельзя работать.

ПОКОНЧИМ С БУМАЖНЫМИ АБСТРАКЦИЯМИ АРХИТЕКТУРНОГО ФОРМАЛИЗМА



Арх. Н. Соколов
Проект дома отдыха



Сейчас не каждый ответит, в чем заключается сущность архитектуры. Для того чтобы суметь ответить, нужно хорошо поработать и поработать, пытаясь отделить основное ядро в архитектуре от второстепенного; мне кажется, что та или иная капитель, такая арка или другая арка — это не сущность архитектуры.

Второе — о форме и содержании. Такие вопросы — самые простые и вместе с тем очень трудные. Что такое форма, что такое содержание в архитектуре? Только путем внимательного анализа архитектуры можно понять это, а именно, что в содержание архитектуры входят жизненные процессы, задача организации самой жизни и, с другой стороны — идеологическое содержание.

Следовательно, что такое форма? Это организованное в материале пространство, конкретизирующее данное содержание.

Во всяком большом архитектурном замысле имеется единство формы и содержания. Вот очень важное и четкое, по всей архитектуре проведенное положение.

Для нас что важно сейчас? Для нас важны элементы формы, отвечающие нашему содержанию. Для того чтобы разрешить эту проблему, мы должны понять, что такое содержание, а раз в содержание мы вводим самую жизнь, то нам нужно понять ее развитие диалектически, понять идеологически, художественно. Таким путем мы можем подойти к одной из основных проблем новой архитектуры.

Второй урок, который нам дает архитектурное наследство, — это единство архитектуры и техники. Это очень интересный момент. Берем Парфенон, Рим, готику, — мы видим, колонны служат одновременно и архитектурным и конструктивным элементом, а у нас колонна часто бывает не конструктивным и не архитектурным элементом.

Не эклектичное использование старых приемов нам может помочь, а изыскание новых форм, связанных с новым содержанием. Поэтому к конструктивизму и функционализму нельзя так легкомысленно относиться. Борьба против эклектики, изыскание новых форм и нового содержания — вот какова задача.

И. А. Фомин

Мы живем в замечательную эпоху, когда архитектор поставлен в условия, требующие постоянной интенсивной творческой работы. Каждый из нас с первых дней революции хотел творить не так, как раньше, а как-то по-новому. Но это новое давалось с трудом, не сразу.

Первые шаги были очень далеки от совершенства.

Большинство архитекторов в погоне за новизной пошло на полный разрыв с прошлым, и утвердилось самое пренебрежительное отношение к накопленному опыту многих веков и тысячелетий.

Это была ошибка потому, что она привела к своего рода нигилизму в архитектуре.

Доходили до того, что начали отрицать необходимость архитектуры вообще, полагая, что достаточно инженера-строителя, который рационально оформит технологическое задание.

В результате мы получили во многих городах Союза ряд неуклюжих железобетонных нарцисов, заполненных стеклом, кото-

рые на деле доказали, что без архитектуры как искусства, мы никогда не оформим красиво наших городов; и архитектурный нигилизм отцвел, не успев расцвести.

На смену ему появилось новое течение, заимствовавшее много сначала от немцев (Баухаус, Гропиус), а затем от французов (Норбюзе). Это был уже крупнейший шаг вперед, потому что вместо беспринципности и разгильдяйства архитектурного нигилизма появились элементы определенного крепкого стиля. Однако этот стиль, выдвинувший принцип предельной простоты и у нас приведший к предельной экономичности при выполнении проектов в натуре, также не дал особенно блестящих произведений архитектуры. Тем не менее многие установки конструктивизма и функционализма были ценными достижениями нашей эпохи, вполне созвучными нашему новому быту.

Но предельная простота стиля, отсутствие полнотонных форм, примитивизм и какой-то аскетизм в архитектуре не доходят до масс. Дома-коробки, дома-ящички, как их называют в кругах неспециалистов, не нравятся.

И вот провозглашается лозунг «поворота к классике». Правда, обычная редак-

ция этого нового лозунга предполагает использование всего архитектурного наследия. Однако ясно для всякого, что не готика или романский или византийский стили рекомендуются вниманию архитекторов, тем более не какой-либо индийский, арабский или русский стили, которые всегда остались узконациональными, а именно классика всех периодов, начиная с Греции и Рима и кончая русским ампиром.

Классическая архитектура есть язык, который во все времена культурных периодов человечества был понятен всем народам. Это единственная архитектура, которая завоевала себе интернациональное положение.

Если нам, архитекторам, нужно черпать из прошлого, то, конечно, только из этого источника.

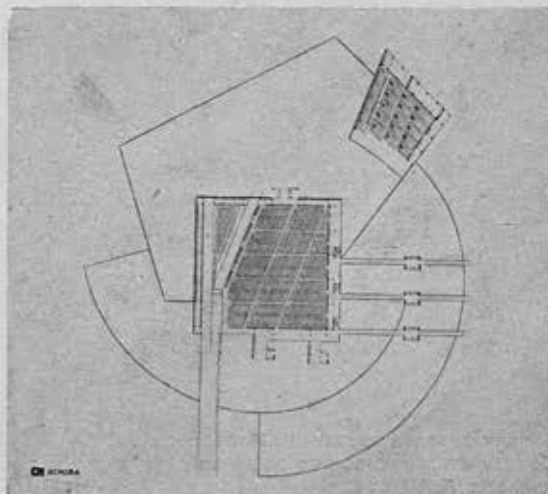
Язык советского архитектора должен быть языком интернациональным.

Классика ценна еще тем, что она необычайно гибка и способна к безграничным трансформациям. В самом деле: дорический стиль Греции, барокко Италии, немецкий ренессанс, стили Людовиков во Франции, русский ампир — все это варианты одной и той же классики, но насколько они различны! Всегда

ПОКОНЧИМ С БУМАЖНЫМИ АБСТРАКЦИЯМИ АРХИТЕКТУРНОГО ФОРМАЛИЗМА



Дворец Советов
Проект Аснова



Арх. Н. Соколов
Проект дома отдыха. 1925 г.

Новая трактовка, новые пропорции, новое декоративное оформление, обусловленное новой идеологией. Архитекторы не боялись черпать из наследия прошлого, но под влиянием новых бытовых и новых социально-экономических условий давали каждый раз совершенно новые стили.

И нам нечего бояться черпать из прошлого и нечего бояться слова «классика».

Наш новый быт, политические установки, размах и невиданные темпы строительства не могут не получить отражения в архитектуре нового стиля. Новый совершенный стиль народится и уже нарождается помимо нашей воли. Но взявши за основу классику, мы включаем в работу весь накопленный опыт многих веков и сразу продвигаемся ближе к цели, так как мы берем от классики все здоровое и логичное и отбрасываем всю ненужную мишуру, орнаментику и изнеженность.

Другой неперменной заботой нашей должно быть включение в работу, кроме наследия прошлого, наследия 15 лет революции. Наши достижения за эти 15 лет очень значительны, их нельзя забывать, нельзя упускать; без них также затормозятся наши поиски нового советского стиля.

Эти достижения в решении планов: открытые проветриваемые дворы взамен замкнутых колодцев домов дореволюцион-

ного периода, непрерывное обслуживание естественным светом жилых и рабочих помещений, ликвидация односветных корпусов и брандмауэров без окон к соседу и пр.

При решении фасадов нашим завоеванием является гладкость фасадных поверхностей, увеличение световой площади и в связи с этим горизонтальное окно в помещениях небольшой высоты, объемное разрешение всего здания взамен прежних решений одного лицевого фасада и т. д.

Включив в работу эти установки и достижения современной нам архитектуры, мы легко сможем, принявши классику как сырой материал, смелой и твердой рукой переработать ее в некий совершенно новый, созвучный нашей эпохе стиль.

Надо при этом отказаться от традиционных пропорций классики, отказаться от ненужных деталей т. е. капителей и баз колонны, от ненужного в этом случае ее утонения, от излишеств в деталях, т. е. наличников, сандриков и вообще от всех средств перегрузки и мишурной орнаментики.

Стандарт и дисциплина, которые в высокой мере присущи классической архитектуре, в полной мере отвечают нашему новому быту, а также нашим новым строительным навыкам и новым материалам, среди которых железобетон играет большую роль.

Повторный ритм колонн, на фасадах

и внутри здания, вполне созвучен однообразной повторности стоек железобетонных сооружений.

Не надо только считать, что идеалом железобетонного сооружения является безрадостный вид оголенной конструкции.

Художник, наслаждаясь красотой человеческого тела, чувствует под ним крепкий смелет, но не хотел бы, чтобы кости слишком выпирали наружу.

Так и в сооружениях наших не надо бояться на крепкий костяк из железобетона надеть мясо из кирпича и камня; тем более, что наш климат все равно требует утепления.

Бояться «декоративности» такого приема не следует; эта декорация есть наш архитектурный язык. Но необходимо, чтобы этот язык был прост, лаконичен и дисциплинирован. Надо уметь малыми средствами властно и убедительно сказать многое.

Этому языку может научить нас классика. Вот почему очень своевременно оглянуться назад, на достижения прошлых эпох. Однако отнюдь не для того, чтобы повторять старое — путь ретроспективный не есть та дорога, по которой может пойти архитектура революционной эпохи, — а для того, чтобы на основе решительной и коренной реконструкции классики создать свой, новый, советский, революционный стиль эпохи.

В. С. Балихин

Решения всех проблем советской архитектуры надо искать в планировочных принципах. Почти все выступавшие товарищи останавливались, главным образом, на отдельных сооружениях, на формальных проблемах отдельных архитектурных объектов, которые рассматривались изолированно. Даже тогда, когда говорят о комплексе или решают комплекс, последний рассматривается и решается изолированно. Такое изолиро-

ванное восприятие, изолированное архитектурное мышление является неизжитым наследством прошлого, самым вредным наследством, которое противоречит всему нашему укладу и нашим новым задачам.

Проблема архитектурного образа не может быть решена, если мы не подойдем к ее решению с точки зрения планировки. Образ решается не в отдельном сооружении, а планировкой группы сооружений, их взаимодействием.

Надо ставить вопрос не об образе отдельных сооружений, а об образе комплекса, об

образе большого пространственного ансамбля, — площади, улицы и в конце концов города в целом. Не разрозненно следует мыслить эти образы, а в единой целостной системе, — только тогда можно говорить об образе социалистического города.

На какой же базе будет строиться образ отдельных элементов города и города в целом? Обобщая, можно сказать, что всякая социальная функция, в социалистических условиях приобретает идеологическое значение и перерастает в образ. Всякая функция, которая рождает то или иное сооружение, может

ИЗ ПРАКТИКИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ



Вариант проекта гостиницы Моссовета 1933 г.
Образец стилизаторского решения
Акад. арх. А. Щусев

быть выражена в художественном образе. В пластическом выражении конкретного содержания и состоит основная задача архитектуры.

Весь вопрос в том, чтобы планировку города привести в четкую и целостную систему соподчиненных функций, руководствуясь не только экономическими и техническими соображениями, но и устанавливая идеологическую связь и значимость отдельных сооружений и комплексов. Так возникает проблема тематико-идеологического плана города, который представляет собой единство технико-экономического и идеологического содержания архитектуры. С выявлением тематического и идеологического содержания города и должно начинаться построение системы архитектурных пространств как города в целом, так и его отдельных звеньев — площадей, ансамблей, улиц. В такой системе возникает взаимодействие между отдельными комплексами города и выражается его социальное единство.

Горизонтальная координата в архитектуре приобретает доминирующее значение при решении основных композиционных проблем соцгорода в противоположность вертикальной координате, более характерной для классических эпох. По горизонтальной координате должны строиться динамика и ритм для создания композиционного единства города и для художественного выражения его синтетического образа.

В нашей практике мы имеем такие факты, когда архитектор при решении, например площади, заботится только о формальном ансамбле и совершенно не думает о функциональной и идеологической связи тех сооружений, которые образуют данный ансамбль. Примерами могут служить проекты перестройки Триумфальной площади в Москве. В социалистическом городе все композиционные средства приобретают новый характер. Ритм при доминировании горизонтальной композиционной координаты будет иметь другой характер, другую структуру, другое напряжение, другие темпы, в сравнении со всеми качествами ритма, какие

мы имеем в классической архитектуре. Точно также совершенно иную роль выполняют и пропорции в социалистической архитектуре. В Греции пропорции играли одну роль, в эпоху Ренессанса совершенно другую; в наших условиях пропорции, как и ритм, будут служить средством построения динамики и выражения образа определенного специфического характера, совершенно отличающегося от условий классических эпох.

Возьмем теперь проблему стандарта, который в планировке города играет сейчас огромную роль. Мы не видим ни в одной эпохе, чтобы стандарт играл там столь же большую роль. Преодоление пластической инертности стандарта, художественное переосмысление стандарта из узкотехнического и экономического принципа в мощный архитектурно-композиционный фактор является одной из основных проблем советской архитектуры.

Классическая архитектура строится, в основном, на принципе статического равновесия. В классической архитектуре вертикальная композиционная координата является доминирующей. Классическую архитектуру мы воспринимаем по преимуществу по вертикали. В социалистической архитектуре, необходимость построения образа не отдельных зданий, но больших комплексов и города в целом, обуславливая доминирование горизонтальной композиционной координаты, диктует динамический принцип равновесия как господствующий принцип композиции.

Все эти положения ведут к тому, чтобы сделать принципиальный выбор между двумя доминантами, которые «конкурируют» между собой на этой дискуссии, — это, с одной стороны, классическая архитектура, с другой, — те достижения, которые имеют западная и советская архитектура за революционный период. Какая из них должна явиться базой для создания нового стиля?

Рядом товарищей определенно ставится вопрос так, что для создания стиля социалистической архитектуры надо обратить взоры в прошлое.

Я считаю, что содержание и цели со-

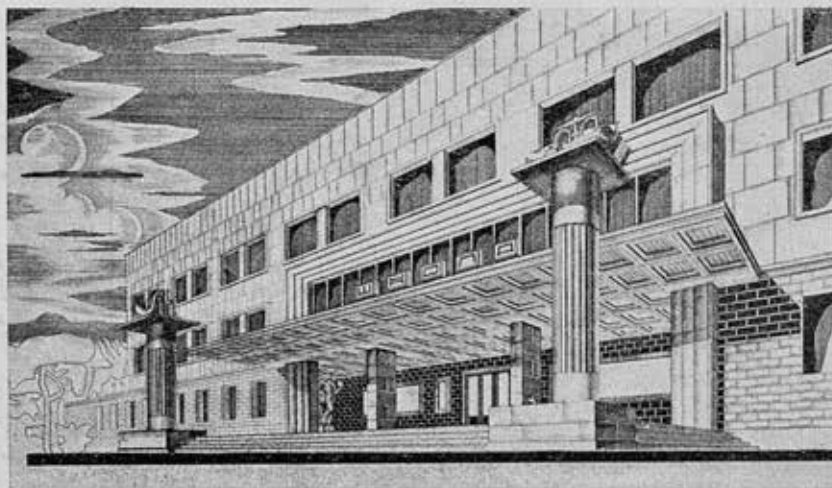
ветской архитектуры коренным образом отличаются от всех исторических эпох. В то же время наша советская архитектура достаточно богата научным и творческим опытом, благодаря чему имеется достаточно мощная база и для создания большой науки о социалистической архитектуре, и для выработки нового творческого метода, и для создания стиля социалистической архитектуры.

В классической архитектуре мы не найдем основных базовых принципов для решения проблем социалистической архитектуры.

В определении самостоятельных путей советской архитектуры огромную роль сыграл формальный метод. На базе формального метода накоплен большой научно-экспериментальный, теоретический и методологический опыт в пространственных искусствах. Только на базе формального метода можно преодолеть отрицательные стороны функционализма - конструктивизма и все виды эклектики. На основе формального метода могут быть решены проблемы синтеза и образа в социалистической архитектуре.

Мы много говорим об историческом наследии не столько потому, что там огромные сокровища, которыми можно обогатить советское искусство, сколько потому, что мы не знаем этого наследия. Мы должны изучать классику прежде всего для того, чтобы убедиться в том, что мы достаточно сильны своими достижениями. Вместе с тем классический материал путем сравнения поможет нам ориентироваться в решении ряда проблем, для которых у советских архитекторов нет еще достаточного опыта, как, например, проблема синтеза или проблема образа в архитектуре. Поучиться тому, как решались эти проблемы в классической архитектуре, безусловно необходимо. Учиться, но не брать, — это должно четко здесь прозвучать и, повторяю, вся установка должна быть на создание большой научной базы социалистической архитектуры и на ее самостоятельный творческий путь.

ИЗ ПРАКТИКИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ



Проект школьного здания в Москве (арх. Куровский). Массивные, свободно стоящие колонны „чесут“ бутафорские эмблемы. Стилизация советского школьного здания в духе ложно понятой монументальности.

А. Н. Буров

Маститые конструктивисты выступали здесь с попытками найти новый язык для советской архитектуры. Надо дать себе ясный отчет, что представляет конструктивизм и что он дал. Многие работали в этой области при зарождении этого течения, и я в том числе — до того, как я отошел от конструктивизма в 1927—1928 гг.

Что же произошло с конструктивизмом? Конструктивизм поставил верно проблему в тот момент, когда нам надо было очиститься от ряда наслоений в архитектуре. Течение это возникло еще до Корбюзье самопроизвольно, как протест против того мусора, который накопился в архитектуре и в других пространственных искусствах. Тогда казалось правильным положить в основу функциональное задание. Но в процессе работы выяснилось, что одного этого задания недостаточно.

Возьмем проент дома банка «Аркос» (бр. Весниных). Представлялось, что все отделы—производственный, бухгалтерия, снаб-

жения, машин и др.—будучи связаны между собой и облечены в архитектурное тело, дадут прекрасное произведение. На самом деле этого не получается.

Когда я приехал из Америки и Парижа, я говорил здесь, что вещи Корбюзье эстетски рафинированы, что природа его архитектуры иная, чем нам кажется отсюда. Когда американец приезжает из своей страны, где здания, скажем, кинематографов отделяются с варварской роскошью, пошлостью и аляповатостью, в Европу, то он строит себе скромный дом в духе конструктивизма, — дом, к которому очень идет костюм для гольфа: эстетика конструктивизма таким образом идет совершенно из других источников, чем хотел это представить сам конструктивизм.

В нашей практике нам казалось, что конструктивизм наиболее просто разрешит задачу. Однако теперь ясно, что нельзя ограничивать себя азбукой Морзе: железобетон — стекло, стекло — железобетон. Необходимо разговаривать всеми доступными архитектурными средствами. Когда Хлебников и Уитман строили новую поэзию, они не огра-

ничивались только отрицанием старой поэзии и не говорили только: «барыня прислала сто рублей, что хотите, то купите, белое и черное не говорите». Конструктивизм же пришел к такому заключению, что нельзя сказать «белое», нельзя сказать «черное».

Конструктивисты говорят, что то, чего они достигли и что сделали — этого достаточно, над этим благоволите работать. Они неправы, когда говорят, что все прекрасно, что все элементы выяснены в конструкции. Когда Корбюзье стал делать проект реконструкции Алжира, он пришел к логическому тупику. Если конструктивизм имеет ряд положительных заслуг,—это все же не решает задач архитектуры.

Не надо поспешно критиковать нашей новой работы над освоением наследства. Когда человек начинает что-то делать, ему сразу говорят, что это не так, это никуда не годится; подождите, имейте терпение, дайте доделать. Конструктивизмом занимались 15 лет и ему можно сказать: «довольно», а нам еще рано это говорить, мы только еще пытаемся выступать и начать работать, идя по новому пути.

И. Л. Маца

Для философа, который будет изучать диалектический материализм, обязательно знать, результатом какого закономерного развития является эта высшая форма человеческого мышления. В историю этого развития вписаны имена и Гераклита, и Бекона, и материалистов XVIII века, Фейербаха и Гегеля и многих других великих мыслителей.

Любое положение диалектического мате-

риализма, например тезис диалектического единства формы и содержания, может быть раскрыто с точки зрения истории, и тогда мы должны будем сказать, что этот тезис сформировал впервые Гегель, который сам не является материалистом-диалектиком. Тезис Гегеля вошел в диалектический материализм в снятом виде. И этот тезис для нас уже не будет звучать, как гегелевский тезис, он будет для нас представлять определенную категорию диалектического материализма, который в свою очередь является результатом определенного исторического развития человечества.

Если этот подход применить к искусству, в частности к архитектуре, то можно поставить здесь такое же требование: новый стиль социалистической архитектуры создается не на пустом месте, не как результат творческой работы какой-либо группировки — конструктивистов, или формалистов, или классицистов и т. д. Он должен являться результатом закономерного развития, как это формулировал Ленин, всего культурного наследия, которое мы должны критически освоить. Нужно строить так, чтобы здание не напоминало ни греческий храм, ни египетский, ни Ренессанс,

ИЗ ПРАКТИКИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Молочная ферма. Арх. А. Буров. 1926 г.



Вариант жилого дома по ул. Горького в Москва. Арх. А. Буров. 1933 г.



ни готику в своих отдельных частях, а чтобы эти отдельные части находились в определенном, органическом едином звучании.

Конечно, это очень общо, но если сделать попытку конкретизировать это положение, тогда мы найдем те положительные элементы культуры прошлого, которые нам должны помочь строить социалистическую архитектуру? Конечно, будет недостаточно сказать, что мы их найдем в архитектуре эпох восхождения того или другого класса — в эпохи революционного подъема. Мы знаем, что, например, восхождение буржуазии в архитектуре сопровождалось такими явлениями, которые нельзя назвать шагом вперед или новой постановкой вопроса. Положительные моменты исторического развития мы должны искать в различных периодах и во всей истории в целом. Маркс указывает на то, что во всей истории литературы следует искать прогрессивные, положительные моменты исторического развития литературы.

В области архитектуры мы также можем найти эти положительные моменты в разных периодах, и нельзя их прикрепить к какому-нибудь одному этапу социально-экономического развития.

Как же мы должны использовать эти положительные моменты наследства?

Поскольку мы архитектуру понимаем, как искусство, а искусство есть идеология, то с этой точки зрения мы можем сказать заранее, что наша форма архитектурного художественного мышления не может совпадать ни с одной из форм прошлых периодов, потому что форма мышления определяется состоянием производительных сил и т. д. Всем известно, что наша форма мышления не может быть идентична даже с такими дающими наибольший расцвет формами искусства, как греческое искусство. В этом искусстве мы имеем определенное статическое решение гармонии. Эта статичность, эта уравновешенность отдельных элементов представляет собой специфическое выра-

жение форм восприятия внешнего мира в связи с определенными условиями мировоззренческого, социального и технического порядка. С точки зрения этих условий совершенно ясно, что в эпоху Ренессанса и в Древней Греции и Риме внимание архитекторов и художников было сосредоточено на разрешении отдельных объектов как законченных, замкнутых в себе цельных вещей. Эти законченные вещи обладают непрерывным внутренним единством, что представляется для нас положительным фактом, но в то же время каждое такое единство мыслится как само в себе замкнутое, — и эта сторона должна быть нам чужда.

Если мы в классическом произведении имеем прекрасный пример того, как определенное единичное произведение получает предельную законченность, то, например, в произведениях барокко мы имеем совершенно иной принцип, — здесь каждая вещь как-будто и замыкается и не замыкается в себе, — мы имеем своеобразную динамику, которая может представить для нас большую ценность и может быть использована нами.

Было бы неправильно представлять себе 15 лет развития советской архитектуры как пустое место. Беда конструктивизма в том, что он не обращал внимания на проблему образа (а это основное), но нельзя ставить вопрос так, как ставит его т. Буров, утверждая, что конструктивисты выступали только в роли «мусорщиков».

В капиталистическом обществе и в буржуазной архитектуре проблема в основном свелась к двумерной задаче — к проблеме фасада, а даже история искусства рассматривалась буржуазными историками с точки зрения фасадной оценки архитектуры. Готическую архитектуру преподносили лишь со стороны фасада, а между тем готический собор менее всего интересен для нас именно в своем фасаде.

Одним из наиболее положительных завоеваний советской архитектуры является расширение проблематики архитектурного

творчества. Сейчас архитектор не ограничивается больше решением фасада. Мы научились рассматривать архитектуру именно как архитектуру объемно-пространственную и не смешиваем проблем архитектуры с проблемами живописными. В этом деле конструктивисты как-никак кое-что дали, они не были только «мусорщиками».

Проблема социалистической архитектуры, как единства стиля, поставлена только сейчас, и самая постановка вопроса уже является большим достижением, которое нельзя оторвать от всего развития нашей социалистической борьбы и строительства. Она обусловлена и нашими возможностями в социально-экономической области, и нашими требованиями в области идеологической и, наконец, возможностями самой архитектуры и архитектурных кадров.

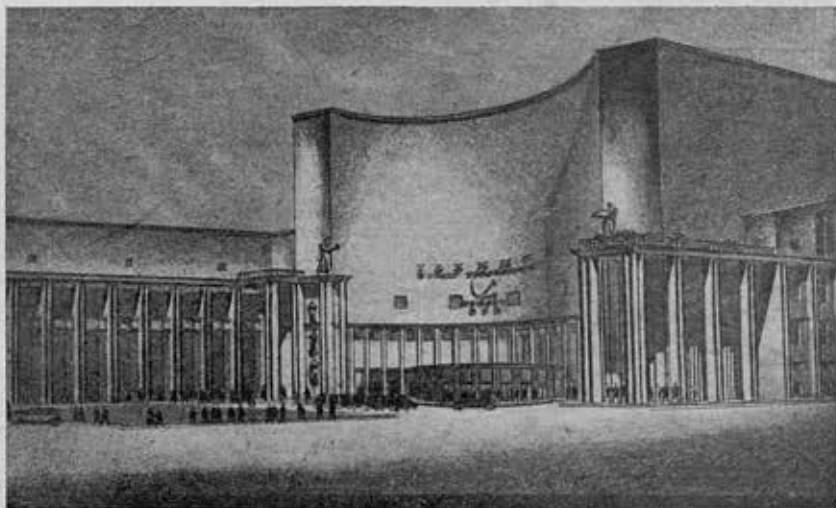
Эту социалистическую архитектуру и ее стиль создает не одно какое-нибудь направление: эта задача будет разрешена как результат борьбы различных творческих направлений на единой художественно-мировоззренческой основе.

То, что у нас борьба творческих установок развивается на единой платформе, общей для всех группировок, — это положительная особенность развития искусства: у нас, которая предусмотрена и нашими партийными решениями по вопросам искусства резолюцией о художественной литературе, 1924 г., и решением ЦК партии от 23 апреля 1932 г. Эти решения говорят о развертывании соревнования на единой советской платформе. Здоровое творческое соревнование может сопровождаться и принципиальной «дракой»: драка в этом смысле — дело полезное.

Без принципиальной борьбы различных направлений мы не преодолеем художественного наследия: мы можем преодолеть его не как кустари-одиночки, а лишь в массовой борьбе и в массовой работе. Стиль социалистической архитектуры может быть только результатом массового движения широких слоев советских архитекторов.

ИЗ ПРАКТИКИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Дворец транспортной техники.
Акад. арх. И. Фомин



А. В. Власов

Когда Бах создавал свою фугу, он не слышал непосредственно оркестрантов. Зная работу инструментов и законы сочетания музыкальных звуковых ощущений, он строил музыкальную композицию. Архитектура социализма — новая композиция, а не простая интерпретация Корбюзье — Палладио. Только тогда, когда будут познаны элементы, которые определяют зарождение этой архитектуры, когда сама архитектура будет полноценной и гармоничной во всех отношениях, только тогда до конца определится новый стиль в архитектуре. Новый стиль выработает свою эстетическую концепцию, свои принципы и свой язык, который станет общим для всех архитекторов, подобно тому, как Брунеллески, Альберти, Браманте во времена Ренессанса говорили на одном понятном для них языке. Мы же, закладывая фундамент нового стиля, пока что говорим на разных языках архитектуры. Самое простое — объявить себя новатором и современным архитектором, приклеив на остальных ярлычки эклектиков и реставраторов. Архитекторы-модернисты начала XX в. думали, что это они открывают новую страницу в истории архитектуры. Вряд ли они сомневались в полноценности своего искусства. Они были убеждены, что модерн это новая архитектура, которая кладет предел эклектике, царившей в последних десятилетиях XIX века. Время показало, что модерн — это грустная страница в архитектуре, что это неполноценное искусство, ибо модерн поставил перед собой только одну проблему — формы и декоративности.

И сейчас многие архитекторы еще слишком абстрактно говорят только о новой форме, которая должна соответствовать нашей эпохе. Они склонны выковырять эту форму в тепличной изолированности, в тиши своих кабинетов. Это односторонняя постановка вопроса родственная старым пролеткультовским теориям о пролетарской куль-

туре, против которых с такой резкостью выступил В. И. Ленин.

Для нас всех теперь должно быть ясным, что новая культура пролетариата может быть построена только при условии критического овладения наследием прошлого. Функционализм как рабочий метод в той форме, в какой он существовал раньше, себя изжил. Глубочайшей ошибкой т. Гинзбурга мне кажется то, что он в своей работе фактически себя изолирует от определенной социальной среды.

Архитекторы заблудились в нашем буржуазном творчестве последних лет. Проект — только начало большого процесса. Архитектура — это то, что мы видим, то, что уже построено и обжито. Наиболее прямолинейные функционалисты этого не понимают. Качество архитектуры они подменили острыми графическими построениями. Утеряно понимание архитектуры, ее конкретности и реальности, свойственное старым мастерам архитектуры. Архитекторы-функционалисты на бумаге себе представляют одну архитектуру, а в натуре получают другую. Функционалисты, работая над проектом, забывают, что здание, которое они проектируют, будет расположено в определенной среде, что сама его форма будет видоизменяться и обретать характер в живой игре света и тени. Это не мелкие упущения, а коренные пороки метода.

Проект — это определенное выражение архитектурного замысла, фиксация определенного архитектурного образа. По тому, как трактован проект, мы можем судить о том, как понимается архитектура.

Если архитектор представляет проект, исполненный на целом ряде дощечек с плоскостным эстетизированным нанесением архитектурного замысла, в котором графическое построение довлеет над самой архитектурой и ее себе подчиняет, то это значит, что архитектор в данном случае работает исключительно как график. Такая отвлеченность, такая беспредметность не случайны. Они являются общими для всего «левого» изоискусства симптомами его рас-

пада и деградации. Логическим завершением этого пути является черный квадрат на белом фоне в работах Малевича. Образ такого художника ограничен плоскостью, он не видит объема и пространства.

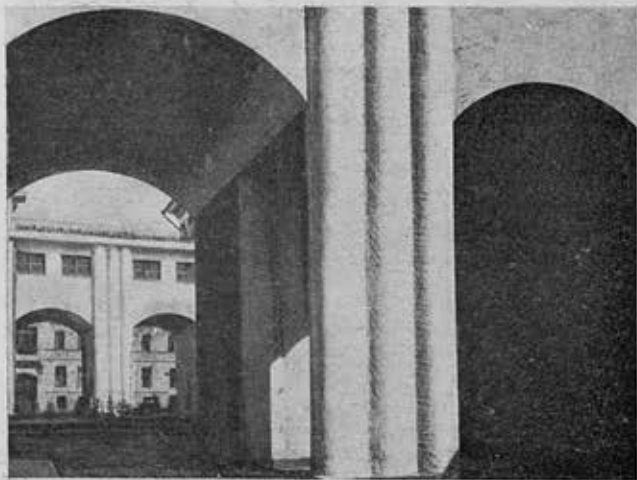
Каждая новая историческая эпоха, тем более такая огромная, как наша, открывает новую страницу в истории архитектуры. Мы хотим быть полноценными художниками, мы хотим создать полноценные памятники архитектуры, поэтому мы должны знать те принципы оркестровки, о которых я уже говорил.

Архитектор должен прекрасно знать свою палитру, ее содержание и ее художественные качества.

Функционалисты, расчищая путь новой технике, превратились в рабов этой техники. Не понимая художественных качества нового материала (железобетона, стекла, металла), они берут его не критическим, а готовым архитектурным стандартом, готовым ленточным окном и т. д. В распоряжении грека был только естественный камень и дерево; грек из этого материала сумел сделать шедевры, освоив этот материал как художник. Мы неизмеримо богаче греков, наша палитра бесконечно разнообразней — в этом наша сила; но одновременно здесь кроется и величайшая опасность, ибо этим материалом и этой техникой надо уметь оперировать, надо познать ее художественные качества. Каждый из нас в настоящее время работает над своим творческим перевооружением. Пожалуй, сейчас нельзя еще подвести итогов, нащупать более конкретно ту платформу, которая нас всех бы объединила. Но одно можно уже сказать с совершенной определенностью — надо решительно отказаться от иллюзии кабинетной работы, в которую ушли многие талантливые архитекторы. Тот, кто этого не понимает, будет поневоле одинок в своем творчестве, изолирует себя как художника от социальной обстановки, от всей нашей советской действительности, которые могут дать и дают основу и материал для всего творчества советского архитектора.

