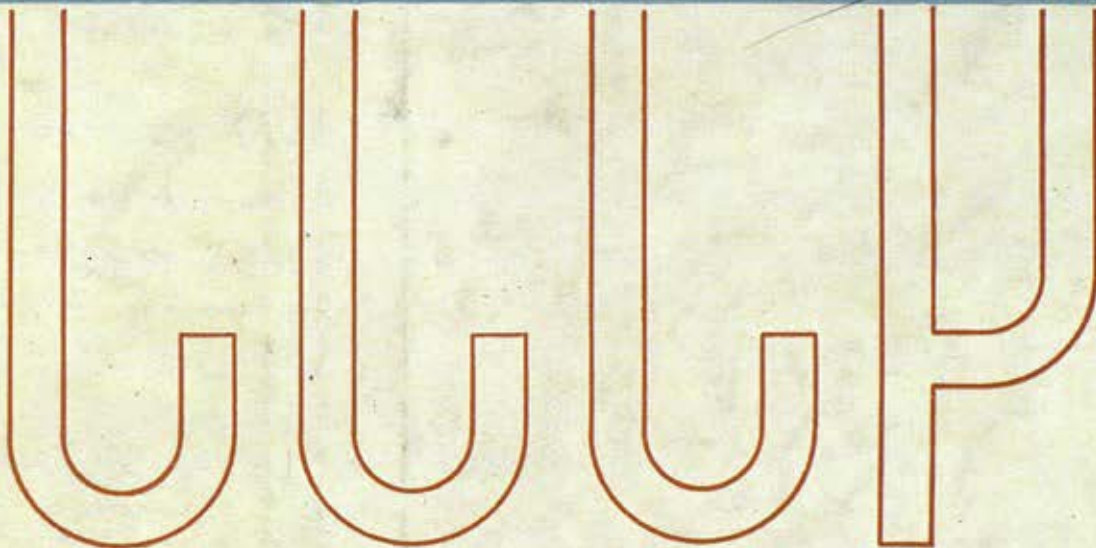


5



АРХИТЕКТУРА



L'architecture de l'URSS

Architecture of the USSR

Architektur der UdSSR

6

1933

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

1933 г.

1933 г.

Макет — художник Эль Лисицкий

Техническая редакция — Б. Соморов

Фото — В. Грюнталь, В. Ивановский, Б. Игнатович, Д. Козлов, А. Шайхет

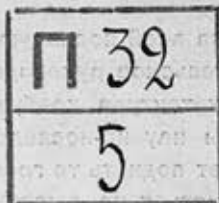
Сдано в производство 31/X 1933 г. Подписано и печати 7/XII 1933 г.

Формат 62×94¹/₈, 7 листов, Тираж 3000, 128 тыс. экз. в бум. листе, Заказ № 4167

Ул. Главлита В-73372

1-я Образцовая типография Издательства РСФСР треста „Полиграфиница“. Москва, Валовая, 23

АРХИТЕКТУРА



ОРГАН
СОЮЗА
СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

6

МОСКВА ДЕКАБРЬ 1933

Адрес редакции: Москва, 1.
Ермолаевский пер., 17. Тел. Д 1-08-38

Г.П.Б. • Лигр.

Ц, 1934 г.

Акт. № 91

ЗАДАЧИ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ

Задачи, поставленные перед советской архитектурой историческими решениями партии и уже реализуемые в практике социалистической реконструкции городов, не имеют себе прецедента во всей мировой истории архитектуры. Никогда еще не осуществлялась в таких масштабах и в таком качественном многообразии постройка заново громадных строительных комплексов — новых городов, поселков, кварталов — никогда еще в таких темпах не перестраивались старые, столетиями складывавшиеся архитектурные организмы. Главное же, — никогда архитектурная работа не была наполнена таким глубоким, подлинно революционным содержанием, никогда она не являлась таким активным фактором в переустройстве всей жизни на новых подлинно человеческих началах, — началах социалистического общества.

Это историческое значение и исключительная сложность задач, которые призвана решать советская архитектура, требуют всесторонней и углубленной работы научно-исследовательской мысли. Архитектура сама по себе является чрезвычайно сложной отраслью культурной деятельности, охватывающей и сочетающей воедино целый ряд разнообразных специальных отраслей художественного творчества, технико-конструктивного расчета, экономического исследования.

Нет нужды говорить о том громадном значении, какое имеет для правильного решения этих сложных архитектурных задач постановка научно-исследовательского изучения и обобщения как архитектурного материала, доставшегося нам от прошлого, так и целого ряда совершенно новых вопросов, выдвинутых перед нами сегодняшним днем. В области архитектуры всякого рода случайные решения, всякого рода „художественный произвол“ ведут к последствиям гораздо более отрицательным и даже опасным, чем в других областях культурного творчества: ибо архитектура по самой своей природе с чрезвычайным трудом допускает какие-либо исправления и переделки сделанного, и следы, материальные следы, оставляемые архитектурной работой, несравненно более глубоки и прочны, нежели, скажем, продукцией других отраслей художественной культуры, гораздо легче поддающейся тому или иному последующему изменению. Вот почему архитектура предъявляет особенно серьезные требования к предварительному научному исследованию любого вопроса, любого задания, какое ей приходится практически разрешать. И неслучайно, что в лучшие эпохи архитектурного творчества великим произведениям архитектуры сопутствует и чрезвычайно глубокая и монументальная работа исследовательской мысли над архитектурными проблемами, а подчас и сами большие мастера зодчества совмещают в себе больших ученых и теоретиков своего искусства: достаточно назвать имена Палладио и Альберти, достаточно вспомнить,

какое значение для всей последующей архитектурной практики имело учебно-исследовательское руководство, созданное Ветрувием.

Советская архитектура требует разносторонней и творчески напряженной работы научно-исследовательской мысли: только при этом условии она сумеет поднять те громадные задания, которые стоят перед нею, и сама подняться на высоты социалистической культуры. Советская архитектурная практика только тогда сумеет с честью выполнить свою историческую роль, когда она будет опираться на учение Маркса—Ленина—Сталина и черпать из этого учения указание творческих путей и методов.

Между тем, научно-исследовательская разработка вопросов архитектуры была поставлена у нас до сегодняшнего дня явно неудовлетворительно. Правда, в ряде научно-исследовательских учреждений архитектурные темы занимали некоторое (весьма и весьма скромное) место в планах и программах научной работы. Так, ряд архитектурных тем затрагивается в работе Комкадемии, существует специальный сектор планировки городов в составе Академии коммунального хозяйства и т. д. Однако научная продукция этих учреждений в области архитектурной тематики чрезвычайно ограничена и отмечена печатью случайности и бессистемности. Многие актуальнейшие вопросы, волнующие нашу архитектурную практику и составляющие предмет напряженных творческих усилий архитектурно-планировочных органов и мастерских, не находят никакого отражения в работе научно-исследовательских институтов. А те немногие вопросы и темы, которые ими разрабатываются, фактически оказываются достоянием крайне узкого круга научных работников тех же институтов и, следовательно, не вооружают архитектурную практику. Да и научное качество этих работ оставляет желать много лучшего.

Вряд ли можно утверждать, что в таком положении дела повинны упомянутые научно-исследовательские организации, так или иначе работающие над архитектурными вопросами. Дело заключается в том, что у нас вообще не было до последнего времени научно-исследовательского центра по вопросам архитектуры. В этом смысле архитектура оказалась в менее благоприятном положении, чем любая другая отрасль культурной деятельности. Исторической важности решение партии об организации Академии Архитектуры кладет конец подобному положению вещей и подводит под советскую архитектуру, прочный фундамент научно-исследовательской организации. Создание Академии Архитектуры имеет исключительное значение не только в деле подготовки высококвалифицированных кадров, но и для развертывания научной мысли в области архитектуры и градостроительства.

Научно-исследовательская часть Академии Архитектуры, ее специальные кабинеты и лаборатории должны будут тесно связаться с практикой реконструкции городов и всего нашего строительства, с творческой жизнью архитектурной мастерской. Советская архитектура находится сейчас в процессе глубокой творческой перестройки. Задача Академии Архитектуры — помочь этой перестройке путем углубленного изучения и освещения таких узловых творческих проблем, как проблема единства художественных и технико-экономических элементов архитектурного произведения, проблема стиля социалистической архитектуры, конкретные вопросы критического усвоения архитектурного наследства, методология архитектурного проектирования.

Особенно большие и неотложные вопросы ставит перед научно-исследовательской мыслью архитектурная реконструкция городов. Ведь мы до сих пор не имели сколько-нибудь систематического научного анализа основных элементов городской планировки и суммирования того практического опыта, который накоплен в этой области в разные периоды в разных странах.

Наша градостроительная мысль усиленно работает над целым рядом серьезнейших вопросов планировки городов, над проблемой увязки сложнейшей технической аппаратуры современного города (транспорт, теплофикационная сеть, подземное хозяйство, связь и т. д.) с его архитектурной организацией. Проблема архитектурного комплекса советского города, архитектурная трактовка его улиц, площадей, кварталов, вопросы размещения отдельных хозяйственных элементов и точек городского организма, проблема типов жилья и общественных зданий в городе, озеленение городской территории и архитектура зелени, все эти и ряд других вопросов ждут научной систематизации накопленного материала и углубленной разработки методов и приемов работы. Те же самые вопросы, но в совершенно специфическом разрезе выдвигаются и практикой строительства совершенно новых городов, создающихся при наших новостройках, на новых местах, иногда на совершенно девственной почве недавних пустырей, горных массивов, степей. Наконец, а самое последнее время по инициативе передовиков социалистической деревни перед советской архитектурой ребром поставлен вопрос о включении архитектурного творчества в колхозное строительство, — о планировке и архитектурном решении колхозных территорий и о создании новых типов колхозного жилья и производственных сооружений. Здесь в полном смысле слова перед нами — нетронутая целина новой культуры, открывающая громадные просторы для творческой активности советского архитектора и для работы научно-исследовательской мысли.

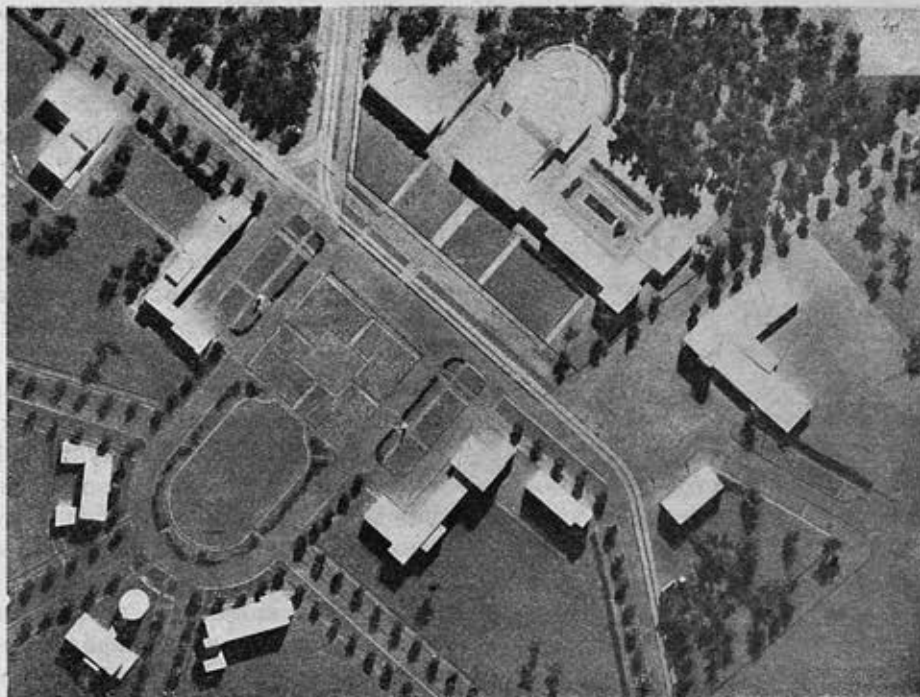
С вопросом о постановке научно-исследовательской работы в области архитектуры неразрывно связан вопрос об издательской работе в этой области. С изданием книг, научных трудов, учебников и учебных пособий по архитектуре и планировке городов дело обстоит у нас из рук вон плохо. Наши специализированные издательства систематически обходили архитектуру. В издательской продукции Изогиза и Госстройиздата архитектурная тематика занимала до последнего времени ничтожное место. Архитектурная школа лишена нужнейших учебников. На русский язык до сих пор не переведены наиболее важные и ценные иностранные работы; почти анекдотически звучит тот факт, что в издательском плане Госстройиздата на 1934 год нет ни одного (!) названия переводного труда, — и это при общей крайней скудости всего плана названного издательства в области архитектурно-планировочных тем. Необходимо взяться за издание капитальных работ по вопросам архитектуры, за перевод и опубликование лучших иностранных книг и материалов, суммирующих опыт Запада в области планировки городов, за издание классиков архитектурной мысли, альбомов и пособий по истории архитектуры, практических руководств по различным отраслевым и специальным вопросам архитектурной деятельности. Решение ЦК об архитектурном образовании предусматривает создание при Академии Архитектуры специального издательства и перечисляет ряд капитальных тем, которые должны быть реализованы этим издательством. Это поставит на совершенно новые рельсы всю работу по архитектурной литературе. В то же время существующие издательства должны будут серьезнейшим образом отнестись к своим обязанностям в этом деле и в кратчайший срок ликвидировать зияющие пробелы, которые здесь имеются и которые крайне тормозят работу архитектора, архитектурной школы, работу по архитектурной реконструкции городов.

Научно-исследовательская работа в области архитектуры должна сама явиться одним из составных элементов гигантской работы по социалистической перестройке города и деревни, должна сопутствовать этой перестройке, вооружая архитектурную практику наиболее отточенными орудиями, накопленными в арсенале человеческой культуры и закаленными в огне марксистско-ленинской мысли.

АРХИТЕКТУРА И ПРОЕКТИРОВАНИЕ ГОРОДОВ

(Практика сектора планировки
московского Гипрогора)

В. Симбирцев



Дзержинск
Проект центральной площади
Арх. А. С. Мухин

Dzerzhinsk
Projet d'une place publique
Architecte A. S. Moukhine

Создание в 1930 г. специальной градостроительской организации — Государственного института проектирования городов (Гипрогора) отвечало потребностям грандиозного строительства, развернувшегося в первую пятилетку.

В своей деятельности Гипрогор охватил свыше 100 различных объектов населенных мест, в числе которых, наряду с небольшими городами и заводскими поселками на 20—30 тыс. человек, были и такие крупнейшие городские организмы как Астрахань, Новосибирск, Казань, Сталинград, Владивосток, Саратов.

О многообразии производственно-экономических, естественных и бытовых условий, с которыми сталкиваются при проектировании работники Гипрогора, говорит про-

стой перечень характерных объектов: здесь южный берег Крыма и заполярный порт Игарка, Хабаровск и Гомель, Баку и Архангельск, Владивосток и города Средней Азии.

Перед градостроительством были поставлены задачи большой ответственности, требующие детального, глубокого изучения специфических условий природной среды, промышленности, экономики, потребностей, возможностей и перспектив развития каждого населенного пункта. От изучения и исследования, от общих плановых набросков и схем необходимо было перейти к завершению длительной, кропотливой работы многих специалистов, синтезировать ее в архитектурном проекте города. Ведь город как архитектурное целое — сложнейшая те-

ма архитектуры, наиболее синтетическое задание, которое приходится решать архитектору.

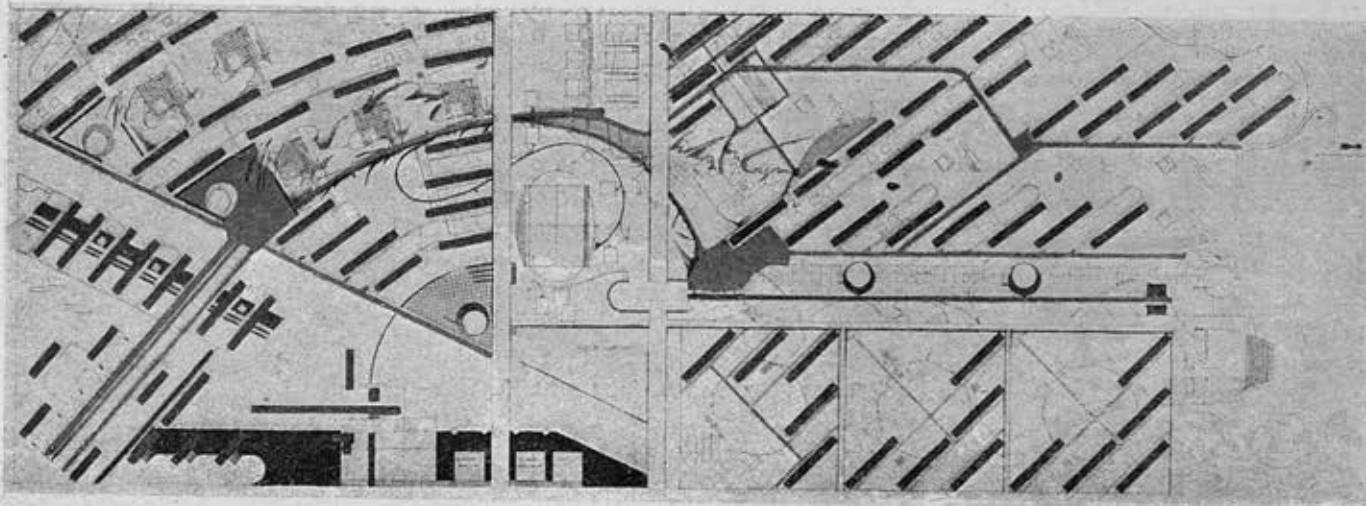
По работам Гипрогора, крупнейшей градостроительской организации, можно «читать» историю развития, проследить все этапы роста дела проектирования городов у нас, в СССР. В развитии Гипрогора можно различать три основных периода. Для первого характерны спешка, отсутствие опыта, установок, как правило, недостаточен обследовательский материал, неясны линии развития данного города. Проекты этого периода недостаточно обоснованы с технико-экономической стороны, случайны по композиции (планировки Дзержинска, Самары, Астрахани и др.).

Дзержинск — пример планировки почти



Дзержинск
Проект планировки
Арх. А. С. Мухин

Dzerzhinsk
Projet d'aménagement de la ville
Architecte A. S. Moukhine



Сталинград
Застройка квартала
Арх. П. Помазанов

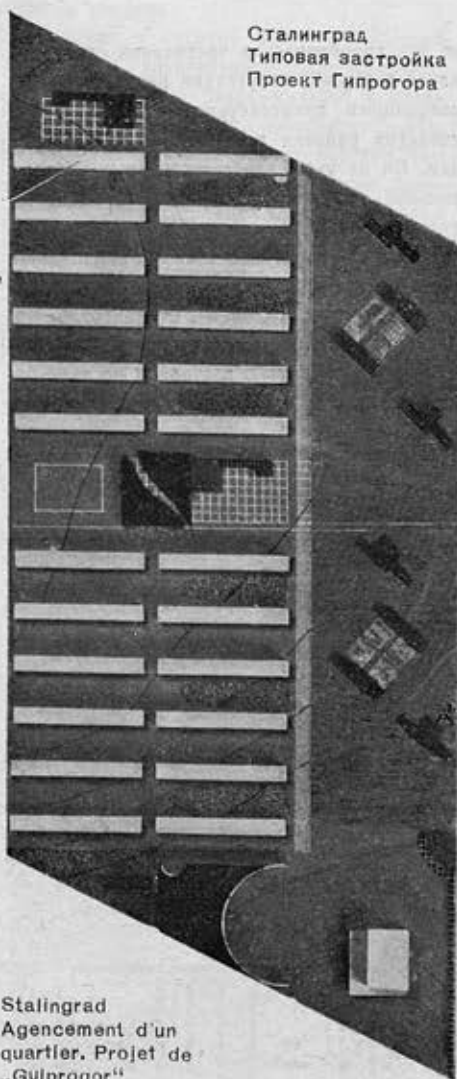
Stalingrad
Agencement d'un quartier d'habitation
Architecte P. Pomazanov

нового города, разработанной с большим вниманием и тщательностью, характерен произвольностью принятого решения; так размещение промышленности и селитебных районов взаимно не увязано. Сообщение с промышленностью при наличии в композиции города чрезвычайно подчеркнутого центра и радиально-кольцевой системы затруднено. Положение центра случайно по отношению к окружающей местности, в частности к излучине реки Оки. Строгой взаимной связи производства и жилья, необходимость которой стала само собой разумеющейся предпосылкой хорошей организации советского города, в проекте Дзержинска мы еще не видим. В основу типовой планировки кварталов положен принцип строчной застройки. В решении центральной площади борются два начала — симметрично решенный план и ассиметричное объемно-пространственное построение. Не найдены масштабы площади и окружающих зданий. Они малы для данных размеров площади.

Реконструкция городов в этот период шла по линии расширения территории города, большего озеленения, упорядочения планировки. Эти работы производились в большинстве случаев без учета развития данного города, объема и характера его промышленности. Проектирование было в данных условиях своего рода глубокой разведкой, и вполне закономерен тот факт, что многие из этих объектов сейчас вновь находятся в работе (Баку, Самара, Брянск, Бежица). Но для того времени эти проекты были все же организующим строительством фактором. Следует отметить, что в проектах первого периода вопросам архитектуры города уделено большее внимание, чем в последующий период, когда широкое применение находят бесконечные схемы, приобретающие иногда самодовлеющее значение.

Грандиозно развернувшееся строительство индустриализирующейся страны потребовало усиленной разработки технико-экономических вопросов планировки городов. В этот второй период (конец 1930, 1931, начало 1932 гг.) была взята жесткая линия на обеспечение технико-экономических сторон проектировки населенных мест. Детально изучаются экономико-производственные, климатические, геологические, социальные факторы жизни данного города. Началом проектирования города служит всестороннее обследование и изучение проектируемого объекта. Самый проект становится действительным планом развития и строительства города.