ИЗ ПРАКТИКИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Новое здание Моссовета.
Акад. арх. И. Фомин



Новое здание Моссовета.
Акад. арх. И. Фомин



Проблема культурного наследия в архитектуре еще настолько мало разработана и так сложна, что в одном выступлении нет никакой возможности ее исчерпать.

Поэтому я хотел бы остановиться только на некоторых основных вопросах.

Тов. Гинзбург обмолвился здесь многозначительной фразой о «жалкой растерянности» архитекторов. Это мнение разделяет и ряд других товарищей. Это те, кто считает, что после конуруса на Дворец советов большая часть архитекторов растерялась и не знает, как выйти на настоящий путь советской архитектуры. Я думаю, что такая оценка в корне неправильна и вредна. Оценивать происходящий перелом в нашей архитектуре как «растерянность» — значит попросту не понимать сути дела, не понимать значения процессов, происходящих сегодня в советской архитектуре.

За 15 лет Октября мы сделали много ценного. Неправы те, которые считают этот период как бы потерянным для истории нашей архитектуры. За эти пятнадцать лет были поставлены и частью разрешены грандиозные задачи, связанные с проблемой соцгорода, с отдельными новыми типами сооружений (рабочий клуб, дома отдыха, заводы, фабрики, парки культуры и отдыха, ясли и т. д.). Сказать, что за 15 лет мы ничего не создали, — значит быть слепым и не видеть той громадной творческой работы, которая проделана за короткий срок.

Перед советской архитектурой стоят громадные задачи, выдвигаемые нашим градостроительством, ростом культурно-бытовых запросов трудящихся масс, всей социалистической перестройкой страны.

В настоящее время к нам предъявляются значительно более высокие требования, и мы, архитекторы, должны чутко прислушиваться к этим новым запросам, не отвергая в то же время то ценное, что сделано.

Какие же задачи ставятся сегодня перед советской архитектурой? Прежде всего —

борьба за высокое художественное качество сооружений. Наши постройки должны в художественных образах выразить содержание нашей эпохи, должны создавать соответствующую материальную среду для труда, отдыха, культурной работы, празднеств, должны стать источником радости, бодрости, здоровья и труда. Вторая пятилетка насыщена пафосом освоения и культурного перевоспитания людей. Это значит, что в области архитектуры мы должны преодолеть пороки упрощенческого подхода, исходить из всего многообразия и внутреннего богатства социалистической эпохи.

Функционалисты, в частности т. Гинзбург, сводят всю сложность общественных явлений, которые лежат в основе архитектурного задания, лишь к сумме элементарных биологических функций. Своего заказчика — «потребителя» — архитекторы еще очень часто представляют себе весьма примитивным существом.

Именно сейчас со всей наглядностью разоблачается неудовлетворительность и беспомощность подобного подхода к архитектуре. Тов. Гинзбург заявляет здесь, что он ничего против культурного наследия не имеет. Он призывает к освоению новой технической и социальной базы современной архитектуры, не беспокоя древний сон классики. Он, очевидно, думает, что социалистическую архитектуру можно создать, по выражению т. Луначарского, — «выстрелом из пушки». Тов. Гинзбург считает, что конструктивизм и функционализм, которые являются по сути дела определенным течением последнего этапа буржуазной архитектуры, должны «вращаться» в социалистическую архитектуру. Он уверен, что функционализм является «последним» словом архитектуры, и включает все ценное, что было создано в прошлом. Он рекомендует нам ухватиться за это звено для того, чтобы идти дальше.

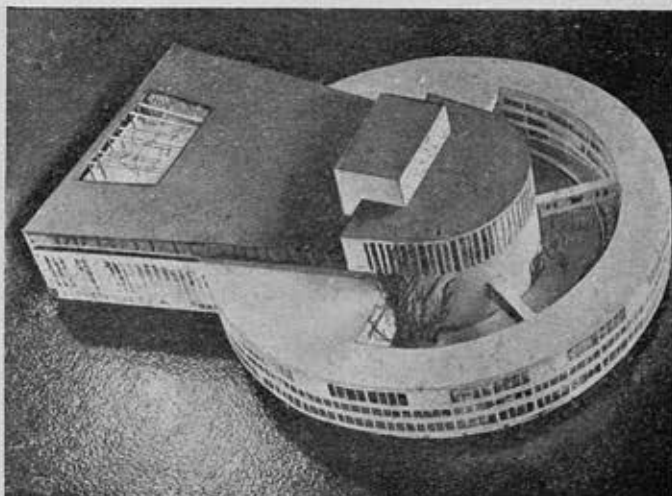
Архитектура прошлого для нас не является мертвым наследием, перед величием которого мы только почтительно склоняем головы, напротив, мы должны использовать

все богатство прошлого в нашей творческой работе. Когда-то архитектура дышала полной грудью, она была в Греции и Риме полноценным фактором общественной жизни. Эпоха социализма должна вновь вернуть архитектуре полноту языка, образность и органическую связь со всей жизнью, которые она потеряла за годы буржуазной деградации архитектурного творчества. Строя социализм, мы должны создать и соответствующую материальную обстановку для новой жизни, а это, в частности, зависит от жилищца, от города, в котором живет освобожденный человек, от клуба, театра, где он будет отдыхать и воспитываться, от всей материальной обстановки, его окружения.

История архитектуры учит нас многому. Эта история интересует нас, архитекторов, нуждающихся в обогащении своего мастерства, умения, творческого опыта. Для архитектора, работающего над определенной проектной задачей, например планировкой городского комплекса, чрезвычайно поучительно и полезно использовать приемы, применяемые, скажем, при планировке Акрополя, или Версаля, или площади Петра в Риме и т. д. Мы вовсе не должны быть «новаторами» только ради новаторства. А ведь наши «левые» архитекторы анциентируют именно эту свою новаторскую миссию.

Когда я впервые побывал в соборе Нотр-Дам в Париже, я понял, какими могущественными средствами воздействия может обладать архитектура: витражи, формы каменных сводов, скульптура, громаднейший синтетический архитектурный образ подготавливает выход юнэ, несущего «надежду и благодать» молящимся, подавленным этими готическими серыми сводами. Строители собора Нотр-Дам не ограничивали свои задачи размещением «раздевальная» и «комендатуры» (как это у нас делают функционалисты, проектируя рабочий клуб). Они стремились архитектурными средствами овладеть сознанием посетителя и повлиять на его чувства. Наша архитектура должна с такой же силой повлиять на современного человека, вдохнуть в него сознание своей силы,

ИЗ ПРАКТИКИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ



Макет театра им. Немировича-Данченко. Арх. М. Гинзбург

(а не бессилия и ничтожества как в готических соборах), чтобы рабочий, попадая в свой клуб, дворец культуры, почувствовал себя хозяином страны, творцом новой радостной жизни...

Этого мы не добьемся, если будем подходить к культурному наследству так, как подходит т. Гинзбург. Последовав за ним, мы окажемся обезоруженными, беспомощными.

Для того чтобы создать социалистическую архитектуру, надо овладеть сложной палитрой мастера-архитектора. Это дело нелегкое. Мы идем наименее трудным путем, ошибаемся десятки раз с тем, чтобы выйти на широкую дорогу социалистической архитектуры.

Неслучайно, что т. Гинзбург умалчивает о синтезе архитектуры, живописи и скульптуры. Отказываясь от сотрудничества

этих искусств, мы тем самым ограничим выразительные средства архитектуры и действительно окажемся в состоянии «жалкой растерянности» перед задачами великого социалистического строительства.

Наконец большое принципиальное значение для нас имеет вопрос о комплексном проектировании и строительстве. В прошлом мы проектировали отдельные объекты, разбросанные на городской территории, без единого замысла и связи с окружающей средой.

Комплексное проектирование даст возможность полнее и ярче выразить в архитектуре большие идеи нашей общественной жизни, нашего социалистического строительства.

Другим пороком нашей архитектурной практики является «бумажное» проектирование, отрыв архитектора от непосред-

ственной практики, от стройки. Архитектор только тогда является полноправным мастером, когда он не только проектирует, но и осуществляет свой проект непосредственно на практике.

Я не затронул и малой доли тех вопросов, которые стоят перед нами, перед всей советской архитектурной общественностью. Включаясь по-боевому в социалистическую стройку, борясь за выполнение исторических решений партии о социалистической реконструкции городов, мы должны всю свою работу строить на базе творческого соревнования.

Мобилизуя громадные творческие силы нашего архитектурного фронта, мы сумеем поднять социалистическую архитектуру на новую, еще небывалую высоту и создать архитектурные произведения, достойные нашей великой эпохи.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОГО СЛОВА

Д. Аркин

Не все творческие течения советской архитектуры были одинаково активно представлены в нагоящей дискуссии. Но те работники архитектурного фронта, которые приняли участие в этих спорах, дали ряд интересных и содержательных выступлений.

В этих выступлениях отстаивались определенные принципиальные позиции, почти что целые творческие платформы архитектурных течений. И слушая эти программные или же полемические выступления, было чрезвычайно трудно понять, почему один из ораторов, М. Я. Гинзбург, говорил о

«растерянности», будто бы характерной для нашей сегодняшней архитектурной жизни: ни в речах самого М. Я. Гинзбурга, ни в высказываниях других участников дискуссии не чувствовалось никакой «растерянности» а, напротив того, проводились четкие линии размежевания и будущих путей, намечались схемы и контуры новой расстановки творческих сил.

Эта расстановка, правда, менее прежнего благоприятна для той значительной архитектурной школы, которую представляет сам М. Я. Гинзбург, — но делать из этого обстоятельства вывод о «растерянности» — значило бы оценивать положение со слишком субъективных и, если можно так выразиться, эмоциональных позиций.

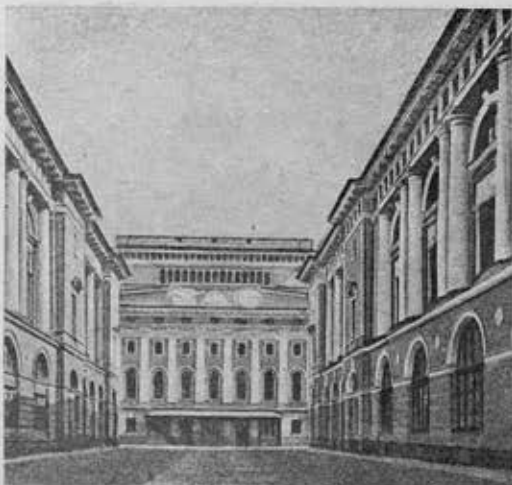
Процесс глубокой творческой самопроверки и перестройки, происходящий сейчас в нашей архитектурной жизни, имеет своим наиболее общим и существенным знаменателем — стремление к полноценной архитек-

туре, наполненной новым содержанием и владеющей самым обширным и богатым арсеналом средств, каким только может располагать архитектор. Но нельзя вести борьбу за полноценную советскую архитектуру, не будучи вооруженным огромным архитектурным опытом прошлого и не вводя, в переработанном виде, ценностей этого опыта в творческий фонд современной архитектуры. И если на голом некоторых (довольно многочисленных) наших архитекторов проблема наследства вдруг «свалилась» наподобие неожиданного «дядюшкина наследства» (так не без остроумия выразился один из участников дискуссии), — то эта шутка достойна быть произнесенной всерьез. Она отчасти объясняет нам, почему молодое поколение наших архитекторов, насчитывающее немало одаренных и даже блестящих работников, пока еще не выдвинуло подлинных мастеров архитектурного творчества.

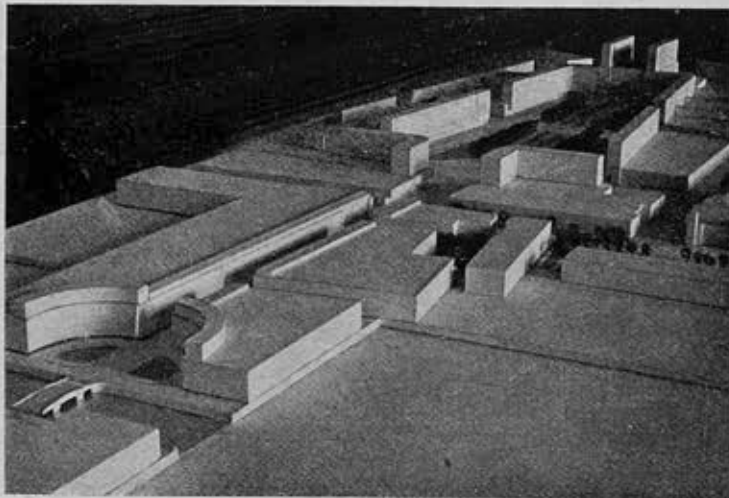
Ставя сегодня перед собой проблему

КОМПЛЕКСНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ДАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ ПОЛНЕЕ И ЯРЧЕ ВЫРАЗИТЬ В АРХИТЕКТУРЕ БОЛЬШИЕ ИДЕИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

Улица зодчего Росси в Ленинграде



Реконструкция площади Народовольцев в Ленинграде (макет)



архитектурного наследства, мы имеем в виду не «академическую» ее трактовку и не «общеобразовательные» разговоры о прекрасных памятниках прошлого. Всестороннее изучение и критическое усвоение ценностей мировой архитектуры важно прежде всего в той мере, в какой это будет содействовать внутреннему обогащению нашей архитектуры, ее поступательному движению вперед, к новым архитектурным образам, к новому творческому содержанию.

Вот почему «проблема наследства» есть лишь часть, — но часть обязательная и неизбежная, — гораздо более обширной проблемы творческого пути советской архитектуры. Для того чтобы обеспечить это поступательное движение советской архитектуры, надо облегчить ей творческое овладение всем архитектурным наследством, а не надевать на себя нищенские одежды «Иванов, не помнящих родства»: именно такими безродными Иванами хотели бы себя чувствовать некоторые из весьма культурных представителей передовых архитектурных течений, рассматривающие проблему наследства как какое-то неприятное юридическое обязательство, с которым почему-то вдруг приходится считаться, когда было бы гораздо лучше об этом казусе вовсе забыть...

Надо сказать, что именно такая, — далеко неслучайная, — трактовка проблемы наследства со стороны довольно значительной и притом передовой части наших архитектурных сил расширяет дорогу для некритического, подражательного «использования» этого самого наследства теми, кто вообще привык действовать по линии наименьшего сопротивления. И когда А. А. Веснин жалуется на то, что многие наши архитекторы не усваивают наследства, а «присваивают» его, то не следует ли ему попенять на себя и своих соратников, которые своим равнодушным и нерадивым отношением к наследству попустительствовали этому самому «присвоению»?..

Впрочем, ни А. А. Веснин, ни М. Я. Гинзбург не возражали против необходи-

мости для современного архитектора владеть богатствами архитектурной истории. М. Я. Гинзбург напомнил даже, что сам он был профессором по кафедре этой истории. Но как же следует обращаться с архитектурной культурой прошлого, по мнению уважаемого автора книги «Стиль и эпоха»? Из всего, что он сказал в своей речи, можно сделать по данному вопросу весьма несложный вывод. Тов. Гинзбург призывает изучать историю архитектуры для того... чтобы знать историю архитектуры. Это, — говорит он, — поможет нам понять «механику возникновения архитектурного образа» и, кроме того, научит правильно судить о профиле архитектора. А. А. Веснин добавляет: «и даст нам возможность познать сущность архитектуры».

Таким образом, здесь рекомендуется строго законченный познавательный и й подход к архитектурному наследству. Обогащайтесь познанием архитектурных ценностей, размышляйте о сущности архитектуры и постарайтесь понять механику образа в разные эпохи, но... но пуще всего опасайтесь это свое познание превратить в творчество и использовать что-нибудь из ценностей архитектурного прошлого в современной практике. Таков по сути дела итог высказываний и советов и М. Я. Гинзбурга и А. А. Веснина. Оба соглашаются с тем, что наследство надо изучать и понимать. И оба заклинают архитектора не преступать дальше этого понимания. «Понять чтобы... простить», — таков в конечном счете произнесенный вывод из суждений обоих ораторов о наследстве.

Надо ли говорить, что эта точка зрения есть лишь перефразировка старых, хорошо известных принципов «новой архитектуры» принципов, наглухо отрывавших современное архитектурное творчество от всех богатств, накопленных архитектурной культурой? Именно широкому распространению этих принципов среди наших молодых архитекторов мы обязаны тем своеобразным положением «проблемы наследства», в каком она, эта проблема, находится сейчас:

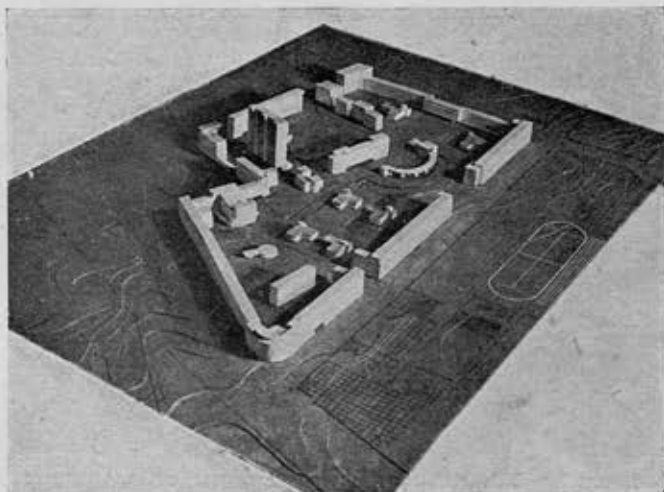
одни архитекторы, будучи вполне девственными в смысле знаний старой архитектуры и умения с ней обращаться, пытаются охранить свою девственность и отмахиваются даже от тех целомудренных прикосновений к архитектуре прошлого, какие дозволяются самим М. Я. Гинзбургом (кое-кто из них выступал и с этой трибуны); другие, напротив того, подходят к делу с излишней, мы бы сказали, развязностью и начинают на наших глазах «усваивать наследство», по-просту копируя или довольно топорно переиначивая те или иные памятники прошлого и придавая (пока, к счастью, лишь в проектах) нашим сегодняшним, московским, советским школам, жантовским домам, больницам, институтам облик ренессансных палат и даже римских базилик...

Не является ли и такое понимание вопроса, в свою очередь, следствием недостаточности высокой и домественной культуры у молодого поколения наших архитекторов? И не поддерживался ли искусственно этот низкий уровень тем своеобразным художественным нигилизмом, тем нигилистическим отношением к наследству, которое в течение ряда лет культивировалось определенными течениями нашей архитектуры и явственный отзвук которого, к сожалению, слышен и сегодня в высказываниях идеологов этих течений?

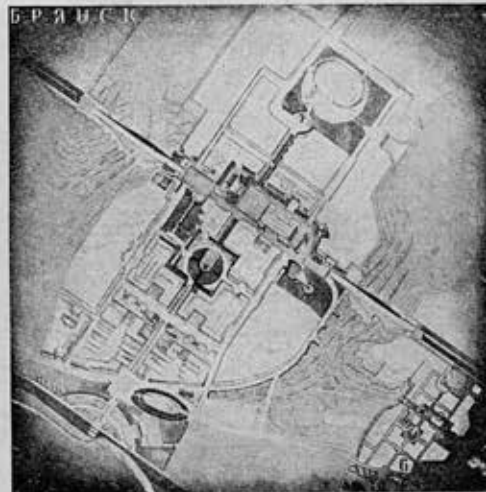
Проблема наследства оказалась хорошим «пробным камнем» для выяснения творческих позиций различных направлений нашей архитектуры. И надо пожалеть, что позиция некоторых из участников дискуссии и их отношение к этому «пробному камню» оказались предвосхищенными бессмертным образом рыцаря Гринвальдуса, который, как известно, «перед замком Амалии все в той же позиции на камне сидит» — и сохраняет эту самую позицию по сей день. Образ этого рыцаря вставал передо мной, только, конечно, не на фоне средневекового амалинского замка, а перед фасадом вполне современного здания, — скажем, дома Наркомфина на Новинском или Красно-Пресненского универмага...

СОЗДАНИЕ ЦЕЛОСТНЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ АНСАМБЛЕЙ-КОМПЛЕКСОВ ВОЗМОЖНО ТОЛЬКО В СТРАНЕ СОВЕТОВ

Макет перепланировки Новинского бульвара в Москве



Планировка г. Брянска



Как раз из давно пройденных и многократно повторенных положений «новой архитектуры» берет сейчас М. Я. Гинзбург и свои рассуждения о типе архитектора. То, что он говорит по этому поводу, — о целостном характере архитектурной работы в древние времена, в эпоху ремесленной техники, о расщеплении этой целостности с появлением машины и народжением капиталистического способа производства, — нельзя оспаривать. Не раз говорилось и о том, что именно в капиталистическую эпоху архитектор превратился в «прикладника» — декоратора фасадов, и академическая школа XIX в. во главе с французской Эколь-де-Бозар так и смотрела на задачи архитектурного творчества и воспитания. Но значит ли, что, стремясь создать на новой основе целостный тип архитектора и борясь с этой архаической школьной традицией, мы должны культивировать профиль того псевдо-универсального работника, который хочет в одном лице, — в одной голове и в одной паре рук, — совместить полноценного экономиста, инженера, санитарного врача, специалиста по коммунальной технике и наконец художника? Впрочем, последняя функция считалась не вполне обязательной, — и мы получили тот своеобразный «профиль» архитектора, который хорошо знаком нам и по нашей архитектурной школе и по практике последних лет. То был работник, пытавшийся чувствовать себя стопроцентным инженером, экономистом, гигиенистом, коммунальным техником, но на деле не бывший ни тем, ни другим, ни третьим, а главное — не бывший полноценным архитектором. И получалось, что этот «новый тип архитектора» вынужден был на практике следовать по линии упрощенческого, механического расчленения отдельных функций здания, вместо охвата всей его сложности и многообразия. Как верно сказал здесь Н. С. Алабян, — такой архитектор, решая проблему рабочего клуба, видел свою высшую задачу в том, чтобы определить расположение «комендатуры» и «разде-

вальни»: архитектурная сущность задания, архитектурное лицо и содержание такого сложного и принципиально нового организма, как тот же рабочий клуб, слишком часто решались именно с точки зрения одних лишь «раздевальни» и «комендатуры»... Вот над чем следовало бы призадуматься всем тем, кто серьезно озабочен созданием у нас действительно нового типа архитектора. Этот новый архитектор, разумеется, должен быть вооружен самым лучшим образом инженерно-техническими и экономическими знаниями, но при этом он должен быть не механическим соединением четвертой части инженера, четверти экономиста, четвертушки гигиениста и так далее, а творческим работником, умеющим соподчинять все эти функции в едином архитектурном решении, где технико-утилитарные показатели и требования, и художественная выразительность сооружения составляют неделимое единство.

Созданию этого нового типа архитектора будет прежде всего содействовать живое и пристальное внимание наших архитектурных сил к тому громадному новому содержанию, которое вкладывается во все архитектурное творчество нашей действительностью. Хорошо сказал здесь М. Я. Гинзбург, что возможности, раскрытые перед советской архитектурой, не снились даже Микеланджело и другим титанам старого зодчества. Но как же представляет себе сам Гинзбург то архитектурное вооружение, которым должен обладать советский архитектор, чтобы оказаться на уровне этих небывалых возможностей? Неужели можно серьезно думать, что догматы функционализма могут дать ключ к разрешению таких важнейших задач, как создание новых городов, организация и оформление больших городских площадей и магистралей, архитектурное оформление новых громадных общественных зданий — театров, клубов, дворцов культуры, новых жилых домов и индустриальных поселков? Неужели все эти темы и

задания, многократно превосходящие своими размерами, и своей внутренней сложностью, «микеланджеловские» масштабы, можно архитектурно охватить примитивными средствами «функционального метода»? Нет, то, что предлагает М. Я. Гинзбург, в лучшем случае означает остановку советской архитектуры в ее творческом развитии, а по сути дела — движение назад.

Мы должны стремиться не сужать, а вслестически расширять диапазон творческих возможностей советской архитектуры, обогащать арсенал тех средств и методов, которыми оперирует архитектор. Критическая переработка всего лучшего, что создано мировой архитектурой, — как старой, классической, так и новейшей, современной, — будет в громадной мере содействовать этому обогащению, поможет советской архитектуре создать ее собственные новые образы. Только так и надо относиться к ценностям архитектурного наследия, отнюдь не фетишизируя их, не пытаясь возвести те или иные приемы и произведения в ранг «вечных откровений» архитектуры.

Против обеднения и приедания — в творческом и идейном отношении, — против искусственного самоограничения и упрощенчества должны быть направлены наши усилия и наша критика, когда мы говорим о пороках «новой архитектуры», а не против ее сильных и прогрессивных сторон. Эти последние должны быть, разумеется, поддержаны и развиты дальнейшей архитектурной практикой. Советская архитектура никак не может отказаться от таких достижений, как внедрение новых материалов и их архитектурное осмысливание, применение больших застекленных поверхностей, перекрытий большой протяженности, балконов, террас и соляриев, извлечение художественного эффекта из гладких поверхностей и четкого членения объемов, наконец — тщательная научная обоснованная разработка каждой детали архитектурного плана; все эти положительные черты новой

КОМПЛЕКСНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ОБОГАЩАЕТ АРХИТЕКТУРУ НОВЫМИ СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Форум в Риме



Версаль



шей архитектуры войдут — опять-таки в обновленном и переработанном виде — в творческий фонд нашей архитектурной культуры. Так что совершенно напрасно А. А. Веснин думает, что вся наша критика новейшей архитектуры заключается лишь в том, что мы считаем ее одновременно «формальной» и «функциональной», — как он выразился. Всякая архитектура должна обладать полноценным формальным выражением — и в этом смысле быть «формальной». И всякая подлинная архитектура должна с максимальной полнотой отвечать функциональным требованиям, предъявляемым к сооружению, — и в этом смысле быть «функциональной». Извращенное понимание того и другого принципа начинается с того момента, когда формальная сторона становится самоцелью и начинает диктовать все строение архитектурного организма и когда, в другом случае, все содержание этого организма пытаются исчерпать суммой технических и биологических функций. Вот против этого одностороннего, извращенного понимания формальной и функциональной сторон архитектурного произведения и приходится решительно возражать. Это неправильное понимание имеет в своей основе игнорирование содержания архитектуры, и это игнорирование одинаково характерно и для архитектурного формализма и для ортодоксального функционализма. Вот почему эти, казалось бы, далекие друг другу концепции на деле весьма часто сближаются вплоть до полного совпадения.

Попытка В. С. Балихина противопоставить функционализму «формальный метод» и даже выставить последний как своеобразное лекарство от ошибок функционализма обнаружила свою порочность уже в самом выступлении т. Балихина. В отличие от А. А. Веснина и М. Я. Гинзбурга, он пытался с положительными намерениями подойти к проблеме наследства, но самое понимание архитектурного творчества он стрсил на формалистических абстракциях,

и этими абстракциями пропитал и свой подход к усвоению архитектурных ценностей прошлого. Отсюда — сугубо схоластическое деление архитектурных комплексов на «вертикальные» и «горизонтальные», отсюда столь же схоластическое утверждение, что социалистическая архитектура должна иметь дело с «горизонтальным» типом архитектурной композиции и т. п. Эти схоластические положения и выводы обесплодили те мысли, которые изложил т. Балихин по вопросу о комплексном начале в архитектурном творчестве: ничего, кроме бесплодных абстракций и вреднейшей бумажной схоластики и не может дать формалистический подход к проблемам архитектуры.

Среди участников дискуссии не нашлось ни одного, кто бы выступил с принципиальным обоснованием позиций весьма распространенной и довольно разношерстной практики эклектизма и стилизаторства. Но хотя никто не защищал эклектических стилизаций и имитаций, со стен зала глядели проекты, и они говорили, быть может, более красноречиво, чем могли бы сказать иные ораторы. А говорили некоторые из этих образцов о том, что в нашей архитектурной практике имеют место попытки подменить критическую переработку всего лучшего, созданного мировой архитектурой, бездушными имитациями, повторениями давно исхоженных и давно отживших путей архитектурного реставраторства, бутафорскими стилизациями «под античность», «под ренессанс» и т. п. Нам уже приходилось как-то отмечать, что при этом некоторые наши архитектора склонны трактовать лозунг усвоения наследства наподобие того, как гоголевская невеста трактовала идеал жениха: «хорошо бы губы Нинанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича»... Немножко от раннего ренессанса, немножко от готики, кой-какие мотивы из восточной архитектуры, кое-какие из

античности. Эта стилизаторская эклектика представляет собой одну из худших разновидностей архитектурного формализма и, как всякий формализм, ведет к оскудению искусства, к утрате им живого и действительного содержания.

Не более жизненной является и другой тип архитектурного реставраторства, — когда за образец берется какой-то один определенный стиль, провозглашается наиболее совершенным и «вечным» из всего, созданного архитектурной историей, и задача современного архитектора сводится к более или менее добросовестному репродуцированию внешних форм этого «идеального» стиля...

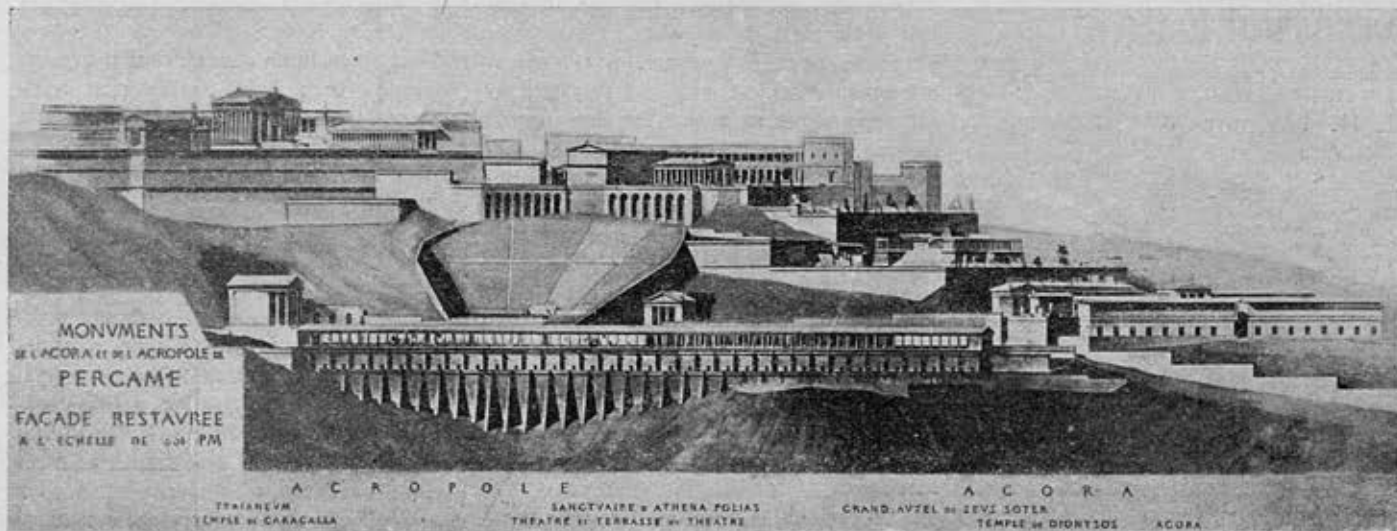
Наша архитектура должна усвоить великие уроки классического зодчества. Но (надо повторить еще раз) это никак не означает, что нам нужна архитектурная иллюзия античности, что нам нужен классицизм как определенная искусственная репродукция готовых стилевых форм. Точно так же усвоение опыта великих мастеров Возрождения — от Брунеллески до Браманте, и от Браманте до Палладио и Микельанджело, — не должно иметь ничего общего с искусственным псевдо-ренессансом, с механическим воспроизведением ренессансных форм, лишенных нового содержания.

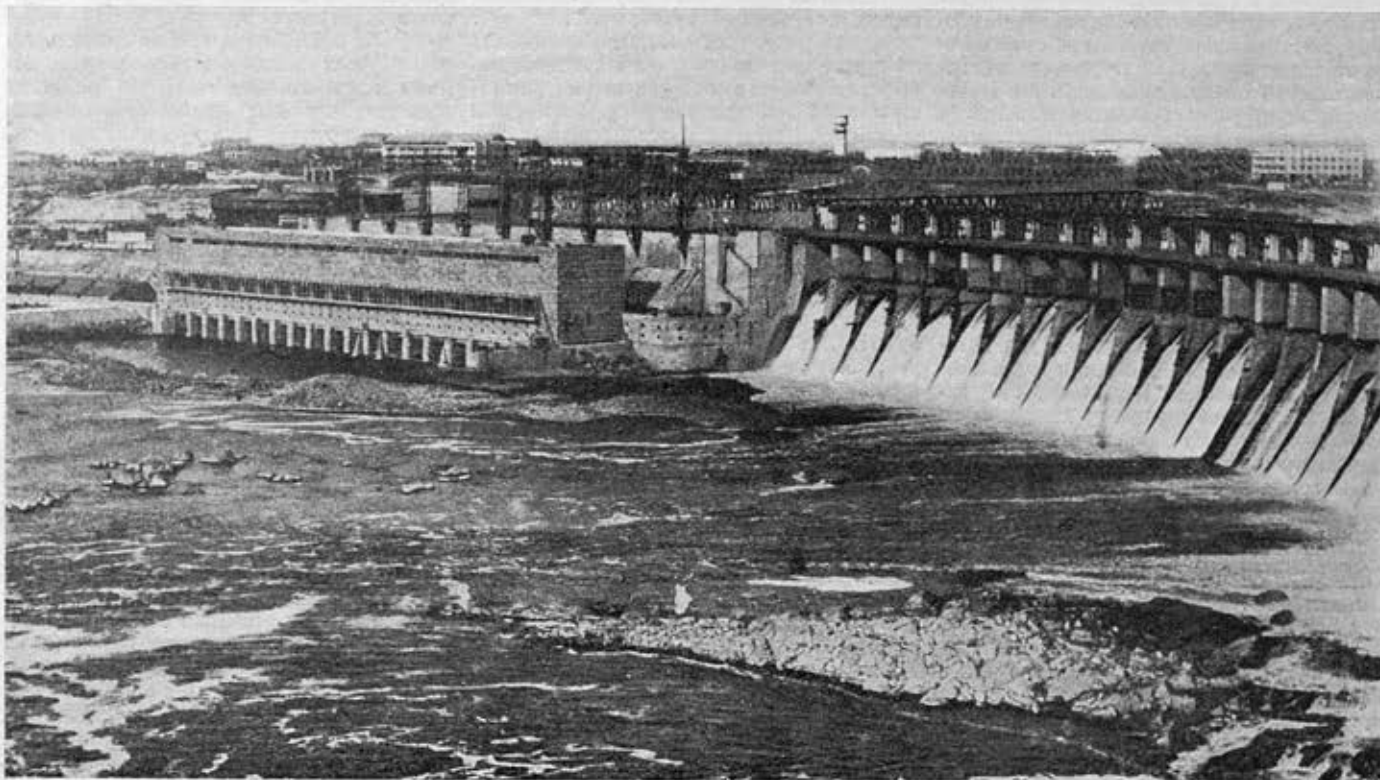
В прошлом советский архитектор должен искать и находить не мнимые «вечные каноны» и «вечные истины», а творческие уроки, которые сделают его более вооруженным в борьбе за социалистическую архитектуру.

Тот процесс, который мы обозначаем словами «критическое усвоение архитектурного наследства», является одним из источников внутреннего обогащения советской архитектуры для движения вперед, а не назад, для создания подлинно новых (а не новаторских только) архитектурных форм — новой архитектурной культуры.

КОМПЛЕКСНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ ОБОГАЩАЕТ АРХИТЕКТУРУ НОВЫМИ СРЕДСТВАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Акрополь в Пергаме





Днепрострой. Электростанция и плотина Dneprostroi. Station électrique et la digue.

АРХИТЕКТУРА ЭЛЕКТРОСТАНЦИЙ

И. П. Антипов

В западной практике строительства энергетических сооружений большое внимание уделяется архитектурному оформлению таких крупных сооружений, как электроцентрали. «Размеры и число электроцентралей превращают их в архитектурный мотив, который мог бы господствовать над местностью подобно Акрополю в Греции или средневековым замкам... С этой точки зрения постройка эстетически оформленных централей есть не роскошь, а выражение духа эпохи и становится для страны, для провинции, для города вопросом чести и необходимости», — пишет И. Талл в своей книге об эстетике электротехнических сооружений¹.

В предшествовавшие кризису годы временной стабилизации капитализма стремление к такому архитектурно-монументаль-

ному оформлению электростанций на Западе было очень сильно. Подчеркнутая масштабность (Германия—Фортуна 2, Клингенберг), роскошная орнаментика и отделка (Америка—Стэт Лайн), стилизация здесь были особенно характерны. Электростанция в Берлине была даже решена в виде некоей средневековой крепости с башнями и стенами!..

В 1929 г. Н. В. Элджон, один из лучших американских знатоков промышленной архитектуры, писал: «Стремление отобразить идею могущества, простоты и истины в сооружениях нашей эпохи связано с решением вопроса о монументальной архитектуре, отражающей мощь государства, подобно египетской пирамиде или римской триумфальной арке»; и далее: «со взаимным доверием, с пониманием материала инженер и архитектор должны работать плечо к плечу

¹ J. Thall „L'esthétique des constructions électrotechniques“.

над созданием величайших сооружений, какие только видел мир, воплощением красоты, силы и могущества, на какие только способна эта великая отрасль нашего времени»¹.

Таким образом буржуазия совершенно отчетливо выдвигала задачу монументальной пропаганды и репрезентации своей силы и мощи в применении к промышленной архитектуре.

Если в буржуазном обществе придается такое большое значение проблеме архитектурного оформления электроцентралей,

¹ Н. В. Уpton. "The Architect's Idea of Power Plant Beauty". Chicago, 1929.

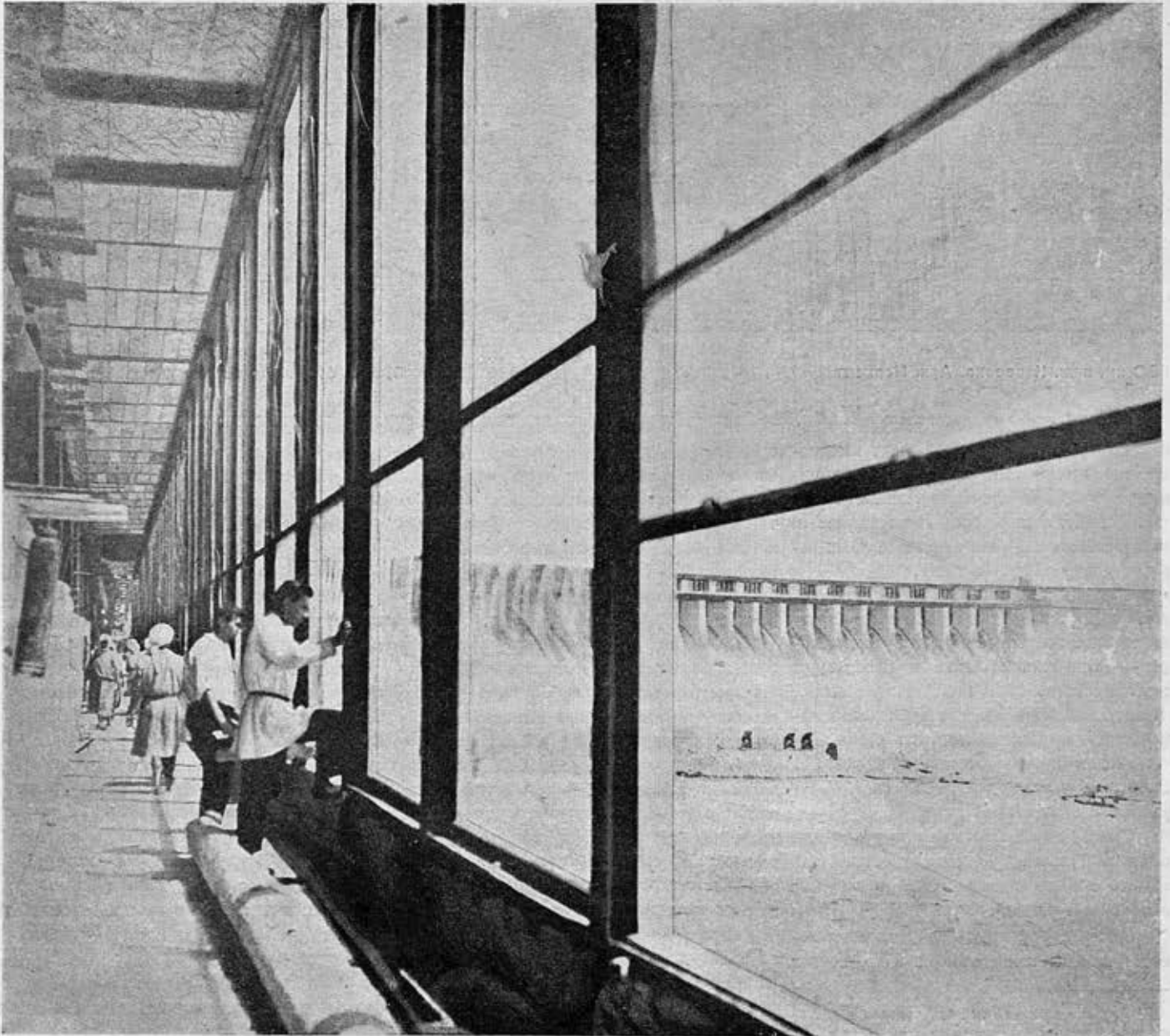
то тем большее значение и совершенно новое содержание эта проблема получает у нас. Мы достигли чрезвычайных успехов в деле электрификации нашей страны. В то время как «энергетическое сердце» капиталистических стран почти перестает биться, мы, несмотря на все увеличивающуюся мощность наших станций, едва успеваем обслуживать нашу промышленность, и в ближайшие годы энергетическое хозяйство СССР будет еще стремительно расти. За 11 лет электрификации мы более чем на 30% перевыполнили великий план ГОЗПРО, казавшийся в свое время таким фантастическим и невыполнимым Г. Уэллсу.

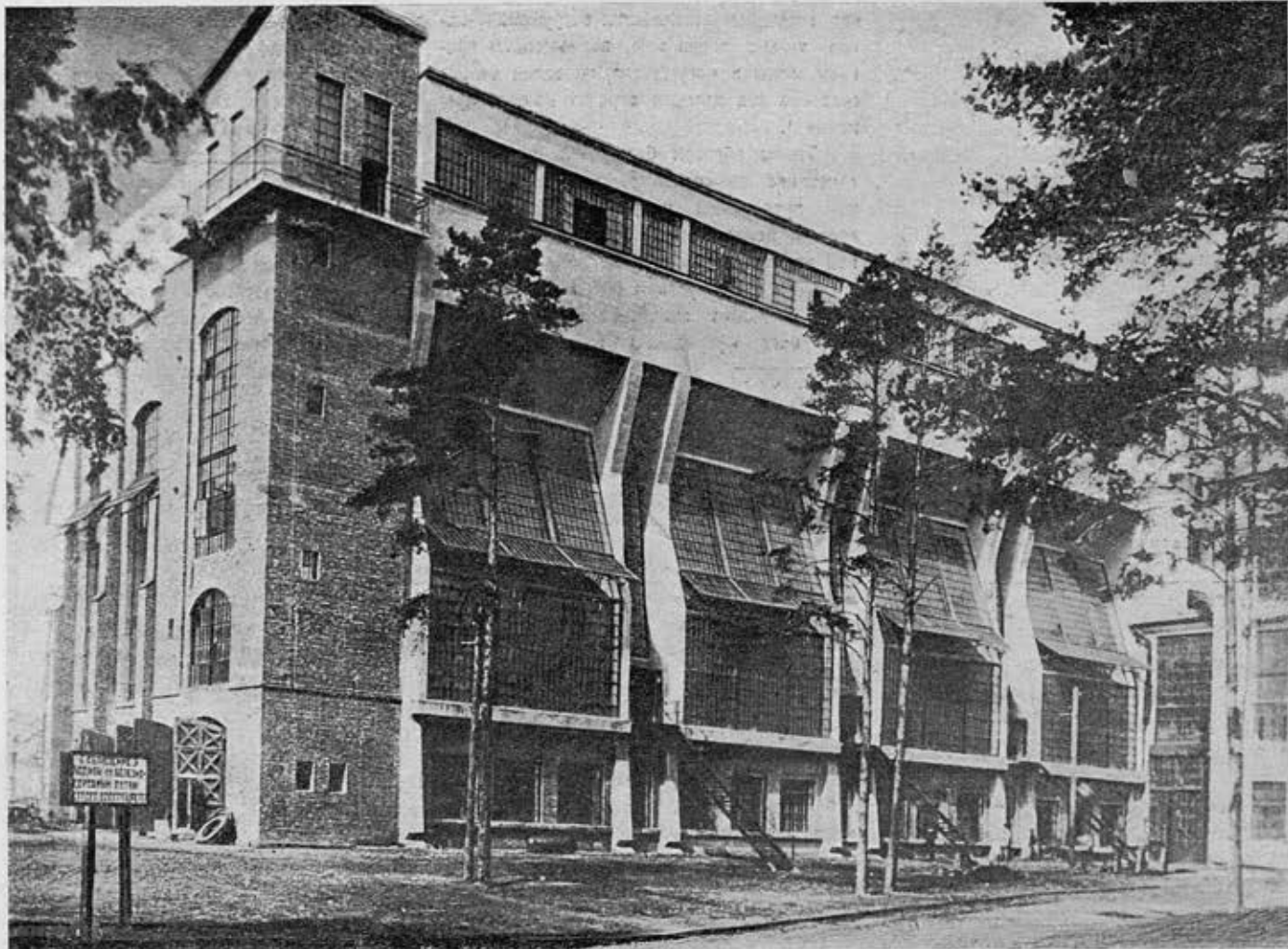
Днепрогэс. Эркер турбинного зала

Арх. В. А. Веснин

Dnieproges. La salle des turbines

Arch. V. A. Vesnine





ГЭС им. инж. Классона. Арх. Норверт

Station électrique au nom l'Ingenieur Classon

Хозяйство СССР обслуживается теперь целой системой мощных районных электростанций и теплоэлектростанций, построенных на базах местных видов топлива (штыб, торф, бурые угли) или гидроресурсов и объединенных линиями высоковольтных передач в одну общую систему.

«Успехи и достижения за 15 лет в области электроснабжения страны можно кратко характеризовать следующим положением: — технически отсталое и маломощное энергохозяйство СССР за 15 лет революции превратилось в технически совершенное и эффективное энергохозяйство, по своим качественным и количественным показателям достигшее уровня передовых западно-европейских стран»¹.

Советская архитектура должна отразить успехи нашего строительства, создать выразительные архитектурные памятники социализма.

Средства архитектурной выразительности должны пониматься, однако, не как

¹ А. Дмитриев, «15 лет успехов и достижений советского энергохозяйства».

система канонизированных элементов, классических (что типично для немецкой и особенно американской архитектуры центральных) или даже «новых» стилей, а как эстетика органичной по существу формы, возникающей из синтеза технологического, конструктивно-строительного и архитектурно-пространственного элементов сооружения.

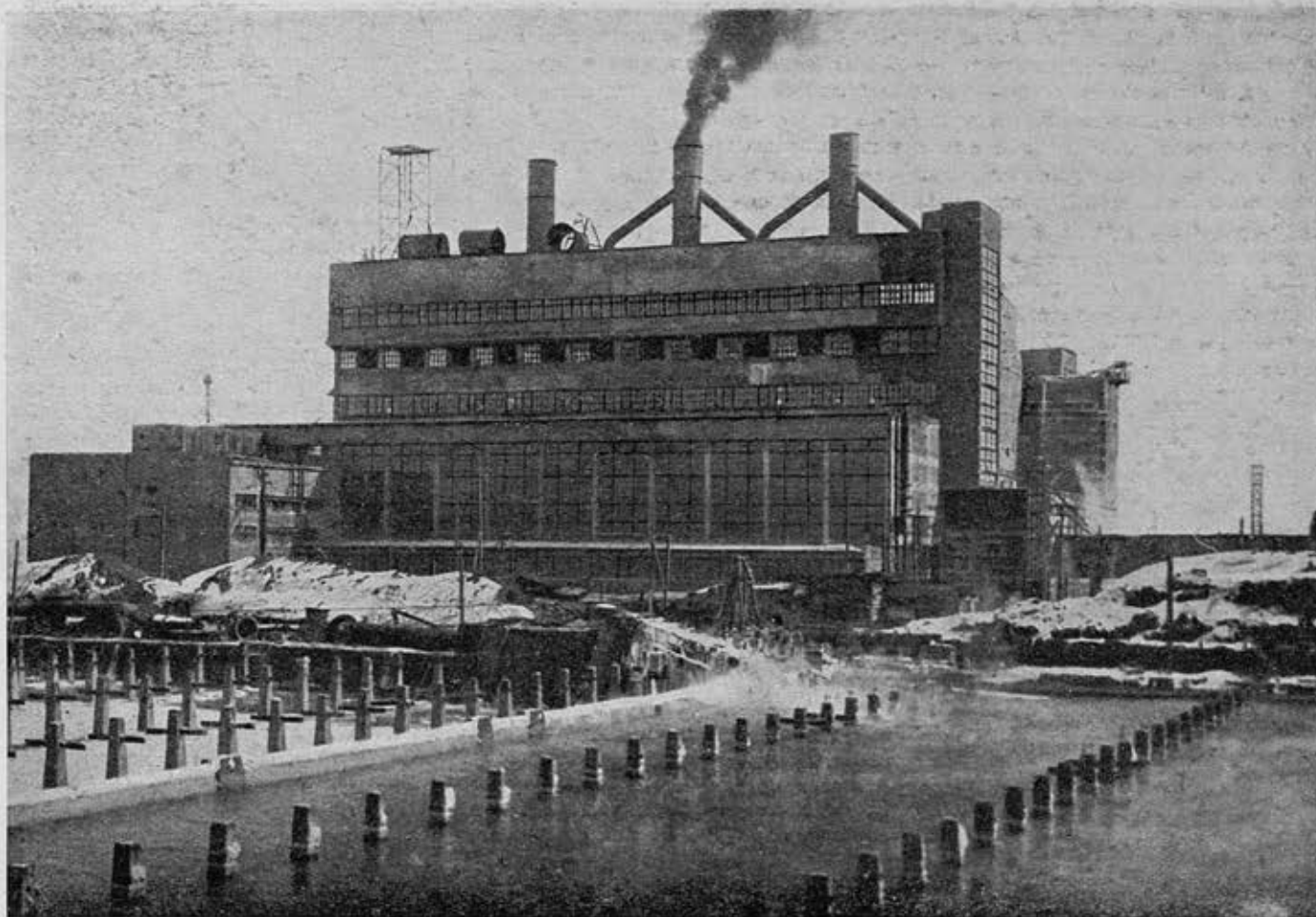
Компануя промышленное сооружение в целом, архитектор не может обойти вопросов пространственной организации технологического процесса, как нельзя скомпановать театр, не касаясь графика движения посетителей, и для этого не нужно быть ни технологом, ни режиссером, — нужно только совместно с технологом составить проект так, чтобы архитектурная форма стала содержательной, получила бы новые положительные качества, соответствующие сущности данного процесса.

Изменения в технологическом процессе и компановке оборудования отражаются на архитектурной форме. Так, типичная для последних советских тепловых электростанций параллельная компановка однорядной

котельной и машинного зала фиксируется в определенном, привычном образе электростанций (Кузнецкая ЦЭС, Зуевская ГРЭС). Изменение в технологической компановке, связанное с вынесением дымовых труб вне здания, дает новые мотивы архитектурной формы (Московская ТЭЦ). Последние идеи в области энергостроительства открывают новые горизонты и для решения архитектурного образа (проект В. Д. Кирпичникова).

Компануя сооружение в целом, архитектор не может обойти и решения несущих «инженерных» конструкций оболочки. Выразительная форма должна родиться в естественном сочетании с конструкцией здания. Рационализация отдельных элементов, применение новых конструкций, новых строительных материалов дают неожиданно богатые архитектурные мотивы. Своды-оболочки, арочные конструкции (Алма-Ата), складки, новые системы покрытий обогащают арсенал формы, создают мотивы новой архитектуры.

В итоге система архитектурных форм, органично возникающих на костяке технологического процесса в плоти материала



Нуэноцк
Общий вид ЦЭС и холодильного пруда

Kouznetsk. Vue générale de la station centrale électrique
et du bassin de réfrigération

и конструкций, должна получить качества, которые обеспечивали бы ей композиционное единство и делали бы ее выразительной, т. е. способной оказать воздействие, соответствующее идее объекта, словом, создавали бы архитектурный образ.

К проблеме такого архитектурного образа электростанции советская архитектура подходит лишь постепенно, преодолевая трудности, приобретая шаг за шагом нужные решения.

Дореволюционная Россия не оставила никакого наследства в области промышленной архитектуры. Поэтому в первых крупных электростанциях (Шатурская, Волховская) архитектура, в которой и тогда уже мы стремились выразить монументальность этих сооружений, была по существу только оформлением здания чуждыми мотивами гражданского строительства (Штеровская, Ивановская, Гороховская ГРЭС), или композицией исторических стилей, в лучшем случае — подражанием западно-европейским, в частности немецким, образцам. Этот первый период связан с кустарной организацией проектирования. Архитекторы работали отдельно от технологов и конструкторов. Расширение строительства, примерно с 1928—1929 гг.,

заставляет переходить на более совершенные методы проектирования. Улучшаются проектные конторы. Обобщается опыт, вырабатываются наиболее совершенные решения электроцентралей. Руководящую роль приобретают технолог и инженер-конструктор. Первый гарантирует целесообразность процесса, второй — прочность здания. Конструктор диктует свои условия архитектору. Неоспоримые доказательства логики расчета связали архитектуру руки, и потребовалось время, чтобы последний в достаточной мере проник в сущность новых поставленных перед ним задач.

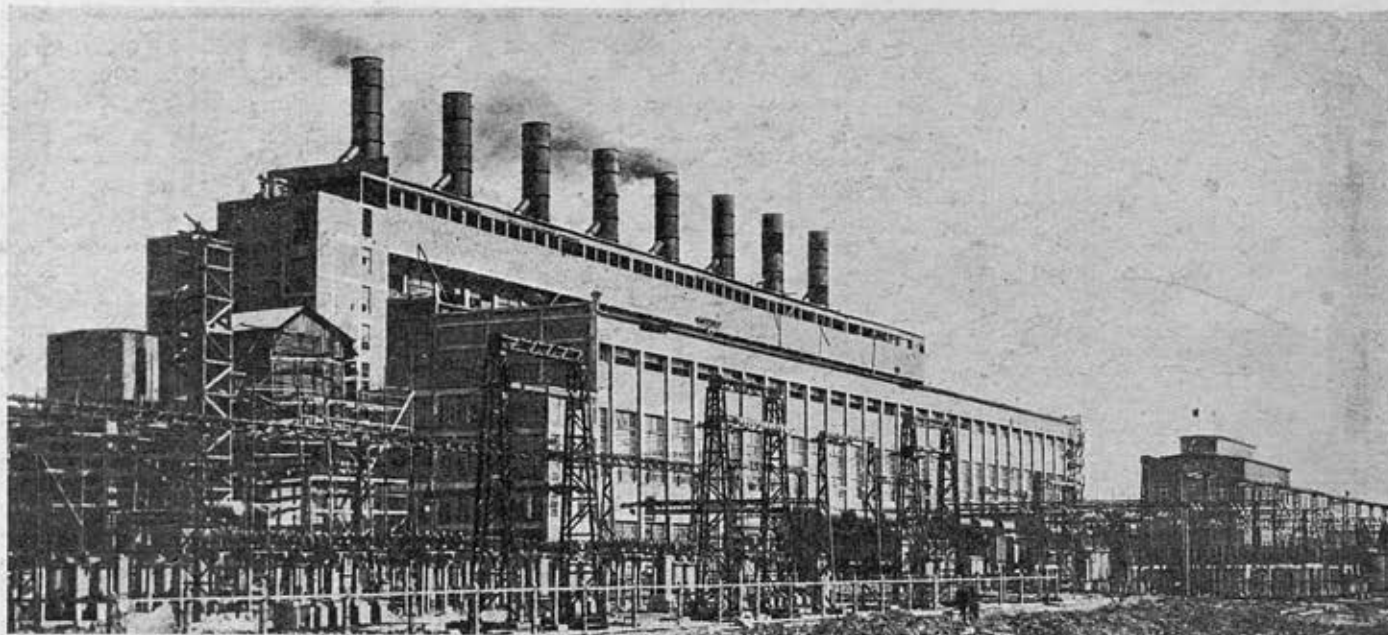
Требования экономии материалов не позволяют уже использовать привычные мотивы оформления, и архитектор принужден искать новые формы в специфике технологического и конструктивного содержания сооружения. Но поскольку такая постановка проектирования была новшеством и поскольку этому иногда противились технолог или конструктор, архитектура вступила в период, который можно характеризовать как этап примитивного конструктивизма (Зуевская, Шахтинская, Бобриковская ГРЭС). Это было не только закономерно, но и необходимо для оздоровления проблемы архитектур-

ного творчества, так как только на этом этапе архитектор вплотную подошел к вопросу об органичной форме, возникающей из синтеза технологической, конструктивной и архитектурной компановки.

Теперь мы стоим перед новыми задачами овладения полнокровной и полноценной архитектурной формой. Архитектор должен занять настоящее место в процессе компановки и строительства сооружения, сделать средством классового выражения архитектурный образ.

Некоторые характерные объекты нашего энергостроительства могут иллюстрировать те глубокие и коренные изменения в принципах архитектурной компановки, которые произошли за 16 лет.

Пионеры электрификации — «Красный Октябрь», Горьковская, Кизеловская ГРЭС и ряд других являются плодами поисков в области технологической компановки и далеки от той четкости, которая была достигнута впоследствии. Их архитектура характеризуется довольно случайным решением объемов, напр. «Красный Октябрь», и заимствованными, «увраженными» мотивами обработки фасадов. Даже в таких значительных объектах, как Шатура,



Зуевская ГРЭС. Арх. П. Басков

Station Electrique Régionale de Zoulévo. Arch. P. Baskov

Штеровка используются мотивы стиля тростанций, дает целый ряд больших «модерн» или западно-европейской гражданской (Шатурская ГЭС) архитектуры. Особенно характерна Ивановская ГРЭС (арх. С. Грузенберг), где для трактовки фасадов обильно и чисто внешне используется материал «новой» западной архитектуры.

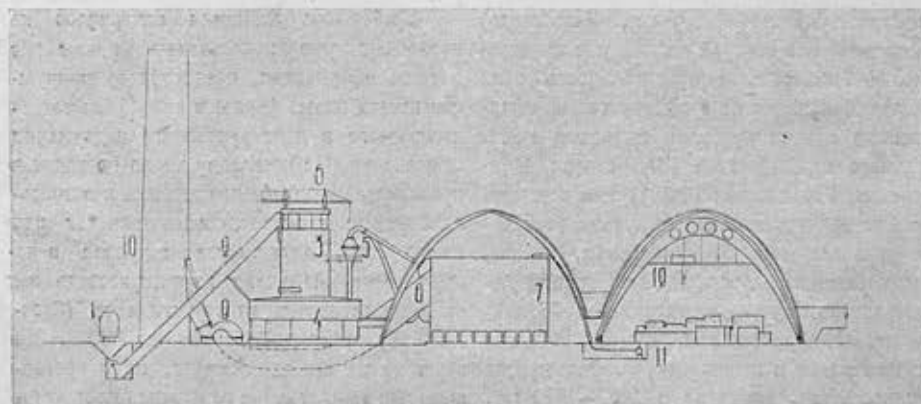
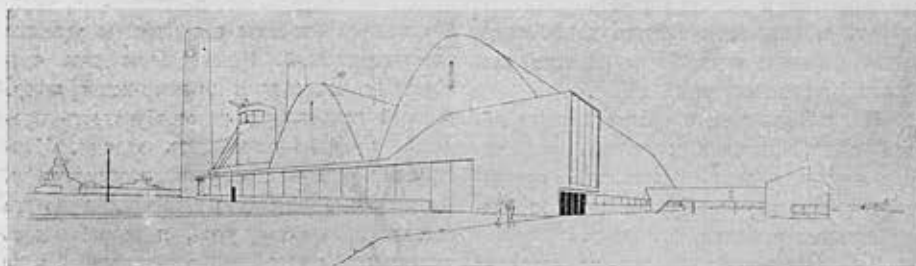
Период, начинающийся вместе с Дзержинская, Сталинградская ГРЭС, Бельской ТЭЦ — являются зданиями, чалом широкого строительства элек-

в достижений в области технологической компановки и в области проектирования несущих конструкций зданий. Архитектура, поставленная в жесткие рамки экономии материала, переживает еще период «примитивного конструктивизма».

Целый ряд станций — как Зуевская, Дзержинская, Сталинградская ГРЭС, Бельская ТЭЦ — являются зданиями, в которых работа архитектора ограничива-

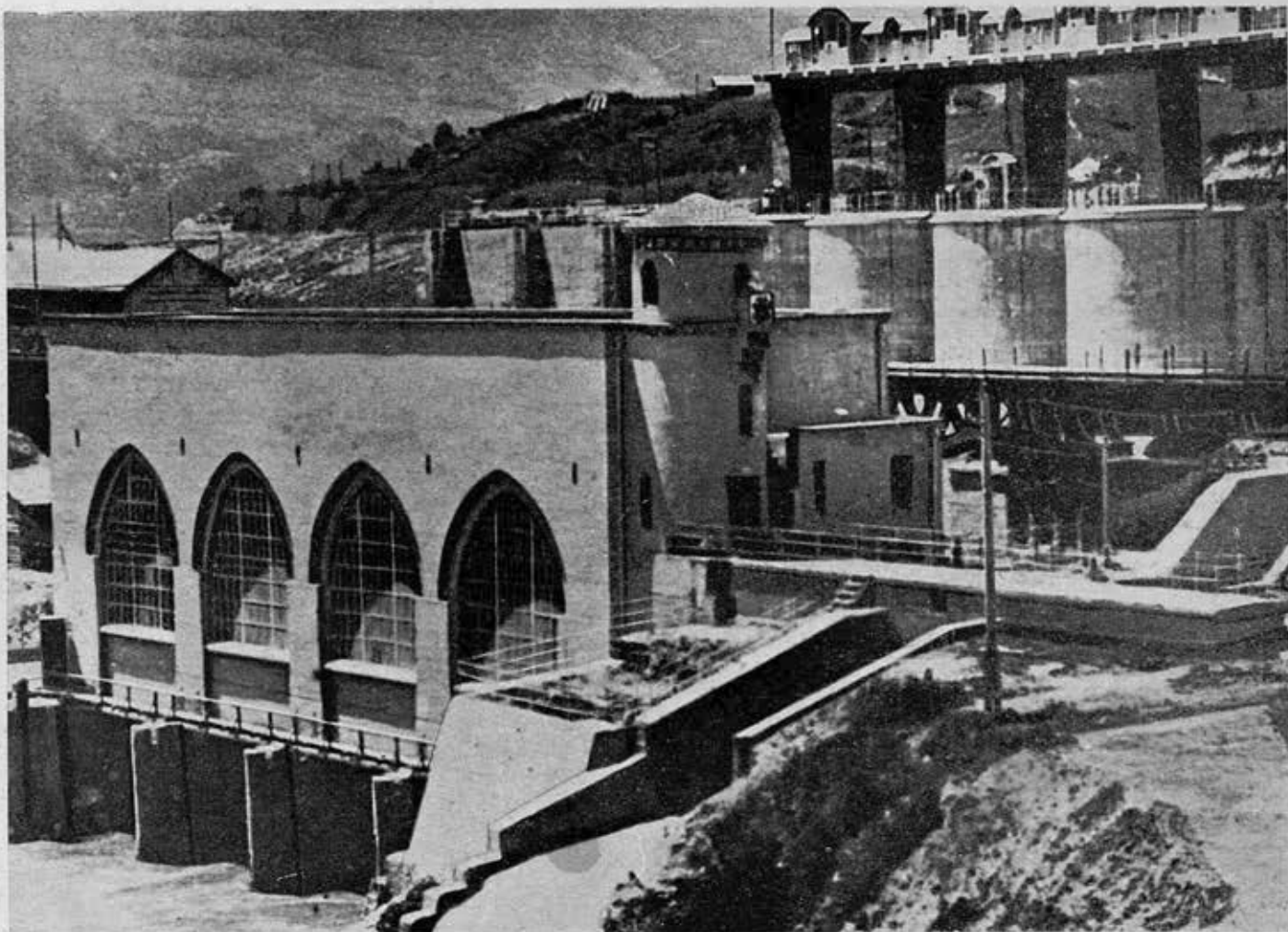
Эскиз районной электростанции на пылеугольном топливе мощностью 400 000 квт.

Проект инж. В. Кирпичникова и арх. Антипова



Esquisse pour la Station Electrique Régionale. Chauffage au Charbon pulvérisé. Puissance 400 000 kw.