В отношении разработки технико-экономических вопросов градостроительства за второй период Гипрогор накапливает значительный опыт. Однако выдвигание на первый план организационно-технических и экономико-производственных вопросов планировки данного города, в условиях господствовавшего упрощенческого понимания архитектурных задач привело к тому, что архитектор стал экономистом, плановиком, санитарным врачом, канализатором, водопроводчиком, чем угодно, но никак не художником города, и вопросы архитектуры города естественно выпадали из поля его внимания. Сказанное нужно понять не как умаление и отрицание важности и необходимости дегалянейшего изучения и разработки вопросов экономики, промышленности, водопровода, канализации и т. д., — изучение и разрешение всех этих факторов должно быть на уровне требований дня, без них город не может существовать, но при этом следовало и работу архитектора организовать так, чтобы, разгрузив его от массы специальных разработок, использовать его для решения непосред-

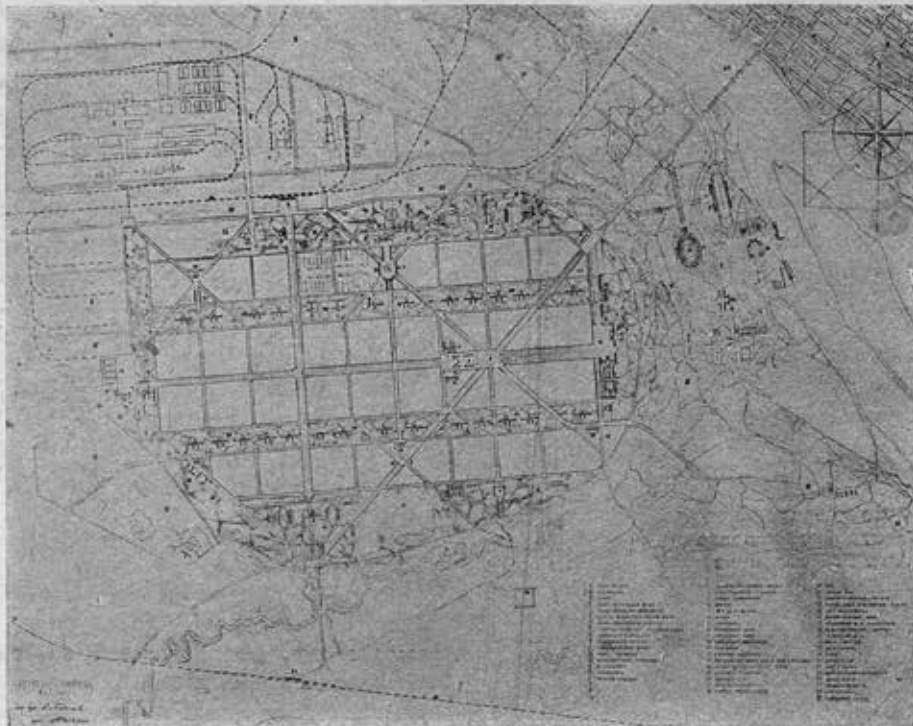


Сталинград
Типовая застройка
Проект Гипрогора

Stalingrad
Agencement d'un quartier. Projet de „Gulnrogor“

Левобережный Новосибирск
 Проект планировки
 Арх. Д. Е. Бабенков и Д. А. Гандурин

Rive gauche de Novosibirsk
 Quartier-type
 Architectes: D. Babenkov et D. Gandourin



ственных задач архитектурной планировки. Этого не было.

В этот же период с необычайной остротой встали проблемы социально-бытовые. Бурные дискуссии и споры этого времени о принципах построения социалистических городов, о домах-коммунах, урбанизме, «теории» Сабсовича, идеи расселения и дезурбанизма Гинзбурга и Охитовича не могли не отразиться в работах Гипрогора.

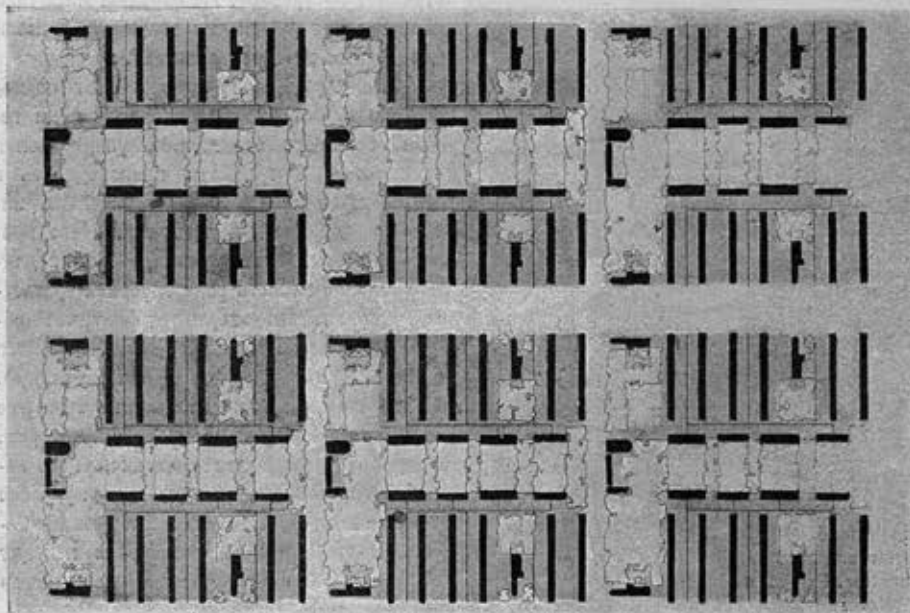
В проектах Сталинграда, Вятки, в проекте левобережного Новосибирска сказались идеи урбанизации. Строгая геометричность

городской сетки, застройка домами-коммунами на сотни жителей — характерны для этого периода. Одновременно в стенах Гипрогора дезурбанисты во главе с проф. М. Я. Гинзбургом разрабатывали свои проекты городов линий.

Постановление июльского пленума ЦК ВКП(б) 1931 года внесло ясность в основные установки проектирования городов.

Для второго периода типично доминирование вопросов организационных, технико-экономических, транспортных и проч. над вопросами архитектуры города. В планиров-

ке это проявлялось в чрезмерной схематичности решений, отсутствии какого-либо руководящего архитектурного замысла. Архитектор работал рейшиной и треугольником. Он не учитывал естественных условий рельефа, окружения, ландшафта. Получались не «живые» города, а диаграммы. В застройке кварталов «всеобъемлющим» принципом была строчка. Тановы застройки г. Дзержинска, Самары, Сталинграда, Новосибирска и др. Попытки архитекторов разнообразить строчную застройку не дали положительных результатов. Осуществленные

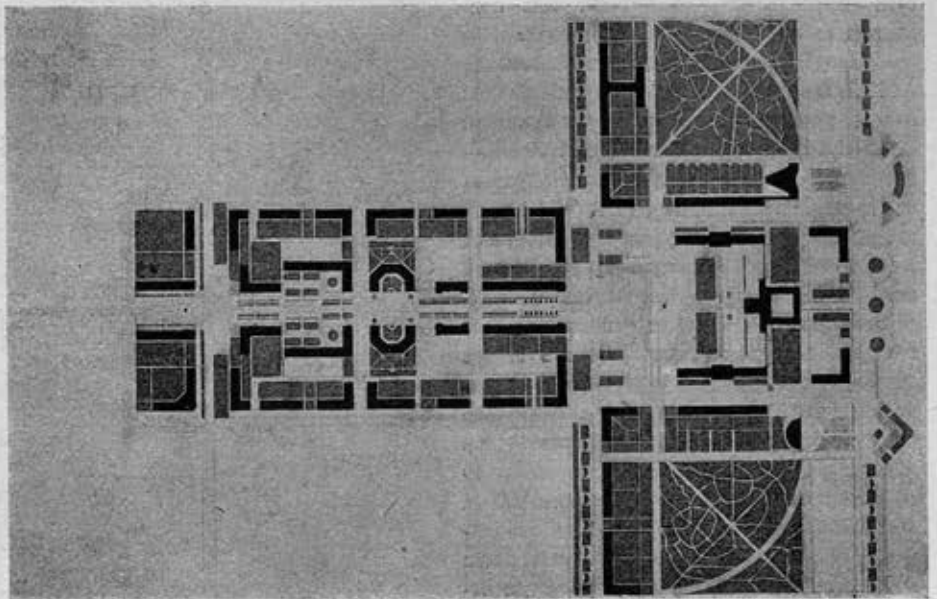


Левобережный Новосибирск
 Типовая застройка квартала
 Арх. Д. Е. Бабенков и Д. А. Гандурин

Rive gauche de Novosibirsk
 Projet d'aménagement
 Architectes: D. Babenkov et D. Gandourin

Гор. Нукус. Генеральный план
административного центра
Арх. Л. С. Богданов и В. Ф. Самарин

La ville de Noukous
Plan d'ensemble du centre administratif
Architectes: D. Bogdanov et V. Samarine



же строчные застройщики вызвали справедливые нарекания. Так, одна из улиц в Сталинске получила ироническое название улицы «Слепых торцов».

Перелом в сторону более углубленной разработки архитектурно-художественных и композиционных задач начался в связи с наметившейся в 1932 г. «переоценкой ценностей» в архитектуре. Этот перелом был стимулирован работами над проектом Дворца Советов, бесспорно «программного» сооружения для всей советской архитектуры, в котором наиболее выпукло проявились требования новой идейно-насыщенной и созвучной эпохе художественности, и, с другой стороны, директивами партии и правительства, вплотную занявшихся вопроса-

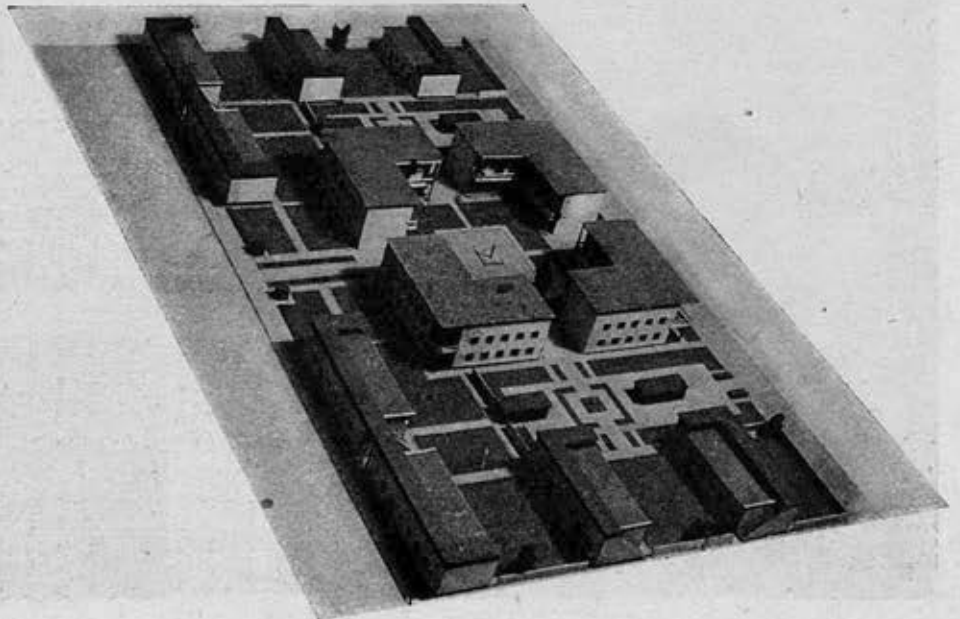
ми коммунального хозяйства и градостроительства.

Вопросы архитектурно-художественные, раньше почти игнорируемые в планировке, занимают постепенно ведущее место. Это, конечно, не значит, что детальное изучение и исследование городов отодвигается на задний план. Нет, тем-то и характерен настоящий период, что архитектурное решение подкреплено и обосновано глубоким изучением и обследованием всех факторов, определяющих и влияющих в той или иной степени на жизнь и развитие данного населенного пункта.

Архитектура, воспринятая как «материя» городского организма, раскрыла громадные обогащающие планировку наших

городов перспективы. Архитектор решился и перешагнул догмы функционализма: он отказался от обязательной меридиальной постановки зданий, одинаковой, без каких либо отклонений, ориентации зданий, от фетишистского преклонения перед графиком движения и проч., во весь рост встала проблема ансамбля — коренная проблема советской архитектуры.

В работах Гипрогора 1932 года и в особенности в работах 1933 года новые тенденции проявились достаточно ярко. Это сказалось в первую очередь на решении квартальных застроек, проектов улиц и площадей. Однако город как архитектурное целое, схваченный единым архитектурным замыслом, проникающим всю его массу во



Гор. Нукус
Элемент жилого квартала
Макет

La ville de Noukous
Elément d'un quartier d'habitation
Maquette

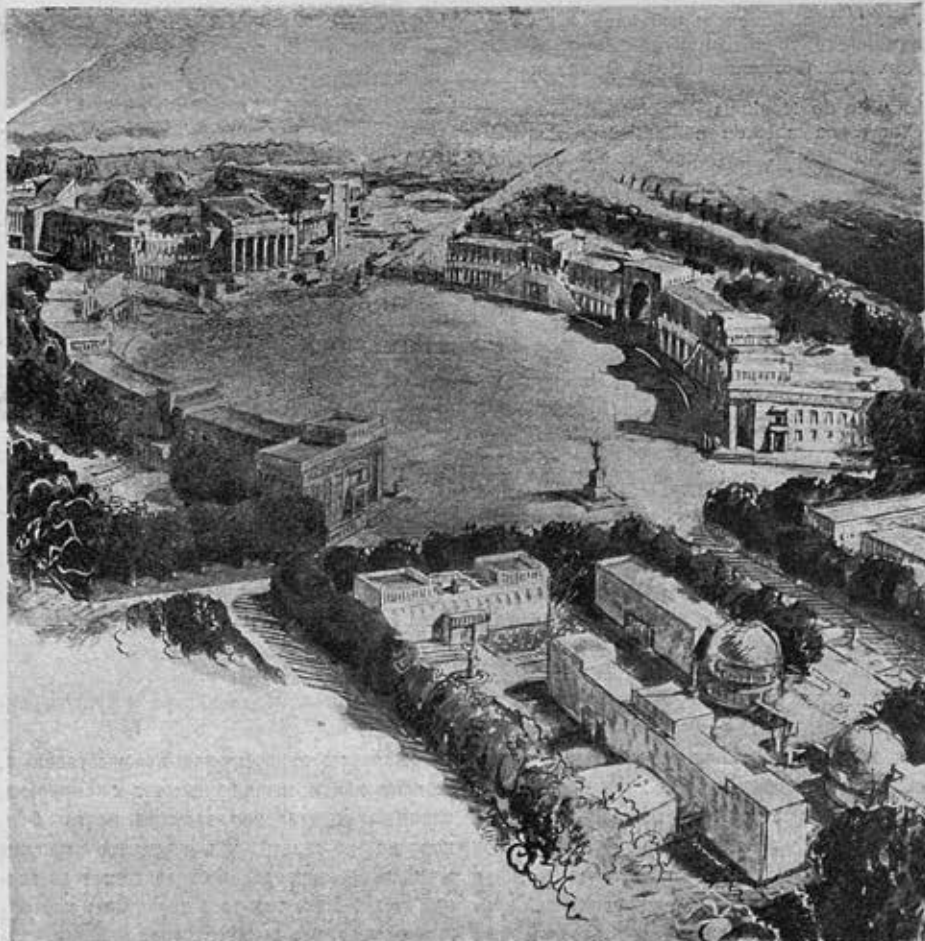
всех направлениях, не находят еще полностью своего выражения в проектах.

Город Нукус, центр Нара-Налпакской АССР, расположен на узкой горизонтальной полосе культурной земли между пустыней Кызыл-Нум и арыном Ныз-Нетхен. Арык — это основа жизни города. Авторы развивают город параллельно направлению арыка, создавая в центре район общественных и правительственных зданий, схваченный жилыми кварталами. Магистраль административных зданий ведет на центральную площадь с домом правительства. В эскизе застройки этого района авторы дают намечку ансамбля, организованного симметрично по глубинной оси, с ритмическим разворотом фасадов подводящих зданий, завершающихся домом правительства. В решении жилых кварталов авторы придерживались «принципа организации полузакрытых пространств и создания тени, при помощи дворинов перистилей и периметральной застройки». В объемном решении они дают переход от одноэтажных домиков по границам квартала к двухэтажной застройке в глубине квартала. Этот прием позволяет при малой этажности дать выразительную композицию масс. Эскизы застроек — это еще схемы, требующие дальнейшей разработки, но уже в них заметно стремление архитекторов найти новые приемы ансамблевой застройки.

Проект планировки города Чарджуй — столицы Туркменской ССР — решен с учетом характерных условий Средней Азии. Работе над архитектурным проектом предшествовало углубленное изучение и обследование при-

Чарджуй. Проект одной из площадей города
Арх. Н. Б. Соколов

Tchardjouy. Projet d'une place
Architecte N. B. Sokolov

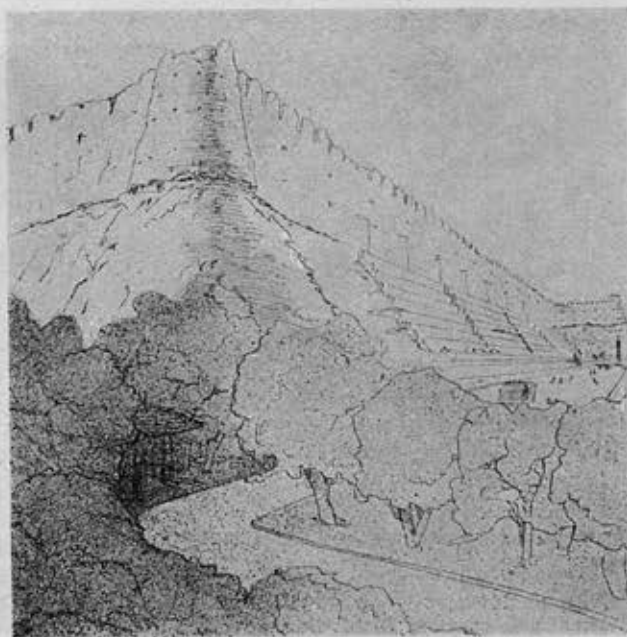
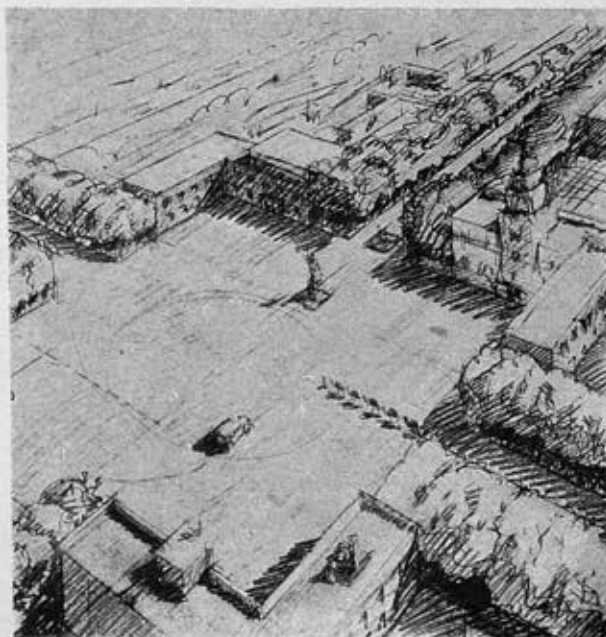


Чарджуй
Административный центр. Перспектива
Арх. О. Е. Хитер и В. И. Воронов

Tchardjouy
Centre administratif. Perspective
Architectes O. Khiter et V. Voronov

Чарджуй. Парк К и О в районе старой крепости
Арх. Н. Б. Соколов

Tchardjouy. Parc de culture et de repos dans le quartier de la vieille forteresse. Architecte N. B. Sokolov



родных данных, экономики, социально-бытовых сторон и т. д. В итоге, автор пришел к решению города в виде системы отдельных районов со своими центрами, связанных между собой бульварами. Система площадей различных по назначению, форме и характеру застройки, представляет архитектурно-сердцевину города, на которой сконцентрированы основные архитектурные удары, определяющие лицо города. Это — здорвая идея.

Параллельно с проектом планировки сектора гражданского проектирования Гипрогора разработал проект правительственных зданий на главной площади г. Чарджуй. Такое сотрудничество архитектора, планирующего город, и архитектора-строителя приводит к следующим выводам: 1) Горизонтальная планировка города определяет в значительной степени характер сооружений. Так, в проекте Чарджуй предложенная авто-

ром планировки яйцевидная форма площади, контрастирующая с прямолинейностью жилых кварталов, обусловила неприятно модернистскую конфигурацию зданий — ансамбль получился тяжелый и невысокого вкуса. 2) Комплексная работа архитектора, проектирующего город, с архитектором, проектирующим здания, может дать плодотворные результаты, повышая качество архитектуры городов.