Projet de l'ing. V. Kirpitchnikov et de l'arch. J. Antipov

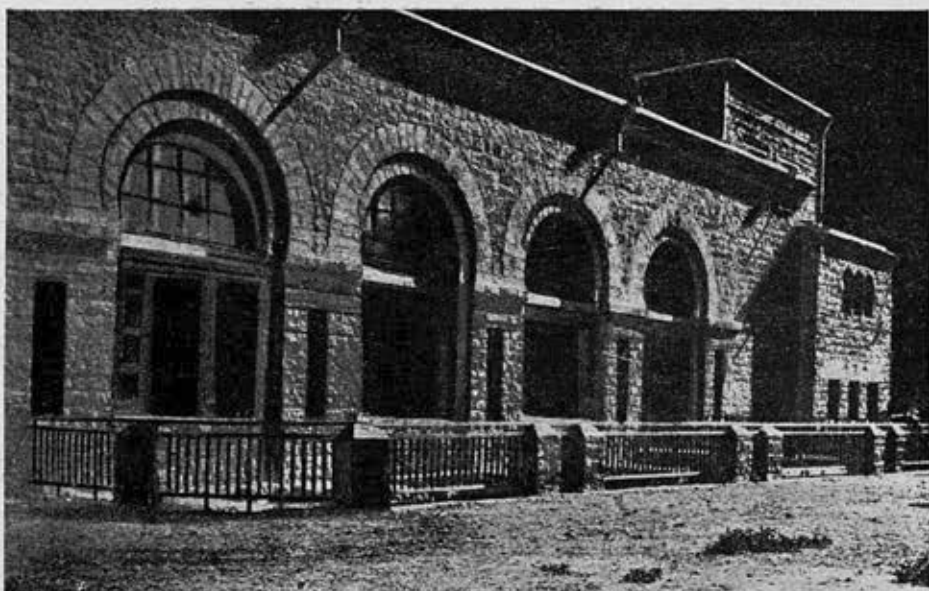


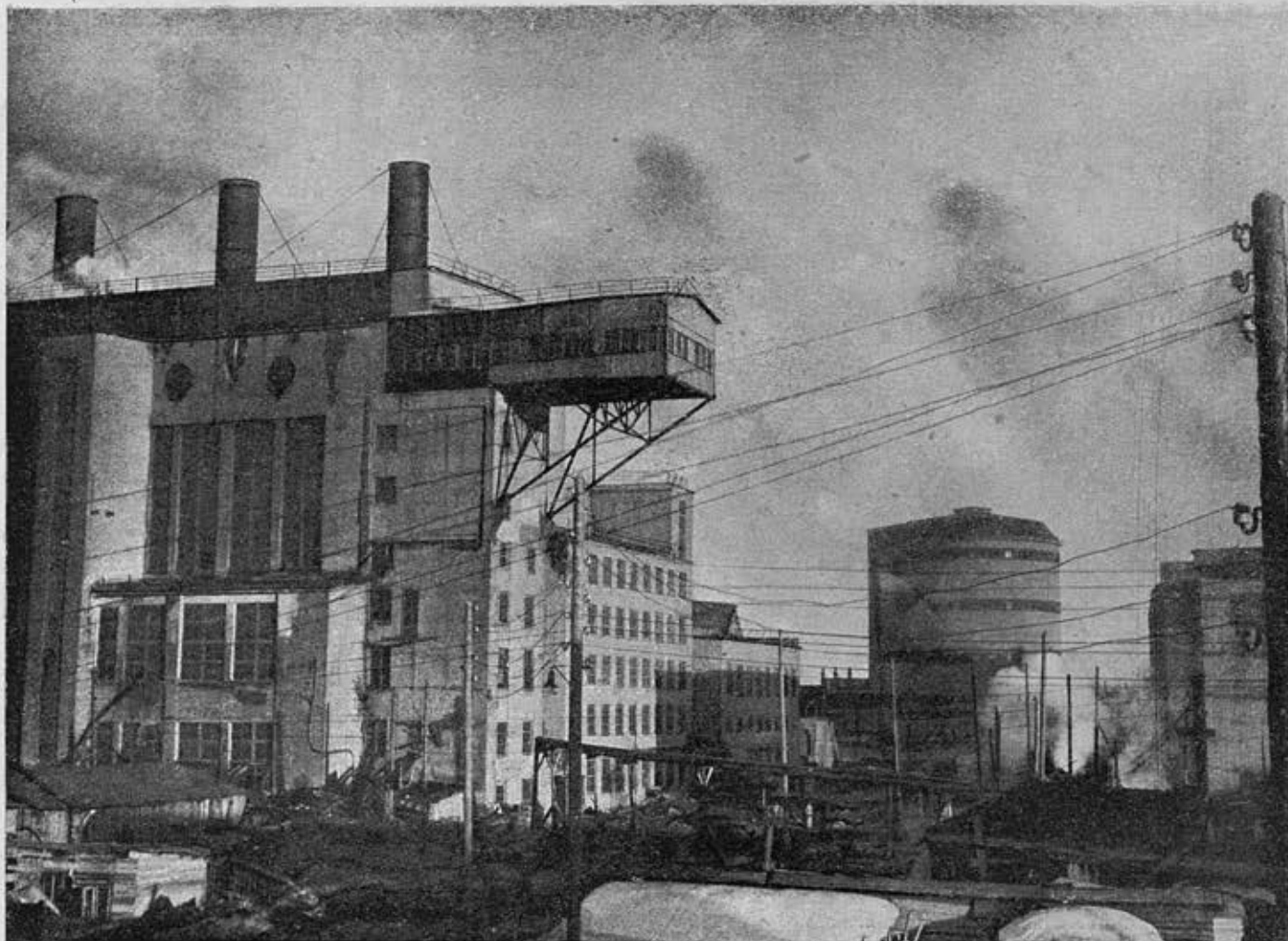
ЗАГЭС. Общий вид станции

Station Electricque Zaguess. Vue générale de la Station

лась решением оконных проемов и компоновкой пристройки служебных помещений, в которых архитекторы еще видели некоторое поле действий для приложения своей инициативы. Строительный материал используется очень примитивно, оштукатурка, отделка фасадов отсутствует. В зуевской ГРЭС прекрасный материал заполнения — артинский туф чрезвычайно невыгодно подан в железобетонном каркасе, который обнажен с такой подчеркнутостью, точно со здания содрана «кожа» (служебные помещения ЗУГГРЭС).

Чем больше опыта получает наша практика проектирования, тем четче ставятся идеологические задачи перед архитектором, тем яснее последний начинает понимать, какой в сущности благодарный материал он имеет в объекте электростанции. В Магнитогорской и Кузнецкой ЦЭС характерны именно эти моменты нового специфического языка индустриальной архитек-

Эриванская гидроэлектрическая станция
Акад. арх. А. ТаманянStation hydroélectrique d'Erivagne
Arch. A. Tamanian



Березники. Теплоэлектроцентраль и подвесная дорога

Berezniki. La Centrale Thermique et la voie suspendue

туры. Новые формы идут от конструкций и содержания подчиняя вместе с тем весь объем здания архитектурным закономерностям. Перед архитектором ставятся более сложные задачи, и все его внимание обращается на проблемы новой ограниченной формы. Гордость нашей страны — Днепровская ГЭС — стоит уже на пороге нового этапа, который раскрывает безграничные возможности перед архитектором.

Сопоставление объектов энергетического строительства в СССР и на Западе, дает возможность с достаточной очевидностью выявить их отличительные черты. Мы можем отметить ряд новых установок и приемов проектирования, придающих своеобразие типу советской станции. В технологической части необходимо указать прежде всего на четность большинства наших компоновок, единообразие и стремление к типизации станций, освоение новых видов топлива (штыб и торф). В области строительных конструкций видим преобладание железобетона и появление дерева. В отношении общей компоновки выявляется забота об условиях труда и воспитательном

значении работы в промышленном предприятии.

Ряд норм и условий, имеющих целью охрану и рационализацию труда, заставляет вносить коррективы в технологическую часть проекта. Это выражается в необходимости создать благоприятные условия работы. Должно быть обеспечено достаточное искусственное и естественное освещение; в местах основной работы должны быть созданы «комфортные точки», т. е. зоны воздуха с наиболее благоприятным сочетанием температуры и влажности; расстановка оборудования не должна затруднять обслуживания механизмов. Кроме того рабочий должен иметь специальные помещения культурно-бытового назначения: комнаты отдыха, читальни, столовые, души и т. д., являющиеся теперь обязательными для каждого производственного здания.

Эти мероприятия обеспечивают прежде всего создание обстановки, наиболее отвечающей требованиям психофизиологии человека. Но этим отнюдь не ограничивается их роль. Вторая и важнейшая их задача — организовать место работы и отдыха так,

чтобы оно способствовало повышению культурно-политического сознания рабочих, имело воспитательное значение.

Чем отчетливее архитектура выражает все эти моменты культурно-бытового порядка, тем ярче подчеркивается разница между советской и капиталистической трактовкой сооружения. Преодоление фетиша машины и «очеловечение» лица производственного здания характерны для нашей архитектуры.

Мы можем констатировать, что ряд последних проектировок советских станций уже свободен от пороков чисто утилитарного подхода к зданию как к «чехлу машины». В архитектурной обработке красной нитью проходит человеческий масштаб. Здание становится архитектурным символом коллективного труда, памятником победы человеческой энергии и мысли. Эти здания очень резко отличаются от централей Запада или Америки, которые кажутся гиперболическими дворцами, выстроенными в угоду вкусу заказчика-хозяина, стремящегося «перещеголять» конкурента богатейшей и солиднейшей архитектурой.

Г. Орлов и В. Лавров

Местность, предназначенная для застройки г. Большое Запорожье при Днепрогэсе и Днепрокомбинате, занимает правый и левый берег Днепра и о. Хортицу. Территория строительства, разделенная рекой и балками на ряд возвышенностей, отличается живописностью и дает удовлетворительные санитарные и климатические показатели.

Гидростанция, плотина и промышленная площадка Днепрокомбината (в составе заводов алюминиевого, инструментальной стали, стройматериалов, ферросплавов и т. д.) являются центром трудового тяготения населения. Расположение крупнейших промышленных объектов и сложный рельеф местности заставили разместить жилые территории города отдельными районами вдоль Днепра и вблизи промплощади, с необходимыми защитными зонами.

Большое Запорожье складывается из семи районов со своими самостоятельными культурно-общественными и административными подцентрами, подчиненными общегородскому центру, намеченному во втором районе (Вознесенка).

Ко второму району непосредственно примыкает территория капитального жилищного строительства первой очереди левого берега, между плотинной и линией железной дороги (так называемый шестой поселок).

К настоящему времени застройка территории шестого поселка в основном закончена, за исключением прибрежной полосы, занятой до самого последнего времени подсобными устройствами по сооружению плотины. С ликвидацией этих устройств в 1934-1935 гг. эти территории предложено отвести под строительство жилых и общественных зданий. Величина жилого квартала шестого поселка принята от 4 до 10 га. В состав квартала кроме жилых зданий включаются детсады, ясли, квартальные столовые, кухни, прачечные и хозяйственные помещения.

Школы, диспансер, клуб и ряд общественных зданий занимают специальные участки вне жилых территорий. Здания располагаются в кварталах, выстроенных за период 1930-32 гг. по системе свободной застройки, подчиняясь оптимальному направлению геотермической оси и принципу инсоляции. При строительстве города большое внимание уделялось зеленым насаждениям.

Программой капитального жилищного строительства Большого Запорожья в 1933 г. предусматривается окончание застройки VI квартала и постройка домов III квартала в шестом поселке левого берега. Это самый большой по своим размерам квартал (11 га), ответственный по расположению, так как



Гор. Большое Запорожье. Макет к проекту города

La ville de Bolchole Zaporozhje. Maquette du projet

заканчивает группу жилых кварталов вдоль Аллеи энтузиастов, являющейся одной из главных осей шестого поселка. Он стоит на границе с заводской площадкой и как бы завершает строительство группы домов шестого поселка. Поэтому решение генерального плана и установление типа застройки требует особого внимания. Характер застройки III квартала принят ансамблевый.

Основной вход с Аллеи энтузиастов под рестораном гостиницы ведет во двор гостиницы — и дальше по аллее, обсаженной деревьями мимо пятиэтажных домов (с однокомнатными квартирами) образующих как бы ворота, — в большой круглый двор-парк (диаметр 150 м), обстроенный полукруглым четырехэтажным домом.

Со стороны заводов запроектирован второй вход с перспективой на дом шестого поселка. Внутри квартала здания поставлены так, что, представляя собой отдельные ансамбли и образуя внутренние дворы, они одновременно имеют проезды и связь с улицей и главной аллеей квартала, а также с площадкой для отдыха и игр.

В квартале предусмотрены ясли и два детских сада с площадками для игр и групповых занятий. Небольшой процент застройки (18%) позволяет занять значительную площадь для зеленых насаждений, которые местами (как, напр., в круглом дворе) могут быть превращены в небольшие местного значения парки. Плотность застройки при расчете 9 кв. м на человека — 335 человек на га, с количеством населения — 3 500 человек на территорию квартала в целом.

На квартале расположена гостиница с большим вестибюлем, комнатами отдыха, рестораном, обеденным залом на 250 человек. В гостинице 240 номеров площадью от 12 до 18 м, 40 номеров по 24 м и 20 — по 9 м.

Жилые дома запроектированы с индивидуальными квартирами. Планы квартир-ячейки тщательно продумывались с учетом недостатков построенных ранее домов (малые кухни, узкие передние и др.). Квартиры запроектированы однокомнатные, в две, три и четыре комнаты. Все квартиры имеют светлые ваннные комнаты, уборные, кухни от 6,5 до 10 кв. м, кроме однокомнатных, где отсутствует ванна и дана малая кухня для малосемейных, бездетных жильцов.

Жилые комнаты в основном двух размеров — 12 кв. м и 18 кв. м. Коэффициенты экономичности и выгоды квартиры в пределах, установленных нормой, а именно: в двухкомнатных квартирах отношение жилой площади к полезной 71%. Объемный коэффициент — 6,25, в трехкомнатных квартирах — 76%.

Всего на квартале следует возвести 18 домов, с количеством квартир 718 общей кубатурой 175 000 м и гостиницу (кубатура 49 000 м).



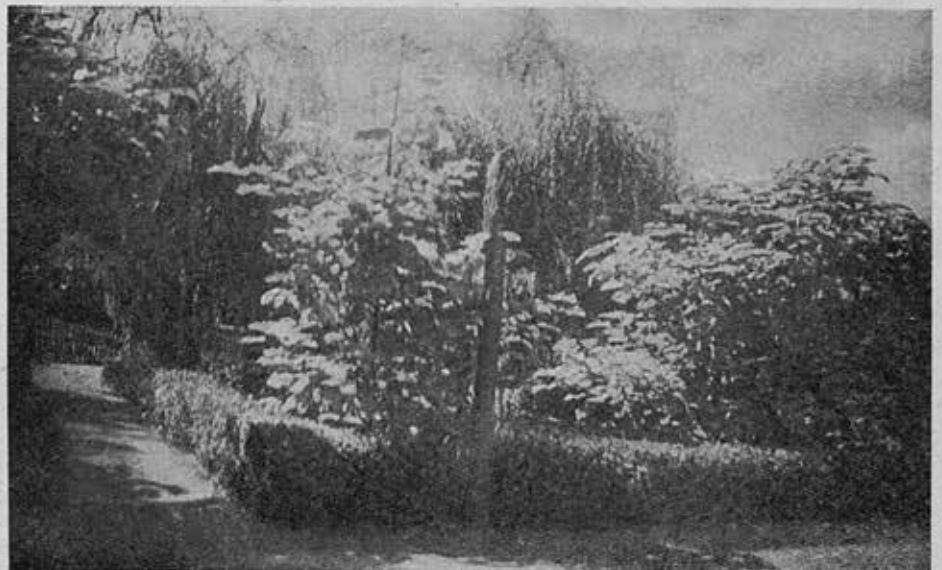
Проект V квартала 6-го поселка

VI-e Bourg. Projet du 5^e quartier



Одна из улиц 6-го поселка

VI-e Bourg. Une rue



Парк при 6-м поселке

VI-e Bourg. Le parc

На том же квартале предполагается построить здание общественного значения, где будут размещены учреждения, разбросанные по строительству и часто занимающие жилые помещения, а именно: сберкассы, отделения промбанка, цекобанка, страхкассы, отделения почты и телеграфа и др. Расположение этих учреждений в одном здании облегчит их работу и даст возможность жителям удобней ими пользоваться. Это здание высотой до 8-10 этажей, будет кроме того иметь большое значение как основная доминанта оформления конца Аллеи энтузиастов и III квартала.

Внешнее архитектурное оформление III квартала решено в том же плане, как и весь поселок, но с некоторым композиционным обогащением архитектуры путем введения системы объемов, выступов, лоджий, балконов. Это усложнение начато с генерального плана квартала (круглый дом гостиницы, входные дома со стороны заводов), где имеет место отход от простых прямоугольных конфигураций зданий и строчного их расположения. Дома размещены неравномерно по кварталу, группами, резервированы большие пространства для устройства внутренних садов-парков и проведено более четкое пространственное сочетание домов, облегчающее зрительную ориентацию на территории квартала в целом. Обработке фасадов придан различный характер в зависимости от их взаимного местоположения. Входные дома по периметру запроектированы с более сложным профилем стен, внутренние же, мимо которых проходишь по аллее в круглый двор, имеют более спокойный и простой профиль, что подчеркивает их положение в генеральном плане.

Проектировочные работы в настоящее время исполняются архитектурной группой, под непосредственным руководством главного архитектора Днепростроя проф. В. А. Веснина, в составе главного архитектора Г. М. Орлова, архитекторов В. Г. Гончарова, В. В. Наптерева, И. Г. Купзцио, В. Г. Лаброва, В. С. Попова и П. М. Сталина.

Ближайшим очередным вопросом строительства Б. Запорожья является дальнейшая застройка и окончание шестого поселка.

Прежде чем перейти за линию железной дороги в район Вознесенки, необходимо закончить и привести в порядок район, прилегающий непосредственно к основным днепровским сооружениям (гавань, шлюз). В настоящее время здесь есть некоторый разрыв. От Аллеи энтузиастов к дому общественных организаций и дальше к шлюзу и гавани расположен целый ряд незастроенных кварталов. 8-я продольная в этой части еще не оформлена. У шлюза и гавани большое количество временных вспомогательных сооружений, которые частью уже можно сносить и тем самым очистить новые кварталы. В



Аллея энтузиастов 6-го поселка

VI-e Bourg. Allée des Enthousiastes



Площадь у ресторана

Place du restaurant



Общезитие ИТР

VI-e Bourg. La Maison-Commune



VIII квартал 6-го поселка

Vi-e Bourg. 8-e quartier

этом районе в 1934 и 1935 гг. будет вестись капитальное строительство. Кроме жилых зданий предполагается включить целый ряд общественных, а именно: против дома общественных организаций — Дом книги, потом два небольших (высотой 5-6 этажей) дома с выходом на площадь и дальше большая площадь, стоящая на оси 8-й продольной, имеющая с одной стороны Дом

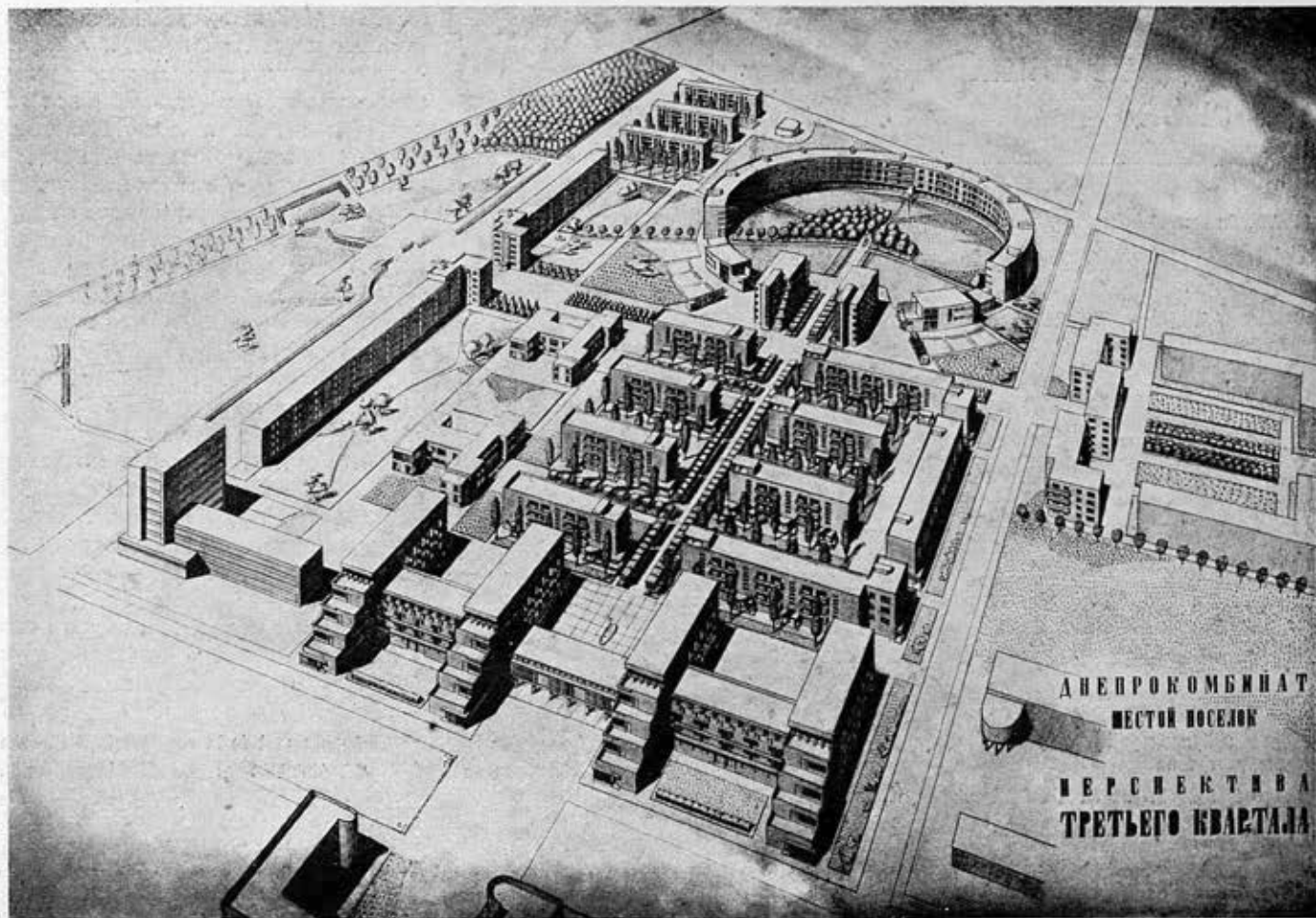
культуры, участок которого переходит в Парк культуры и отдыха, с другой — музей и в конце площади памятник В. И. Ленину.

Место для памятника на площади у шлюза — наиболее выигрышное. Памятник завершит строительство города и будет виден со стороны правого берега и со стороны заводской площади.



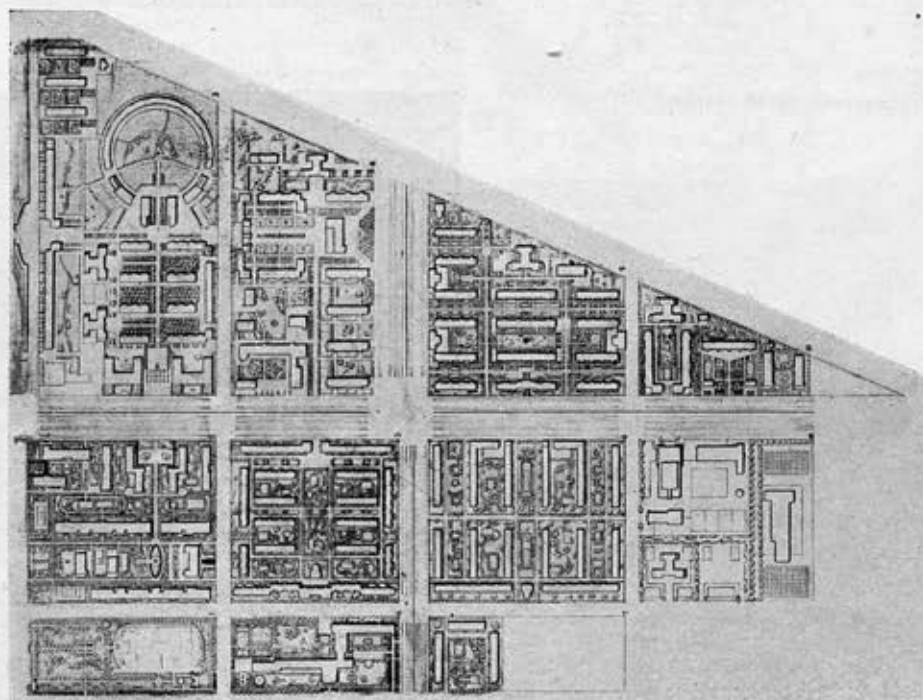
Гостиница в III квартале 6-го поселка

Vi-e Bourg. Hôtel du 3-e quartier



Перспектива III квартала 6-го поселка

Vi-e Bourg. 3-e quartier en perspective



Часть 6-го поселка. Генплан

Une partie du VI-e Bourg. Plan général

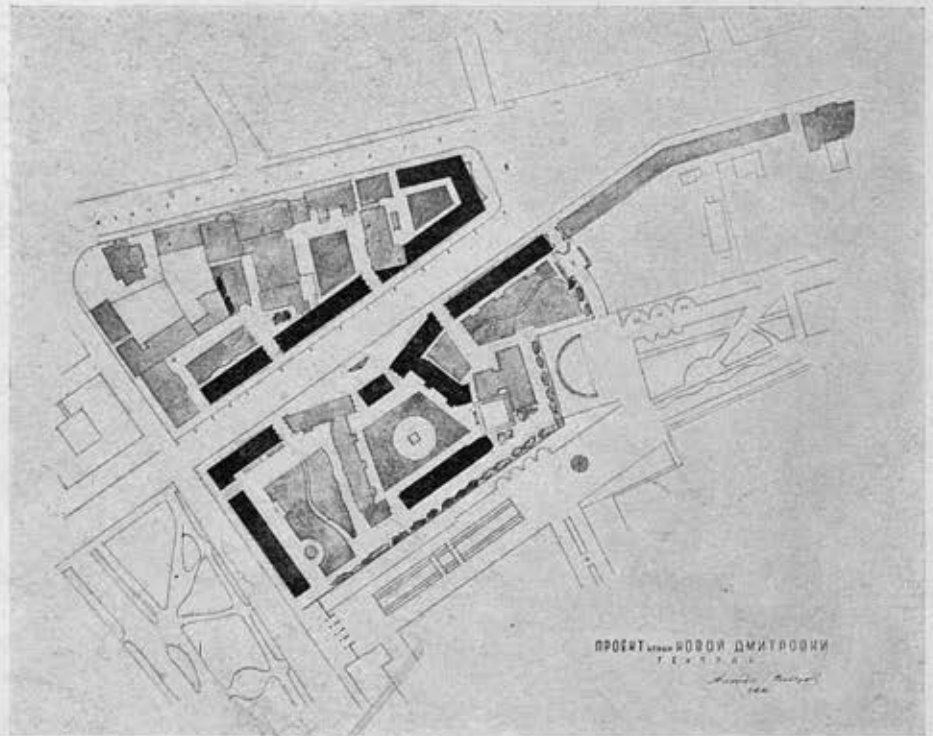
ПРОЕКТ УЛИЦЫ НОВАЯ ДМИТРОВКА В МОСКВЕ

К. Алабян и В. Симбирцев



Генеральный план района улицы
Новая Дмитровка

Plan général de la rue Novaya Dmitrovka



Планировка улицы Новая Дмитровка
Проект арх. К. Алабяна и В. Симбирцева

Agencement de la rue Novaya Dmitrovka
K. Alabibiân et V. Simbir'sev, arch.

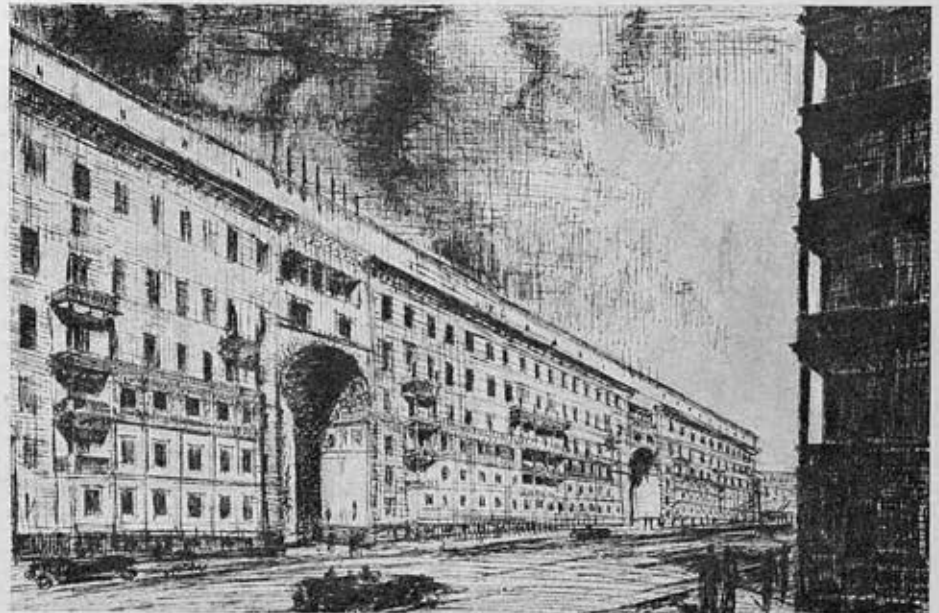
При реконструкции существующих городов, перепланировке отдельных районов, пробивке и постройке новых магистралей и площадей через старые кварталы перед архитектором возникает ряд специфических трудностей. Так некоторые здания приходится оставлять — их необходимо включить в общую архитектурную композицию магистрали или площади, включить в известный архитектурный ансамбль. Планировка проводится не только вглубь, но и вширь старых кварталов, для рационального распределения земельного

фонда данного района при охвате архитектурным планом и внутриквартальной застройкой.

Все эти большие трудности возникли и при проектировании прямого соединения двух московских улиц, Большой и Малой Дмитровки, для ликвидации тяжелого узла, которым сейчас соединяются эти две магистрали основных артерий Октябрьского района Москвы.

На трассе новой улицы и при планировке внутриквартальной застройки останется ряд домов, необходимых для общей композиции. Одни

Перспектива левой стороны



Côté gauche en perspective

из них, недавно выстроенный шестизэтажный жилой дом, выходит на Новую Дмитровку под углом, ломая красную линию улицы. Положение этого дома в значительной степени определило планировку Новой Дмитровки, обусловив трапециевидное расширение, при помощи которого фасад второго дома входит в общую композицию правой стороны улицы, получив симметричный ответ в фасадной линии новой застройки. Высота и архитектурное оформление фасада, одинаковые у старого и проектируемого зданий, закрепляют включение существующего дома в ансамбль улицы.

Во внутриквартальной планировке проведен этот же принцип включения существующих зданий в композицию путем решения новой застройки в виде четкой геометрической формы.

Архитектурный комплекс Новой Дмитровки—единый целостный архитектурный ансамбль, который всем своим строем противоречит хаотичности московских улиц и, отвечая своему назначению (жилище), сложен, прост и разнообразен по ритмическому построению. Много воздуха и света.

В основе структуры застройки Новой Дмитровки лежит жилая ячейка, создающая множественное повторение одинаковых элементов. Для преодоления монотонности (естественно возникающей при регулярном повторении одних и тех же мелких элементов) и создания ощущения свободы и воздушности в композицию зданий введена система больших сквозных отверстий (ворот), которые резко членят массу зданий, облегчая пространственную структуру и контрастируя с масштабами остальных элементов поверхности здания (окна, двери, балконы и пр.).

Поверхность зданий решается в трех планах, что придает скульптурность стенам и членит поверхность в глубину и по вертикали. Защищающий здания от дождя и снега карниз большого выноса усиливает скульптурность фасадов.