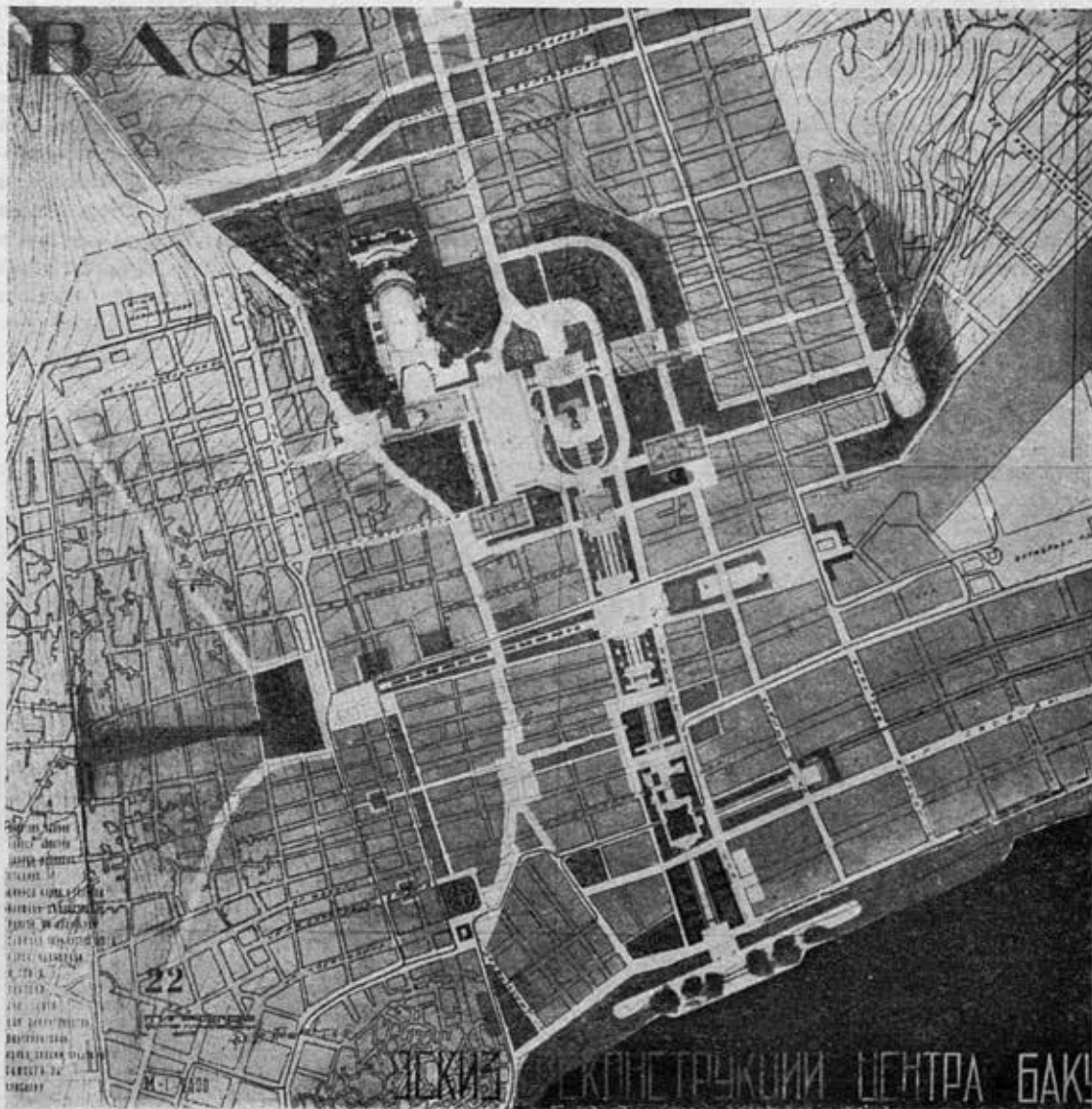
Нукус и Чарджуй — города, строящиеся заново. Реконструкция существующих, исторически сложившихся городов связана для архитектора с рядом специфических трудностей, но в то же время, при верно схваченном архитектурном замысле реконструкции, придает проекту большую убедительность, увлекая перспективой перестройки.

Работа над проектом реконструкции г. Баку по времени относится к одним из первых планировочных работ в Союзе. Но

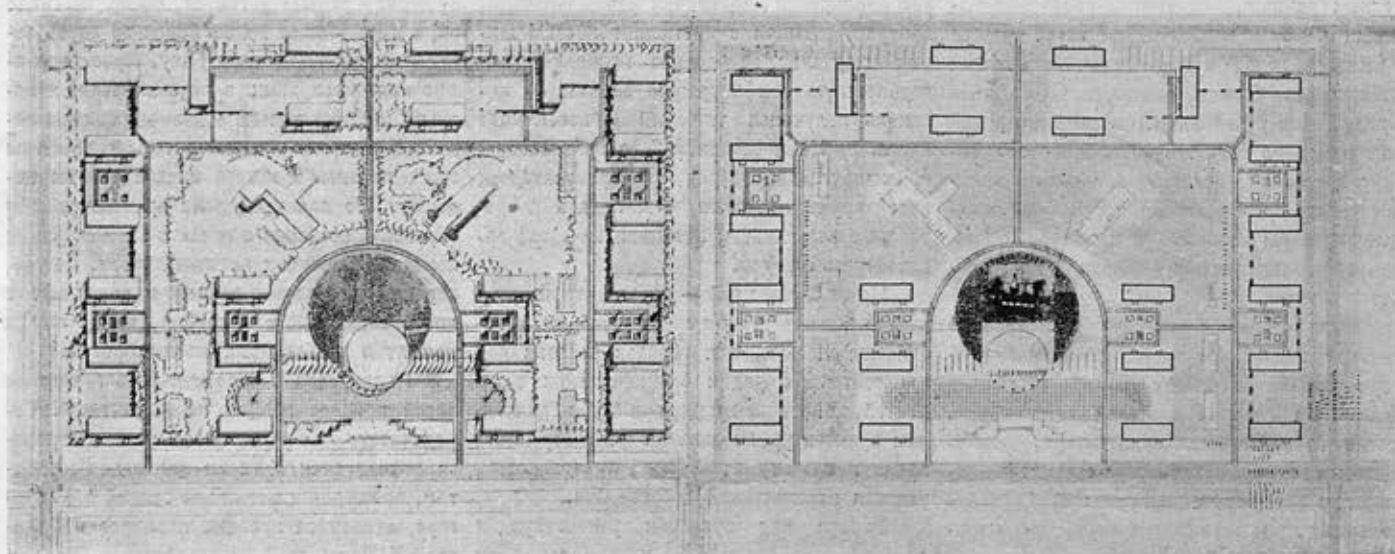
прежние проекты устарели, жизнь обогнала их, и в настоящее время Гипрогор вновь ведет разработку проекта Баку. Проектирование находится лишь в первых фазах, и поэтому найдено только эскизное решение задачи. Но и оно говорит о том, что авторы этого проекта с самого начала работы наделяют его определенными архитектурными образами, особенно в проекте реконструкции центра и решениях нагорной части. Авторы хорошо используют рельеф и ландшафт в плане задуманного ансамбля, но не всегда помнят о требованиях масштабности.

Планировка и строительство города по своей природе процесс перманентный. Город живет — он развивается, растет, строится, планируется. К таким длительным работам, прошедшим несколько стадий в Гипрогоре, относятся проекты планировки Брянска и Бежицы, ныне заканчиваемые. В проектах этих городов отдельные городские ком-

Баку
Реконструкция
центра города
Арх. В. А. Пашков



Reconstruction
du centre de Bakou
Architecte V. Pashkov



Брянск
Кварталы облегченной 2-этажной деревянной застройки
Арх. В. А. Пашков

Bryansk. Quartiers d'habitation
avec maisons à l'étage en construction légère (bois)
Architecte V. A. Pachkov

плессы (город состоит из ряда естественно членящихся районов) объединены пространственно в единую систему общими магистралями, соответственно насыщаемыми архитектурным содержанием в виде центральных площадей районов, капитальных сооружений и т. д. Таково решение трех возвышенностей в Брянске, архитектурная разработка центра которого, начатая от реки Десны, представляет интересно задуманный ансамбль. Планировки других районов Брянска и г. Бе-

жицы отмечены тем же наличием архитектурного замысла в решении магистралей, площадей и отдельных узлов с тем же удачным использованием рельефа, как и в проекте основного ядра г. Брянска. Из проектов застроек кварталов удачна застройка квартала облегченными 2-этажными домами — задача всегда трудная вследствие ограниченности архитектурных средств облегченного типового строительства.

Типичен для работ Гипрогора и проект

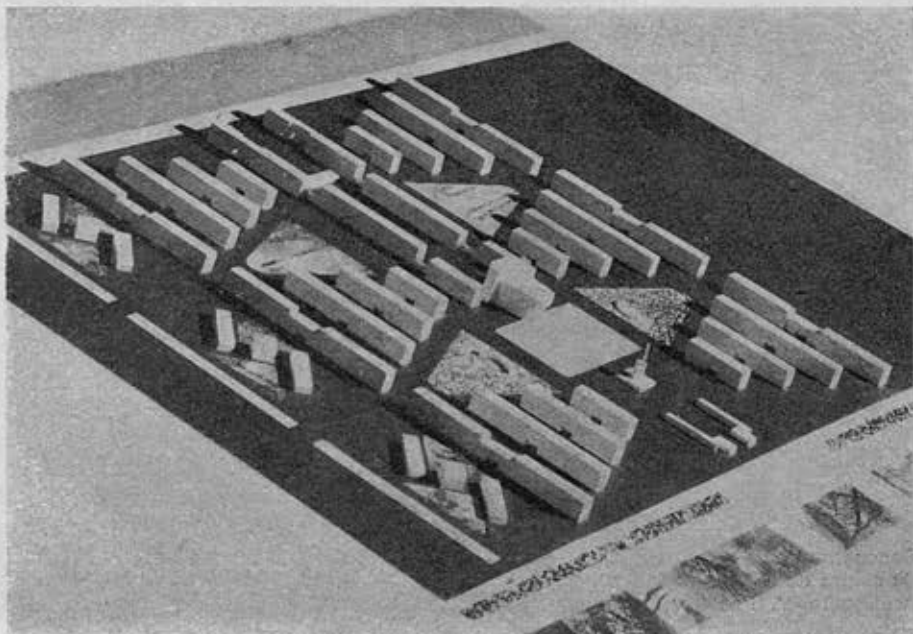
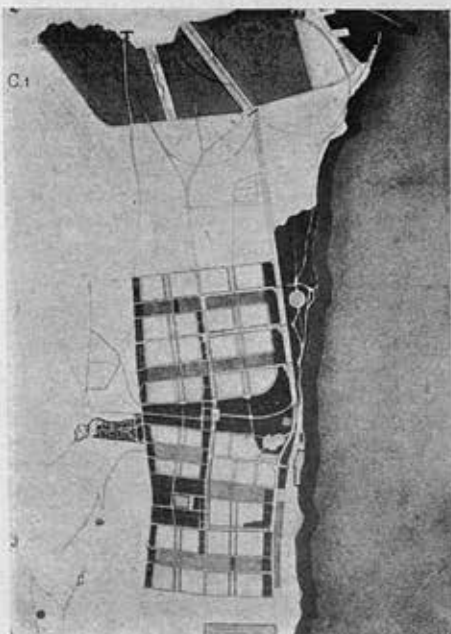
планировки г. Сухума, выполненный в 1932 г. арх. А. А. Зудиным и инж. А. С. Смирновым. Это хорошо решенный проект строительства города, с детальной проработкой всех сторон развития столицы Абхазии — центра политического и административного, промышленного, лечебного и т. д. В то же время авторы уделили и вопросам архитектуры города большое внимание, наметив интересный проект решения архитектурного облика города. Использование береговой полосы

Дербент. Схема планировки
Инж. арх. И. Д. Плюцинский

Schema d'aménagement de Derbente
Ingénieur-architecte I. D. Pijutzinski

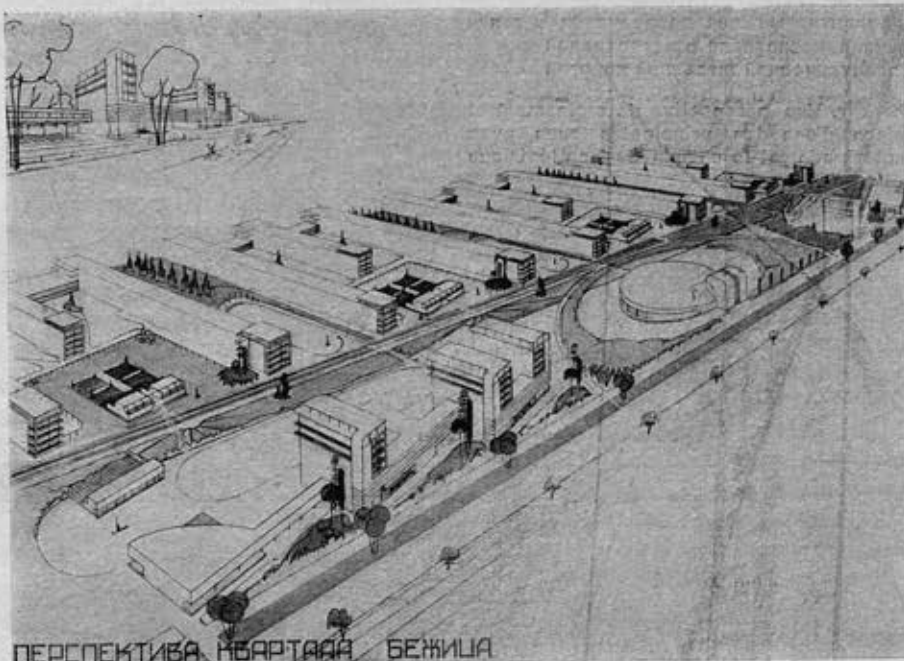
Самара. Застройка кварталов
Арх. А. А. Галактионов и В. В. Семенов

Samara. Quartier d'habitation
Architectes: A. A. Galaktionov et V. V. Semenov



Бежица. Застройка квартала
Перспектива
Арх. В. А. Пашков

La ville de Béjitzza
Quartier d'habitation. Perspective
Architecte V. A. Pachkov



под парки, сады и застройку общественными зданиями, создание центрального ядра в виде дома правительства, площадь которого бульваром и магистралями соединяется с набережными и парком культуры и отдыха, определяет архитектурный костяк города.

В этих работах Гипрогора ясно намечается сдвиг в сторону разработки вопросов архитектуры городов и стремление сделать архитектуру средством, синтезирующим всю работу над проектом города.

Но здесь следует отметить и основные недостатки — бедность и произвольность композиционных приемов, обычное сухое осевое решение ансамбля, недоучет масштабов (огромные масштабы площадей, на которых теряются невысокие постройки), случайная форма пересечений и т. д.

Вопросам повышения качества архитектуры сейчас уделяется особое внимание. Для того, чтобы повысить архитектурную культуру надо овладеть историческим наследием и в области планировки городов. В своей работе по реконструкции старых городов архитектор часто непосредственно сталкивается с «этим самым» наследием. Так древний город Дербент, своеобразный по композиции, протянулся длинной полосой, завершающейся цитаделью, от берега Каспия до предгорий. Заманчиво при реконструкции этого города сохранить характерное в его архитектонике. Архитектор, работавший над проектом этого города, правильно наметил его расширение в виде параллельных, разделенных зелеными массивами, звеньев, про-

стирающихся от берега моря вглубь к предгорьям. Это решение позволяло сохранить и подчеркнуть историческое ядро Дербента. Но в проекте реконструкции этого ядра автор, укрупняя кварталы, разрушил планировку старого города, закрыв ряд улиц и отведя под застройку некоторые площади. Своеобразное архитектурное построение Дербента не закреплено в проекте реконструкции. Архитектурное его лицо утеряно.

Более вдумчивый подход при реконструкции исторически сложившихся городов, сохранение их характерных архитектурных черт будут обеспечены лишь общими повышением архитектурной культуры.

В повышении качества градостроительных работ не малую роль играют те требования, которые предъявляют к планировке непосредственно руководящие этим делом организации, в частности НТС сектора планировки НКХ. Работа НТС однако пока не обеспечивает правильного решения вопросов архитектуры в городе, так как в руководящем постоянном составе НТС и его аппарате нет специального руководителя архитектурной стороной планировки городов. Имеющиеся инструкции также говорят об архитектуре весьма мало. Центр тяжести сосредоточен на вопросах технико-экономических, организационных и пр.

Подводя итоги работы Гипрогора, можно сделать ряд выводов. Необходимо построить работу так, чтобы архитектор смог больше времени и энергии уделять непосредственно архитектуре города, необходимо раз-

грузить его от тех задач, решать которые призваны экономист, климатолог, геолог, санитарный врач и др.

Надо повысить требования к архитектуре городов, обеспечив соответствующее руководство и указания со стороны НТС сектора планировки НКХ, усилив его состав высококвалифицированными архитектурными силами.

Необходимо приблизить проектирование города к месту работы. Свести живых людей с живой действительностью и децентрализовать работу градостроительства. Эпизодических выездов на места недостаточно, чтоб делать города. Хорош был бы тот писатель, который захотел бы написать об ударниках, снаймер, Магнитогорска только по газетным заметкам и литературным материалам.

Необходимо имеющуюся сеть периферийных градостроительных организаций Урала, ЦЧО, Северного Кавказа и др. обеспечить кадрами и усилить с ними связь по обмену опытом и руководству.

Необходимо, чтоб проектировщик города участвовал в его строительстве. Градостроительство и градостроительство нужно связать в один процесс.

Перед нами громадные возможности и перспективы градостроительства. Преодолевая узость, привитую функционализмом, повышая свою архитектурную культуру, изучая объект во всей совокупности его среды, мы сможем поднять градостроительство и градостроительство на уровень требований социалистического строительства.

Харьков

Перспективный вид пересечения и связи
уличной магистрали с автострадой
и электрической железной дорогой

Kharkov. Vue perspective de croisement et
liaison d'une des principales rues avec
l'autostrade et le chemin de fer électrique

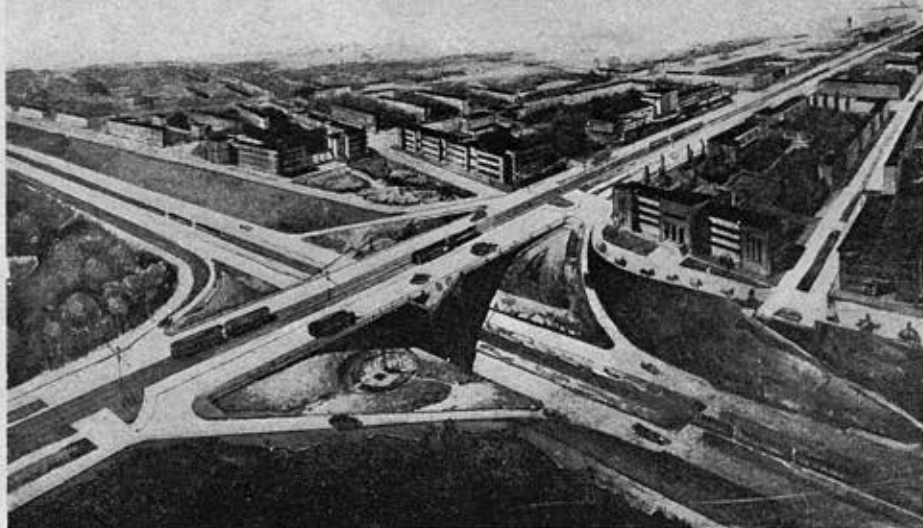


СХЕМА ПЕРЕПЛАНИРОВКИ ХАРЬКОВА

Проф. А. Л. Эйшгорн

Харьков, бывший до революции типичным губернским центром, хаотическим по планировке, архитектуре и внешнему благоустройству, после Октябрьской революции значительно видоизменился. Выросли новые дома, улицы, площади. Уже в настоящее время Харьков является значительным центром машиностроительной индустрии Советского союза, а ближайшее будущее раскрывает еще большие перспективы дальнейшего промышленного и национально-культурного строительства столицы УССР. В настоящее время Харьков насчитывает 700 000 жителей. Через 15 лет число трудящихся в промышленности должно достигнуть 300 000 чел., а общее число жителей города — 1 625 000.

Государственный украинский институт проектирования городов, который по заданию правительства составил схему генерального плана реконструкции Харькова, руководствовался в своей работе этими перспективами роста города в ближайшие годы и основными принципами социалистической реконструкции городов.

Генплан предусматривает: 1) обеспечение для жилых районов города максимально благоприятных санитарно-гигиенических условий, 2) функциональное деление территории, обеспечивающее отделение жилых территорий, промышленности, транспорта и

складов, 3) децентрализацию культурно-бытового обслуживания, 4) поквартальную застройку жилых районов жилыми комплексами вместо капиталистической поусадобной застройки, 5) специализацию и типизацию уличной сети по функциональному назначению — роду движения и транспорту, 6) полное коммунальное оборудование городской территории, 7) уничтожение противоречий между центром и окраинами в отношении коммунального и культурно-бытового обслуживания.

Все проблемы планировки и оборудования города были решены из расчета максимальной экономии сил и энергии жителей. Ибо в социалистическом обществе затраты труда населения на удовлетворение собственных культурно-бытовых потребностей должны входить в единый народно-хозяйственный баланс общественно-полезного труда, и поэтому излишние потери в этой области являются такими же народно-хозяйственными потерями, как и потери в промышленности, сельском хозяйстве, транспорте и пр.

В результате детального анализа санитарного состояния и перспектив санирования отдельных территорий города, произведенного Всеукраинским институтом коммунальной гигиены и дополненного планировочным анализом о целесообразном использовании тех или иных территорий, схема города ре-

шена в виде пяти селитебных районов: Центрального, Холодногорского, Салтовского, Лосево-Основьянского и Ново-Баварского.

Численность населения в каждом из этих селитебных районов колеблется от 100 до 500 тыс. человек, т. е. не превышает того лимита комплектного жилого района, в пределах которого внутригородское движение может быть разрешено рационально и легко, без помощи сверхскоростного механизированного транспорта.

Решение плана гор. Харькова не одним сплошным селитебным районом, а пятью районами, расположенными в основном по принципу тяготения к основным промышленным районам, использование промежутков между ними, для защитно-мелиоративных зеленых насаждений и вспомогательных районов (складское хозяйство, мелкая промышленность, пищекомбинаты, гаражи, транспорт, устройства и проч.), приводит общую конфигурацию плана города вместе с промышленными площадками к прямоугольнику размером 18,0 на 14,0 километров. При таких размерах общей территории города исключительное значение приобретает проблема внутригородских сообщений.

Старый Харьков, типичный радиальный по плану капиталистический город, развивался стихийно по радиусам — дорогам, пе-

ресекавшимся в одной точке — старом центре небольшого поселения.

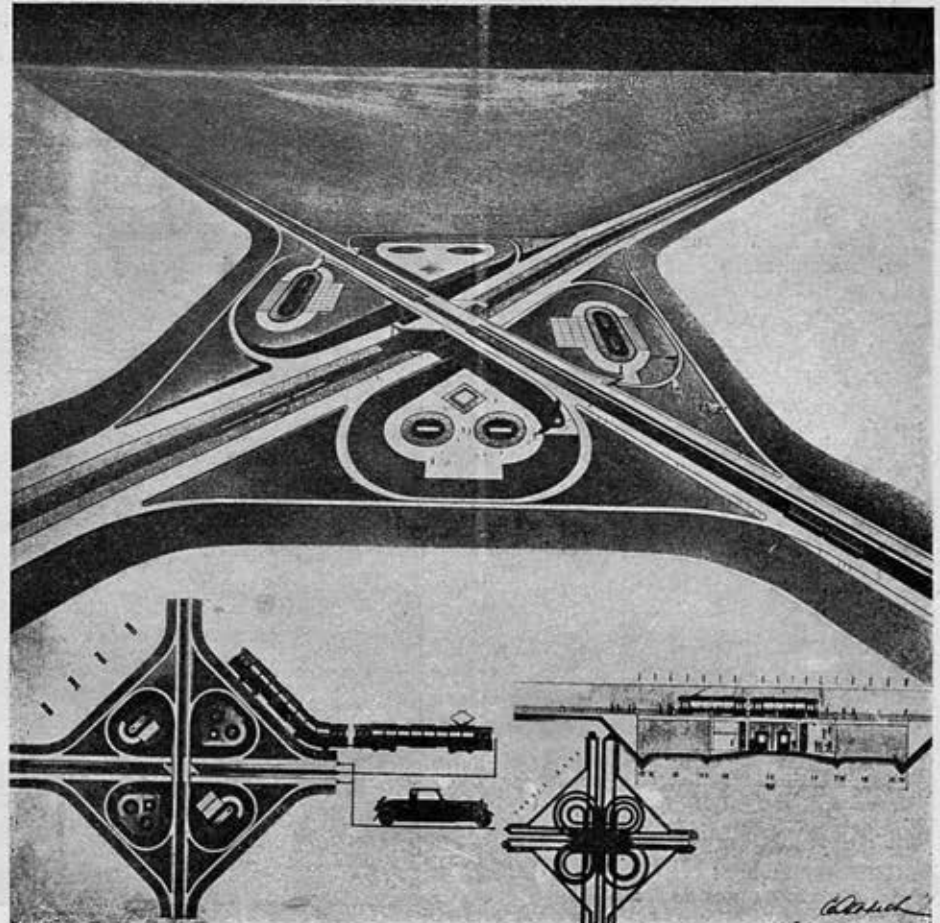
Некоторые из этих радиусов достаточно четко входят в центральный планировочный узел города, другие при подходах к центру теряют свою четкость, разливаясь на проезды и переулки.

Основной перепланировочной задачей была трассировка кольцевых сенокших и обходных магистралей, которые создают связь между всеми районами города, по возможно коротким направлениям, минуя ленту трех центральных площадей города.

Дополнительно к уличным магистралям в схеме предусмотрена система внутригородских большескоростных электрических железных дорог и автомобильных дорог также больших скоростей. И те и другие пересекаются с обычными уличными магистралями на различных уровнях. Электрические железные дороги и метрополитен проектируются как дальнейшее развитие и разветвление глубокого ввода пригородных электрических железных дорог в город.

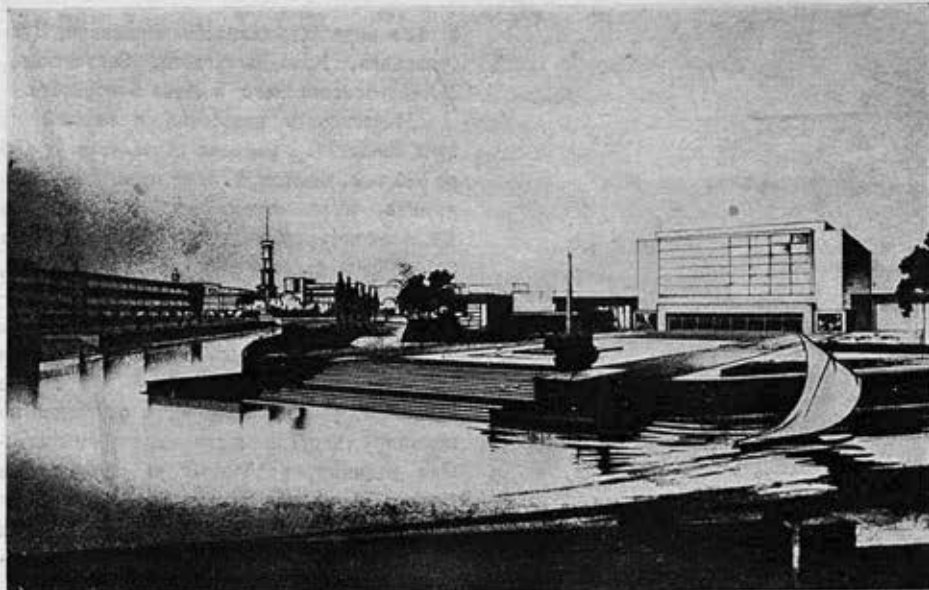
Трасса глубокого ввода — метрополигена проектируется в виде кольца с двумя перпендикулярными диаметрами. В это кольцо, пересекающее все основные жилые массивы и обслуживающие территории, включаются все внешние линии пригородных электриче-

Харьков
Схема пересечения и связи
уличной магистрали с автострадой
и электрической железной дорогой



Kharkov
Schéma de croisement et de liaison d'une
des principales rues avec l'autostrada et le
chemin de fer électrique

Харьков
Перспектива города у набережной



Kharkov
Perspective de la ville au confluent
de la rivière

ских дорог. Кольцо в основном трассируется по естественным балкам и рвам, причем возвышенные жилые районы оно пересекает в открытых искусственных выемках.

С каждым годом возрастает значение внутригородского автотранспорта. Поэтому проектом предусмотрено устройство внутригородской кольцевой «автострады», которая пересекается на разных уровнях обычными городскими магистралями города. Эта «автострада» запроектирована по той же трассе, что и электрические железные дороги, и на том же пониженном уровне. Она связывается с обычными магистралями города пандусными съездами и въездами под острым углом к направлению движения.

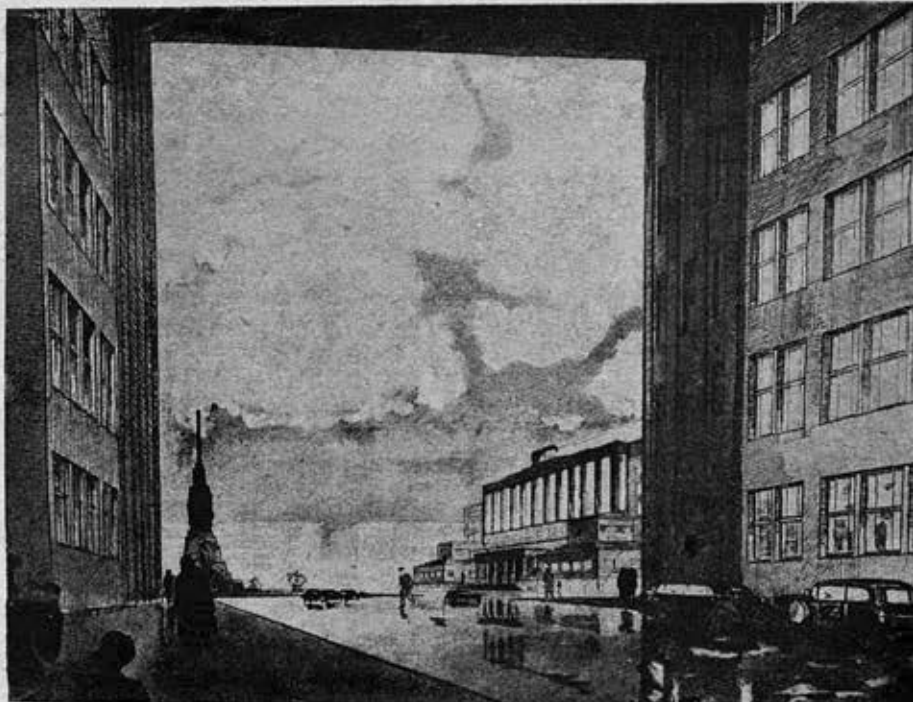
Таким образом связь отдельных районов

между собой и города с периферией, будет совершаться по больше-скоростному кольцу нижнего уровня, а трамваи, автобусы, так же, как и автомобильное движение, по уличным магистралям, будут обслуживать только короткие расстояния внутри отдельных сравнительно небольших районов города.

Таково в общих чертах решение плана города, предложенное схемой, разработанной Гипрогором. В эскизном проекте кроме того особое внимание уделяется вопросам архитектурного оформления города.

В социалистическом Харькове должен быть положен конец той чересполосице архитектурных форм и стилей, которая неизбежна в условиях капиталистической застройки города и так для нее характерна.

Харьков
Архитектурный мотив на площади
им. Дзержинского



Kharkov
Motif architectural
de la place du nom de Dzerjinsky

М. О. Барц и Г. А. Зудблат

Основной тип жилья, применявшийся у нас в массовом городском строительстве до самого последнего времени, это квартиры, расположенные по вертикалям лестничных клеток. Такой тип жилья сложился в результате эволюции довоенной буржуазной квартиры и доходного дома.

В этот период не столько качество, сколько количественные показатели имели решающее значение. Основная задача была — путем создания малокомнатной квартиры минимальных размеров наибоыстрейшим образом разрешить послевоенный жилищный кризис. Это обстоятельство заставило значительную часть строителей идти по пути максимального урезывания обслуживающей части квартиры, иногда даже в ущерб элементарному комфорту. Уничтожалась черная лестница, устанавливались минимальные размеры кухни и других обслуживающих помещений, снижалась высотность и т. д.

Таким образом, по мере роста культурно-бытовых запросов массе все больше обострялись противоречия, заложенные в самом типе буржуазной квартиры и механически перенесенные в новые условия социалистического быта.

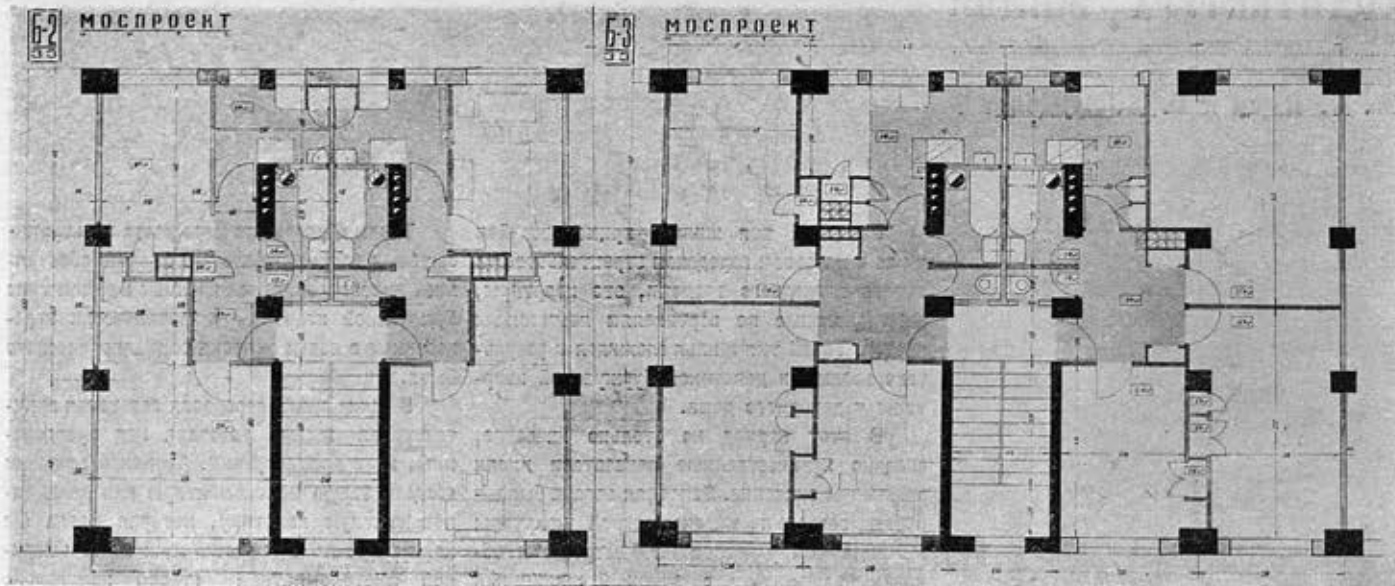
В то же время передовая советская архитектурная мысль работала над преодолением этих противоречий. Делались попытки создать такую малокомнатную или даже однокомнатную квартиру, которая могла бы конкурировать с экономически более выгодной многокомнатной старой квартирой, превосходя ее вместе с тем рядом архитектурных и санитарно-гигиенических качественных показателей.

Мы видели, правда очень редко, реализацию этих идей. Недооценка целого ряда существеннейших бытовых моментов, подчас недостаточно культурное отношение к жилищу, а также целый ряд строительных

Блоки студенческого поселка в Москве

Bloc de maisons
de la cité universitaire à Moscou





Типовой план жилой квартиры. Моспроект, 1933

Plan d'un appartement type. Mosproekt, 1933

затруднений препятствовали широкому распространению этих новых типов жилья. Увлечение экономичностью решения делало эти новые типы и тому же зачастую неприемлемыми даже для малотребовательного потребителя.

Одновременно велись поиски и по линии новых строительных материалов и строительных приемов. Однако недостаточная, кустарно организованная производственная база новых стройматериалов, увлечение дешевой также способствовали снижению качества жилого строительства.

Вопросами собственно архитектурными на этом этапе, как правило, не занимались. Острота жилищного кризиса была настолько велика, а стремление к экономии было настолько законным, что малейшая архитектурная деталь считалась расточительством.

Узко-функционалистический подход к вопросам архитектуры подводил видимость «теоретической» базы под эти первые опыты создания временного дешевого типа массового жилья.

Все это привело к тому, что строительство жилья в основном сосредоточилось в руках не архитекторов, а строителей. В результате мы получили целые кварталы и даже районы, застроенные казарменно-однообразными кирпичными коробками.

На этом этапе вопросы объемно-пространственного разрешения квартала в целом не ставились. Кварталы застраивались либо по периметру, либо еще чаще различными типами строчной застройки. Внутреннее пространство квартала никак не разрешалось — дворы, по существу, представляли из себя остатки бессистемно искромсанных земельных участков.

Подъем общего материального уровня и в связи с этим и повышение требований, предъявляемых к жилью, внимание, уделяемое вопросам реконструкции городов, — все это обусловило перелом в отношении к архитектуре жилья.

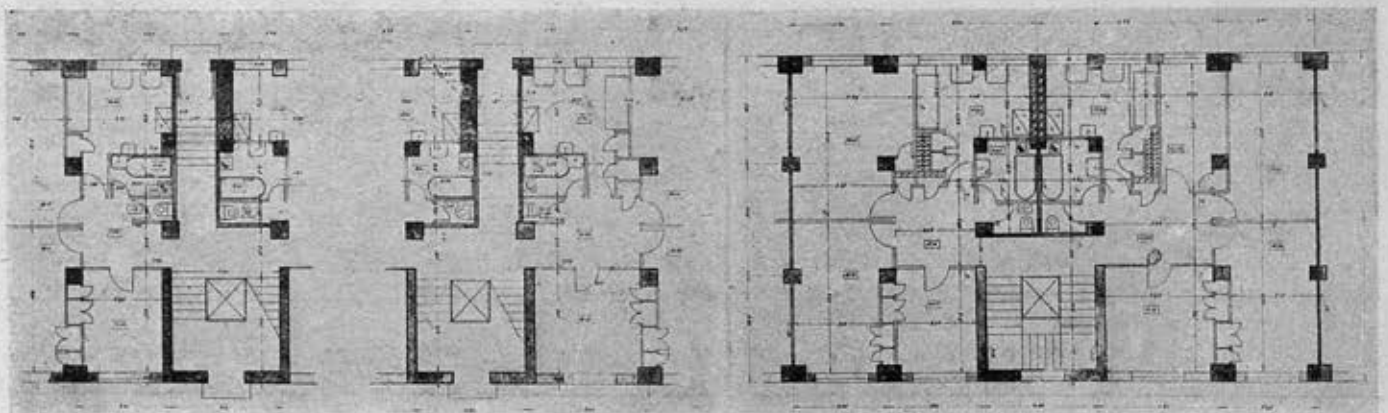
В решении типа жилья архитектура делается необходимой. Перед архитектором открываются большие возможности; тем самым на него налагается и большая ответственность.

У нас часто говорят «оформление» — вместо «архитектура». Это не случайно. Термин «оформление» правильно характеризует тот суррогат, который многие пытаются выдать за настоящий качественный продукт.

Перед архитектором все еще продолжает стоять та же кирпичная коробка, традиционно поставленная по красным линиям.

Типовой план жилой квартиры. Моспроект, 1933.

Plan d'un appartement type. Mosproekt, 1933



ни случайного участка, и ему, для удовлетворения своей архитектурной фантазии, ничего больше не остается, как возвести на углу башню.

Вместо работы над созданием органического архитектурного произведения, во всей своей концепции подчиненного определенной архитектурной идее, он вынужден прибегать к всевозможным ухищрениям для того, чтобы изгладить неприятное воспоминание о кирпичных коробках Дангаузровки и Усачевки.

Можно указать на ряд тенденций, наметившихся за последнее время, из которых одни более, другие менее органически пытаются разрешить эту задачу.

1. Используются классические приемы композиции и пропорций. Архитектурные детали зданий являются органическим развитием естественных элементов жилого дома: балкон, лоджия, карниз. Иногда применяются модернизированные классические формы. Основные композиционные акценты соответствуют функциональной схеме. Общее выражение — спокойное, естественное, жилое.

2. Используются не только классические приемы композиции, но и классические детали. Архитектурные детали здания декоративны: они органически не вытекают из внутреннего содержания дома, и являются по отношению к нему чисто-внешними. Внешность здесь по большей части не оправдывается внутренним содержанием.

3. Поиски новых форм и особой экспрессии в выражении. Классические формы применяются в модернизированном, иногда гротескном виде. Архитектура имеет оттенок театральности, неестественности, иногда нарочитой монументальности.

4. Романтика. Классические формы и детали применяются в утрированном виде. Архитектура имеет не всегда соответствующее внутреннему содержанию выражение пафоса, подчеркнутой монументальности.

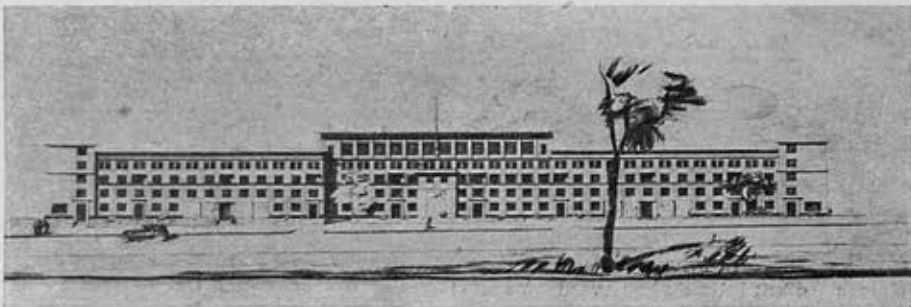
В основе всякого архитектурного организма лежит его объемно-пространственная структура, определяемая общественно-бытовыми формами жизни, которые эту структуру организуют и которые, в свою очередь, ею организуются. Большое или меньшее соответствие этой структуры тенденциям развития бытовых форм оказывает тормозящее или стимулирующее влияние на это развитие. На примерах архитектуры разных времен можно всегда проследить эту зависимость.