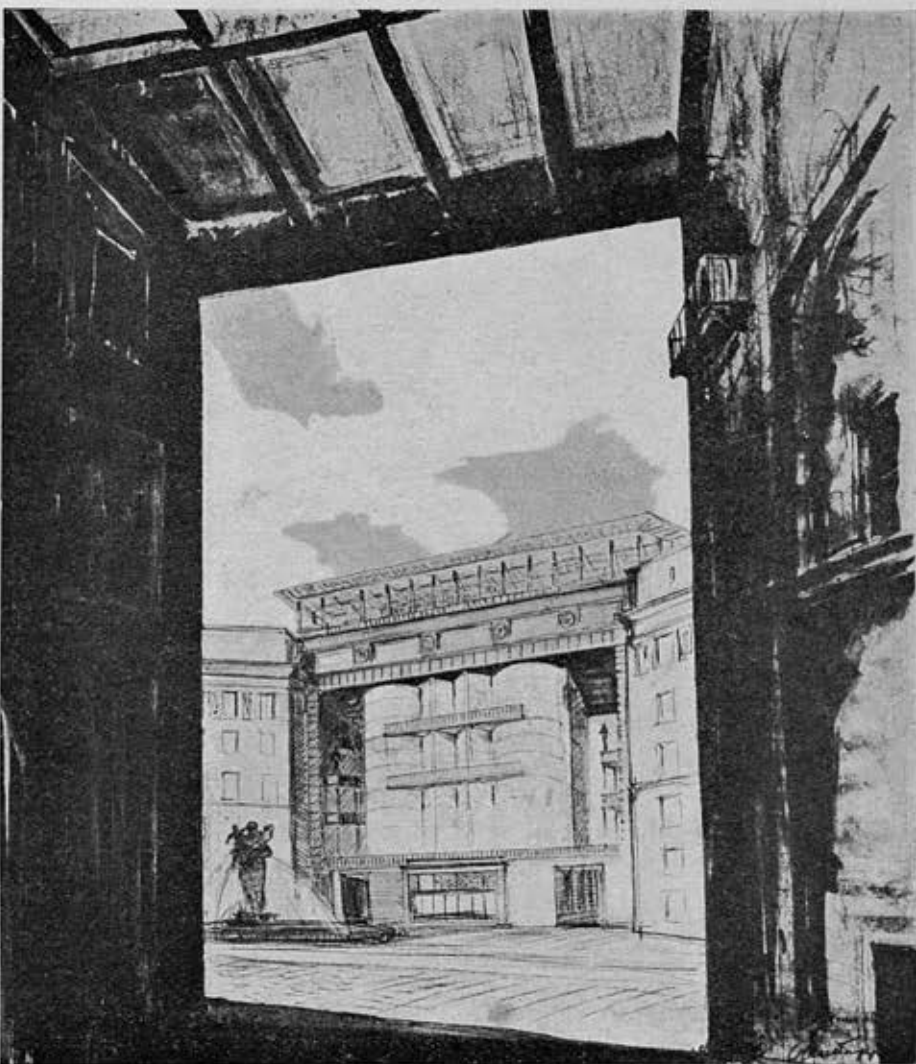
Фасады обработаны частично естественным камнем (цоколь, проемы, карнизы) и цветной штукатуркой светлых, мягких тонов. Для звучности цветового решения применена майолика, материал очень эффектный именно для архитектуры жилищ.

Архитектурное решение улицы соответствует целостности ее организационно-бытового содержания. Для обслуживания населения в средней части трапециевидного уширения улицы проектируется группа общественного пользования, в которой размещаются универсам, столовая, квартальный клуб и пр.

Архитектура этой части решена в ярком контрасте с жилыми частями: граненые, стеклянные объемы с общими балконами и террасами, обработанными скульптурой, выражающей общественный характер этой группы и выделяющейся в общей композиции улицы.

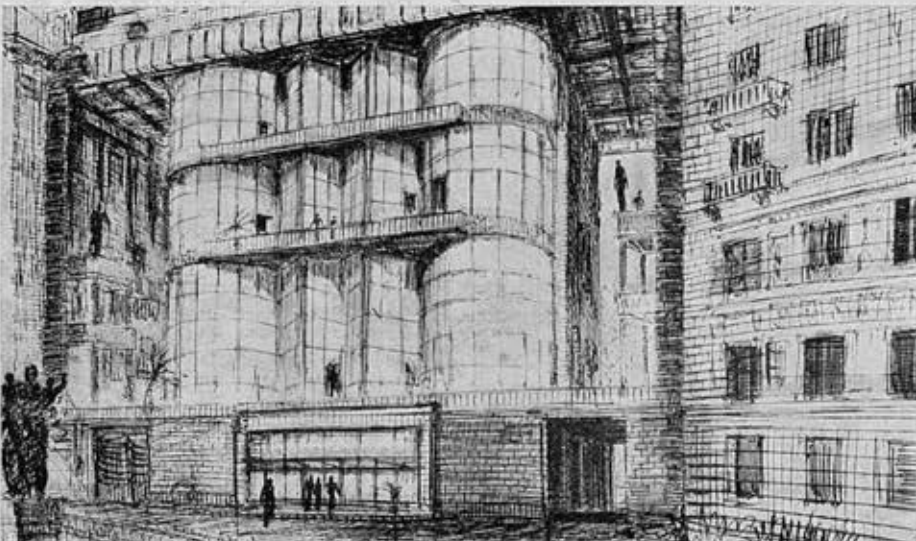
В композицию включена скульптурная группа, построенная в развороте улицы.

Работа над улицей вызвала необходимость перепланировки близлежащих кварталов. В результате упразднения Успенского переулка и присоединения территории поликлиники 2 МГУ к саду „Эрмитаж“, был получен зеленый массив общественного сада. Расширенный „Эрмитаж“ получает выходы на Страстную бульвар, М. Дмитровку и Садовую. Москва получит культурный парк в центре города.

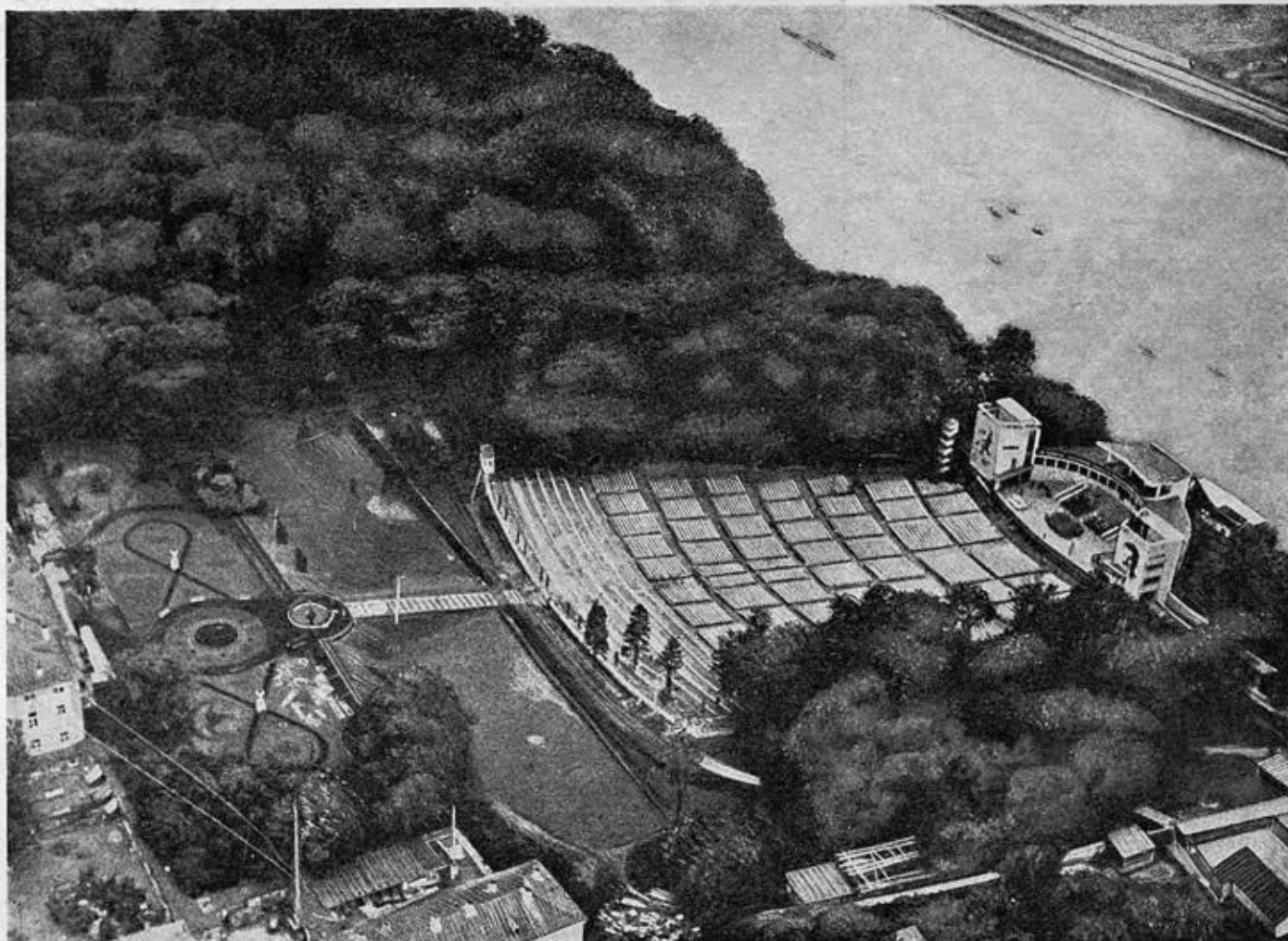


Перспектива
группы общественного пользования

Gruppe du Service Communal
en perspective



Фрагмент общественного сектора
Service Communal. Un fragment



Общий вид Зеленого театра

Vue générale du Théâtre de verdure

ЗЕЛЕНЫЙ ТЕАТР В МОСКОВСКОМ ПАРКЕ КУЛЬТУРЫ И ОТДЫХА

Л. Э. Чериковер

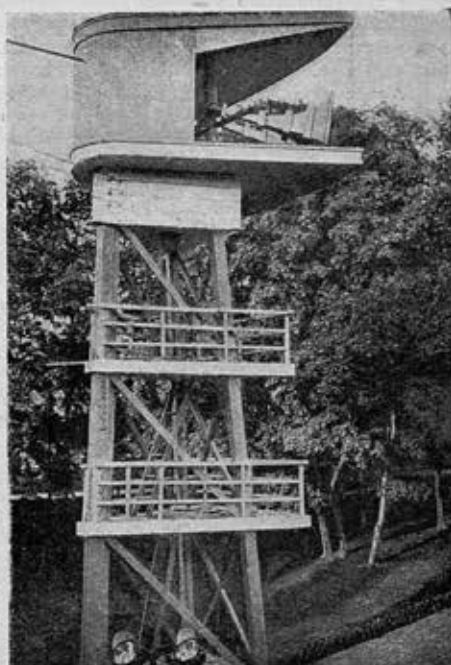
В конце июня с. г. МГК ВКП(б) принял решение о срочной постройке большого открытого театра в Парке культуры и отдыха им. Горького и передаче его в эксплуатацию еще в текущем летнем сезоне.

Основным требованием задания к проекту Зеленого театра было устройство открытой аудитории с местами на 20 000 зрителей и эстрады, достаточно большой и удобной как для проведения митингов, размещения президиума, так и для массовых постановок и концертов.

Эти требования заставили инициаторов постройки театра, дирекцию парка и строителей при решении вопроса с площадью для театра, — остановить свой выбор на площадке „Смычка“ в ПКиО, расположенной на живописном, богатом растительностью, склоне перед Б. Нескучным дворцом, и имеющей весьма благоприятный рельеф места, образующего естественный амфитеатр.

Размещение в одном месте столь значительного количества людей потребовало в первую очередь планировки и организации всей территории, отводимой под театр, и четкого разделения этой территории на две части: аудиторию, занятую непосредственно местами с эстрадой при ней, и окружающую ее площадь, как зеленое фойе для массы зрителей.

Аудитория предоставляет собой покрытый асфальтом склон горы, обращенный к Москва-реке, и имеет в плане форму почти правильного сектора, усеченного в центральной части и разделенного



Радиовышка

La tour de côté
avec les appareils de TSF



на 15 поясов-секций, из которых, начиная от эстрады, семь заняты местами для сидений на 11 000 чел. и восемь — местами для стояния на 9 000 чел.

Места для сидения решены в виде деревянных скамеек со спинками (садового типа) на металлических ножках, прочно заделанных в бетон. Каждый пояс сидячих мест имеет от 11 до 14 рядов таких скамеек. Типовой размер длины скамьи равен 6,30 м и рассчитан на 15 чел. Скамьи отделены друг от друга продольными проходами шириной 1,70 м, вливающимися в один широкий поперечный проход данного пояса, заканчивающийся с обеих сторон выходами.

За местами для сидений расположены места для стояния, каждый пояс которых, для улучшения видимости, делится по ширине на 4 ступени по 0,40 м каждая (с средней высотой подъема 0,12 м), на которых располагаются 4 ряда зрителей.

Для удобства передвижения за последним рядом стоящих зрителей в каждой секции имеется проход, ведущий к выходу из нее.

Все пояса аудитории отделены друг от друга

достаточно мощными барьерами для регулирования напора публики в случае паники.

Загрузка и выгрузка публики таким образом происходит лишь с боковых частей амфитеатра, имеющих барьеры с калитками для контроля.

Аудитория под открытым небом, рассчитанная на столь значительное число зрителей, потребовала эстрады, соразмерной ей по масштабу, архитектурно с ней связанной в единое целое.

Эстрада, как бы замыкающая собой сектор амфитеатра, представляет собой деревянное сооружение, состоящее из большого театрального помоста размером 11,0 × 40,0 м, окаймленное полукруглой крытой галлереей, заканчивающейся с обеих сторон декоративными башнями-пилонами и играющей роль фона. Над галлереей в центральной части здания расположена большая раковина для музыкантов.

Каждая из башен имеет выступающие над помостом балконы для выступления ораторов.

Между помостом и крытой галлереей расположены места для президиума в виде амфитеатра, который может быть использован и для театраль-

ных постановок, увеличивая при этом площадь помоста.

Во внутренней части эстрады, выходящей фасадом к Москва-реке, и в башнях расположен ряд помещений: гостиница и буфет для членов президиума, комендатура, артистические фойе и уборные, комнаты для радиоузла, управления электроосвещением, склады и пр.

Конструкция здания в основном состоит из деревянного каркаса, обшитаго с обеих сторон тесом, покрытым в свою очередь фанерой, окрашенной масляной краской.

Территория, занятая под фойе Зеленого театра, покрыта сетью асфальтированных дорожек, ведущих к главным воротам и к пяти дополнительным выходам.

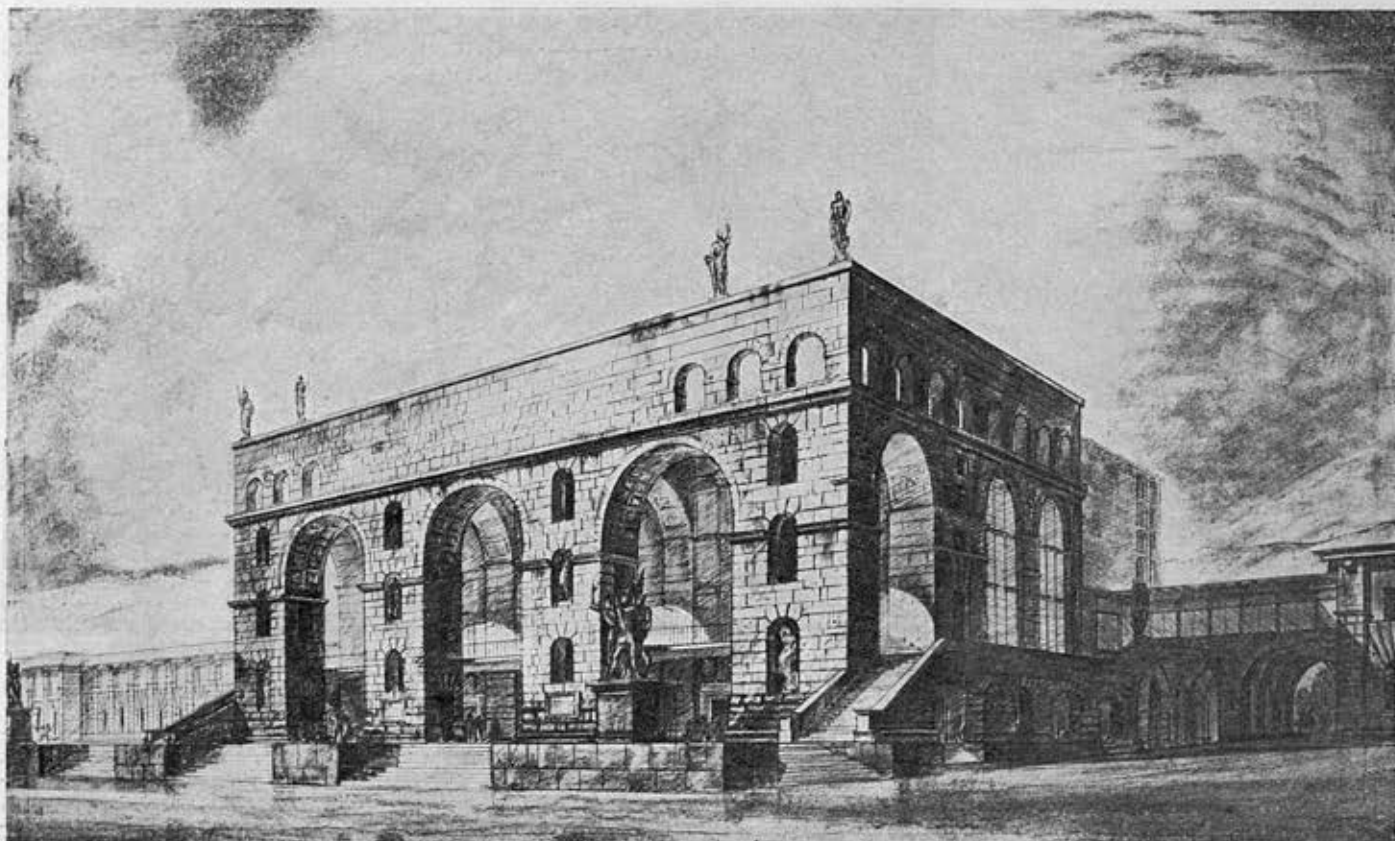
Мощная радиоустановка при помощи 8 репродукторов, расположенных на двух специальных вышках, дает прекрасную слышимость по всей территории Зеленого театра.

Работа по постройке театра продолжалась 30 рабочих дней, и шестого июля этого года театр был принят комиссией МГК ВКП(б) и пущен в эксплуатацию.

Вид с эстрады на места



La salle de spectacle vue de l'estrade



Перспектива Дома культуры в Нальчике
Проект арх. Г. Гольца

Maison de Culture à Naltchik en perspective
Projet de G. Holz, arch.

ДОМ КУЛЬТУРЫ В НАЛЬЧИКЕ

Г. П. Гольц

В Кабардино-Балкарской автономной области проводятся большие работы по оформлению города Нальчика, столицы области. На центральной площади, размером приблизительно 1,5 га, проектируется ряд административных и общественных зданий столицы. На магистрали города, ограничивающей площадь с одной стороны, расположено монументальное здание Дома советов, которое будет служить организующим архитектурным центром площади. Противоположная часть площади, упирающаяся в парк и дальше в долину реки и горный ландшафт, оформлена памятником Ленину. Юго-западная сторона площади, уже застроенная отдельными зданиями, украшается общей лоджией, которая должна связать разрозненно и бесплано построенные здания. Противоположная сторона площади с прилегающим к ней большим участком в 11 га, переходящим в холмы предгорий, застраивается центральным театром города, Домом науки и Домом культуры, спортивным центром. Объединенные в один архитектурный комплекс, они оформляют эту сторону площади, подчиняясь главной ее композиционной оси. Дом советов в настоящее время выведен до второго этажа, и в этом году частично должен быть закончен; его архитектурное оформление переделано в связи с общим оформлением площади.

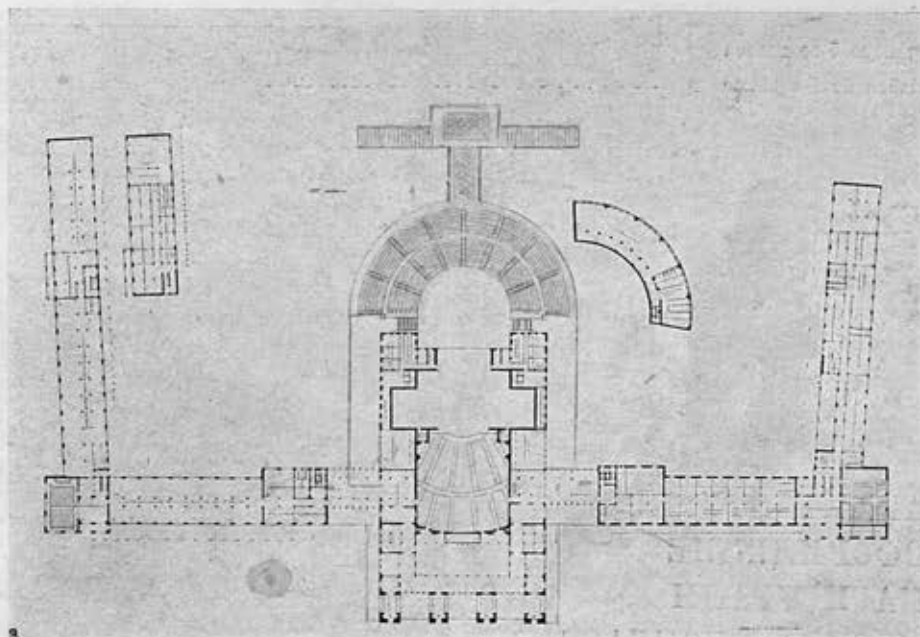
Дворец культуры, музей и театр согласно постановлению Президиума ВЦИК строятся в ознаменование 10-летнего юбилея Кабарды и Балкарии. Дворец культуры объединяет учреждения научно-исследовательского и культурно-просветительного характера: научно-исследовательский институт, областной музей краеведения,

политехнический музей. В комплексе культурно-просветительных учреждений входит: театр, группы общественно-политическая, производственно-техническая, художественной самодеятельности и национального искусства, библиотека, группы физкультурная и военная, школьная с пионербазой. В центре всей композиции расположен театр на 1500 чел. Со стороны парка к нему примыкает амфитеатр, обслуживаемый общей сценой.

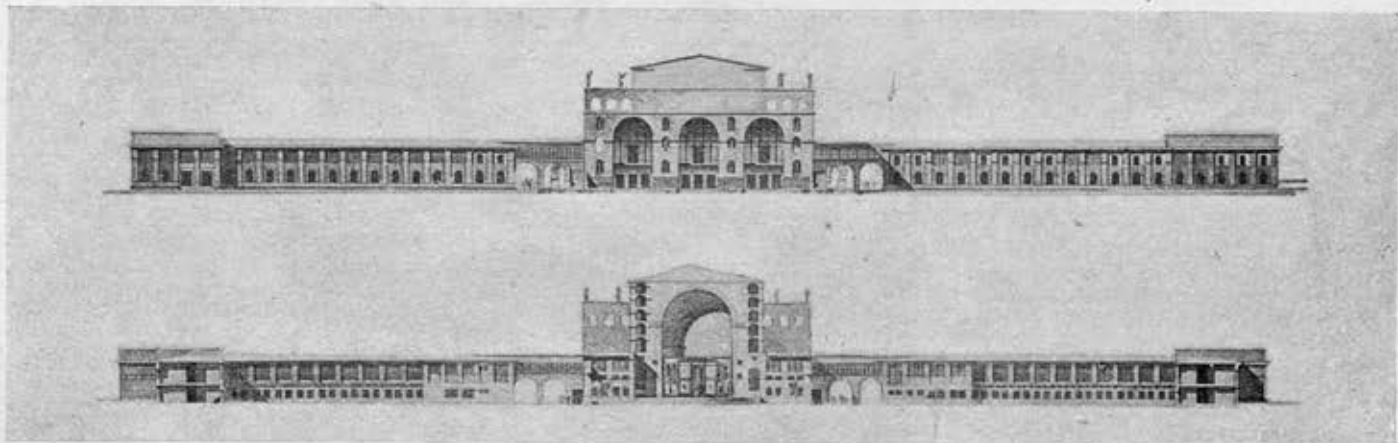
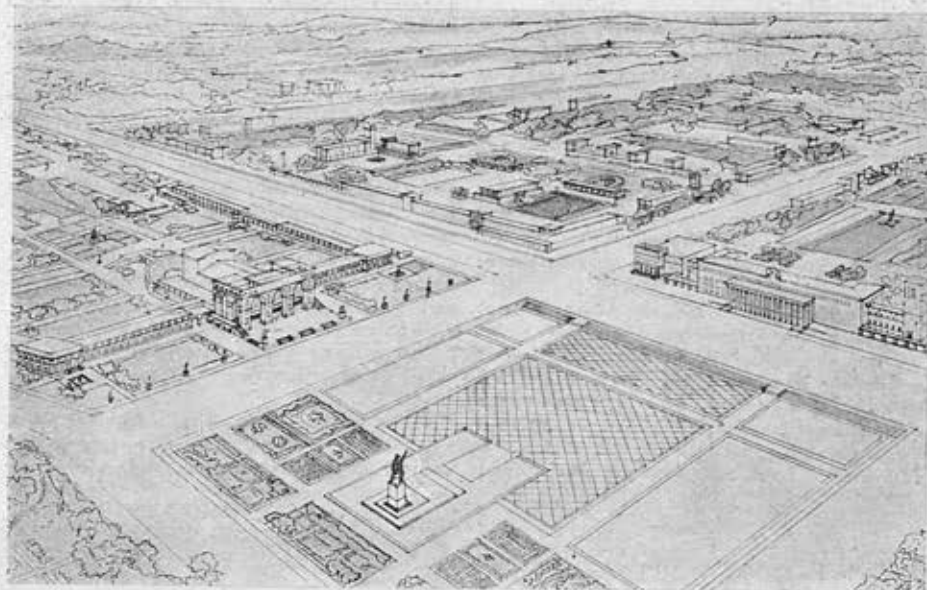
Слева от театра располагается музей краеведения с входом со стороны площади и двориком открытых экспонатов. Справа от театра располагается Дом культуры. Оба здания соединяются широкими переходами с фойе театра и таким образом объединяются в один архитектурный комплекс. К Дому культуры по улице примыкает детская группа со своим двором в парк и детскими площадками.

Фасад дворца культуры выходит на громадную площадь, он решен крупными формами в спокойном ритме и только центр решен очень сильными арками, так как здания, видимые с большого расстояния, требуют большого рельефа и глубоких теней.

Тот же прием сильно выступающей колоннады применен в здании Дома советов. Участок Дома культуры разбит парком с партерами и отдельно стоящими зданиями спортивного и увеселительного назначения, в глубине расположен стадион, причем естественный уклон почвы использован под места трибун. За стадионом спланирован английский естественный парк, переходящий в уже существующий парк г. Нальчика и ботанический сад.



Перспектива участка
Le terrain en perspective



Фасады со стороны площади и парка

Façades du côté de la Place et du Parc

АРХИТЕКТУРНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ МАГИСТРАЛИ МОСКВА — ДОНБАСС

М. Гинзбург

В большой работе по проектированию отрезка магистрали Москва — Донбасс, которая была проведена группой архитекторов под руководством шефской комиссии Союза советских архитекторов, самым трудным было добиться цельности и архитектурного единства всех проектируемых сооружений.

Единства и цельности решений необходимо было добиться по двум линиям:

а) в разнохарактерных по функциональному назначению объектах,

б) в различных по масштабу объектах одной и той же функциональной группы сооружений.

Первое достигалось последовательным проведением принципа общности строительных материалов и конструкций, с одной стороны, и общностью композиционных приемов, — с другой. Так сочетание в одном сооружении каменной стены

и „польской“ обшивки деревом, большие выносы кровли, определенная характерность в строительном выражении крыш, — все это в одинаковой степени присуще как жилому дому, так и станционному сооружению. Террасы, замкнутые и полузамкнутые садик-дворы, наружные деревянные лестницы — встречаются и в проектах вокзалов, и в доме-коммунах, и в столовой.

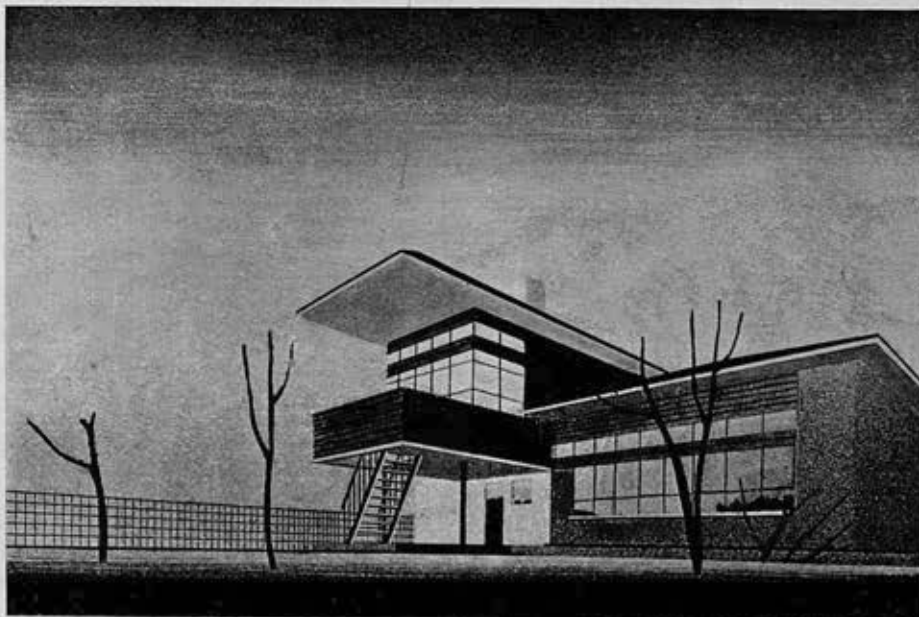
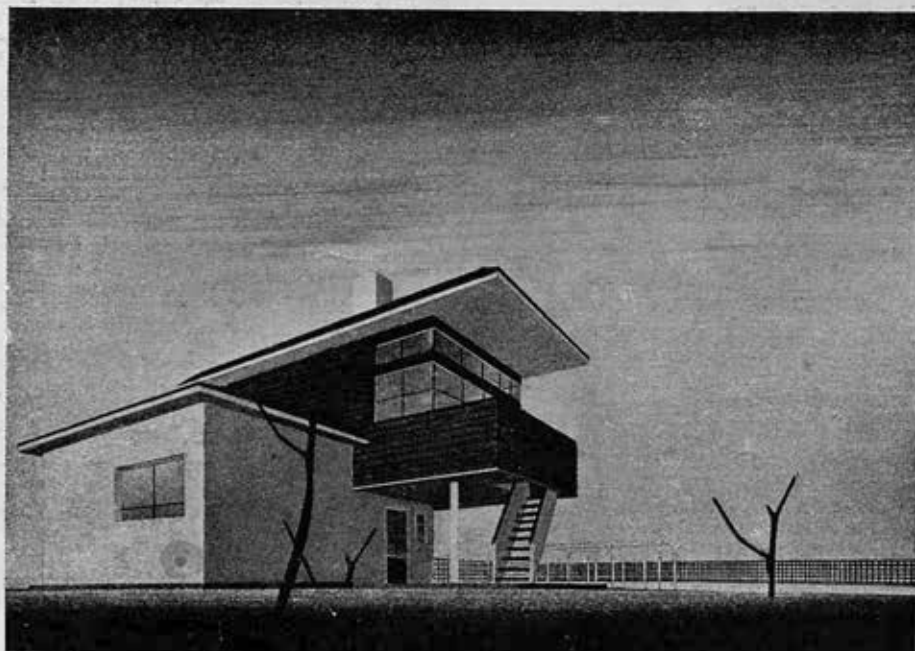
В различных по масштабу объектах одной и той же функциональной группы сооружений единство достигалось тем, что основной функциональный признак сооружения рассматривался в наименьшем по масштабу объекте как зародышевое явление, которое развивается и трансформируется по мере роста величины объекта, не теряя до самого конца своего основного признака.

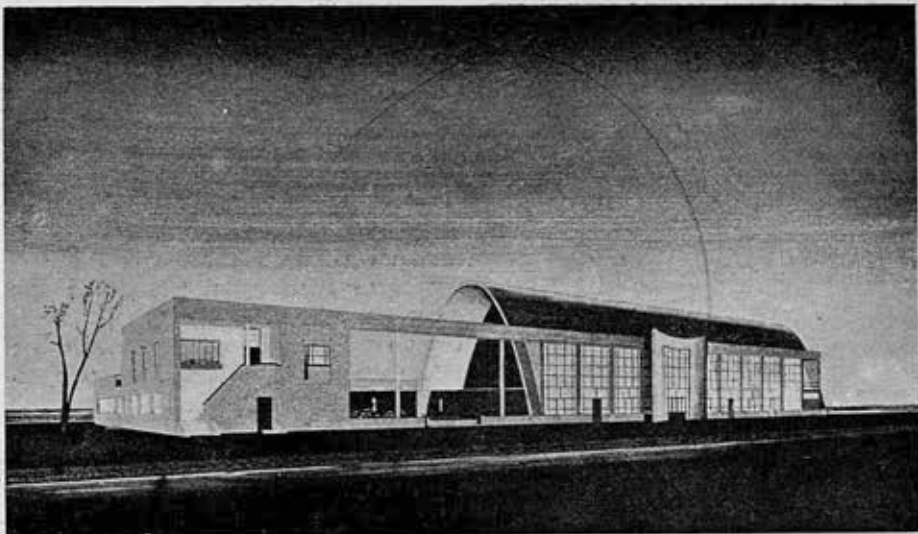
Так смотровое окошечко стрелочной будки, превращаясь в приподнятую на высоту 2,30 м комнату дежурного в разъездах, переходит во вто-

рой этаж станций V, IV и III классов, все время сохраняя свой основной признак. Основной принцип решения детского сада переходит в более развитой форме в более сложное решение школ; точно так же как это происходит в развитии домов отдыха бригад, домов грузчиков, амбулаторий и других объектов по мере увеличения их мощности.