Характером объемно-пространственной структуры в значительной мере обуславливается художественный образ, который свое законченное выражение получает в результате архитектурно-художественной разработки элементов и деталей. Требуется значительный путь развития, чтобы первоначаль-



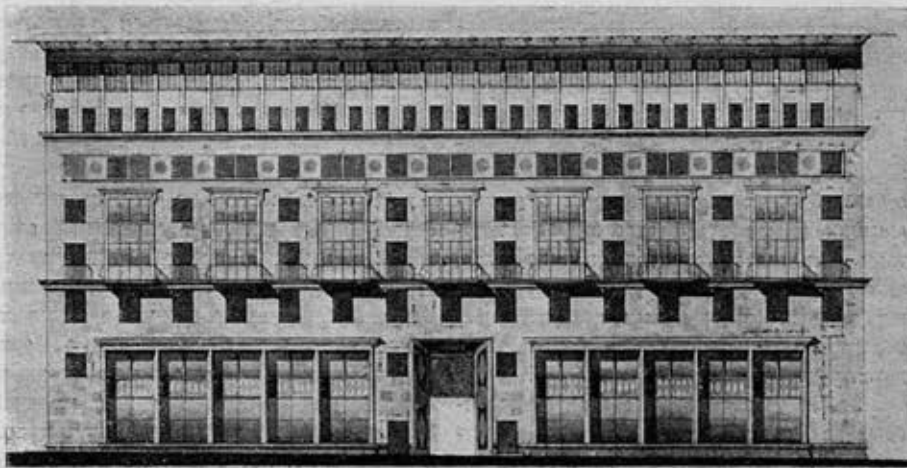
Жилой дом
Ленинградское шоссе. Москва
Арх. Куровский

Maison d'habitation de la chaussée de
Léningrad à Moscou
Architecte Kourovski



Жилой дом
Можайское шоссе. Москва.
Арх. Вайнштейн

Maison d'habitation de la chaussée
Mojaysk à Moscou
Architecte Vayncntein

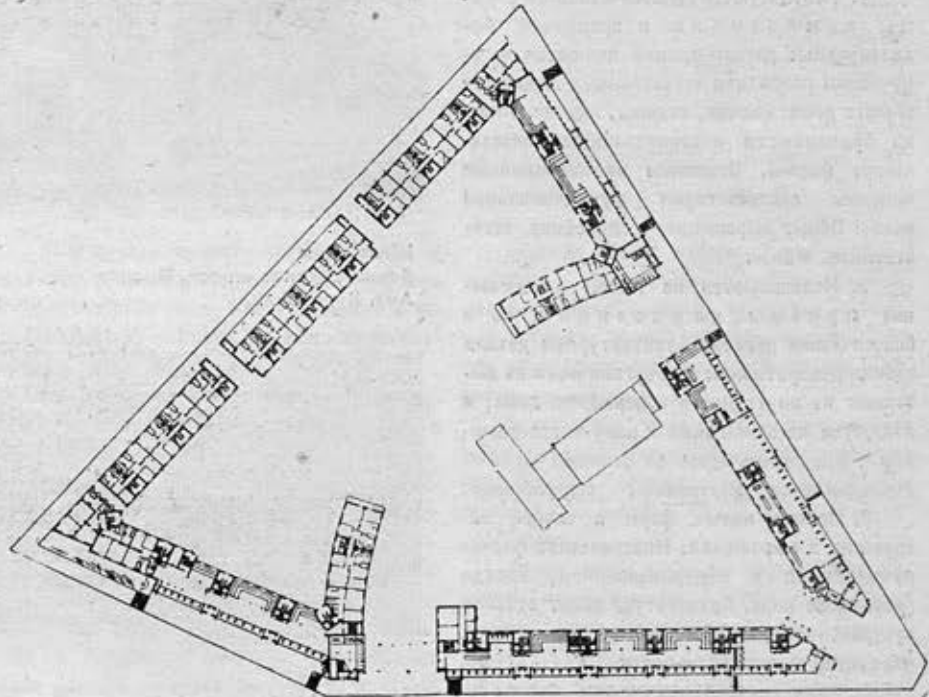


Жилой дом
Тверская ул. Москва
Арх. А. Буров

Maison d'habitation de la rue Tverskaya
Moscou
Architecte A. Bourov



Жилой дом
Яузский бульвар, Москва
Арх. И. А. Голосов



Maison d'habitation du boulevard Yaouzki
à Moscou
Architecte I. A. Golossov

ная схема превратилась в законченную архитектурную концепцию.

Жилье в условиях нашего городского строительства, в условиях реконструкции города — это ряд отдельных жилых единиц — ячеек, квартир, комнат, связанных между собой не только механически, но представляющих вместе с общественными элементами, им сопутствующими (детские ясли, детсады, столовые, спортплощадки, парки и т. д.), некоторый комплекс, который может и должен получить свое специфическое архитектурное выражение.

Это не те отдельные, сравнительно небольшие жилые здания, которые осуществлялись на небольших случайно выхваченных участках, сплошь и рядом нелепой конфигурации, а крупные кварталы, со сторонами порядка 200—400 м, внутри которых

могут свободно разместиться отдельные здания детсадов, яслей, столовых, окруженные парками, спортплощадками, цветниками. Плотность застройки таких участков не должна быть велика, не более 15—20%.

При такой плотности, при условии свободной планировки, не следующей слепо красным линиям, возможно даже в центре города осуществлять свободные комплексы. Большие размеры кварталов позволят осуществлять весьма разнообразные формы застройки, не ограничиваясь традиционными застройками по периметру или строчной. В зависимости от соотношения магистралей и площадей, а также положения в городе, в подобные комплексы могут включаться здания общественного характера: клубы, универмаги, театры и т. п.

Здесь мы подходим к действительной возможности создавать целостные архитектурно-художественные композиции. Здесь единым архитектурным замыслом могут быть объединены жилые и общественные сооружения, зеленая архитектура и архитектура малых форм.

Композиция будет обуславливаться не только решением фасадов, но главным образом пространственным соотношением архитектурных масс и при этом не придется бутафорскими ухищрениями замазывать отсутствие органической архитектурной концепции. Получит, наконец, свое настоящее значение внутреннее пространство квартала, до сих пор архитектурно не решавшееся. Между тем это пространство для обитателей дома имеет не менее важное значение чем улица. Сюда, естественно, в целях изоля-

ции от уличного шума, пыли, копоти, должна выходить основная масса жилых комнат, балконы, лоджии.

Остается задача решения фасада жилого дома, представляющего блок самостоятельных равноценных жилых единиц. Это обстоятельство придает особую специфичность фасаду жилого дома. Мы видели примеры последовательных решений, когда архитектор слепо переносил внутреннее содержание дома на фасадную плоскость (особенно четко этот принцип проведен в работах Гропиуса и Бруно Таута). При этом фасад лишается какого бы то ни было композиционного единства. Его размеры архитектурно не обусловлены. Даже при очень хорошем решении деталей, он производит неполноценное впечатление. Очевидно, для композиционного решения фасада, для ясности его восприятия необходимо выделить из системы фасада ряд элементов и членений, соотношение которых между собой и всем зданием обуславливает его архитектурное единство.

Если эти элементы и членения не являются бутафорскими и вытекают из самого существа содержания, из его архитектуры и конструктивной схемы, если они органически связаны с общей идеей решения комплекса, то вся композиция в целом получит законченное выражение и на этом пути может быть найдено специфичное для своего жилого дома архитектурное качество.

Жилая ячейка пока еще архитектурно не разрешена. Пропорции комнат, их соотношение между собой, архитектурная обработка, окраска, до сих пор еще не были в массовом масштабе предметом серьезной работы архитектора.

Такие элементы квартиры, как окно, дверь, стенной шкаф и т. д. должны располагаться не случайно, а увязываться с общей композицией квартиры и расположением мебели.

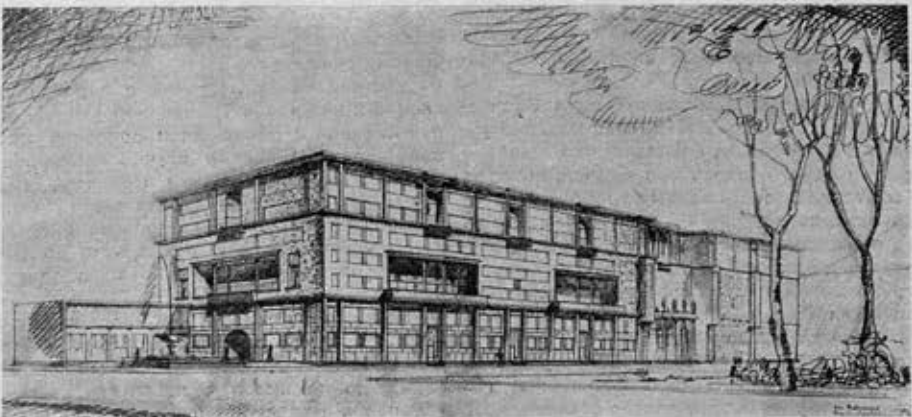
Однако не надо считать, что применяемый у нас тип квартиры является единственным возможным. Различные пространственные комбинации дают возможность варьировать высоты помещений в зависимости от величины и назначения и таким образом значительно обогатить ее архитектурное содержание.

Так как целый ряд проблем в области архитектурного и строительного качества жилья, выбора рациональных конструкций, новых типов строительных деталей не может быть разрешен в порядке обычного проектирования и строительства, необходимо поставить на надлежащую высоту экспериментальную работу, выделив для этой цели специальные кварталы как в самом городе, так и вне его, обеспечив их надлежащими средствами и квалифицированными архитектурно-строительными кадрами.



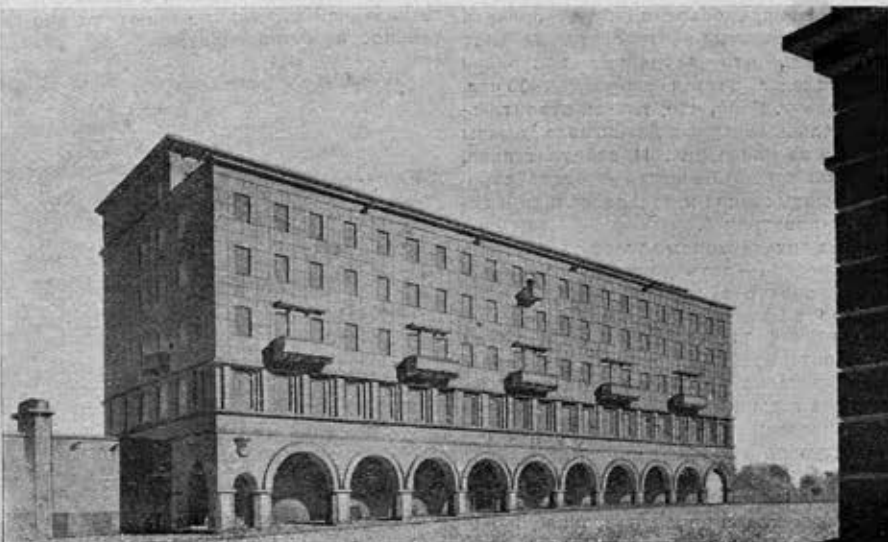
Дом ИТР
Земляной вал, Москва
Арх. Кеслер

Maison des Ingénieurs
à Moscou
Architecte Kesler



Жилой дом
Патриаршие пруды, Москва
Арх. В. Н. Владимиров и Г. И. Луцкий

Maison d'habitation d'„Aviojlistroy“
à Moscou
Architectes: V. Vladimirov et G. Loutski



Жилой дом, Москва
Арх. Мешков

Maison d'habitation à Moscou
Architecte Mechkov

П Р А К Т И К А

ШКОЛЬНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДА

В. Пасковский



Ленинград
Школа на ул. ткачей. Общий вид.-
Арх. Симонов

Léningrad
Ecole de la rue des Tisserands. Vue
general. Architecte Simonov

Наследство, оставшееся нам от царизма в отношении школьных зданий, ниже всякой критики.

Обследование школьной сети Василеостровского района (наиболее благополучного в Ленинграде) показало, что в районе нет ни одного школьного здания, которое бы отвечало современным требованиям педагогики, педагогики и гигиены. И, конечно, не приходится говорить о том, что количество старых школ совершенно недостаточно и далеко не вмещает всех, кому революция открывает путь к знанию.

Реконструкция старых и строительство новых школьных зданий развернулось в конце восстановительного периода, но темпы строительства далеко отставали от насущнейших потребностей в школьных зданиях. За первую пятилетку в Ленинграде выстроено школ на 10 800 чел. при расчете на одну смену. Капитальных вложений за пять лет произведено 20,0 млн. рублей.

По плану ЛенгорОНО во вторую пятилетку, в связи с развертыванием всеобщего обучения, необходимо будет принять в школу добавочных контингентов за 5 лет 119 000 чел., что потребует постройки 119 новых школ, считая каждую на 1000 чел. в одну смену. Ясно, что темпы строительства школьных зданий в Ленинграде должны возрасти во много раз. И действительно, в текущем году в Ленинграде будет строиться 8 новых школ и достраиваться и реконструироваться 4.

Перед архитектором встает важнейшая задача — дать достойное оформление идеи советской трудовой школы и максимально эффективно использовать капиталовложения, предназначенные на школьное строительство. Какой же путь проделало строительство школ в Ленинграде за последние годы и какой опыт для будущего можно извлечь из первых попыток дать архитектурное решение школьного здания?

Отдельные образцы школьного строительства Ленинграда дают четкую картину эволюции методов проектирования школьного здания. Первая школа у Нарвских ворот (проект проф. А. С. Никольского) в своей композиции основной упор делает на увязке всего школьного комплекса с новым

жилищным строительством района. Здание школы связывает изгиб основной магистрали района — ул. Стачек с перпендикулярной к ней новой Тракторной улицей, на оси которой и расположен основной массив школы. В данном случае планировка школы подчинена внешним предпосылкам и школа решена как доминанта части жилого района. Это ярко отразилось на конфигурации здания, которое развернуто по дуге около четверти окружности с двумя крыльями.

Необходимо отметить, что проектировка школы совпала с периодом ломки методов школьной работы. Школьные работники еще не имели четких методических установок и хотя уже намечался кабинетный метод проработки учебных дисциплин, школа все еще построена по чисто классной системе в обоих концентраторах. Те же условия сказались и в отношении технологического сектора, нашедшего свое разрешение в ряде обычных рабочих комнат, которые в настоящее время, в связи с политехнизацией школы, отвечают только потребностям 1-го концентратора.

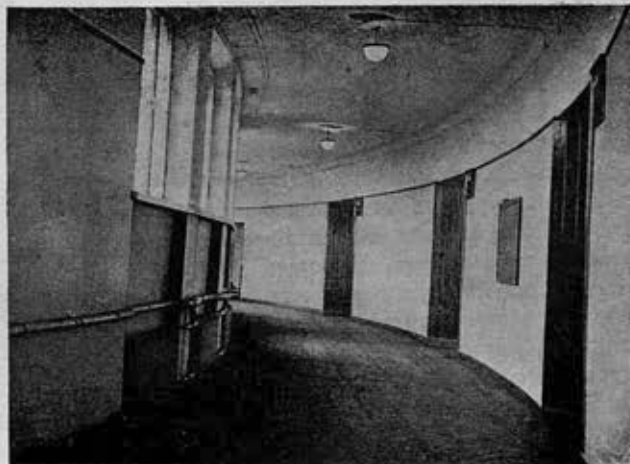
Следующая ступень школьного строительства Ленинграда представлена уже целой группой школ, как-то: 120-я школа, школа в Лесном, школа за Электросилой; все эти здания, расположенные на свободных участках, вдали от районных магистралей, отходят от формального принципа разрешения своего плана и ставят в основу пространственной организации его внутреннее содержание.

120-я школа на ул. Ткачей (мастерская арх. Симонова) и школа в Лесном (мастерская проф. А. С. Никольского, проект арх. В. М. Гальперина) — подчиняют свое плановое решение в отношении размещения I и II ступени принципу четкого разделения концентраторов, исходя из возрастных групп школьников и программно-методических условий работы этих концентраторов. В обеих этих школах I и II концентры расположены в обособленных корпусах, соединенных или крытым переходом или общими помещениями.

С периодом постройки этих зданий совпадают новые искания в области внутренней отделки и цветки учебных помещений.

Ленинград
Школа на ул. Стачек.
III этаж,
круглый коридор
Арх. Никольский

Léningrad. École de
la rue des Grèves
Troisième étage,
corridor circulaire
Architecte Nikolski



Ленинград
Школа на Лесном проспекте
Арх. Никольский и Гальперин

Léningrad
Ecole de la rue des Tisserands
Architectes: Nicolski et Galperin



Эти важнейшие вопросы нашли свое выражение, главным образом, в новых методах окраски классов, коридоров и других помещений школы. Оставляя для специальной статьи дискуссионную сторону вопроса о принятом принципе окраски, можно только сказать, что в данном случае архитекторы круто отошли от старых методов и освободили школьные помещения от той удручающей серости, печать которой лежит и до сего времени на большинстве школ.

В последней группе построенных и еще достраивающихся школ (школа на ул. Стачек у Путиловского завода, проект арх. И. И. Фомина; школа на Балтийской ул., проект арх. В. О. Мунц и школа во Флюгеновом пер., проект арх. В. О. Мунц) — планировка здания чаще всего подчиняется конфигурации отведенного школе участка.

Узкий участок, который вынуждены были принять для школы на ул. Стачек, заставил спроектировать все здания в виде одного корпуса длиной около 250 метров, и только столовая и внешкольная часть отрываются от главного здания и круглым массивом располагаются на небольшом выступе школьного участка.

Узость и конфигурация участка обусловили принять почти экваториальную ориентацию здания. Больше трудности вызвало, принимая во внимание двойную ширину корпуса, размещение учебных помещений так, чтобы большинство из них получили солнечный свет.

В школе на Балтийской улице пришлось встретиться с еще большими трудностями: величина участка с трудом позволяла спроектировать здание школы требуемой емкости. Для придания максимальной компактности зданию, архитектор применил особый конструктивный прием: балки перекрытия классов и других учебных помещений оперты на внутренние стены, т. е. лежат параллельно наружным. Это позволило поднять верхнюю кромку окон почти под самый потолок.

Такой прием дал возможность увеличить глубину класса за счет длины без ущерба для требуемой освещенности и на рабочих местах, сделал корпус здания ниже и значительно короче.

На последних примерах мы видим, что противоречия планировки капиталистического города до сих пор тяготеют над нами

и часто диктуют пространственную организацию здания более властно, чем требования процесса, в нем осуществляемого.

Говоря о школьном строительстве Ленинграда, нельзя не упомянуть о здании ФЭД для Новой деревни, спроектированном Институтом коммунального хозяйства под руководством арх. В. М. Гальперина. Этот проект явился результатом большой комплексной научно-исследовательской работы, проведенной по заданию ЛенгорОНО. Пространственная организация здания учитывает все последние достижения и требования педологии, педагогики и школьной гигиены; проект предусматривает четкое разделение концентров без нарушения единства школы и максимальное разукрупнение школы в секторах и блоках.

Важнейшая проблема светотехнической вооруженности учебных помещений решается путем применения дополнительного (медового) освещения. Учтены специфические особенности школьной работы при решении всех неучебных секторов организация школьного участка как важнейшего фактора учебно-воспитательной работы и, наконец, все достижения школьного строительства Западной Европы и Америки.

Архитектурно-художественному облику ленинградских школ до последнего времени уделялось мало внимания. В области архитектуры, как и на многих других участках нашего строительства, очень тяжело сказался тот «самотек», которому была предоставлена эта важнейшая область. С одной стороны, не было четких, ведущих установок, которые могли бы лечь в основу архитектурно-художественных исканий, с другой — многие архитекторы считали, что роль скоро в отношении процесса здание функционально решено правильно, это само по себе делает его достаточно полноценным. Такие установки часто ведут к игнорированию задачи архитектурного решения здания и со стороны его художественной выразительности.

В итоге некоторые наши школы — здания социального воспитания не имеют специфического «лица» и не отличаются от профиля хлебозаводов. Отдельные удовлетворительные решения школьных зданий только частично выражают идею советской единой трудовой школы. Более четкое определение архитектурного облика и типа советской школы — еще дело ближайшего будущего.

Ленинград
Школа на ул. Стачек 50
Столовая
Арх. И. И. Фомин

Léningrad
Ecole de la rue des
Grèves Réfectoire
Architecte I. Fomine



ДВЕ ПЛОЩАДИ В НОВОЙ ГОРЛОВКЕ

А. Э.

В первоначальный период теоретической разработки и проектирования социалистических городов СССР основное внимание было обращено на нахождение правильных путей разрешения проблемы расселения. Вопросы оптимальных размеров городов, система их распределения по территории Союза в связи с размещением промышленных предприятий и сельского хозяйства, социально-бытовая, техническая и планировочная структура социалистического города стояли в центре внимания. В последующий период и в настоящее время к этим вопросам добавлена требующая немедленного и специфического в советских условиях разрешения проблема архитектуры социалистического города.

Специфичность разрешения проблем архитектуры социалистического города лежит не только в том, что эпоха диктатуры пролетариата и строящегося социализма выдвигает свои новые требования к архитектурным формам и композициям, отличные от эпохи капитализма, но также и в том, что советское плановое хозяйство открывает такие возможности для осуществления комплексных архитектурных замыслов крупного масштаба, какие в капиталистических условиях застройки городов — неосуществимы.

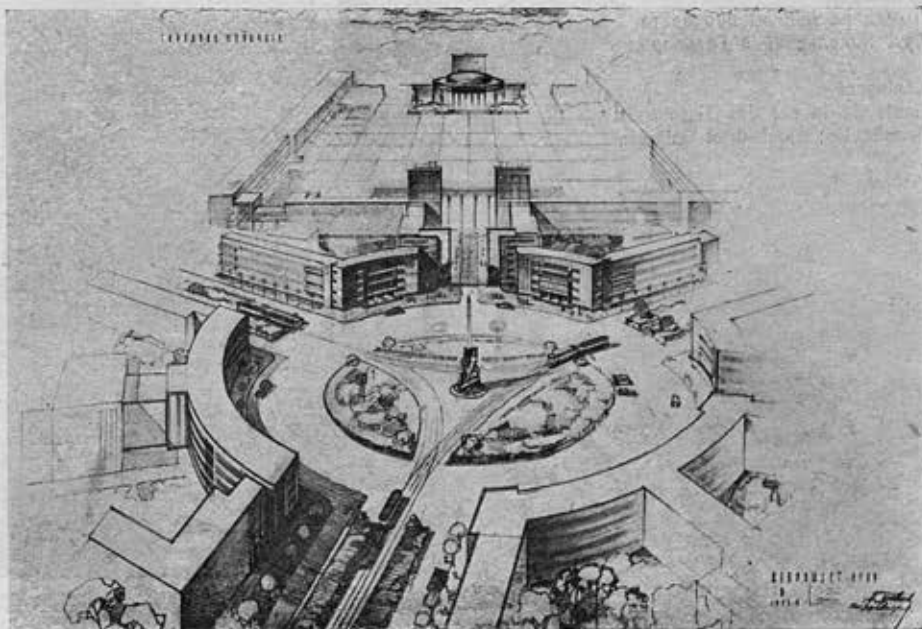
Единый застройщик всего города, вместо многих застройщиков на одном квартале, не только дает возможность, но и обязывает советского архитектора давать решения архитектурных комплексов застройки целых площадей, перекрестков улиц и разных районов, в увязке их с элементами городского благоустройства.