Вполне понятно, что в решении гражданских сооружений магистрали нельзя было пренебрегать и чисто ритмическими задачами.

В основном эти ритмические задачи решались проверенным соответствием архитектурных решений станционных сооружений их действительному чередованию по магистрали. Основным ритмическим фоном здесь являются стрелочные будки, блокпосты и лутевые дома, на котором выделяются ритмические усиления разъездов, возрастающие в своей силе в станциях V и IV классов и достигающие своего кульминационного пункта в станции III класса.





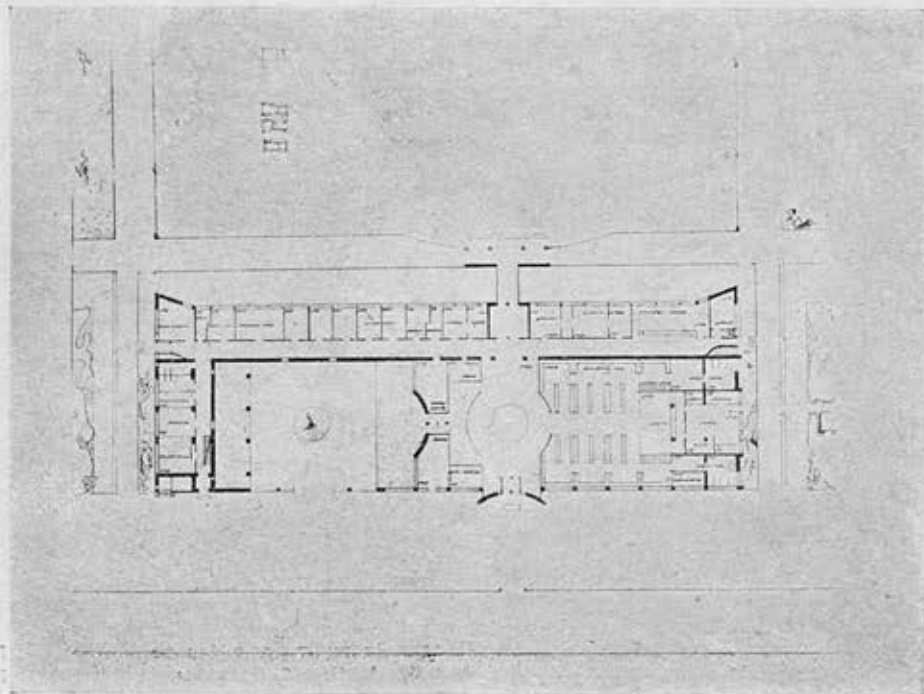
Station de 3-e classe

Проблема единства и проблема ритма должны были получить свое наиболее яркое выражение при помощи цвета. Разрешение этой проблемы в основном построено на двух принципах. Первый заключается в том, что каждая группа связанных функциональным признаком сооружений имеет свою отличительную цветовую гамму. Так, например, станционные сооружения — желтоватую, здания ТПО — голубую, жилые дома — терракотовую и т. д. Этим достигается и единство групп однородных по назначению сооружений и гармоническое сочетание различных групп между собой. Так, например, при терракотовой гамме жилых сооружений чрезвычайно четко и контрастно должна прорисовываться голубая гамма столовой, продмага, универсама и т. д. или особенно звонко прорисовываться светлосолотистая тональность здания вокзала.

Другой принцип заключается в том, что по

мере масштабного роста объектов принятая гамма, оставаясь в основном неизменной, растет в своей звучности, интенсивности и богатстве дополнительных тонов. Точно так же увеличивается интенсивность цветового звучания по мере увеличения самостоятельной значимости объекта. Так станция III класса, хотя и остается в такой же гамме, что и разъезд, но становится значительно богаче и звучнее, а одна и та же стрелочная будка по мере своего отдаления от общестанционного комплекса и, следовательно, по мере роста своего самостоятельного значения становится интенсивнее в своей основной желтоватой гамме. Все остальные моменты цветового и светового оформления, как и чисто архитектурные задачи, подчинены этим основным положениям и на основе их получают дальнейшую архитектурную трактовку, обоснованную их функциональным смыслом и характером.

План станции 3-го класса



Plan de la Station de 3-e classe

В МАСТЕРСКОЙ АРХИТЕКТОРА

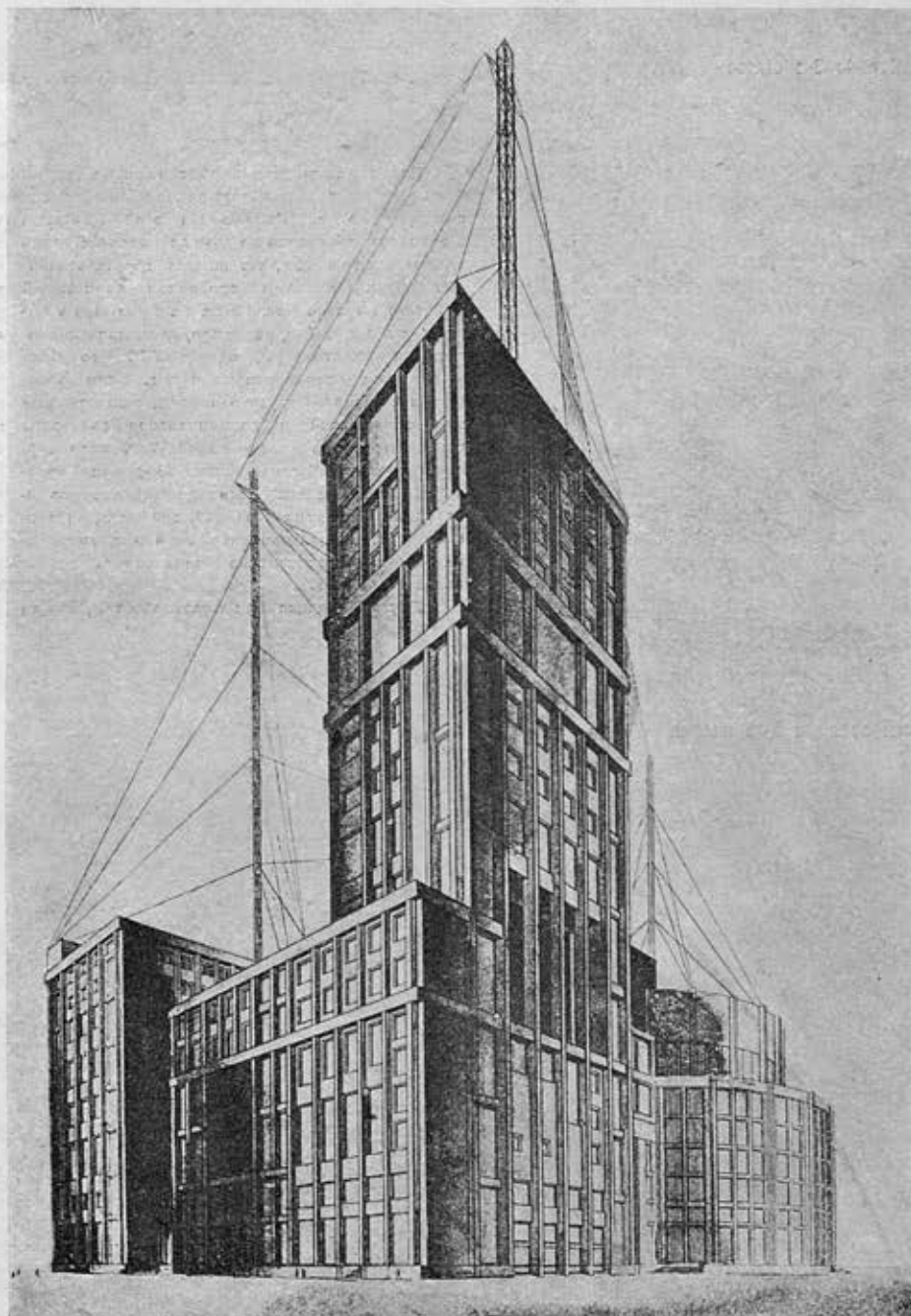
ТВОРЧЕСТВО БРАТЬЕВ ВЕСНИНЫХ

Р. Хигер

Среди мастеров новой советской архитектуры братья А., В. и Л. Веснины выделяются как наиболее последовательные и принципиальные функционалисты. Полностью отрешившись от традиций дореволюционной архитектуры (которым в свое время они отдали обильную дань), Веснины стали подлинными рыцарями аскетического утилитаризма в архитектуре. Этому принципу они остались верны и по сей день.

В историю советской архитектуры Веснины вошли с момента появления их проектов Дворца труда на выставке в 1923 г.

Дворец труда в Москве — остроумно и просто сконструированный план, легко решающий новую и сложную задачу планировки колоссального зала: четкий силуэт, мощные объемы; решение фасадов, органически слившееся с каркасной железобетонной конструкцией; резкие вертикали



Проект Дворца труда в Москве
Арх. бр. А., В. и Л. Веснины

Palais de Travail à Moscou, Projet de 1922-23
Projet des A., V. et L. Vesnine



Проект киоска „Ленинградская правда“ в Москве (1924 г.)

Projet de kiosque de la „Pravda de Leningrad“ à Moscou (1924)

антенн, венчающие композицию, сеть тросов и проводов, вносящих в проект нервную напряженность мирового города.

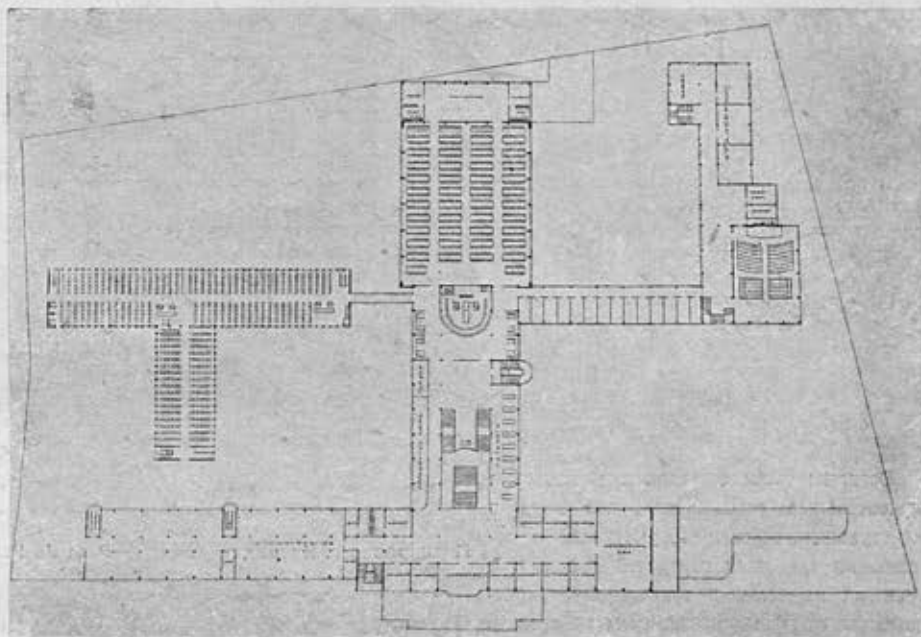
Дворец труда — одна из вершин творческого роста Весниных-функционалистов, в которой, однако, уже заметны органические противоречия этого художественного мировоззрения. Яростно выступая против старой эстетики самодовлеющих элементов украшения и декоративности, функционализм в то же время вносил в свои произведения такие элементы, архитектурный смысл которых заключался именно в их декоративно-эстетических качествах.

Как бы выглядел и воспринимался Дворец труда Весниных без этой нервной паутины проводов и металла, в которой многое от увлечения эстетикой урбанизма?



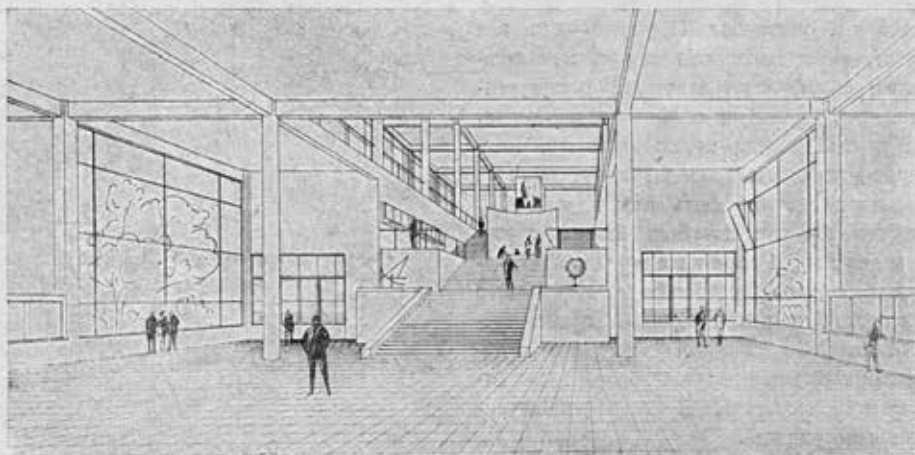
Проект Гос. библиотеки им. Ленина в Москве (1927)

Projet de la bibliothèque Lenine à Moscou (1927)



План 2-го этажа

Plan du 2me étage



Вид из вестибюля на главную лестницу

Vue du vestibule sur le grand escalier

Универмаг Мосторга на Кр. Пресне
в Москве (1927)

Grand magasin du Mostorg dans le quartier
de la Krassnaya Presnya. (1927)



Веснины тонко ощутили художественно выразительные возможности, таящиеся в индустриально-инженерных мотивах, в современных средствах городской рекламы, в огромных надписях и транспарантах, разрезающих фасады деловых центров столиц. Самый факт, что эти наиболее последовательные функционалисты пользовались подобными мотивами в эстетических целях, невольно опрокидывал тем самым «чистую» концепцию функционализма.

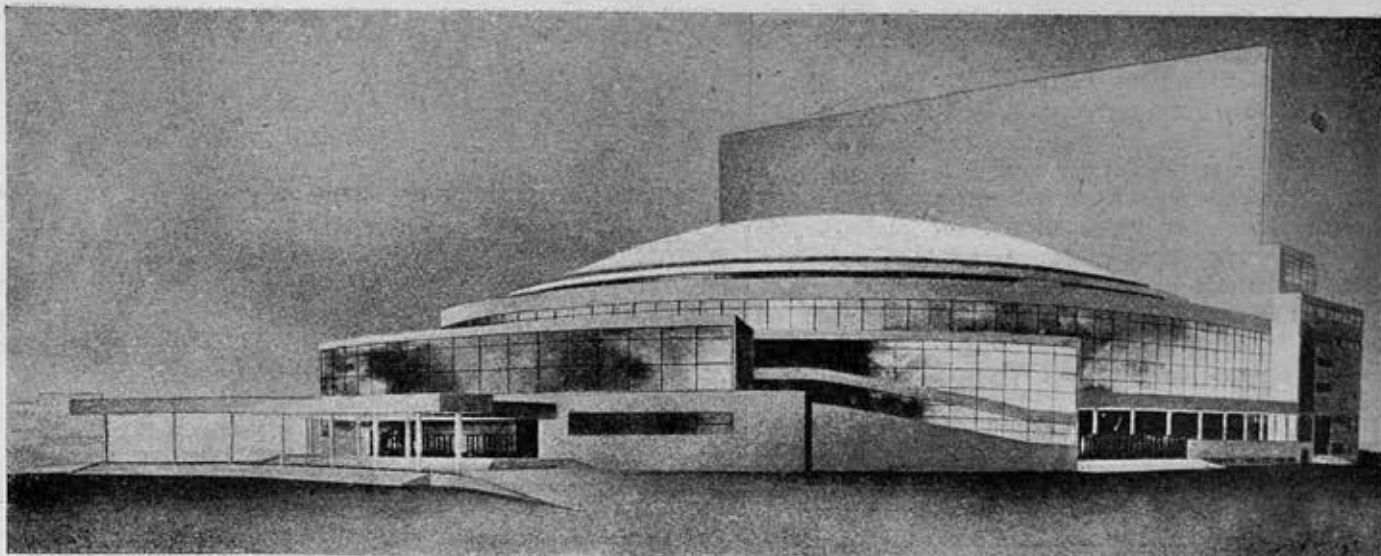
Дом анж. общества «Аркас» (1924 г.), проект здания «Ленинградской правды» (1924 г.), универмаг Мосторга — все эти произведения выполнены на основе последовательной функционалистской целеустремленности, но если их лишить своеобразных, на первый взгляд незаметных, художественно-декоративных элементов, которыми их насытили авторы, быть может «рассудку вопреки», — они потеряли бы значительную долю своей остроты и яркости. Талантливые творцы функционализма, выковавшие его сухой и немногословный архитектурный язык, Веснины незаметно для себя доказали всей своей работой полную несостоятельность теоретической концепции «отрицания искусства».

Последующий цикл работ Весниных Ленинская библиотека (1928 г.) и др.,

Планировка г. Кузнецка

Plan de l'aménagement de la ville de Kouznetzk (1930)





Проект театра массового действия в Харькове (1931)
Перспектива и план 2-го этажа

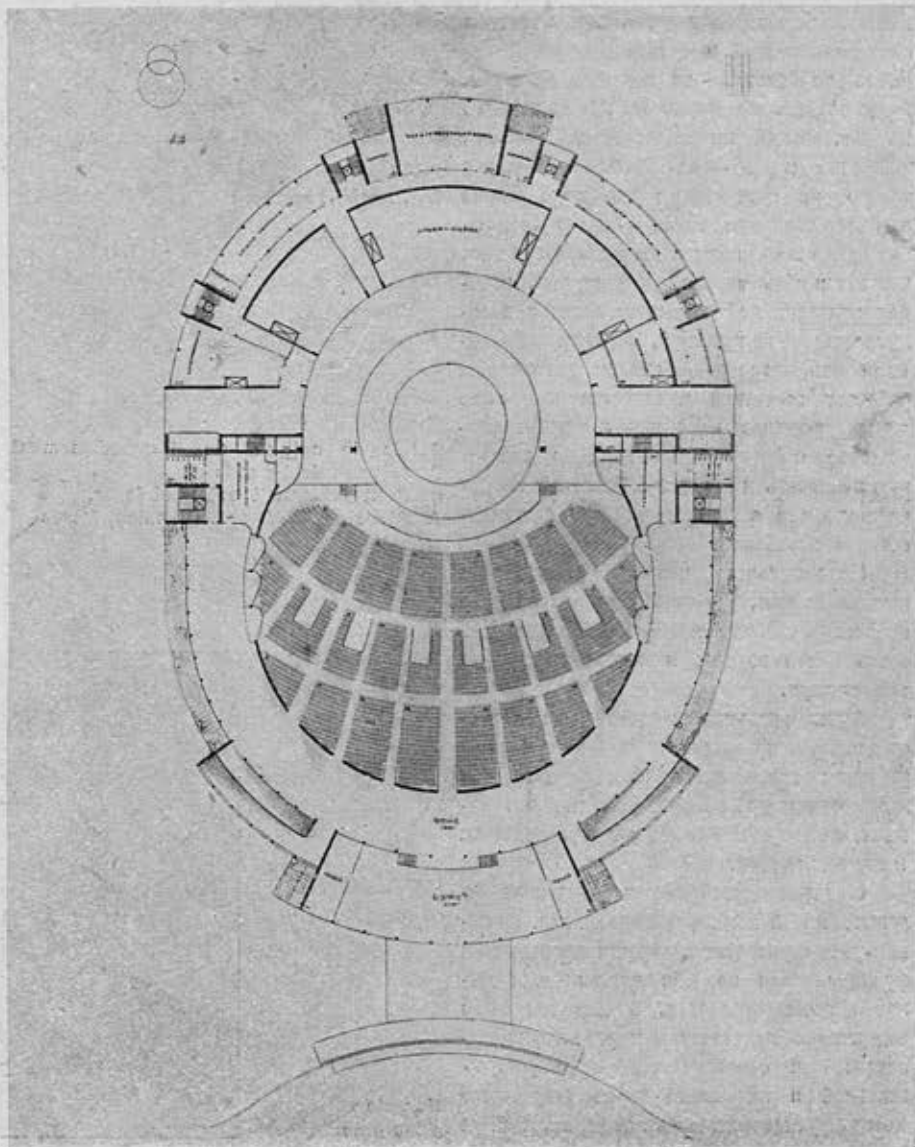
Projet de théâtre à grand spectacle de masses à Kharkov (1931)
Perspective et plan

вплоть до Дворца советов, к которым как бесспорное достижение относится проект театра для международного конкурса в Харькове, отмечен еще более пуританским подходом к задачам художественного оформления. В нем уже нет тех мотивов, при помощи которых Веснины добивались острой «производственной выразительности». Увлечение индустриальным символизмом сменилось поисками тщательных соотношений и строгих пропорций, наложивших на их творчество отпечаток еще большей сдержанности и сухости.

Театр в Харькове — по своей пространственной и функциональной трактовке — это подлинно зрелая вещь, в которой сложные и противоречивые задачи организации массового зрелища и театрального действия разрешены с исключительным спокойствием и простотой. В целом, компактном организме плана, подчиненном ядру театрального зала, в прозрачной концепции разреза, вылившееся в ясные объемы пространственного оформления, Веснины достигли вершин архитектурного искусства.

Другие проекты Весниных, относящиеся к последнему времени, за исключением Днепровской гидростанции (В. А. Веснин и др., 1929 г.), которая железной логикой своей архитектуры не уступает Харьковскому театру, — слабее этой блестящей вещи.

Дворец советов Весниним не удался. Их первый вариант Дворца — конгломерат найденных форм, неуверенно связанных вертикальным массивом башни со статуей Ленина. Второй (последний) вариант монолитней, цельнее и выразительней первого. В нем заметны даже некоторые следы ретроспективизма (членения фасадов и проз-



мов в духе венецианского Дворца дожей), но и он не дал убедительных и торжественных форм, которые звучали бы в соответствии со смыслом исторического задания.

Творческая перестройка советских архитекторов, определявшаяся особенно четко в связи с конкурсом Дворца советов, побудила советскую архитектурную общественность пересмотреть и переоценить установки и творческие позиции функционализма. Эта перестройка в очень незначительной степени отразилась на последних проектах Весниных.

Очень часто, в особенности теперь, приходится слышать осуждения того стиля архитектуры, даровитыми поборниками которой являются Веснины.

«Смотрите, каким казарменным унынием веет от всей так называемой «передовой», современной «функциональной» архитектуры. Когда смотришь на эти голые геометрические формы, на серую гладь стен, когда недоумевающе рассматриваешь совершенно обезличенные проекты и здания, повторяющие вновь и вновь один и тот же мотив стеклянной или железобетонной коробки то больших, то меньших размеров, когда видишь «университет», смахивающий на плохонький железнодорожный вокзал, «рабочий клуб» — на баню, а «Дворец труда» на грандиозную походную кухню в конструктивном стиле, — право же, какими наивными кажутся все разговоры о том, что это и есть «новая архитектура», которая призвана войти ценным вкладом в социалистическую культуру. Неужели так трудно понять, что широким массам, для которых работает советский архитектор, нужно не такое, родящее пессимизм и уныние «искусство», а художественные формы, способные волновать и радовать! Разве можно почерпнуть это в бездушных «функционалистских» коробках?»

Надо признать, что в подобного рода высказываниях, осуждающих творческую практику функциональной архитектуры, есть очень много верного и поучительного для архитектора.

Функциональная архитектура не использовала ни в проектах, ни в особенности в реальном строительстве всех возможностей художественного оформления, которые заложены в современных методах строительства и отделки зданий.

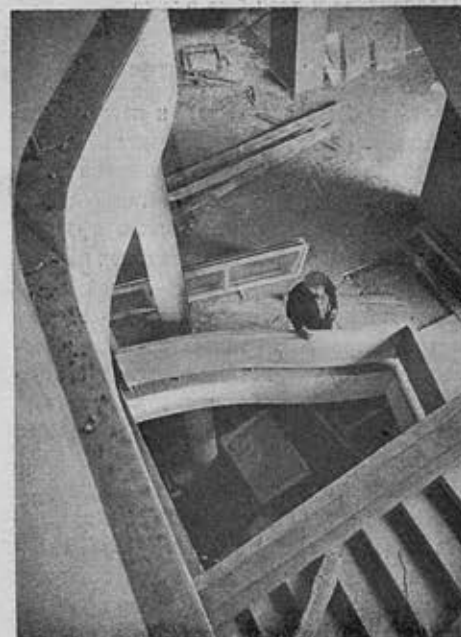
Слишком однообразен и схематичен художественный язык функционализма. Слишком узки горизонты, которыми стиснул себя функционализм во имя догматически понятой целесообразности. В сведении всего содержания архитектуры к утилитарно-технической и биологической «функции» — основной и начальный порок творческого метода функционализма, метода, которым до

Боковой
фасад



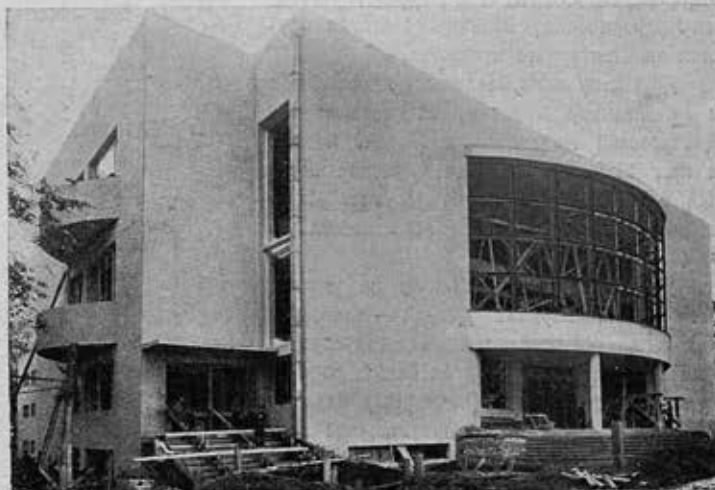
Façade
de côté

Дворец культуры Пролетарского района
(Москва)
Малый театр. Лестница в фойе
Арх. А., В. и Л. Веснины



Palais de culture de l'arrondissement
Proletarien de Moscou
Le Petit théâtre. Escalier et foyer.
Architectes A., V. et L. Vesnine, frères

Главный фасад



Façade
principale

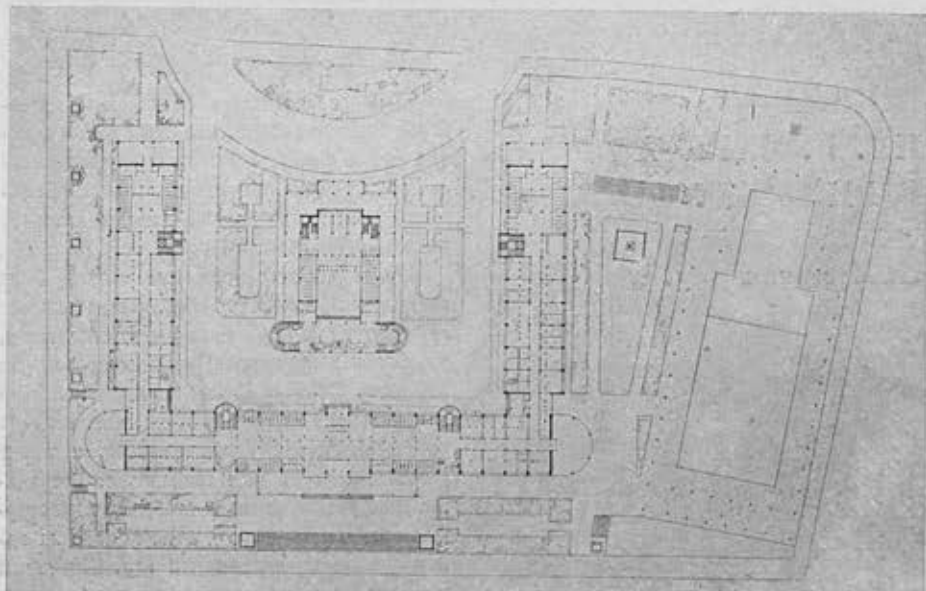


Проект Дома комитетов и комиссии СТО в Москве (1933)
Арх. А., В. и Л. Веснины

Projet de la maison des Comités et Commissions
du Conseil de travail et de la défense (STO) à Moscou (1933)

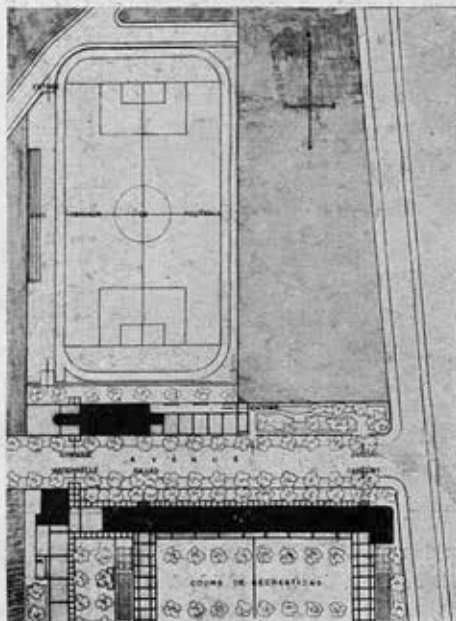
сих пор с ортодоксальной последовательностью руководствовались Веснины. Потому-то работы Весниных — этих крупных мастеров советской архитектуры — не избежали однообразия и схематизма, присущих функционализму в целом. Ряд художественных возможностей, повышающих выразительность современной архитектуры, ушел из поля зрения Весниных.

Веснины должны расширить круг применяемых ими средств художественного воздействия. Функциональность, верными палладинами которой были Веснины за все время революции, должна, конечно, остаться необходимым элементом социалистической архитектуры, но и декоративность — в широком и разнообразном смысле — должна найти свое место в новом архитектурном словаре. В последних работах Весниных можно отметить некоторый сдвиг в этом отношении и отход, — правда, робкий и неуверенный, — от позиций ортодоксального функционализма. Так, в театре им. Немировича-Данченко ими введены наружные фрески. В первом варианте Дворца советов скульптура Ленина занимает доминирующее место в композиции. Второй вариант Дворца ясно говорит, что Веснины задумались над проблемами классицизма. Очевидно, эти работы знаменуют начало какого-то нового, творческого цикла Весниных, и для них самих ясна необходимость обогащения их художественного языка,

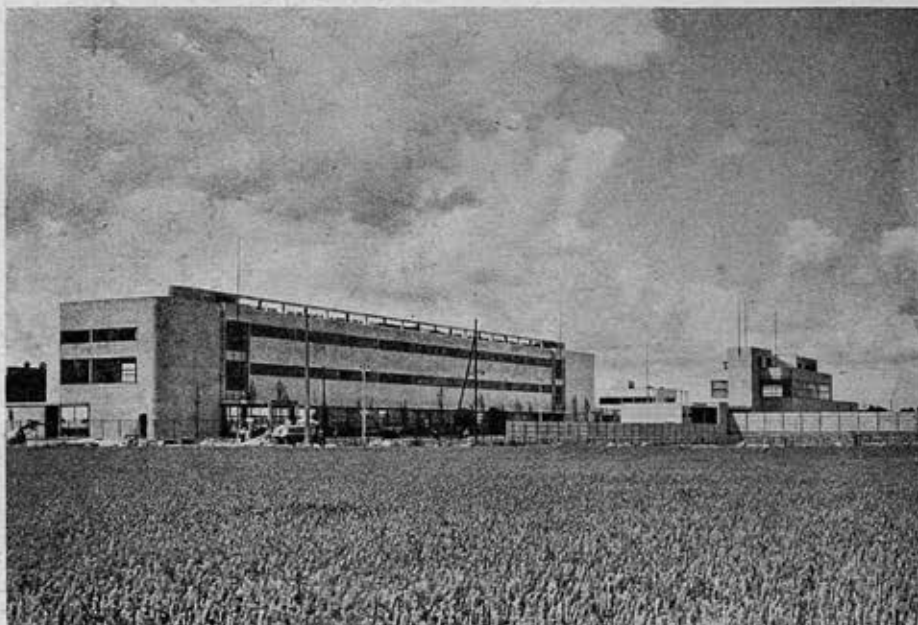


Настоящий номер был уже набран, когда пришло известие о смерти ЛЕОНИДА АЛЕКСАНДРОВИЧА ВЕСНИНА. Творческий коллектив братьев Весниных потерял одного из своих членов, вся советская архитектура — крупнейшего мастера, талантливого педагога, активного деятеля архитектурного фронта.

Редакция „Архитектуры СССР“ разделяет глубокую печаль всей советской архитектурной общественности и выражает свое искреннее сочувствие В. А. и А. А. Весниным.



Общий план
Plan général



Вид школьного здания с северной стороны
Groupe scolaire de Villejuif. André Lurçat, arch. Côté nord

ШКОЛА ИМ. К. МАРКСА В ВИЛЬЖЮИФ

Л. Муссиак

В июле этого года грандиозной массовой демонстрацией был отмечен день открытия новой школы 1-й степени, построенной коммунистическим муниципалитетом Вильжюиф (предместье Парижа), мэром которого является Поль Вайян-Нутюрье.

Даже капиталистическая печать была вынуждена признать образцовым проект архитектора Андре Люрса и его реализацию.

Школьный комплекс запроектирован для 800 детей (от 4 до 12 лет) и состоит из школ для мальчиков и для девочек, симметрично расположенных в одном флигеле, а также детского сада, с ним связанного. Все здание построено на сваях и образует просторные крытые площадки, находящиеся на одном уровне с дворами для игр. Школьный корпус соединен подземным коридором, проходящим под улицей (во избежание несчастных случаев на улице) с гимнастическим залом, кабинками для душа и физкультурной площадкой. Все классные комнаты находятся на южной стороне и выходят на школьные дворы. Летом они могут быть превращены в открытые классы на воздухе.

Параллельно классам с севера проходит длинный коридор; вдоль всей его стены расположены вешалки. Коридоры и площадки для переменных игр покрыты каучуком для

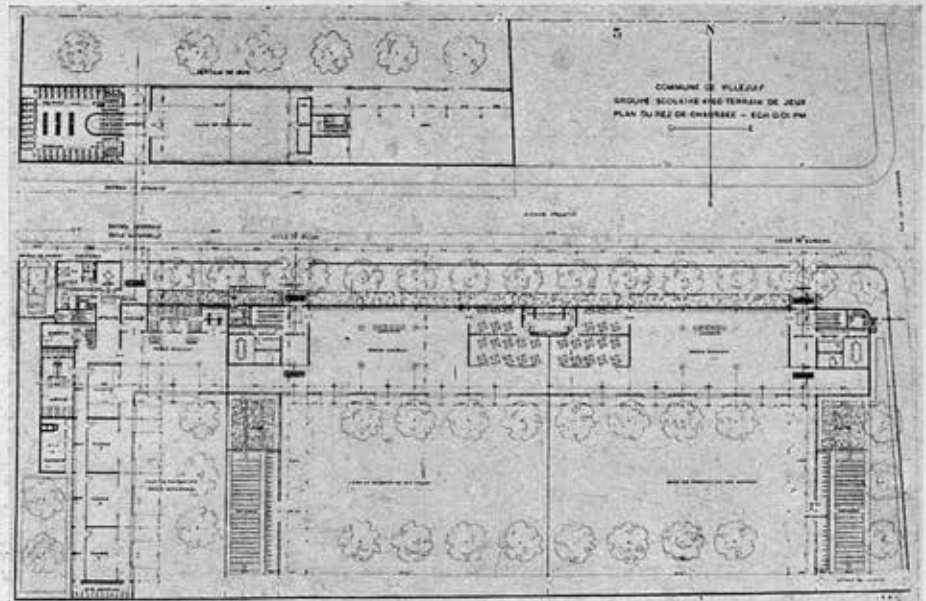
приглушения шума и предохранения от ушибов.

Основное здание, помимо классов, вмещает столовую, больничное помещение, кабинет медицинской консультации, квартиру директора, помещение для привратника и небольшой зал для рисования, расположенный амфитеатром. Специальное помещение отведено для профессионального обучения и практических работ, другое приспособлено для школьных выставок. Оборудована также мастерская ручного труда.

Обширные дворы окружены деревьями и цветами. Отопление всего здания производится мазутом, кухонное оборудование — электрическое. На крыше устроен солнечный коллектор.

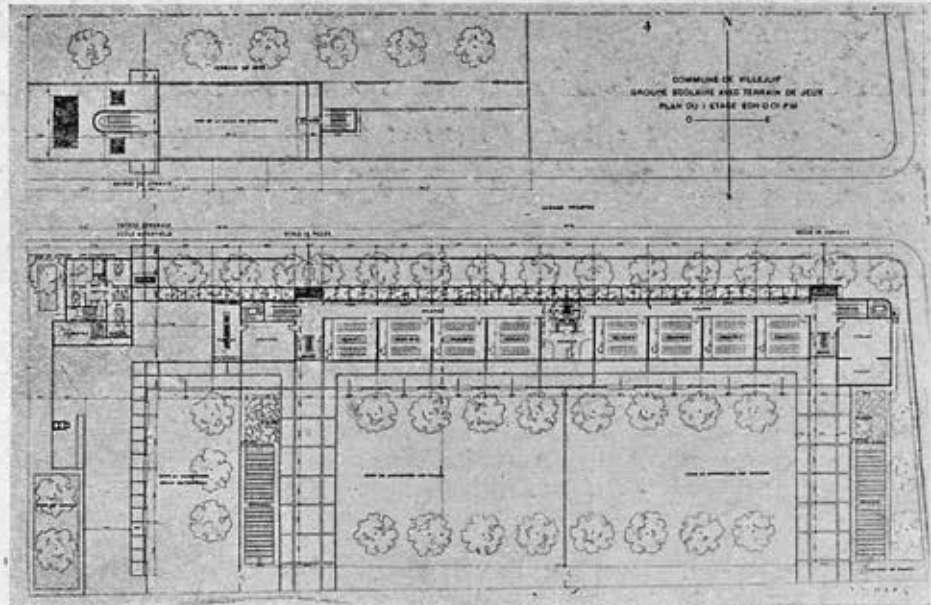
Вся школьная мебель была запроектирована архитектором. Для классных занятий был взят за основу принцип возможного передвижения учеников и постоянство места для преподавателя. Стулья и столы очень легки и сделаны из точеного и гнутого дерева; они легко могут переноситься с места на место, что позволяет расставлять их при желании полукругом или кругом.

Мебель детского сада, по своей форме сходная с мебелью классов, выращена в различные цвета, что значительно ожив-



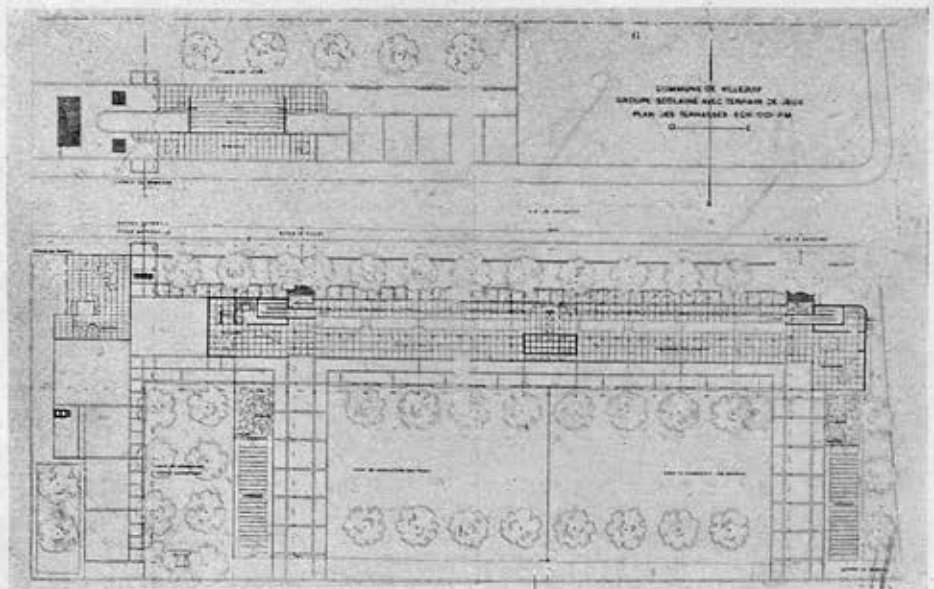
Plan du rez-de-chaussée

План второго этажа

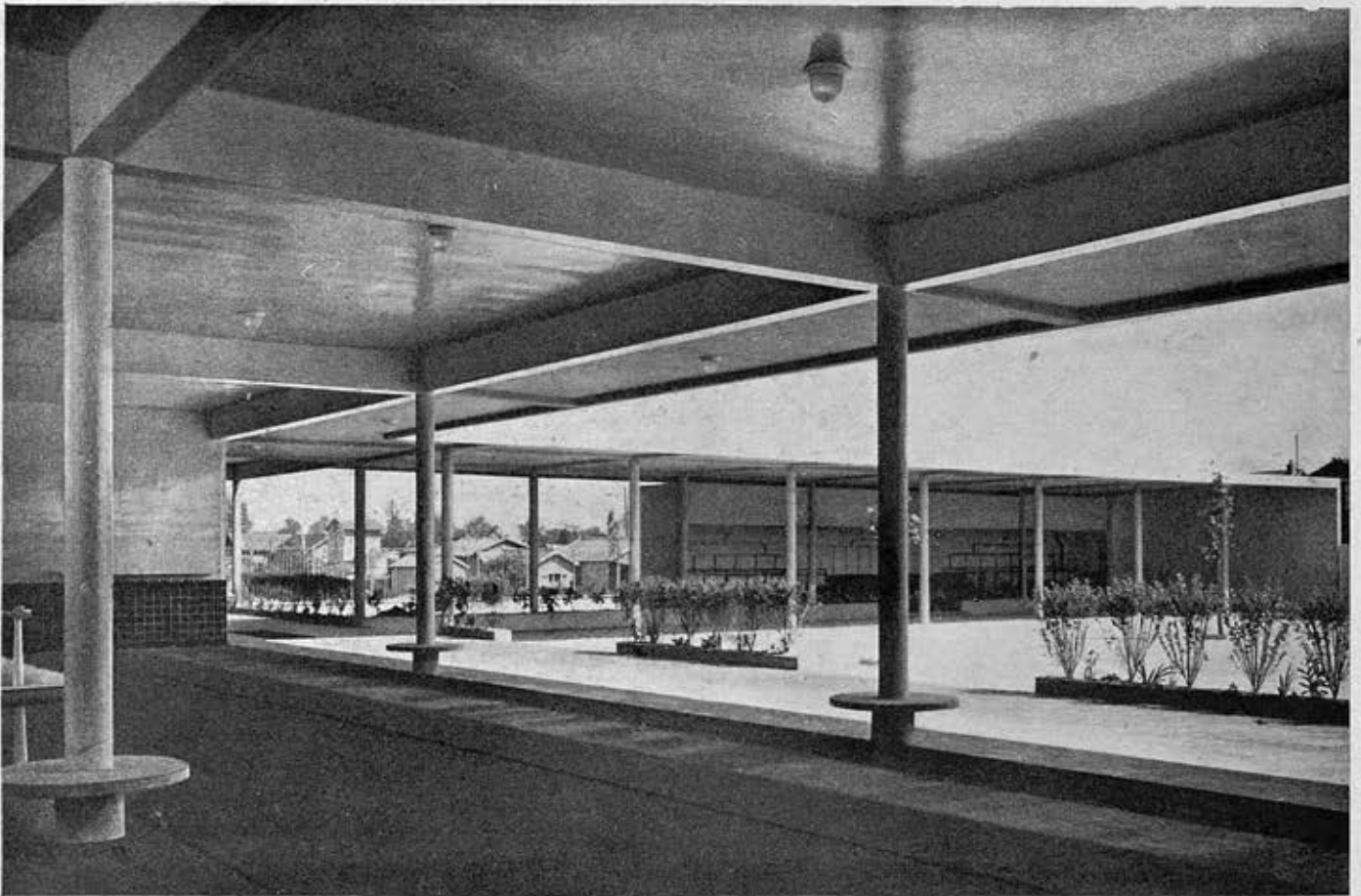


Plan du 1-er étage

Планы террас



Plan des terrasses



Крытая площадка в школе для мальчиков

Préau couvert de l'Ecole de garçons



Комната для швейцара

Loge de concière

ляет общий вид. Кроме того в комнате отдыха для ребят оборудованы мягкие диваны.

Против школьного здания расположен гимнастический зал, специально запроектированный с целью возможной организации в нем митингов на 2 тыс. человек и кинематографических сеансов. Ступенчатая со стороны спортивной площадки крыша гимнастического зала может быть использована как трибуны для публики.

Проведение в жизнь этого проекта не обошлось без длительной повседневной борьбы с предрассудками, цепкими привычками и устаревшими регламентами государственных отделов архитектуры и народного образования. Из этой борьбы коммунистический муниципалитет Вильжюиф вышел победителем: работы, начатые в конце 1931 г., закончены в июле 1933 г.

Школьный комплекс Вильжюифа является наиболее значительным творческим опытом архитектора Андре Люрса. Его рациональный по замыслу архитектурный комплекс может служить образцом «новой архитектуры», не в том извращенном смысле, который обычно вкладывают в это слово. Он в точности отвечает своему назначению в полном соответствии со всеми техническими и педагогическими требованиями, которые могут быть предъявлены к архитектуре школ. Весь ансамбль школы — красота его линий, полнота и гармония пропорций, его необычайная привлекательность говорят о вдумчивом усвоении уроков классической архитектуры. Архитектор не побоялся, в отличие от многих пуритан «новой архитектуры», ввести в здание стеновые росписи. В столовой брат архитектора, художник Жан Люрса, создал декоративные композиции, которые одновременно служат и наглядными пособиями. Эта живопись может подвергаться чистке и мытью подобно всем остальным частям помещения (здесь потребовались кропотливые изыскания, чтобы, предотвратив от возможных изменений краски после мытья, обеспечить росписям хорошую сохранность и т. д.). Архитектор ввел также в фасад здания скульптурный рельеф, отлитый из свинца скульптором Анри Лорансом.

Открытие школы им. К. Маркса в Вильжюиф — большой успех Французской ассоциации революционных писателей и художников, поскольку сам архитектор и все его сотрудники являются ее членами.

«Самая красивая школа Франции», как ее называет даже французская буржуазная печать, — должна стать серьезным оружием в борьбе французского пролетариата на фронте культуры.



Двор в школе для матерей

Cour de récréation de l'École maternelle

Часть школьного здания

Le bâtiment des Ecoles



ДВЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ ВЫСТАВКИ (ЧИКАГО — МИЛАН)

Д. А.



Чикагская выставка

Почти одновременно открылись две международные выставки: чикагская — задуманная как грандиозный коммерческий смотр в масштабах, превосходящих исторические «всемирные» выставки конца прошлого века, и другая, более скромная, носящая специально художественный характер — традиционная выставка в Милане, посвященная целиком архитектуре и декоративным искусствам.

Обе международные выставки — первые выставки эпохи кризиса. Третье начинание подобного же рода — кельнская выставка «Новая эпоха», подготовлявшаяся было в 1934 году, была заблаговременно отменена «по случаю кризиса». Американцы решили не следовать этому примеру и продолжить подготовку чикагского смотра, начатую несколько лет назад, еще в блаженную пору процветания. И вся эта выставка призвана в качестве своей основной задачи — напоминать в год жесточайшего банкротства о недавнем «процветании» и, конечно, не только напоминать, но и — обещать его возврат.

С точки зрения этого основного своего назначения чикагскую выставку можно считать провалившейся полностью. Прежде всего, еще задолго до ее открытия выяснилось, что ее международный (а тем паче «всемирный») характер был сведен к нулю. Капиталистические страны и капиталистические фирмы оказались плохими участниками пышного выставочного парада, собранного под аккомпанемент валютных битв, лопаю-

щихся концернов и банков, спешно воздвигаемых таможенных баррикад. Международный характер выставки исчерпывается рядом павильонов отдельных стран, выступивших на выставке скорее «из вежливости» и ограничивших свое выступление лишь чисто внешним официальным представительством. Печать кризиса легла, впрочем, и на всю физиономию громадного выставочного предприятия, заставляя звучать мрачной иронией и само наименование чикагского смотра: горделивые слова о «Столетии прогресса» (так официально называется выставка связи с юбилеем города Чикаго) наделяются довольно невеселой интонацией, когда по аллеям и асфальтовым дорожкам выставочного города безработные инженеры и ниществующие студенты, выполняющие здесь обязанности рикш, катают тележки и передвижные кресла с местными и приезжими гостями...

Не касаясь здесь вовсе содержания выставки (а ее программа охватывает экспонаты по всем отраслям народного хозяйства), отметим лишь некоторые моменты, характеризующие выставку с точки зрения архитектурной и планировочной. Общий план выставочной территории, расположенной на искусственных лагунах озера Мичиган, вносит мало нового по сравнению с практикой больших выставочных сооружений прошлого, хотя бы парижской выставки 1925 года или даже знаменитого парижского смотра 1889 г. Место тогдашней Эйфелевой башни — этого основного выставочного гвоздя и стержня

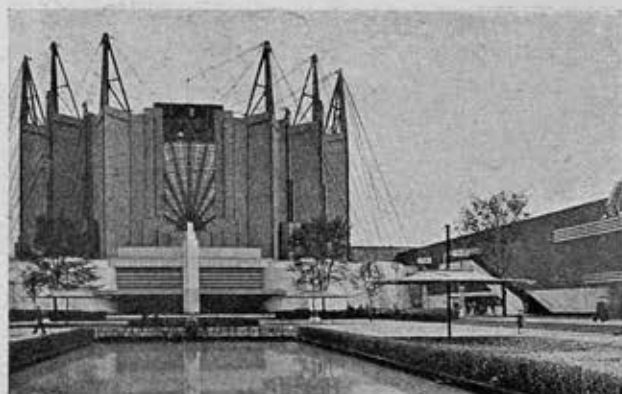
всей планировки — занимает здесь пара башенных мачт, вздымающихся над приземистыми павильонами выставочного городка; между мачтами устроен транспортер, перевозящий публику с одного берега лагуны на другой.

В самом размещении отдельных павильонов довольно тщательно проведен своеобразный принцип «фронтальности»: посетитель, переходя от одного здания к другому, все время видит перед собою главные фасады.

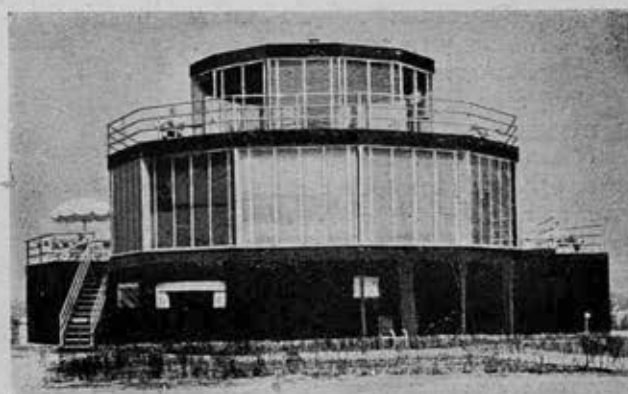
Много внимания уделено цветовому оформлению выставки, и в этом отношении сделана попытка отойти от обычных сдержанных и «солидных» красок, применявшихся на больших международных выставках — в пользу разнообразной и интенсивной расцветки. Так, правительственный павильон даст резкие контрасты синего, яркожелтого, белого и оранжевого, павильон транспорта выдержан в сочетаниях мягких зеленых тонов с густой желтизной, павильон электричества демонстрирует контрастное сочетание красно-бурого, синего и черного и т. д.

Нет недостатка и в световых эффектах: специальные световые установки, фонтаны, а также ставшая обязательной акцентировка архитектурных элементов зданий при помощи интенсивного освещения целых фасадов, заливания светом больших плоскостей снаружи или же изнутри — при посредстве больших застекленных витрин, целых стеклянных стен, стеклянных башен и т. п. Об архитектурных тенденциях, проявив-

Чикагская выставка. Павильон транспорта



Чикагская выставка. „Круглый дом“



шихся в оформлении выставочных павильонов, говорить особенно много не приходится. Американский радикальный еженедельник «Нейшен» довольно выразительно охарактеризовал художественное лицо чикагской выставки как «стиль экстравагантный, беспланный и лишенный рассудка». Тщетно мы будем искать какой-либо единой идеи или хотя бы определенной ориентирующей тенденции в архитектурных формах, господствующих на выставке. Быть может, наиболее характерно для этих форм сочетание строгих геометрически четких объемов, заимствованных у европейского конструктивизма, вообще говоря довольно мало распространенного в Америке, с причудливой орнаментикой, в которой неожиданно различаются явственные перемены мотивов раннего модерна конца прошлого века. Эта вспышка забытого было модернистского орнамента, его комбинация с формами «новой архитектуры» и составляют отличительную черту чикагского «стиля», оторванного от всяких настоящих архитектурных корней и откровенно бьющего на эффект прямой остроты и экстравагантности.

Показная монументальность и пышная роскошь, кажущаяся строгость очертаний — и безудержное обилие декоративных украшений, мотивы архитектурного рационализма — и возрождение «иррационального» модерна: из этих противоречивых сочетаний и складывается художественное лицо чикагской выставки. Как видим — довольно грустная концовка к развитию архитектуры на протяжении «столетия прогресса»...

Определенный интерес представляют некоторые технико-конструктивные моменты в строительстве выставочных зданий, в первую очередь применение новых материалов и облегченных конструкций.

Все павильоны имеют металлический каркас с различными типами заполнений, как то: гипсом, папье-маше и др. В качестве отделочных материалов применены, между прочим, хромо-никелевая сталь, дюр-алюминий (!) и металлизация дерева и гипса. Любопытна конструкция одного из «гвоздей» выставки — павильона транспорта, с крышей, подвешенной на тросах к несущим фермам.

Традиционная выставка декоративных искусств в Милане, устраивавшаяся каждые два года в замке Монца близ северо-итальянской столицы, преобразована с нынешнего года в «Трианнале» (т. е. трехгодичную) и перенесена в центр города.

Миланская выставка
Дом колоний
Арх. Пичинато



При этом, на выставке 1933 года преобладающее место отведено не художественной промышленности, а архитектуре. Выставка состоит из центрального дворца, где собраны экспонаты по внутреннему оборудованию и обстановке помещений, образцы художественной промышленности разных стран и выставка фотоиллюстраций по архитектуре последних лет, а также образцы современной итальянской фресковой живописи; основной частью выставки являются, однако, не эти экспонаты, а 33 отдельных постройки, воздвигнутые в парке специально для выставки в качестве образцов современной итальянской архитектуры.

Весь «отчетный» материал выставки, заключающийся в перечисленных экспонатах главного дворца, содержит в себе мало нового, так как преобладающая часть иллюстраций относится к до-кризисному времени и потому достаточно хорошо известна. Подобно Чикаго, миланская выставка также наименее интересна с этой своей международной стороны. Гораздо более показательны экспонаты самой Италии, в частности — образцовые постройки, представленные на выставке в натуре. Здесь надо отметить в качестве основной черты — заметное усиление конструктивистских влияний (и вообще элементов «новой архитектуры») в итальянской архитектурной практике: почти все выставочные постройки несут на себе черты именно этого порядка. Вряд ли можно сказать при этом, что итальянские архитекторы внесли что-либо существенно новое в ставшую уже почти канонической практику европейского функционализма. Тематика выставочных зданий довольно разнообразна: здесь мы находим и «Дом художника» и «Дом

авиатора», и целый ряд зданий загородного и дачного характера, и облегченные типы жилых зданий и «домов дешевых квартир», и студии, и, наконец, дом для африканских колоний. Этому разнообразию тематических заданий противостоит ограниченность приемов и решений, применявшихся архитекторами: перед нами — все тот же знакомый тип небольшого особняка, многократно повторенный за последние десять лет в работах представителей «новой архитектуры» разных стран. Характерно известное измельчение самой темы, доминирующей на выставке: такой основной темой является в сущности небольшая вилла, фигурирующая здесь в разных вариантах, под разными наименованиями, перечисленными выше. Любопытно применение принципов функционализма к колониальной архитектуре: арх. Пичинато спроектировал и построил «Дом для северо-африканских колоний», ориентированный окнами на внутренний двор и совершенно замкнутый сплошными стенными плоскостями — наружу. Известный интерес в пределах своей, достаточно узкой темы, представляют решения планов и в других особняковых сооружениях, показанных на выставке.

Впервые на миланской выставке фигурирует фресковая живопись: Кирико, Северини и другие известные представители современного итальянского нео-классицизма и архаизма выступили здесь со своими фресковыми росписями, сотрудничая с «новой архитектурой». Эта попытка ввести в архитектурную практику монументальную живопись — притом живопись символистов-архаиков типа Кирико — заслуживает специального рассмотрения.

Миланская выставка
Дворец Искусств. Арх. Муцио



Миланская выставка
Актовый зал. Фрески худ. Кирико





А. Шервуд. Часовой

ВЫСТАВКА СКУЛЬПТУРЫ

А. Бассехее

... «Выставка скульптуры за 15 лет» — ледными учениками Родена — Майолом и на Западе такая выставка не могла бы существовать.

Пластический язык скульптуры на Западе давно уже причислен к языкам мертвым.

Скульптура ушла в салон, она служит в буржуазном обществе традиционным элементом оформления живописных выставок.

За двумя-тремя праведниками — пос-

деспио — выдвинулось поколение известных подрядчиков — исполнителей памятников «неизвестным солдатам», скульпторов официального монументализма, с их опустошенным, застывшим в гримасе фрагментарных замыслов производством пластических манекенов.

Самый факт организации у нас самостоя-



А. Зеленский. „Краснофлотец“

тельной выставки скульптуры говорит о новом месте и роли скульптуры — о иных возможностях, которые перед скульптурой открываются в Советской стране.

У нас скульптуре обеспечен резонанс площади, у нас в бронзу и камень будет облечена история.

Эта восходящая линия скульптурного творчества достаточно четко определилась на юбилейной выставке.

От первых временных памятников Октября до последних работ на выставке, скульпторами проделан большой путь преодоления тематической ограниченности, эпигонского подчинения скульптурному материалу, путь обращения к выразительным местам содержательного пластического языка.

В работах скульпторов самых различных

творческих группировок и направлений уже намечился этот общий путь советской скульптуры.

Абстракция кубо-футуристических «сдвигов» сменяется в позднейших работах скульптора Б. Королева исканиями повышенной экспрессии и пластической выразительности.

В серии своих портретных бюстов скульптор как бы вновь стремится отыскать после долгого периода унылого «куботворчества» путь к человеку.

Импрессионистская манера решения этих бюстов только подчеркивает стремление художника выразить типичное и характерное в натуре, наиболее ограниченными для него средствами, не засушить своих психологических этюдов надуманной шлифовкой и отделкой деталей. Позже он вновь возвращается к монументальным работам, несколько рыхлым по форме, но уже свободным от ложно-героической жестикюляции.

Тем же стремлением к освобождению от фронтальной скованности и декоративистского подчинения скульптурному материалу, теми же поисками движения и эмоциональной содержательности отмечено и творчество других мастеров на выставке скульптуры.

Различие только в тех творческих традициях, на основе которых отдельные группы пытаются решить эти общие для всей советской скульптуры задачи.

Сомова, Смотрова, отчасти Мухина на путях академизма, однако очищенного от натуралистического измельчания его последней стадии, пытаются преодолеть пластическую бедность современного скульптурного языка. Для этой группы характерны любовь к отчетливому, резкому решению мотивов движения в скульптуре и нарочитое утяжеление скульптурных объемов и масс.

Сандомирская и Рындзюнская медленно освобождаются от увлечения неопримитивизмом, однако еще не определили своего нового творческого лица.

Зато Фрих-Хар, также вышедший из «орсовской» группы неопримитивистов, нашел самостоятельный путь в работе над праздничным, декоративным фаянсом. Каждую из своих фаянсовых групп Фрих-Хар стремится развернуть в изобразительный

рассказ, расцветить яркими красками, определить тему в масштабах и материале фаянса.

Особое место на выставке занимает Сарра Лебедева. Ее острые портретные работы доводят характерные черты натуры до выразительности гротеска. Ее работы стоят на грани шаржа и вместе с тем всегда сохраняют в передаче внешнего облика моделей верность натуре. Чрезвычайно остро Сарра Лебедева решает и мотивы движения в своей серии маленьких пластических этюдов.

Однако от ее работы веет некоторым холодком. Это щедрое, уверенное в себе мастерство лишено идеи, определенного композиционного замысла, не свободно от пороков камерной интерпретации темы.

Дарование Нисс-Гольдман, которую можно включить в одну группу с Лебедевой, значительно скромнее. Но ее произведения, особенно работы, показанные на выставке «15 лет РККА», несут следы более углубленного изучения действительности и большей четкости мысли.

К сожалению, один из значительнейших советских скульпторов А. Матвеев на выставке представлен только одной и притом старой работой. Зато выставка дает возможность подробно изучить творческий путь И. Чайкова.

И. Чайков преодолел схематичность своего раннего кубо-футуристического периода, сохранив от прошлого любовь к усложненным мотивам композиции, к известному динамизму движения в скульптуре. Он честно пытается найти образы нового человека.

Рост советской скульптуры получает наиболее яркое подтверждение в произведениях группы молодых скульпторов: Зеленского, Слонима, Блиновой, Мотовилова и др. «Краснофлотец» первого — одна из лучших работ на выставке.

Для советской архитектуры выставка скульптуры является значительнейшим событием. Именно архитектор может и должен содействовать дальнейшему росту нашей скульптуры.

Он освободит ее от вынужденного замыкания в залах музеев. Он вынесет скульптуру на площади и в парки, поставит перед ней большие монументальные задания.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ ГОРОД В РИСУНКАХ ДЕТЕЙ

О. Б.



Рис. Тегг Модеста, 8 л.

Dessin de T. Modeste, 8 ans

Идея социалистического города в короткий срок стала одной из популярнейших идей советской культуры. Проблемы градостроительства, разнообразнейшие вопросы, связанные с реконструкцией старых и планировкой новых городов, с замечательной быстротой вошли в круг интересов самых обширных слоев трудящихся.

И в самом градостроительстве практически принимают участие, — предложениями и даже целыми проектами, — в порядке самодеятельного творчества широчайшие кадры людей, ранее никогда не соприкасавшихся ни с архитектурой, ни с планировкой городов.

„Секрет“ этой популярности — не столько в увлекательности самой темы, сколько в том, что впервые она, эта тема, из плана утопических построений переключилась в план реального строительства. В нашей стране, строящей и перестраивающей свои города, соцгород перестал быть утопическим „городом будущего“, он стал частицей настоящего. Из кампанелловского „города солнца“ он уверенно становится городом земли. Не потому ли идеи социалистического градостроительства приобретают в наши дни такую притягательную силу и порождают целый поток проектов, выполненных в порядке творческой самодеятельности?..

Интереснейшим показателем того массового резонанса, каким обладает у нас идея соцгорода, является творчество детей и подростков, посвященное этой идее. Мы приводим здесь лишь единичные образчики этого творчества, — рисунки детей на тему „социалистический город“. Эти рисунки, явившиеся результатом работы детей на заданную тему (конкурс „Пионерской правды“, организованный Центром домом худож. воспитания

детей), представляют собой, как и всякий продукт детского творчества, своеобразный художественный вывод из тех идей, представлений, образов, с которыми ребенок сталкивается при непосредственном общении с окружающей действительностью. И детские рисунки, посвященные тематике соцгорода, с исключительной яркостью подчеркивают этот реальный характер строительства социалистических городов. Соцгород трактуется в этих рисунках как часть сегодняшней действительности, — и все, что больше всего поражает и увлекает ребенка в этой действительности, включается им в образ социалистического города.

Отсюда другая характерная черта детских рисунков на тему соцгорода, — синтетический характер образа города. Самое понятие города расширяется здесь до пределов всей жизни, всего быта: мы видим, как в городской „пейзаж“ на некоторых рисунках вводятся и негородские мотивы, — поля с работающими тракторами, пограничный кордон с охраняющими советские рубежи красноармейцами и т. д. Стремится передать изобразительными средствами образ города, ребенок как будто стремится охватить и такие темы действительности, которые выходят за пределы городского комплекса, но вместе с тем представляются ему чрезвычайно значительными и характерными для социалистической жизни. Этот своеобразный синтетический характер представлений о соцгороде является очень существенной и важной чертой детского творчества на эту тему.

Не менее показательна и самая трактовка городского комплекса. Облик города, отдельные элементы, его составляющие, и в первую голову архитектура городских улиц и площадей, изобра-

жаются ребенком именно как определенный внутренне организованный комплекс. Город на этих рисунках — не хаотическое нагромождение зданий, а определенный организм, причём этот организм строится как правило вокруг какого-то центра. Этим центром в одних рисунках является городской площадь, в других — определенное общественное здание, в третьих — фабрика и т. д. Таким образом в представлении о соцгороде неизменно включается общественно-организующее начало, закрепленное в самом его архитектурном облике.

Чрезвычайно любопытны попытки сочетать городской пейзаж с пейзажем пригородным, — попытки, настойчиво предпринимаемые некоторыми из юных художников. В этих попытках сказывается очень важная и отнюдь не только „детская“ потребность в увязке между такими собственно-городскими элементами, как здание, асфальтированные улицы, городской транспорт, городские мосты, и элементами природы, входящими в городской комплекс, как зелень, река и т. д. Авторы рисунков идут еще дальше и пытаются хотя бы намеками дать известное сочетание города не только с этими входящими в него элементами природы, но и со всем окружающим ландшафтом. В этом отношении очень интересен один из рисунков, где чомплело современного города, выдержанный в подчеркнуто „урбанистических“ тонах, представлен в непосредственном соседстве с волнистыми холмами окружающего город пейзажа. Потребность в каком-то синтезировании города и природы, архитектуры и пейзажа очень свежа и ярка у ребенка, и эту свою глубоко художественную и глубоко жизненную потребность он пытается выразить и в своих образных представ-

Рис. подростка 16 л.