Одним из примеров такого вида архитектурного проектирования может служить композиция двух смежных площадей, запроектированных для гор. Новая Горловка в Донцеком бассейне.

Функционально-планировочный замысел этого решения заключается в том, что круглая площадь расположена на пересечении основных магистралей города, четко связана с железнодорожным вокзалом и внешними автомобильными дорогами, и вокруг них располагаются здания административно-хозяйственных и политически-руководящих организаций, имеющих не только городское значение, но руководящих жизнью всего прилегающего экономического района.

Вторая большая, прямоугольной формы площадь имеет иное функциональное назначение. Она предназначена для манифестаций, митингов, парадов и т. п.

В соответствии с этими задачами, она соединена с круглой площадью движения проездом-проходом, а с противоположной стороны обтекается одной из уличных магистралей.



Новая Горловка

Общая композиция двух площадей

La nouvelle Gorlovka

Composition d'ensemble de deux places

Это создает благоприятные условия для эвакуации и реэвакуации тех больших масс населения, которые в отдельные моменты жизни города могут скопиться на этой площади, но с другой стороны, загрузка этой площади не нарушает нормального движения по всем магистралям города. Застраивается эта площадь в основном зданиями культурно-просветительного характера — музеями, картинной галлереей, библиотекой, театром и т. п., а сама площадь, короткой своей стороной примыкает к Парку культуры и отдыха.

Здание руководящих, правительственных и общественных организаций запроектировано так, что оно выходит на обе площади. Узкая его часть выходит на круглую

площадь, что облегчает подступы к нему для деловых посетителей и сотрудников этих учреждений. Более широкая часть, с открытыми террасами и трибунами, выходит на открытую прямоугольную площадь, создавая удобную связь правительственных и политических руководителей с массами населения, когда они собираются на этой площади.

Работа выполнена группой архитекторов Украинского Института по проектированию городов.

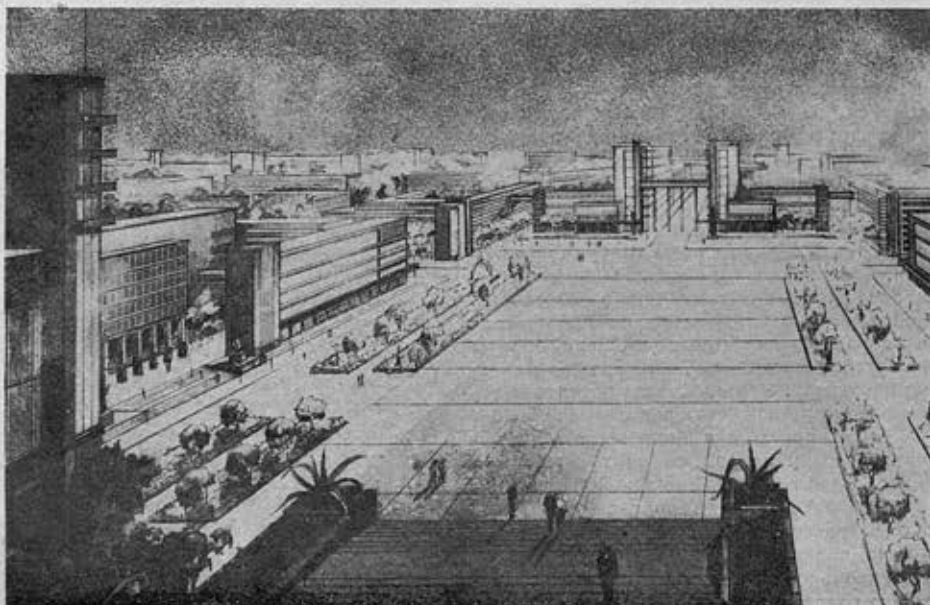
Единство архитектурной композиции всего решения достигнуто путем многократного перехода от детализации отдельных зданий к увязке всего архитектурного комплекса и обратно.

Новая Горловка

Общий вид прямоугольной площади

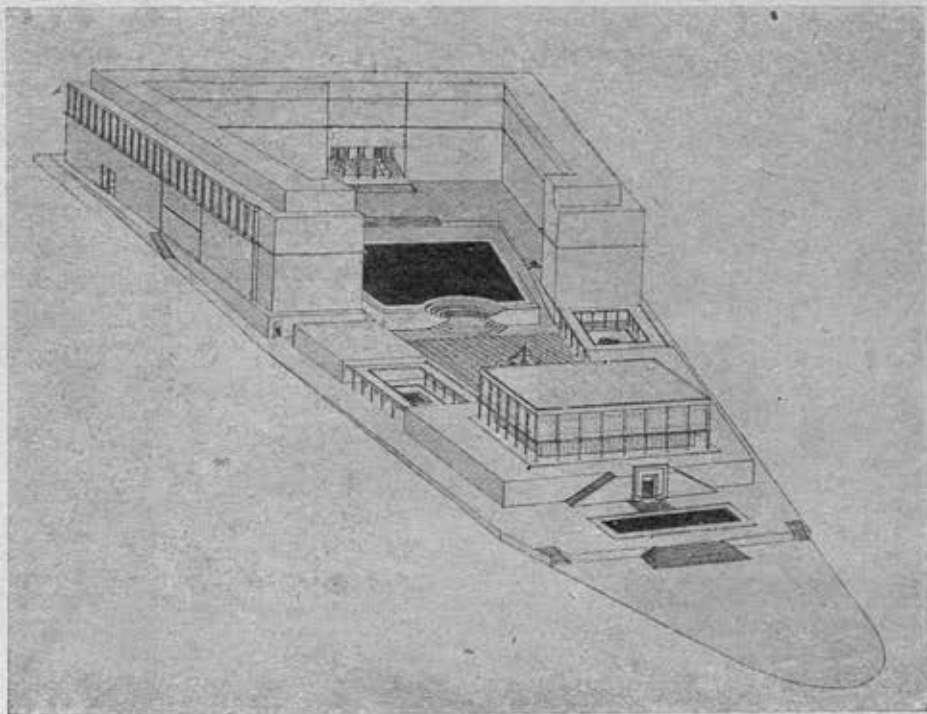
Nouvelle Gorlovka

Vue d'ensemble de la place rectangulaire



Перспектива застройки квартала
по Б. Грузинской ул. в Москве
Арх. М. О. Барщ и Г. А. Зундблат

Perspective d'un quartier
de la rue B. Grouzinskaya à Moscou
Architectes: M. Barchtch et G. Zoundblat



ПРОЕКТ ЗАСТРОЙКИ КВАРТАЛА ПО Б. ГРУЗИНСКОЙ УЛ. В МОСКВЕ

Новый квартал строится на разветвлении Б. Грузинской ул., на новол проектируемой магистрали от Зоологического сада до ул. Горького. С севера квартал ограничен также вновь проектируемой магистралью, идущей от центра.

Отведенный под застройку нового квартала участок по форме — удлиненный треугольник со значительным удлинением (до 6 м) с севера на юг по длинной оси и до 4 м. по поперечной. Острый угол участка выходит к группе площадей и скверов, проектируемых на месте территории Зоологического сада. Эту часть квартала целесообразно отвести под застройку зданиями общественного назначения (универмаг, кино и т. п.).

Широкая часть участка предназначается под застройку жильем. Жилой корпус охватывает по периметру участок с трех сторон и образует большой широкий двор, открытый на юг, с хорошей перспективой на скверы и пруды Зоологического сада. Двор обрабатывается террасами и лестницами, сообразно с уклоном местности.

Шестиэтажный жилой дом 1-й очереди располагается на углу участка и выходит на Б. Грузинскую ул. и вновь проектируемую магистраль. Все этажи дома имеют двух- и трехкомнатные типовые квартиры.

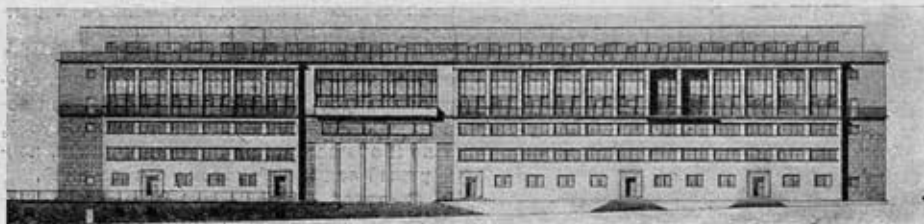
В угловой части расположены четырехкомнатные квартиры несколько большей площади. Под всем домом устраивается подвал, освещенный со двора. В подвале расположены котельная и склад топлива; остальная часть может быть использована для хозяйственных целей.

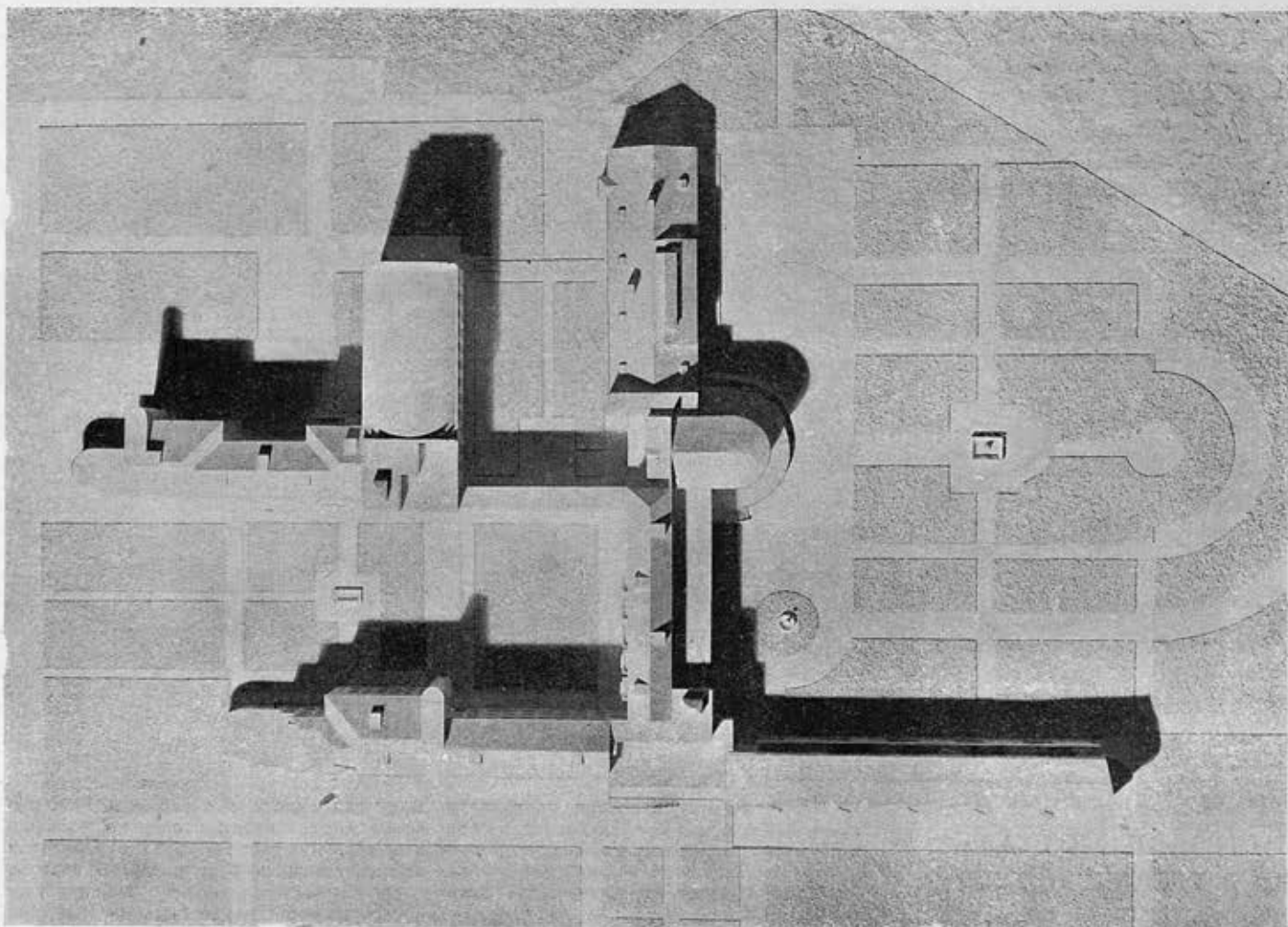
Конструкция дома — кирпично-столбовая, перекрытия по деревянным прогонам. Часть перекрытий, соответственно нормам, по железобетонным прогонам. Оконные перемычки железно-кирпичные. Кровля односкатная с уклоном внутрь участка.

Фасад решен на основе обнаружения системы кирпичного каркаса. Столбы каркаса удлиненной формы и ставятся перпендикулярно фасадной линии. Оконные проемы, за исключением окон первого этажа, устраиваются во всю ширину пролета между столбами. Стена четвертого и пятого этажа несколько западает внутрь, образуя ряд лоджий-балконов по четвертому этажу. Перемычки между четвертым и пятым этажом обрабатываются филёнками штукатурного или иного материала и могут быть решены в цвете. Фасадная стенка шестого этажа проектируется облегченной конструкции и несколько западает за плоскость фасада, образуя балконы перед квартирами шестого этажа.

Жилой дом по Б. Грузинской ул.
Арх. М. О. Барщ и Г. А. Зундблат

Maison d'habitation de la rue B. Grouzinskaya
à Moscou
Architectes: M. O. Barchtch et G. A. Zoundblat





Санаторий в Барвихе. Макет
Арх. Б. М. Иофан

Sanatorium à Barvikhha. Maquette
Architecte B. M. Yofan

САНАТОРИЙ В БАРВИХЕ

Б. М. Иофан

В 28 километрах от Москвы, недалеко от Подушкинского шоссе у поселка Барвиха заканчивается новый санаторий ЛСУК, предназначенный для лечения болезней обмена веществ типа Norden'a.

Санаторий живописно расположен на лесистом возвышенном месте. Неподалеку имеются два пруда: один из них предназначен для культурного рыболовства, другой для водного и конькобежного спорта.

Здание санатория состоит из отдельных двух- и трехэтажных корпусов — павильонов, объединяемых крытыми переходами и галереями.

Из шести корпусов — три предназначены для палат (индивидуальных и семейных ячеек и стационара), в остальных же располагаются помещения общего характера.

Главный подъезд и вход в санаторий расположены в восточной части центрального корпуса, где в I этаже находится вестибюль с гардеробом и регистратурой, а во II этаже — комнаты для кружков, концертный зал и библиотека с читальней.

С левой стороны вестибюля помеща-

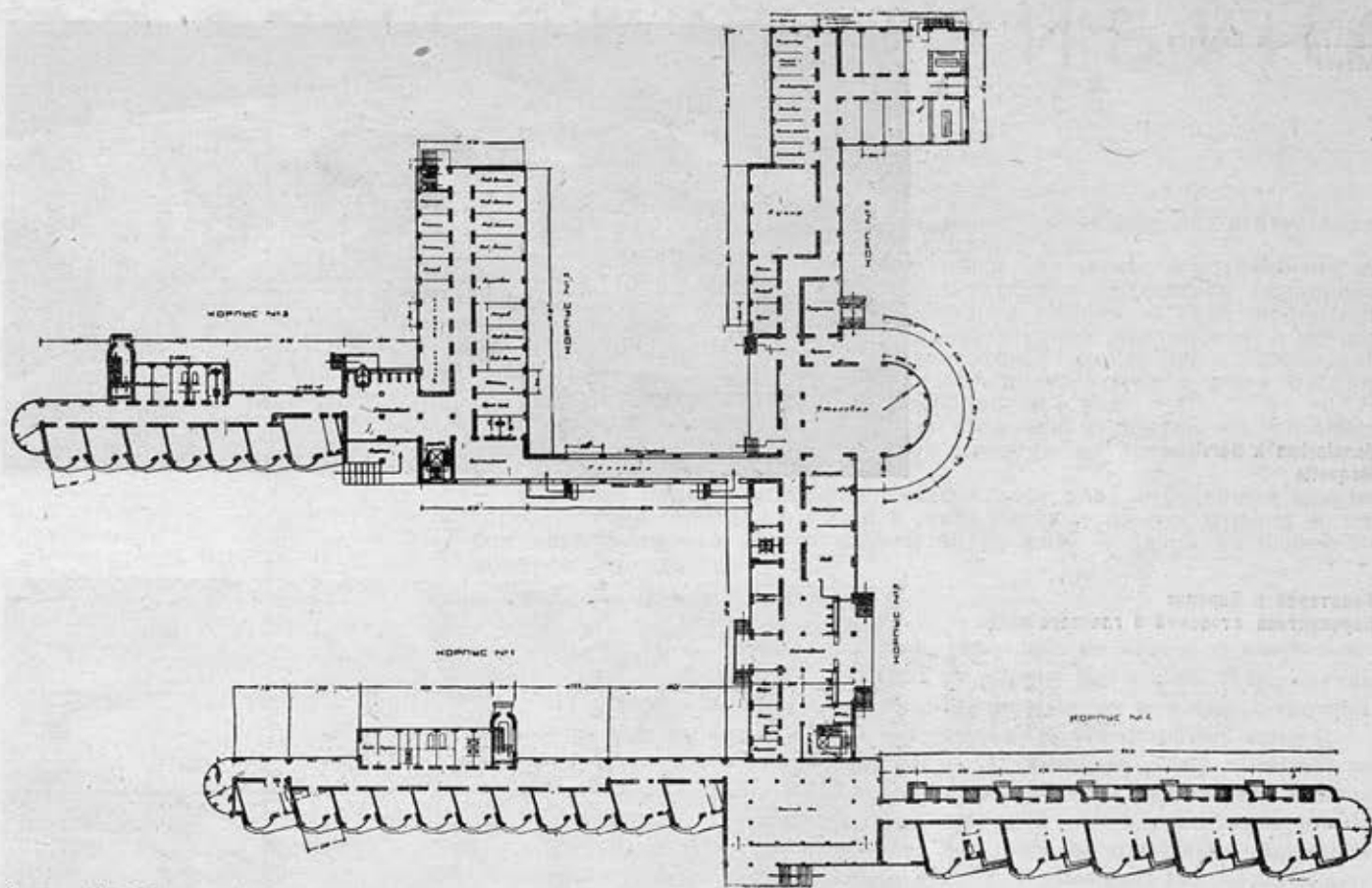
ется обширный холл, а над ним большой зимний сад. По обе стороны холла размещаются корпуса с ячейками: двухэтажный для семейных и трехэтажный для индивидуальных ячеек.

Направо от вестибюля — вход в столовую, кухню и пр. подсобные помещения. Против входа открывается галерея, которая ведет в трехэтажные корпуса: лечебный и корпус стационарных больных. Третий этаж лечебного корпуса занимает большой физкультурный зал в 450 кв. м, перекрытый оболочкой типа Цоллингер.

Таков в главных чертах общий план санатория. Все корпуса имеют отдельные входы и выходы; пологие лестницы и лифты кроватного типа служат для сообщения по этажам.

Расположение палат санатория относительно стран света ориентировано на юго-восток, причем внешней стене каждой ячейки придана закругленная форма, позволяющая принимать солнечные лучи в течение максимально длительного периода.

По всей длине южного фасада каждая ячейка, как семейная так и индивидуальная,



Санаторий в Барвихе
План 1 этажа

Sanatorium à Barvikha
Plan du rez-de-chaussée

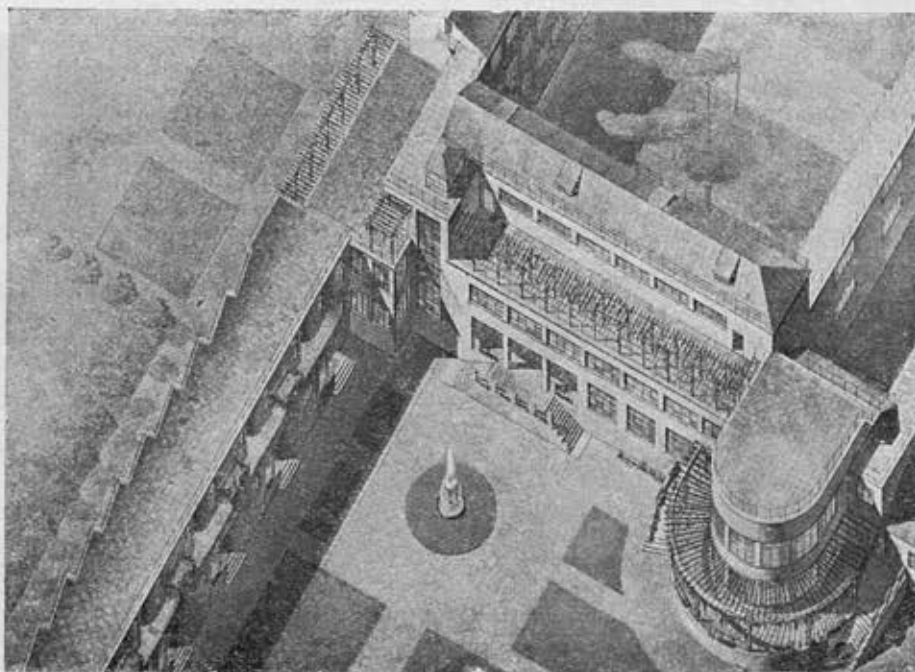
имеет свой балкон-соларий, полностью изолированный от соседних, благодаря уступчатой линии фасада. Кроме этих балконов солариями служат плоские крыши здания. Комнаты ячеек устроены неглубокими (4,5 м), что усиливает освещаемость их солнцем. Коридоры в жилых корпусах (шириной от 2-80 до 3-40 м) односторонние и заканчиваются комнатами отдыха.