Dessin d'un garçon de 16 ans

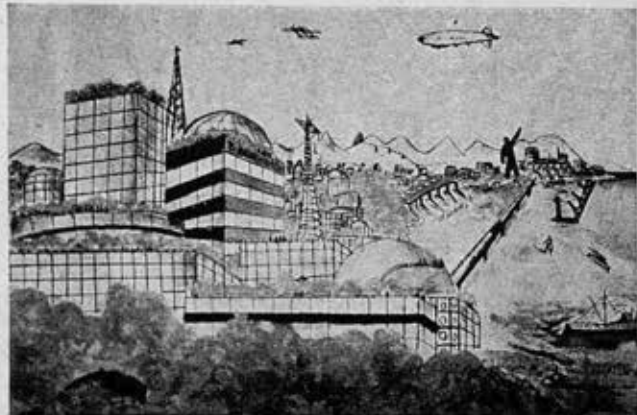


Рисунок Юрия Зубова, 13 л. Dessin de Georges Zoubov, 13 ans



лениях. Не приходится оспаривать того положения, что проблема синтеза архитектуры и пейзажа является одной из серьезнейших проблем также и для „большой“ архитектуры.

На одном из рисунков, воспроизводимых нами, можно отметить любопытную попытку придать элементам природы, входящим в городской комплекс, своего рода символическую характеристику: река, извилистой лентой прорезывающая город, несет на себе надписи крупными буквами „Пятилетка“: так стремится ребенок актуализировать и наполнить идейным содержанием (в данном случае в наивной символической форме) даже образы природы.

Очень показательна и чисто „архитектурная“

сторона детских рисунков. Преобладают в трактовке городских зданий черты, свойственные новой архитектуре с ее тяготением к прямым линиям, четкому членению объемов, геометрической чистоте контуров. Влияние иллюстрированных изданий, воспроизводящих лучшие образцы нашего строительства последних лет, а также самих этих образцов, с которыми приходится сталкиваться школьнику, сказалось на архитектурной характеристике города в детских рисунках. Вместе с тем настойчиво вводятся и такие мотивы, как монументальная скульптура (обычно памятники Ленину), фонтаны на площадях и другие элементы декоративного оформления города, призванные расцветить и обогатить его художественный образ.

Для исследователей детского творчества известный интерес представляет и самый изобразительный метод передачи такой сложной темы, как образ города в публикуемых рисунках. Здесь мы видим и применение принципа „птичьего полета“, с аксонометрической точкой зрения, и обычную линейную перспективу и наконец характерную для детского рисунка условно-плоскостную композицию, роднящую этот рисунок с приемами японской гравюры. Все эти рисунки ярко расцвечены, и разнообразие колорита дополняет и расширяет то богатство образных представлений, какое дает ребенку тема социалистического города.

АРХИТЕКТУРНЫЙ ДНЕВНИК

АРХИТЕКТОР,— НА ЛЕСА!

Пленум Московского комитета ВКП(б) и Московского городского совета принял постановление „Об улучшении дела строительства и организации управления постройкой домов“. В этом важнейшем постановлении имеется специальный раздел, озаглавленный „Об архитекторе — авторе проекта“. Приводим этот раздел полностью:

„Установить порядок, при котором архитектор — автор проекта — является постоянным представителем заказчика на все время постройки дома с возложением на него обязанностей:

а) руководство разработкой рабочих чертежей;

б) систематическое наблюдение за постройкой для разъяснения и уточнения рабочих чертежей и наблюдения за выполнением чертежей в натуре;

в) участие вместе с начальником постройки при окончательной сдаче законченного здания приемочной комиссии.

Архитектор — автор проекта — должен:

а) установить в пределах утвержденной сметы характер наружной и внутренней отделки здания;

б) не допускать недоброкачественной работы и расхождений выполняемых в

натуре частей сооружения с техническими условиями, размерами, указанными в чертежах, и принятыми образцами.

Архитектор требует от начальника постройки выполнения всех условий, обеспечивающих хорошее качество работы в пределах проекта и договора заказчика.

На стройках, успешно оконченных, качественно хорошо выполненных, устанавливается, по специальному постановлению Президиума Моссовета и представлению строительных организаций, постоянная доска с фамилией начальника строительства, архитектора и лучших ударников.

Залетать при сдаче домов в 1933 г. приему от строителей домов, имеющих хотя бы малейшие недоделки“.

Это постановление, принятое штабом московского пролетариата, имеет исключительное значение для всей нашей архитектурной жизни. Союз советских архитекторов с самого начала своей работы считал одной из своих боевых задач борьбу за ликвидацию того вреднейшего разрыва, который существовал у нас между проектированием и строительством и который замыкал архитектора в тесный круг „бумажной“, кабинетной деятельности. Читатели нашего журнала знают, что в первом же его номере мы уделили этому

вопросу особое внимание, выбросив лозунг „Архитектор,— на леса!“ и открыв кампанию за призыв архитектора на строительную площадку.

Постановление МК и Моссовета кладет конец отрыву архитектора от реального строительства и возлагает на архитектора ответственность не только за качество проекта, но и за качество готового сооружения. Тем самым в громадной степени повышается и роль архитектора, его место и его значение в строительстве, и таким путем делается важнейший шаг к общему подъему нашей архитектурной культуры.

Мы не ошибемся, если скажем, что приведенное решение руководящих московских органов, проявляющих, под руководством тов. Л. М. Кагановича, исключительное внимание и вопросам архитектуры, принято с глубоким и единодушным удовлетворением всей нашей архитектурной общественностью. Вместе с тем последняя должна отдать себе ясный отчет в той громадной ответственности, которая налагается на нее этим постановлением. Советский архитектор становится одной из центральных и ведущих фигур на стройке. Это положение обязывает ко многому и оно должно оправдать себя из дела. Призыв архитектора на леса должен стать одним из существеннейших факторов в борьбе за качество и темпы нашего строительства.

ОБ ОДНОЙ ГЛУПОЙ УТКЕ

Польский журнал „Architektura i Budownictwo“ („Архитектура и строительство“), очевидно введенный в заблуждение недобросовестной информацией, поместил в одной из своих статей сообщение о том, что в результате открытого конкурса на проект Дворца советов представители определенных течений советской архитектуры, а именно архитекторы Гинзбург и Ладровский были „на другой же день“ (!) лишены профессорских должностей, а бр. Весниним „было дано время, чтобы поразмышлять об архитектуре и искусстве“...

Эта вздорная утка не заслуживала бы, конечно, специального опровержения, если бы со страниц названного журнала она не начала облетать целый ряд других органов архитектурной

печати. Причем некоторые из них поспешили на основании этой выдумки оделать „далеко идущие“ выводы о положении архитектуры в СССР, о преследовании „левых“ архитектурных течений и т. п. Так, немецкий журнал „Die Form“, перепечатывая сообщение польского журнала, попытался даже найти на этом сообщении своеобразный политический капитал, спекулируя на „гонимости“ на „новую архитектуру“ в СССР. Даже такой солидный архитектурный орган, стремящийся как будто быть объективным в освещении советской архитектурной жизни, как французский журнал „L'architecture d'aujourd'hui“ попал на ту же удочку и поторопился поместить у себя это же сообщение под заголовком „Художественная реакция в СССР“.

Мы не собираемся здесь открывать полемику по вопросу о существовании той творческой перестройки, которая происходит в советской архитектуре. Рассуждения о „художественной реакции“

в СССР выглядят к тому же особенно забавно перед лицом того глубокого зстоя и подлинной реакции, которые характерны для сегодняшнего дня в архитектурной жизни Запада, о чем не перестают писать и говорить сами западные архитекторы, в том числе и выступающие на страницах упомянутых выше журналов. Те из последних, которые серьезно желают ознакомиться с содержанием творческих дискуссий, ведущихся среди советских архитекторов, могут почерпнуть для себя материал хотя бы из отчета, публикуемого в настоящем номере. Здесь же мы хотели бы лишь сообщить для сведения журнала „Architektura i Budownictwo“ и других изданий, почерпнувших у него свою информацию, что эта информация ложна и в от начала до конца, и выразить надежду, что редакции перечисленных органов, в первую голову „Arch. i Bud.“ и „L'architecture d'aujourd'hui“ осведомят об этой нашей „поправке“ также и своих читателей.

КУЛЬТУРА ДЕТАЛЕЙ

Каждый, внимательно наблюдающий за практикой нашей архитектуры, знает, что одним из ее слабых мест является выполнение и отделка архитектурных деталей при производстве строительных работ. Нередко хороший в качественном отношении архитектурный проект оказывался в реальном строительстве весьма посредственной, а подчас и вовсе плохой постройкой именно вследствие крайне недоброкачественной обработки деталей, — таких деталей, которые снижали, искажали и деформировали все целое.

Однако недоучет значения архитектурной детали и ее влияния на качество всего сооружения характерен не только для исполнителей проекта — строящих организаций, но сплошь и рядом подобное же отношение к деталям проявляет сам архитектор — автор проекта. В нашей проектной практике весьма заурядным явлением оказываются проекты, лишенные сколько-нибудь тщательной разработки деталей. Архитектор в этом отношении сплошь и рядом перекладывает

заботу и ответственность на строителя, производителя работ, подчас на заказчика. А отрыв архитектора-проектировщика от самой стройки довершает дело, — и здание выпускается из производства с недоделанными или вовсе не сделанными важными деталями, с небрежно обработанными элементами оформления фасада, плоскими оконными переплетами, приборами, перилами и т. п.

Бороться за высокую культуру детали необходимо сразу по двум линиям — по линии строительной практики и производства строительных материалов, и по линии собственно архитектурной работы. При этом застрельщиком борьбы должен быть, конечно, архитектор, ибо нельзя говорить серьезно об архитектурном качестве любого сооружения, не обеспечивая тщательную разработку всех архитектурных деталей и столь же тщательное их выполнение в соответствии с проектом.

Для того чтобы борьба за культуру деталей была плодотворной, необходимо в то же время принять ряд мер по внедрению этой культуры в разные области производства, связанные со строительным делом. И в первую голову надо

всемерно укрепить кадры квалифицированных мастеров и рабочих по таким отраслям, как малярное дело, штукатурка, производство столярных работ, обработка искусственного камня, лепка, изготовление оконных и дверных приборов и т. д. Нет такой мелочи в строительном деле, которая не оказывала бы влияния на архитектурное качество сооружения. Вот почему архитектор заинтересован непосредственно не только в том, чтобы в самом проекте деталь была разработана до конца, но чтобы строительство располагало всеми данными для высококачественного исполнения этой детали на практике.

Нужно положить конец той индифферентности, какую многие наши архитекторы проявляют к качеству выполнения архитектурных и строительных деталей на самой постройке, и считать совершенно обязательным для каждого архитектора внимательнейшее наблюдение за качеством деталей и активную борьбу за повышение этого качества. Советская архитектура и наша строительная практика должны обладать высокой культурой детали, и одним из основных проводников и носителей этой культуры должен быть сам архитектор.

Х Р О Н И К И А

В СОЮЗЕ СОВЕТСКИХ АРХИТЕКТОРОВ

Строительство Московского метрополитена обратилось в союз советских архитекторов с просьбой организовать привлечение лучших архитектурных сил к оформлению станций и других сооружений метро. Правление союза решило принять шефство над архитектурным оформлением работ Метростроя и образовало шефскую комиссию под председательством В. А. Веснина.

Союз проводит шефство над архитектурно-художественным оформлением надстроек Москвы. С этой целью союз выделил свыше 60 архитекторов, прикрепив каждого к определенной надстройке для осуществления архитектурного шефства в общественном порядке. Президиум Моссовета принял предложение союзом специальную ин-

струкцию о порядке осуществления шефства. Всей этой работой руководит созданный при союзе штаб в составе: тт. Бумажного, Джуса, Барца, Фомина и др.

По поручению Наркомхоза Крымской АССР союз проводит открытый всесоюзный конкурс на составление проекта здания Дома правительства Крымской республики в г. Симферополе и перепланировку прилегающей к зданию площади.

Научно-исследовательская работа союза, по решению правления, будет в дальнейшем вестись в ряде специальных групп, разрабатывающих определенные проблемы теории и практики архитектуры; в первую очередь образованы группы: по общим творческим вопросам и по теории и истории архитектуры, по планировке городов, по жилищной архитектуре, по общественным сооружениям, по сооружениям здравоохранения и рабочего отдыха, по физкультурным сооружениям, по внутреннему оборудованию. Вместе с тем будет продолжаться и работа по «архитектурным декадам» (систематические доклады на научно-ис-

следовательские темы и обсуждение архитектурной практики на широких собраниях членов союза); «архитектурные декады» будут проводиться не только в самом союзе, но и в московских проектных организациях.

В программу работающего при союзе семинара повышенного типа для архитекторов включено экспериментальное проектирование. К составлению заданий для экспериментального проектирования привлекаются крупнейшие московские проектные конторы.

Для проведения подготовительной работы по организации в Москве Музея архитектуры, правление союза организовало специальный организационный комитет, в состав которого помимо представителей Союза, вошли представители АПУ Моссовета, строительной выставки Наркомтяжпрома, Музея изобразительных искусств, Третьяковской галереи, Музейного отдела Наркомпроса и др. В качестве базы для организации музея признано целесообразным использовать постоянную строительную выставку.

В ТРЕСТЕ СКУЛЬПТУРЫ И ОБЛИЦОВКИ

В этом году запланировано производство облицовочных работ по Москве Трестом скульптуры и облицовки на сумму 2 млн. рублей.

Главным образом будут употреблены для облицовки фасадов мрамор, гранит и лабрадор — крымские, украинские, кавказские и уральские естественные камни. К работе с более гибким и экономичным искусственным камнем будет приступлено только с будущего года. Пока ведутся подготовительные работы для осуществления об-

лицовочных работ на материале искусственного камня — идет подготовка соответствующих кадров.

Озлицовка естественным камнем более импозантна, так как последний поддается в большей мере раскраске и полировке, чем искусственный камень. Эта облицовка также и более долговечна.

В будущем трест будет придерживаться такого принципа: общественные сооружения будут облицовываться натуральными камнями, наиболее крупные дома — цементной, мраморной и гранитной крошкой.

В настоящее время ведутся облицовочные работы на следующих сооружениях: нижний этаж гостиницы Моссовета покрывается красным полированным гранитом как с ул. Горького, так и Охотного ряда. Облицовка фасадов нижнего этажа со стороны площадей Революции и Свердлова

будет произведена во вторую и третью очередь в 1934/35 г. Карнизы первого и второго этажей будут облицованы белыми итальянскими и украинскими мраморами, так же как и все балконы с их балюстрадами. Внутренняя отделка всех этажных лестниц — из белых и цветных уральских мраморов.

Нижний этаж жилого дома на углу ул. Дзержинского и Фуркасовского пер. будет облицован в этом году украинским темнозеленым лабрадором.

Намечена облицовка нижнего этажа дома комбинации «Правды» по 5-й улице Ямского Поля также темнозеленым украинским лабрадором.

Вход дома Наркомзема будет облицован темнозеленым украинским лабрадором, а перед входом будет сооружен фонтан из красного украинского гранита.

В Ленинграде окончился профессор архитектуры Андрей Евгеньевич Белогруд.

А. Е. оставил в Ленинграде монументальные памятники своего творчества. Кто из ленинградцев не знает зданий у площади Льва Толстого, выдвигающих этот квартал на одно из первых мест по красоте и архитектурной законченности? Постройка этих домов относится к 1913—1915 гг., первым годам архитектурной деятельности А. Е., окончившего архитектурный факультет Академии художеств в 1910 г. Последующие работы А. Е. характерны большим переломом в его творчестве и интересны как исполнения новых архитектурных деталей и фрагментов, созвучных новой советской архитектуре. А. Е. утверждал, что невозможно пользоваться мотивами классики, выхваченными из старых произведений и перенесен-

ными в современность, считал, что советский стиль должен быть лаконичен, монументален, а главное — прост. В конечном счете требования А. Е. сводились к отказу от „роскоши“ материала и от дорогостоящих „бумажных“ декораций. Реальность выполнения архитектурной обработки была основным мериллом в последние годы его творчества.

В период 1919—1921 гг. работы А. Е. отличаются особым разнообразием. Он работает над большими проектами рабочих поселков, Дворца рабочих в Ленинграде (1919 г.), конкурсным проектом Дворца труда в Москве, оформляет город в дни революционных празднеств.

В эти же годы развертывается деятельность А. Е. как общественника и педагога. А. Е. Белогруд, крупный специалист, неоднократно был избираем в советы жюри всесоюзных конкурсов, проводимых в Москве, Ленинграде и в других городах.

Организатор и первый ректор советской Академии художеств (1921—1922 гг.), декан архитек-

турного факультета Академии (1922—1927 гг.) и до последних дней профессор Академии художеств, Строительного института и Комбината им. Молотова — А. Е. примером своей кипучей напряженной работы увлекал молодую смену архитекторов и строителей.

Проф. Белогруд, прекрасно владея искусством архитектурной композиции, своеобразно перерабатывал классику, пользуясь главным образом стиливыми мотивами раннего итальянского Возрождения.

Ряд крупных проектов проф. Белогруда будет в ближайшее время опубликован в печати. К этим проектам относятся: архитектурная обработка Дома книги в Москве, работы по реконструкции Сталинграда, разработка ряда проектов для Москвы, в частности дома Наркомзема.

Последние работы А. Е. намечали новый этап в его творчестве, но непродолжительная болезнь оборвала его жизнь во время исполнения почетной и ответственной работы по заказу Реввоенсовета.

М. С.

АРХИТЕКТУРА И ПЕЧАТЬ

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

(Англоязычный указатель)

„Сад на крыше жилого дома в Вене.“ Арх. Эгон Фридингер. Ст. Ф. Майредера. „Der Baumeister“, № 6, 1933 г., стр. 217—219, с 5 илл. и 2 черт.

Сад наверху дома — одно из оправданий плоской крыши. Для защиты от ветра по краю устанавливается бетонная стена высотой в 2 м. Кирпичи наиболее крупных растений сажают в швы между частями конструкции, покрывающей крышу. Земля насыпается в тех местах, где нет швов, грядами глубиной в 0,25 м. Во избежание застоя воды устроены особые каменные и черепичные желобы. Для орошения имеется специальный бассейн. Растения по преимуществу травянистые, душистые цветы и кустарники. Большая часть крыши занята газоном.

„Эстетика современной улицы.“ Ст. Поля Нада и Я. „L'Architecture d'Aujourd'hui“, № 3, 1933 г., стр. 21—23.

С развитием автомобилизма увеличилось движение городского транспорта и изменилось понятие о красоте улиц. Улица рассматривается как магистраль для движения экипажей. Общая архитектурная концепция, равновесие конструкции и чистота линий определяет ее красоту. Особое значение приобретает оформление магазинов. В организации витрин и вывесок решающий принцип — простота. Ночью, когда движение замедляется, выступает новый фактор — свет.

К эстетике улицы относятся и транспорт. Автобусы и автомобили подчиняются общим архитектурным формам, причем форма автобусов во многом сходна со станциями ожидания.

„Британская выставка предметов художественной промышленности и оборудования жилья.“ Ст. Петера Тарпа. „The Architectural Review“, № 7, 1933 г., стр. 21—42 с 83 илл.

Основная задача выставки — изучать новые формы, методы и материалы производства худо-

жественных предметов из стекла, керамики, искусственного камня и стали. Из всех экспонатов выставки наиболее интересны изделия из стекла, используемые при оформлении помещений.

„Планировка городов, способствующая безопасности движения.“ Ст. Е. Ридера. „City Planning“, № 7, 1933 г., стр. 121—125.

Отсутствие правильной планировки большого города препятствует развитию движения и создает предпосылки для несчастных случаев. Для их предупреждения при планировке улиц должны приниматься следующие меры: 1) определяются магистрали основного движения, 2) устанавливаются объезды, 3) общественные учреждения и торговые помещения, вызывающие потоки пешеходов, располагают вдали от магистралей, 4) лимитируется плотность населения в кварталах, прилегающих к магистралям, 5) ширина улиц устанавливается определенной нормы, 6) устанавливаются зоны безопасности.

„По поводу декоративных работ в Рокфеллеровском центре в Нью-Йорке.“ Заметка в „Art et Decoration“, № 7, 1933 г.

Роспись 72 этажей здания Рокфеллеровского центра в Нью-Йорке была поручена трем художникам-монументалистам: Хозе-Мария Серт, Бренгвину и Диего Ривера (Мексика). Нельсон Рокфеллер заставил Ривера прекратить работу ввиду того, что он писал plainly с изображением Ленина. Ультиматив Ривера договоренную сумму, Рокфеллер принял.

„Новый клинчатый городок в Фрайбурге.“ Бресгау. „Der Baumeister“, № 7, стр. 244—248, с 8 илл. и 2 черт.

Клинчатый городок занимает 22 га. Помещение клинчатое рассчитано на 1080 кроватей. Рядом с ним здания управления, аптека, кухня, котель-

ная, прачечная дезинфекционная и продовольственная склады.

Архитектор положил в основу плана принцип замкнутого круга обслуживания. В связи с этим клиники различных специальностей расположены одна против другой. Части здания образуют прямоугольники, открытые лишь с одной стороны. Между каждыми двумя палатами находится ванная и уборная. Перед комнатами — солнечная терраса со стеклянной крышей.

„23-й салон декоративного искусства“ (Париж), Гастон Варенк „Art et Decoration“, № 7, 1933 г., стр. 193—224, с 49 илл.

Автор рецензии указывает, что в Салон этого года особенно ярко определилась реакция против культа „ню“ и „интегральной облаченности“, типичной для прошлых лет. Отмечается сотрудничество смежных искусств — живописи и скульптуры. В стеновой живописи стремление к сюжетным произведениям. В области скульптуры преобладают произведения анималистов. В отделке помещений и форме мебели заметно подражание „классике“. Это же подражание заметно и в орнаменте помещений. Секция архитектуры представлена большим количеством произведений, среди которых нет ничего значительного.

„Планировка Женевы.“ Ст. Филиппа Бредла и Я. „City Planning“, № 7, 1933 г., стр. 103—113, с 5 илл. и 2 пл.

В проектировании перепланировки Женевы участвовало около 60 архитекторов различных стран. Наиболее интересные проекты предложены Брайаром и Корбюзье. Предполагается: 1) расширить улицы старых кварталов и заменить старые дома новыми, 2) соединить район старых кварталов с находящейся вблизи площадью вокзалов и 3) изменить всю конструкцию квартала, отступив от реки. Последнее предложение принято. Одновременно перепланируется и правый берег Роны, причем набережная принимается за ось; прилегающие кварталы планируются с ней под прямым углом. Все старые здания, имеющие историческую и художественную ценность, сохраняются.



Мастер —
педагог —
общественник

Советская архитектура понесла тяжелую утрату: 8 октября в Сочи скончался ЛЕОНИД АЛЕКСАНДРОВИЧ ВЕСНИН, один из наиболее активных и одаренных деятелей нашего архитектурного фронта, выдающийся архитектор-практик и педагог-общественник.

Л. А. Веснин родился в 1880 году, окончил Академию художеств в 1909 г. Уже зрелым мастером Л. А. Веснин вошел в художественную и архитектурную жизнь революции, сразу заняв позицию активного борца за новую советскую архитектуру, за новый тип архитектора, работающего для широчайших масс. Первые шаги нашей молодой архитектуры в самом начале восстановительного периода теснейшим образом связаны с деятельностью братьев А., В. и Л. Весниных, выступавших в качестве единого творческого коллектива и создавших целую архитектурную школу. В 1922 г. Л. А. Веснин в составе этого коллектива работает по планировке и застройке поселка при паровозо-ремонтном заводе, в 1923 г. получает премию на известном конкурсе, объявленном Моссоветом на проект Дворца труда. Проект Весниных, представленный на этот конкурс, явился одним из первых крупных произведений советской архитектуры и вскоре обошел архитектурную прессу почти всего мира. В том же году коллектив бр. Весниных проектирует показательные дома для рабочих в Москве, а в 1924 г. — проводит планировку и застройку поселка в Мытищах.

Из сооружений, осуществленных при не-

посредственной участии Л. А. Веснина в качестве автора-проектировщика надо отметить здание универмага на Красной Пресне (1928), санаторий в Мацесте (1929), три рабочих клуба в Баку (1930), дом о-ва политкаторжан в Москве (1931) и целый ряд других общественных, промышленных и жилых зданий.

В 1931 г. бр. Веснины выступают на международном конкурсе на составление проекта здания Музыкального театра в Харькове и завоёвывают на этом серьезнейшем архитектурном соревновании высшую премию. Проект Весниных, представленный на конкурс, является интереснейшим, глубоко продуманным образцом решения сложной проблемы массового театрального здания, — решения, в котором внимательно учтены запросы нового зрителя и требования советского театрального искусства.

Совсем недавно было частично закончено стройкой и открыто крупнейшее сооружение в Москве — Дворец культуры Пролетарского района, воздвигнутый по проекту бр. Весниных на месте быв. Симонова монастыря. Это здание, которым по справедливости может гордиться советская архитектура и которое получило высокую оценку рабочей общественности, явилось последней практической работой Л. А. Веснина.

От начальных лет Октября, когда Л. А. Веснин активно участвовал в первых крупных советских стройках (в 1918—1921 гг. он заведывал проектным отделом Шатурстроя) — до этой своей последней предсмертной работы — он не переставал отдавать свои лучшие силы и способности подготовке молодых архитектурных кадров, неутомимо работая как педагог и руководитель вузовской жизни. Эта работа завоевала ему высокий авторитет педагога-ударника, пользовавшегося любовью и симпатией в кругах нашего студенчества и молодых архитектурных сил.

Когда партией была выдвинута и поднята на громадную идейную высоту проблема архитектурной реконструкции Москвы и других советских городов, — Л. А. Веснин со всей энергией отдался этому делу, активно включившись в работу архитектурно-планировочных органов Московского совета.

Сейчас, когда партия поставила перед советской архитектурой ряд исключительно важных и ответственных задач, когда быстрым темпом осуществляется громадная работа по архитектурной реконструкции советских городов, — особенно чувствительной является потеря этого выдающегося мастера, талантливого педагога, активного деятеля архитектурного фронта.

Правление Союза советских архитекторов

Леонид
Александрович
Веснин

Смерть Леонида Александровича — невыразимо тяжелая утрата для архитектурного мира, для социалистического строительства нашего Союза. Потерян талантливый участник и консультант многих архитектурных событий, вдумчивый и опытный педагог; неутомимый работник по созданию и реконструкции нашей архитектурной школы; чуткий и тактичный товарищ; скромный и кристально честный человек.

Но ощутительнее всего эта потеря для новой советской архитектуры потому, что нанесен урон единственному в мире творческому коллективу братьев Весниных, создавшему новую эпоху в развитии советской архитектуры, воспитавшему целую школу архитектурной молодежи. Коллектив братьев Весниных сумел на своем творческом примере показать новые черты нашей социалистической архитектуры: социальную направленность замысла, соединенную с блестящей инженерно-технической вооруженностью, скупую и сдержанную выразительность архитектурного языка, отсутствие всяких претензий и „умную“ простоту, спаянную с редкой композиционной крепостью и убедительностью законченного художественного образа.

Но коллектив Весниных сумел и на своем жизненном примере показать новые черты архитектора нашей эпохи: энтузиазм сознательных участников социалистического строительства, отдающихся целиком своей работе и с достойными подражания мужеством и волей проходящих свой творческий путь.

Коллектив Весниных со смертью Леонида Александровича потерпел тяжелый урон. Но впереди еще много новых задач, много славных успехов. Веснины еще много должны дать советской архитектуре.

И сознание своей нужности для всех нас, архитекторов Союза и трудящихся социалистической стройки, должно дать новые силы творческому коллективу Весниных, понесшему тяжелую утрату.

М. Я. Гинзбург

СОДЕРЖАНИЕ

Page
Стр.

Подготовка архитектурных кадров	1
Творческая дискуссия Союза советских архитекторов. Доклад Д. Е. Аркина Выступления Н. Нессиса, М. Гинзбурга, В. Балихина, И. Маца, А. Бурова, А. Веснина, А. Власова, У. Фомина, К. Алабяна. Вместо заключительного слова. Д. Аркин	4
ПРАКТИКА	
Архитектура электростанций. И. Антипов	26
Большое Запорожье. Г. Орлов и В. Лавров	33
Проект улицы Новая Дмитровка в Москве. К. Алабян и В. Симбирцев	33
Зеленый театр в Московском парке культуры и отдыха. Л. Чериковер	40
Дом культуры в Нальчике. Г. Гольц	42
Архитектурное оформление магистрали Москва — Донбасс. М. Гинзбург	44
В МАСТЕРСКОЙ АРХИТЕКТОРА	
Творчество бр. Весниных. Р. Хиггер	46
ЗА РУБЕЖОМ	
Школа им. К. Маркса в Вильнюфе. Л. Мусинак	52
Две международные выставки. Д. А.	55
АРХИТЕКТУРА — ЖИВОПИСЬ — СКУЛЬПТУРА	
Выставка скульптуры. А. Бассехес	53
Социалистический город в рисунках детей. О. Б.	60
АРХИТЕКТУРНЫЙ ДНЕВНИК	61
ХРОНИКА	62
АРХИТЕКТУРА И ПЕЧАТЬ	63
Памяти Л. А. Веснина	64

SOMMAIRE

Education des nouveaux cadres de jeunes
architectes

Les problèmes de l'Architecture Soviétique et
la question de l'héritage architectural
(Discussion à l'Union des Architectes So-
vietiques). Référé de D. Arkine. Les
propos des architectes: N. Nessim, M. Gin-
zbourg, A. Balikhine, I. Maza, A. Bou-
rov, A. Vesnine, A. Viassov, I. Fomine,
K. Alabian. En guise de conclusion — par
D. Arkine

LES RÉALISATIONS

Architecture des stations électriques, par
I. Antipov
Le Grand Saporojieu, par G. Orlov et
V. Lavrov
Réaménagement de la rue Nouvelle Dmitrovka, à
Moscou, par K. Alabian et V. Simbirtzev
Théâtre de Verdure au Parc de Culture
et de Repos à Moscou, — par l'arch.
L. Tcherikover
Maison de Culture à Naltchik, par G. Golz
Aménagement architectonique de la ligne de
chemin de fer Moscou — Donbasse, par
M. Ginzbourg

L'ARCHITECTE DANS SON ATELIER

L'oeuvre de frères Vesnine, par. R. Khiguer

A L'ÉTRANGER

L'école Karl Marx de Villejuif, par Leon
Moussinac

Deux Expositions Internationales, par D. A.

ARCHITECTURE — PEINTURE — SCULPTURE

Exposition de sculpture, par A. Bassekhes
Ville socialiste dessinée par les enfants, par B.

JOURNAL D'ARCHITECTURE

CHRONIQUE

L'ARCHITECTURE ET LA PRESSE

A la mémoire de L. Vesnine

Цена 6 руб.

84959-

АРХИТЕКТУРА

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

Ответственный редактор К. С. Алабян

РЕДАКЦИЯ:

Москва, 1. Ермолаевский пер., 17

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: 12 месяцев — 72 руб.,

6 месяцев — 36 руб., 3 месяца — 18 руб.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ ТОЛЬКО ПОЧТОЙ

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ
UNITED MAGAZINES AND NEWSPAPERS

L'architecture de l'URSS

REVUE MENSUELLE DE L'UNION
DES ARCHITECTES SOVIETIQUES

Redacteur en Chef K. Alabjan

ADRESSE DE LA RÉDACTION:
MOSCOW, 1. YERMOLAEVSKY PER., 17

ADRESSEZ LES ABONNEMENTS:
MEJDOUNARODNAYA KNIGA, MOSCOU, URSS,
KOUZNETSKI MOST, 18

REPRESENTATION COMMERCIALE DE L'URSS
SECTION DES LIVRES. 25, RUE DE LA VILLE
L'EVEQUE. PARIS, VIII

Architecture of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE ASSOCIATION
OF SOVIET ARCHITECTS

Editor in Chief K. Alabjan

EDITORIAL OFFICE:
MOSCOW, 1. JERMOLAEVSKY PER., 17

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:
MESHOUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW USSR,
KUSNETSKY MOST, 18

AMKNIGA, 258 FIFTH AV., NEW YORK CITY USA
KNIGA LTD. BUSH HOUSE, ALDWYCH W. C. 2.
LONDON ENGLAND

Architektur der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJET ARCHITEKTEN

Chefredaktor K. Alabjan

ADRESSE DER REDAKTION:
MOSKAU, 1. JERMOLAEVSKY PER., 17

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

KNIGA BUCH- UND LEHRMITTELGES. m. B. H.
BERLIN, W. 35 KURFÜRSTENSTRASSE, 33.
POSTSCHECKKONTO BERLIN 12610.
DEUTSCHLAND