Отопление санатория воздушное, связанное с приточно-вытяжной вентиляцией (с промывкой и увлажнением воздуха). Там, где по специфическим условиям воздушное отопление невозможно (уборные, ванны, грязелечебница), применены местные отопительные приборы-радиаторы.

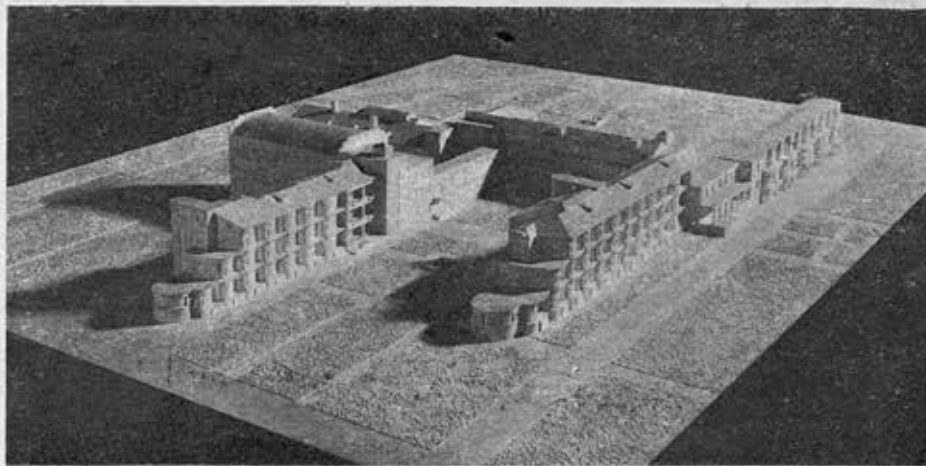
Снабжение водой производится из собственной артезианской скважины, причем устроена проводка как горячей, так и холодной воды.

Группа зданий обслуживающего порядка (прачечная, баня, водонапорная башня) расположены в отдалении от основных корпусов.

В настоящее время все строительные работы закончены, и ведется окончательная отделка и оборудование санатория.



Санаторий в Барвихе
Макет



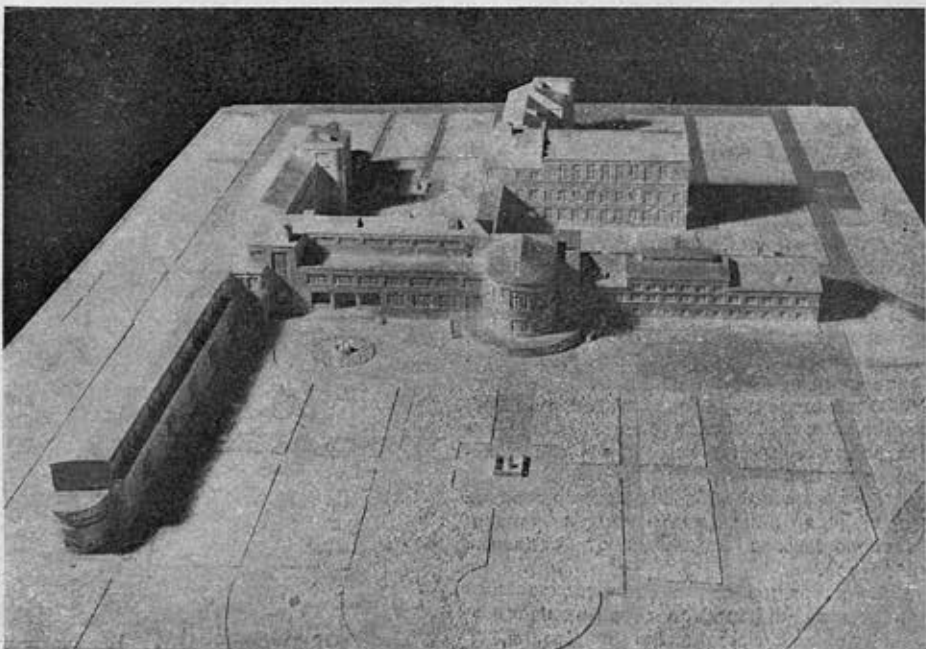
Sanatorium à Barvikha
Maquette

Санаторий в Барвихе
Перспектива столовой и главного входа



Sanatorium à Barvikha
Perspective du restaurant avec l'entrée
principale

Санаторий в Барвихе
Макет



Sanatorium à Barvikha
Maquette

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

КАК Я РАБОТАЮ

Обмен творческим опытом

В № 5 „Архитектуры СССР“ редакция поместила ряд статей советских архитекторов на тему: „Как я работаю“.

Эти статьи явились ответом на наше обращение к крупнейшим советским и западным архитекторам с просьбой поделиться сведениями и соображениями о методах архитектурной работы, о ходе творческого и производственного процесса в архитектурной мастерской, о методах изучения технико-экономических показателей здания, об использовании образцов классической и современной архитектуры, о роли рисунка, и формах коллективной работы над проектом и т. д.

Предложенный редакцией обмен творческим опытом на страницах журнала встретил живой отклик со стороны не только советских, но и западных архитекторов.

Ниже мы помещаем оригинальные статьи ряда крупнейших архитекторов Запада, присланные нам в ответ на нашу анкету. Оценка и разбор опубликованных высказываний будут даны в одном из ближайших номеров „Архитектуры СССР“.

И. И. П. Ауд (Роттердам)
I. I. P. Oud (Rotterdam)

1. При небольших заданиях я обыкновенно делаю всю композицию сразу. В больших работах я предварительно выясняю себе все части задания (помещения и т. п.) в их числе и величине, нанося их на особый лист. Органическую группировку этих элементов в общей композиции я произвожу после неоднократных визитов на места, где разыгрывается жизнь, могущая регулировать мою работу. Я каждый раз воображаю себя там в разных ролях (посетителя, купца, портье, уборщицы и т. д.). Я таким образом спроектировал: биржу, отель, кино, жилые дома и т. п. До выполнения плана я по возможности меньше читаю относящихся к работе книг (только позже по отдельным вопросам, для контроля). При этом предполагается наличие знаний, не могущих быть приобретенными непосредственным опытом.

2. Обычно первая композиция требует небольших изменений при проработке. Только детали подвергаются постоянной переработке и улучшениям. Беседы с моими сотрудниками я нахожу при этом очень полезными (даже самый казался бы банальный разговор подчас дает толчок к пересмотру).

3. Первый набросок остается для меня постоянной путеводной нитью. Так как в этом наброске синтетически выражена вся работа в целом, то я возможно реже отклоняюсь от него и при всяких нужных изменениях стараюсь возможно ближе его придерживаться.

4. Я никогда не пользуюсь при работе образцами классической или новейшей архитектуры. Я нахожу, что независимо от этого такие образцы влияют на работу, потому что многое из ранее виденного проявляется подсознательно.

5. Коллективную работу я отклоняю в архитектуре (т. е. в поставленной себе задаче). Я рассматриваю архитектуру, как дело личного синтеза, независимо от моего

убеждения, что основы не могут быть в достаточной мере общими. Работа помощников является при этом очень жизненным и ценным, но второстепенным делом.

6. Совместную работу со скульпторами и живописцами я понимаю лишь в том случае, когда мне нужно и возможно использовать пару их «свободных» произведений.

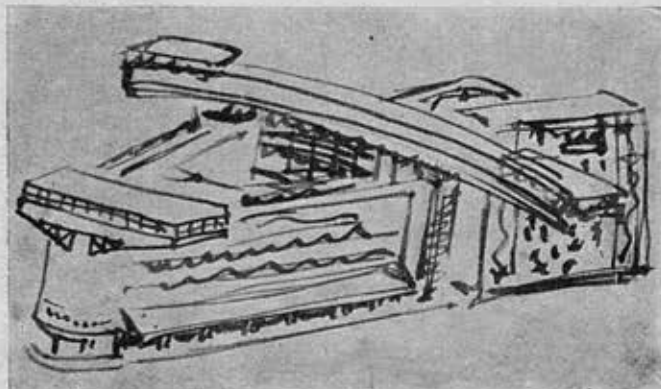
7. Я очень долго работаю над проектом: постоянно выясняю и перерабатываю (проезаиваю). Когда работа «внутренне» готова, я это чувствую совершенно определенно и далее работать не могу. Я уже не могу тогда ничего изменить и должен приступить к стройке, поскольку я считаю ее в достаточной мере выясненной.

8. Творческая работа по окончанию проекта проявляется только как проработка второстепенных деталей во время выполнения. Улучшения, отделка и дополнения могут тогда производиться лишь в мелочах. Перемены решающего значения я могу тогда делать, только полностью перерабатывая проект.

И. И. П. Ауд. Жилой блок Гек-ван-Голланд. 1924



И. И. П. Ауд. Набросок к проекту школьного здания



Иозеф Франк (Вена) Joseph Frank (Vienne)

Первое и наиболее важное условие в архитектурной работе — это возможно более точная выработка программы. Это, как правило, дело не архитектора, а заказчика, который, однако, чаще всего сам не вполне точно уясняет себе свои собственные желания. Вообще же необходимо подчеркнуть, что задачей архитектора является не составление программы, а ее выполнение, созданное в пределах данных возможностей архитектурного произведения наиболее ценного в экономическом, конструктивном, эстетическом и других отношениях. Поэтому он должен стоять на уровне своей задачи не только в профессиональном, но и в общекультурном отношении, ибо иначе он не сможет использовать наличные средства таким образом, чтобы прежде всего добиться наиболее ценных результатов. Наилучшее выполнение программы и является собственно задачей архитектора и этой цели он подчиняет и выбор своих средств.

В основу творческой работы должна быть положена архитектурная идея, являющаяся, конечно, не только формальной идеей, но охватывающей и все другие условия и цели этой работы. Я работаю обычно без эскизов, так как за время своей архитектурной деятельности я успел накопить достаточный опыт, чтобы ясно себе представлять законченное задание в пространстве. Это, наверно, сумеет и всякий более зрелый архитектор, в то время как начинающий должен будет проделать разные опыты, чтобы разобраться в различных возможностях. Кроме того, в период искания собственных форм, начинающий архитектор нуждается в возбуждении извне и выбирает между гораздо более многочисленными вариантами решения. Зрелое архитектурное произведение не должно обнулировать никаких компромиссов между формой и содержанием. Впечатления, что те или иные детали решения вызваны требованиями технической целесообразности, не должно возникать. Это противоречило бы тому идеалу классической архитектуры, которая для нас остается вечным образцом, до которого мы, однако, редко возвышаемся. Здесь необходимо подчеркнуть, что жилые помещения и жилые дома не должны представлять собой произ-

ведений искусства, и что между жилыми домами и монументальной архитектурой необходимо провести принципиальное различие, существовавшее во все периоды. Даже самый большой жилой дом не является монументальным строением, и архитектор должен уже при составлении черновых набросков учитывать это.

Ясно, что не обязательно каждую задачу решать на базе принципиально новой установки: всегда есть возможность использовать традиции, в каждой области имеется опыт, с которым архитектор должен ознакомиться и который он учтет. Важно, однако, подходить к каждой задаче по возможности непосредственно и проверять не основано ли на предрассудках ее традиционное решение. В жилищном строительстве это относится в особенности к архитектурным деталям, в которых внешняя репрезентация противоречит бытовому укладу населяющих дом людей.

Коллективная работа возможна лишь среди очень ограниченного числа архитекторов с совершенно одинаковыми взглядами. Однако, обычно творческая идея принадлежит одному, остальные же могут только участвовать в разработке деталей, ибо иначе в результате получилось бы полностью обезличенное произведение. В настоящее время существует еще слишком мало общепризнанных правил для того, чтобы было возможно равномерно распределять работу в коллективе, — быть может это имело место в период более примитивной ремесленной культуры, но теперь нельзя насильственно распространять методы коллективной работы, нужно время для того, чтобы они естественно утвердились. Современная архитектура стремится к такому коллективному сотрудничеству и достигла в этом направлении уже многого. В настоящее время и слабо одаренный архитектор может стать ценным сотрудником в коллективе. Работа сотрудников зависит от их дарований и — поскольку они в сущности являются учениками того архитектора, в сотрудничестве с которым они работают, — они в меру своих талантов и своего желания, проникаются его идеями.

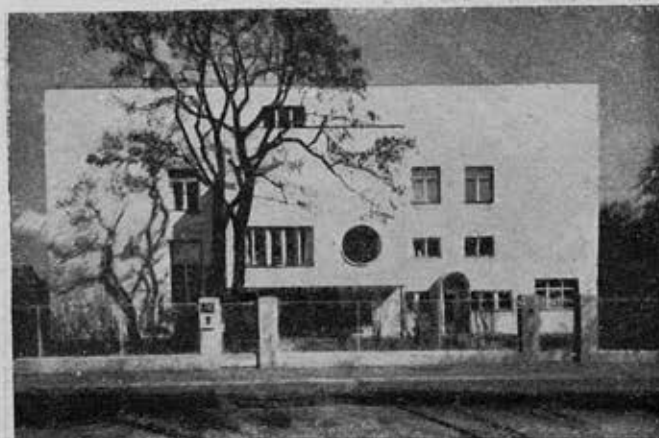
Сотрудничество с живописцами и скульпторами в наше время чрезвычайно затруднено. Надо отказаться от использования живописи и скульптуры исключительно как декоративного придатка к архитектуре, так как при этом художник превра-

щается в прикладника. Произведения изобразительного искусства должны в архитектурном ансамбле занимать самостоятельное место и для них не обязательна связь с постройкой. Обычно они применимы только в монументальных строениях, где производимое ими впечатление не будет нарушено назначением помещения или какими-либо случайностями. В этом отношении образцом для нас опять-таки должна служить классическая архитектура — конечно, не неоклассическая или академическая, в которой находят место непредусмотренные в первоначальной концепции выдающиеся произведения искусства.

Когда архитектор устанавливает решение, предусмотрев целесообразности, осуществив выбор материала и т. д., начинается разработка деталей, охватывающая мельчайшие подробности. Решающее значение при этом имеет статистический расчет, выбор разрезов. Чем больше опыт архитектора, тем меньше эта разработка вносит в общую композицию. Статистические расчеты выполняются не самим архитектором, так как он никогда не обладает требуемой при сложных строениях достаточной уверенностью в точных конструктивных расчетах. Для него в первую очередь имеет значение конструктивная интуиция — основной признак архитектурной одаренности. Во время стройки часто возникает необходимость в различных изменениях, вызванных, например, появлением на рынке новых, более экономичных материалов. Но иногда во время стройки, к сожалению, меняются и самые задания. Часто заказчик, имевший вначале только смутное представление о будущей постройке, только по ознакомлению с планом уясняет себе, что ему в сущности нужно. Поэтому случается, что мелкими изменениями целиком срывается первоначальный план. В таких случаях гораздо рациональнее составить новый план, чем прибегать к компромиссам и приспосабливаться к новым условиям, которые в результате никого не удовлетворяют. Всегда необходимо участие архитектора в выполнении стройки, ввиду того, что производящий ее строитель, хотя бы и при наличии точнейших планов и описаний, не всегда в состоянии уяснить себе, чему в сущности придается наибольшее значение. Наилучшие результаты достигаются в тех случаях, когда конструкторы-строители, рабочие и т. д. постоянно работают под руководством одного и того же архитектора.

И. Франк. Дом на выставке Австрийского Беркбунда в Вене

И. Франк. Жилой дом в Вене



Париж
„Улица Малле-
Стивен“

Роберт Малле-Стивен
(Париж)
Rob. Mallet-Stevens (Paris)



При решении любого задания я прежде всего изучаю план, кладя его в основу оформления всего проекта. Составленный по такому принципу план сам по себе выявляет форму фасадов. Уже работая над планом, необходимо себе представлять фасады в пространстве. Никогда не следует их украшать в ущерб внутреннему расположению.

Экономическая сторона задания всегда должна приниматься в расчет. Эта задача значительно сложнее, чем многие думают, потому что экономия заключается не только в умении выбирать дешевые материалы, но и в способности наилучшим образом использовать данный участок, избежать лишних проходов, неиспользованных углов и т. д.

Ванные комнаты, кухни и т. п. необходимо распределять таким образом, чтобы вводные и выводные трубы были минимальной длины и без лишних изгибов, мешающих нормальной установке. Этого же принципа

нужно придерживаться при установке отопления и проводке электричества.

Три фактора должны быть всегда в поле внимания при составлении проекта: внутренняя планировка, внутреннее и внешнее художественное оформление и экономические факторы.

Архитектор должен строить и разрабатывать свой план, представляя себе фасады в уме и не переносить их на бумагу. Даже хорошие эскизы очень вредны, они мешают составлению плана. Автор невольно увлекается красивым черчением, он изготовляет эффектные перспективы, слепо им доверяет и поэтому его ждут жестокие разочарования при реализации проекта. Из сказанного не следует заключать, что архитектор вообще должен избегать графического оформления своего замысла, но он не должен злоупотреблять своим умением.

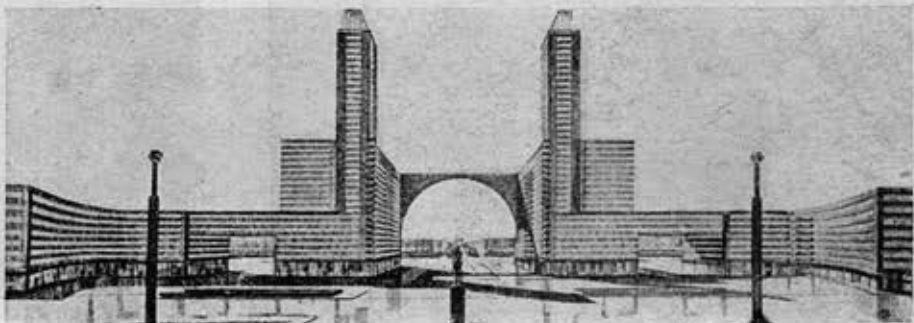
Памятники классической и новой архитектуры безусловно оказывают влияние на создание нового архитектурного стиля. Ко-

пировать или вдохновляться уже существующим недостойно художника, но с тем, что уже реализовано, несомненно нужно считаться при общей композиции.

Сотрудничество с другими архитекторами вещь возможная. Автор не всегда видит собственные ошибки и посторонний совет может быть очень полезен. Однако сотрудники архитектора — инженер, художник, скульптор — всегда должны подчиняться его замыслу и только дополнять его. Архитектор должен руководить — он несет ответственность за общий замысел.

Архитектор должен вдумчиво прислушиваться к замечаниям заказчика, которому в конце концов придется пользоваться готовым зданием. Конечно, такое изучение запросов потребителя ничего общего не имеет с слепым подчинением всем его требованиям.

Только при соблюдении указанных условий проект может получить логичные органические формы и оправдать свое назначение.



Р. Малле-Стивен
Перепланировка площади
Порт-Майо в Париже

Раймонд Фишер (Париж)
Raymond Fischer (Paris)

Одной из первых задач архитектора является его помощь заказчику (индивидуальному или коллективному) в выработке точной программы его задания.

Когда дело касается индустриального сооружения, эти данные относительно просты. Расположение машин и организация производственного процесса являются главными факторами, которые определяют программу как в отношении общей площади сооружения, так и расположения различных служебных помещений.

Положение совершенно меняется, когда стоит вопрос о проектировании жилого комплекса. Здесь чаще всего исходят не из требований здравого смысла и техники, а из укоренившихся предрассудков и привычек.

В данном случае особенное значение имеет общественная роль архитектора. Ему приходится бороться с предвзятыми идеями, преодолевать рутину и в самом широком смысле способствовать изменению нашего быта. Он должен сводить к минимуму затраты сил на хозяйственные нужды, строить кухни как организованные лаборатории, он должен разметить комнаты, которые будут служить кабинами для сна, с таким расчетом, чтобы предоставить наибольшую площадь местам общего пользования.

Только когда программа окончательно выработана, начинается композиционная работа. Прежде всего архитектор решает вопрос о местоположении здания, которое должно воздвигаться с таким расчетом,

чтоб жилые помещения наилучшим образом освещались солнцем.

Архитектор должен также считаться с общим пейзажем, располагая свое здание так, чтоб оно не нарушало окружающего ансамбля. Он должен располагать окна и карнизы нового здания в полном соответствии с окнами и карнизами соседних домов.

Вся композиция должна быть строго согласована с классическими законами архитектуры. Законы симметрии, строгость линий, геометричность форм сохранили и поныне свою ценность, но свобода творческого воображения только больше обогатилась благодаря новым материалам и новым методам работы.

В выработке плана архитектор должен добиваться максимальной точности чертежа. Он должен также владеть наброском. В развитии и утверждении архитектурного мастерства рисунок играет огромную роль. Уметь рисовать это значит чувствовать пространство, понимать форму и разбираться в характере и соотношении вещей и объемов.

Молодые архитекторы должны знать и изучать образцы классической и современной архитектуры. Это изучение должно проходить параллельно с изучением влияния эпохи их создавшей, т. е. уровня цивилизации, строительной техники и бытовых условий. Архитектор никогда не должен механически переносить в свои композиционные построения те или иные готовые мотивы. Он должен воспринимать образцы прошлого не в точности, а по их основным принципам и общему духу и приспосабливать таковые к требованиям современности.

Архитектурное произведение прежде всего является произведением коллективного творчества. Композиция, хотя и является личным творчеством архитектора, все же неизбежно несет на себе влияние всей конструктивной системы эпохи. Окончательный план всегда выработывается архитектором вместе с другими сотрудниками (инженером по железобетону и отоплению, электротехником и т. п.), а также с помощниками, которые должны специализироваться в проработке деталей.

Лично я не верю в возможность, в наше время, тесного сотрудничества трех искусств. Современная архитектура уничтожила орнамент и хочет добиться собственными средствами того эмоционального воздействия, которое она должна оказывать игрой теней и света и величием пропорций.

Реакция, пытающаяся восстановить упадочнический академизм, представляется передовым и компетентным людям детской болезнью современной архитектуры. Эта реакция, к счастью, не будет иметь тяжелых последствий.

От художников и скульпторов надо требовать законченных и самостоятельных произведений для украшения наших внутренних помещений и садов.

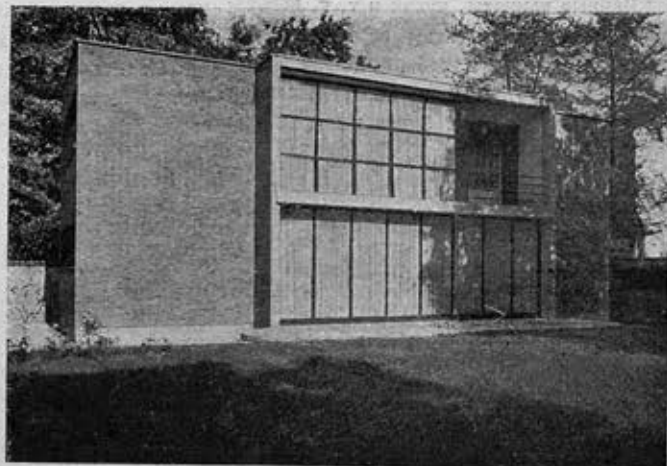
Мастера, в конце XIX и в начале XX века создавшие славу современной живописи и скульптуры, оставили нам именно такие полноценные, самостоятельные произведения (Сезанн, Роден).

На самом строительстве бывают иной раз необходимые изменения, но лучше их избегать. Детали и отдельные строительные элементы должны быть стандартизованы.

Раймонд Фишер. Вилла в Вокресоне. Общая комната



Раймонд Фишер. Вилла в Вокресоне



Виктор Буржуа
(Брюссель)
Victor Bourgeois (Bruxelles)

Методы работы

Прежде всего необходимо установить различие между методами традиционной и современной архитектуры. Первая применяет классический метод, приближающийся к так называемым рациональным наукам. Этот синтетический метод основан на простых принципах и аксиомах. Сторонники академических теорий в архитектуре, например, принимали среднего человека за образец, за единицу измерения эстетического воздействия.

Архитектура наших дней, связанная с экспериментальными науками и наблюдениями, предпочитает пользоваться аналитическим методом, который, как известно, идет от исследования фактов к установлению законов. По этому методу изучают здание, прежде всего в разрезе отношений к человеку. Человек рассматривается как организм, нуждающийся в воздухе, свете, спокойствии, тепле и охране от чрезмерного переутомления. Кроме этих физических и психологических потребностей, современная архитектура принимает во внимание социальные, экономические и технические запросы.

За анализом следует работа по координированию всех основных элементов, из которых возникает план здания. Таким образом эстетические искания не развиваются априорным путем, но из этого не следует, что такой путь должен быть полностью отвергнут.

Излишне говорить, что при подобном методе сотрудничество нескольких архитекторов является делом чрезвычайно легким, по крайней мере в части анализа.

Изобразительное искусство, архитектура и производственные искусства

Как мы видим, не подлежит сомнению, что эволюция архитектуры подобно производственному искусству, характеризуется в наше время неизбежным отходом от априорных эстетических исканий. Но так как свободные искусства (живопись и скульптура) по своим исканиям имеют чисто эстетическое значение, то вполне естественно, что между архитектурой и свободными искусствами образовался некоторый разрыв.

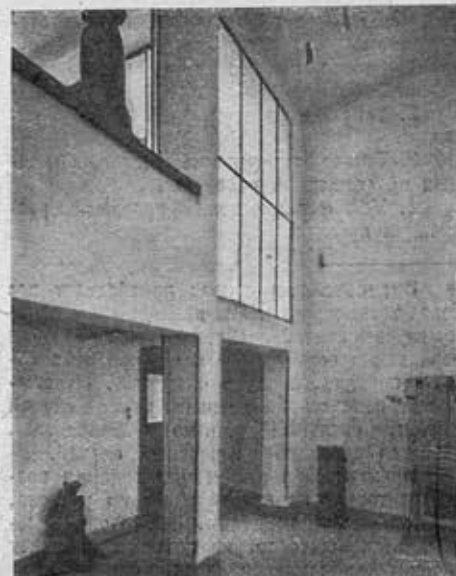
В послевоенной Бельгии строятся дома и квартиры строго утилитарного характера, и отсюда понятно, что вопрос о сотрудничестве между архитектором, скульптором и живописцем вовсе не ставился. Исключение составляет несколько храмов, но здесь задача сотрудничества облегчается существованием привычных религиозных символов, которые служат материалом для монументальной живописи и скульптуры.

Организация труда

В Бельгии планы вплоть до мельчайших деталей вычерчиваются в мастерской архитектора. Что касается работ на постройке, то ими почти всегда руководит архитектор, автор проекта. Архитектор кроме того старается по возможности сохранить постоянный состав сотрудников (инженеров и подрядчиков), чтобы упростить работу и придать ей большую однородность.



Виктор Буржуа
Жилой дом
в Льеже
930



Виктор Буржуа
Дом скульптора
О. Жеспера в Брюсселе
Выставочный зал

Андре Лурса (Париж)
 André Lurçat (Paris)

Создание художественного произведения, его реализация представляют собой длительный и сложный творческий процесс. Разграничить и определить различные стадии эволюции этого процесса очень трудно. Они составляют одну непрерывную цепь. Тем не менее можно описать каждую стадию в отдельности и отметить их общее значение. Дальнейшее сопоставление этих этапов в хронологическом порядке поможет в конце операции восстановить весь процесс в целом, в его, так сказать, историческом плане.

Архитектор, поставленный лицом к лицу с новой проблемой, прежде чем приступить к творческой работе, разрабатывает подробный план, основываясь на сопоставлении всех данных задания. Вся предварительная исследовательская работа должна проводиться параллельно архитектором и специалистами по заданной проблеме. Полученные результаты обсуждают, анализируют и обобщают.

Эта работа требует от архитектора основательных знаний техники, экономики, социологии и т. п., одним словом, широкого общего развития, критического чутья и верной интуиции. К сожалению, эти требования далеки от того, что имеется в действительности. Наши архитекторы в силу экономических условий постоянно сталкиваются с всевозможными плохо изложенными и мало изученными проблемами. Естественно, что эти проблемы решаются обычно неудовлетворительно и притом в школьных традициях (иными словами, поверхностно), — решаются только в «рисунке», единственном искусстве, которому архитекторы могли научиться в школе. Умение рисовать превратилось для современного архитектора в средство скрыть свое почти полное невежество. Надо признаться, что при нынешней нашей общественной ситуации обратные случаи чрезвычайно редки.

Попытаемся резюмировать первую стадию эволюции творческого процесса:

1. Работа по обзору и исследованию данного объекта.
2. Синтез элементов, имеющих в наличии.
3. Точное определение реальных данных предложенной проблемы.
4. Установление полной программы реализации проекта.

В дальнейшем вопрос приобретает все более тесные рамки. Мы подходим к частному случаю взятой проблемы (так как любая реализация есть прежде всего проблема общего порядка, а затем частного). Положение становится далее ясным. Общий случай изучен, реальные данные установлены, остается ответить на частный случай.

Практическая реализация задания возможна только на основе изучения участка, его формы, расположения, нивелировки, словом, всех факторов, из которых вытекает окончательная материализация проекта.

Вопрос об участке важен во всех отно-

шениях, потому что от его качеств и недостатков зависит ценность архитектурного сооружения. Таким образом выбор участка требует особого внимания архитектора. Я особенно настаиваю на этом пункте. Нам, к несчастью, ежедневно приходится наталкиваться на препятствия, обусловленные системой частнособственнического землеустройства, в силу которого почти каждый участок отличается неправильной формой, плохо расположен и лишь в редких случаях соответствует требованиям задания.

Поэтому, как только участок выбран (архитектор никогда не бывает уверен в правильности выбора), прежде всего нужно в случае неправильности формы привести ее к прямоугольной конфигурации и тогда установить основы порядка, который может существовать только при правильных формах. Когда эта работа проделана, нужно обдумать наиболее целесообразное расположение элементов целого (это немедленно определяет суть композиции), по степени их важности, взаимоотношению и затем технические возможности для лучшей реализации проекта. Все эти элементы позволят подойти к общей композиции, к творческой работе над всем произведением.

Резюмируем вторую стадию работы:

1. Выбор и анализ участка (преимущества и недостатки).
2. Перестройка участка в прямоугольник.
3. Применение в частном случае результатов исследований общего порядка, указанных в первой стадии работы.

После выполнения этой серьезной работы архитектор не должен еще брать за карандаш. «Рисунок» убивает архитектуру. Только полностью владея различными дан-

ными проблемы, разнообразными общими и частными элементами ее составляющими, архитектор может наконец приступить к творческой стадии работы. Для него — это мозговая работа, размышление. Он видит как его произведение мало по малу принимает конкретные образы. Элементы начинают скопляться и наконец, объединившись, дают форму целому. Только такая умозрительная кристаллизация может быть действительной.

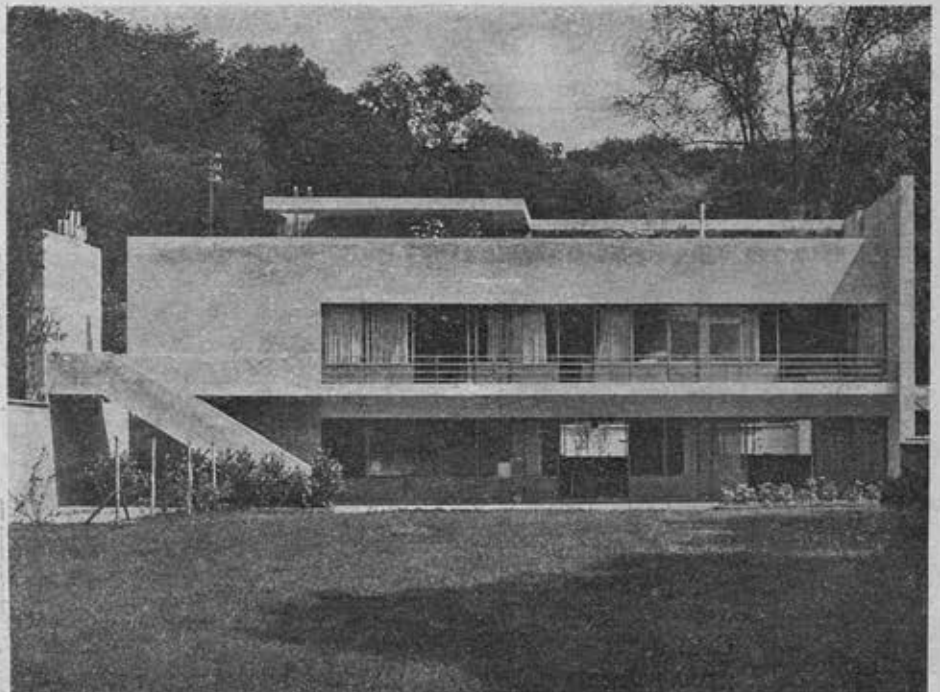
Эта фаза работы может быть противопоставлена обычному методу проектирования, при котором архитектор торопится сесть за чертежную доску и, давая волю своему воображению, приступает к «рукоделию», изготавливая чертежи без дальнейших размышлений.

При помощи первого метода идея материализуется постепенно, а результат скрывается в быстрой действенной работе (в смысле графического выражения идеи). В действительности благодаря этому методу проблема становится настолько ясной, что идея возникает реально во всем своем единстве, несмотря на крайнюю сложность.

Я проверял этот метод не только на собственном опыте, но и на работах моих учеников и результаты всегда оказывались положительными. Он позволяет избежать шатаний воображения и мысли. Шатания эти всегда выражаются в разнообразных, бесполезных набросках или рисунках, в поисках вдохновения, не дающих никаких реальных результатов кроме ложного эффекта и редких случайных находок.

Итак, идея ясно представляется в уме. Каждый элемент на своем месте. Пластическое выражение тоже намечилось, его остается только «претворить» в жизнь. Боковой

А. Лурса. Жилой дом близ Парижа



разрез или рисунок с масштабом, смотря по надобности, — и руководящая идея произведения приближается к окончательной, точной и правильной концепции. Далее, графический этюд — этот беспристрастный судья — покажет, развилась ли идея в рамках реального процесса. Ошибки выявляются немедленно, так как работа теперь будет заключаться почти целиком в оформлении, и поэтому правильность концепции, естественно, должна будет обнаружиться. Нужно добавить, что этот метод позволяет неизменно соблюдать глубокое единство идеи и сохранить в пластическом выражении всю свежесть произведения, сделанного сразу, а не после долгих и кропотливых трудов.

Вот, следовательно, третья стадия:

1. Умственная работа над данными проблемы.

2. Кристаллизация идеи и ее графическое воспроизведение с целью контроля.

Мы подошли к новой фазе работы, когда графическое воплощение идеи выражается «рисунком».

В противовес обычным представлениям, мы вступаем при этом только в абстрактную фазу работы над концепцией. В самом деле, не представляют ли рисунки архитектора перенесение на бумагу конкретной действительности, где два измерения выражают три? А вся совокупность трех измерений — не должна ли она выразить объем и расчлененную поверхность? Что может быть дальше от объема, чем поверхность, которая сама по себе является лишь составным элементом этого объема? Эта мысль может показаться парадоксальной, но попробуйте дать неархитектору прочитать архитектурные планы. Мы находимся на деле во власти условностей, иначе говоря, абстракций.

Фактически в этих условностях архитектор должен был бы проявить свою профессиональную технику. Однако очень немногие архитекторы реально ощущают пространство, наносимое ими на бумагу, и потому реализованное произведение для них представляет полную неожиданность. Пользуясь рисунком не как условным средством, а как средством иллюзорным, они создают архитектуру рисунка (например фасады ренессанса) вместо архитектуры объемов (например пространственной архитектуры у греков), несомненно единственно подлинной архитектуры.

Вернемся, однако, к графической работе, к переходу от конкретного к абстрактному. Идея «части», найденная мысленно, набросок разреза или масштаб — все это важные функции проекта в момент конкретизации идеи. Огромную пользу приносит непосредственный контроль в виде рисунка разреза, потому что он очень четко выявляет все ошибки.

За этой работой следует ряд исследований и уточнений элементов, составляющих проблему. Произведение приобретает определенную четкость и мало по малу начинает выражать всю совокупность материальных и духовных потребностей. Понятно, что графическая эволюция выражается в планах, разрезах, чертежах и перспективах, которые ведутся параллельно с целью контроля.

Мы подошли к стадии, когда художественная концепция представлена в окончательном материализованном виде. Композиция закончена. Это — одна из наиболее ответственных стадий работы, так как архи-

тектор должен дать синтез своих идей, очень четко указать исковую цель, не оставляя ничего на волю случая.

Резюмируем опять:

1. Перевоплощение конкретной идеи в абстрактный образ (на основе предопределенной условности).

2. Графическое изображение всех элементов композиции (материальных и идейных).

Следующая стадия целиком посвящена техническому оформлению произведения, каждого мельчайшего элемента общей композиции, изучению, анализу с помощью графических деталей. Все это должно быть строго определено, ибо «нет деталей в отделке». Все должно быть предусмотрено и графически выражено.

Это — длинная и трудная, но увлекательная работа. Нужно проверить, насколько свойство каждого рассматриваемого материала точно соответствует потребностям. Это условие должно быть целиком соблюдено.

Вся эта кропотливая работа приводит к проверке и пересмотру всего проекта до того как он начат строительством. Проект приводится таким образом к практическому осуществлению — постройке.

Резюмируем еще раз:

1. Изучение материалов, деталей, цен и т. д.

2. Окончательное расчленение проекта — последняя стадия исследования, приведенная в порядок и проверка.

Мы подошли, наконец, к последней фазе работы архитектора — к реализации проекта. Эта часть работы важна не менее, чем все остальные, тут при новом творческом перевоплощении присутствие архитектора также необходимо. Мы снова возвращаемся из области абстрактного к конкретному. Только архитектор, разработавший проект

в мельчайших деталях, способен реализовать свою мысль. Архитектор лучше другого знает, чем он руководствовался при выборе того или другого элемента, и потому, если он хочет добиться подлинного воспроизведения своего проекта, он непосредственно должен вести всю работу.

Могут, пожалуй, возразить, что будет проявлением индивидуализма со стороны автора утверждение, что только он лично способен хорошо провести практические работы по реализации своего проекта. Но дело не в этом. Для реализации проекта присутствие его автора необходимо, как и для предварительного исследования. Недооценка необходимости участия архитектора в осуществлении его проекта, является результатом экономических и социальных условий, в которых мы живем, и безусловно отражается на качестве работы.

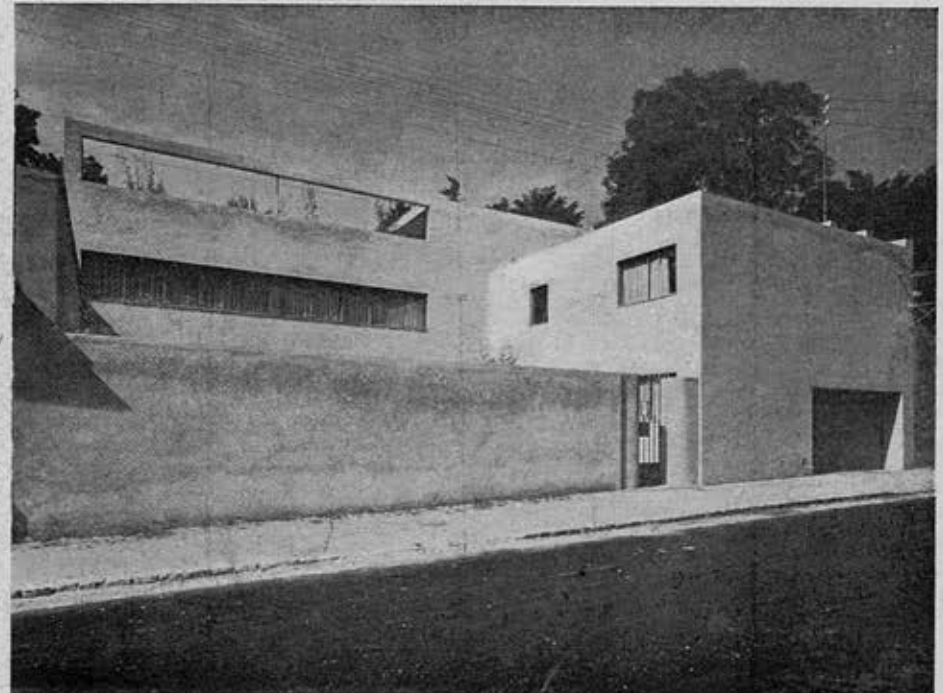
Вопрос организации стройки имеет свое особое значение, и подробно на нем остановиться нельзя, не перешагнув за рамки данной статьи. Подчеркнем только, что присутствие автора проекта на лесах, его заинтересованность и энтузиазм необходимы для наилучшего выполнения стройки.

Описание последней фазы творческого процесса заканчиваю указанием, что всякого рода исправления, дополнения или изменения недопустимы во время строительства. Если исследование от начала до конца велось серьезно, окончательная материализация должна быть совершенным выражением первоначальной идеи и ее графического воплощения. Изменения во время строительного процесса невозможны без искажения основной идеи.

Таким образом, последняя фаза завершена и можно ее кратко резюмировать.

Архитектор неотступно и внимательно следит за всеми стадиями реализации проекта при помощи технических средств, рассчитанных на наилучшее выполнение работ.

А. Люрса. Жилой дом близ Парижа



Ганнес Мейер (Москва) Hannes Meyer (Moscow)

Я НИКОГДА НЕ ПРОЕКТИРУЮ ОДИН. Все мои строительные проекты являются результатом коллективной работы. Я считаю поэтому выбор подходящих сотрудников самым важным предварительным условием творческой работы.

Чем более разносторонни и противоположны способности отдельных членов коллектива проектировщиков, тем более одаренным и работоспособным будет коллектив в целом. Состав моей теперешней планировочной группы в московском Гипрогоре может служить прекрасным примером объединения в один коллектив людей с различным индивидуальным складом мышления. Первый член нашего коллектива — 23-летний специалист по планировке городов — русский, который в порядке самокритики говорит о себе, что он «лишен фантазии» (т. е. предубеждений). Это — хорошо ориентирующийся работник, искусный чертежник и исполнитель, прекрасно знакомый с химией и энтузиаст легкоатлетического спорта. Второй товарищ — спортсмен и бывший красноармеец, ему 27 лет, архитектор, сибиряк, хороший практик-строитель, его конек — стандартизация; он «лишен художественного чутья» и «сух» как инженер-строитель,

но очень музыкален. Третий — 47-летний экономист, тип высокообразованного петербургского интеллигента довоенного времени, методический исследователь, педантично-добросовестный с критическим умом и литературными наклонностями. Четвертый — это я, 43-летний иностранец, характерные черты которого — любовь к точным наукам, известный художественный инстинкт, заграничные строительный опыт и образование, политическая активность. Все мы вышли из городской мелкобуржуазной среды, но счастливая противоположность собранных в нашей бригаде характеров и способностей дает мне уверенность в творческих возможностях нашего коллектива.

Я ПРОЕКТИРУЮ, ПОСТОЯННО АНАЛИЗИРУЮ. Основным камнем преткновения в начале моей архитектурной деятельности при проектировании было увлечение эскизами моих тогдашних архитектурных фантазий. Теперь я и мои сотоварищи подходим к проекту без предвзятых идей и предубеждений. Мои предварительные наброски являются бесчисленными графически осуществленными анализами, которые я занову в возможно меньшем формате и масштабе в свой миллиметровый блокнот **ОСТ А**.

Если это возможно, проектировочная бригада должна сама составлять точную строительную программу, так как это дает возможность провести коллективный анализ заданной строительной задачи. Во вся

ком случае, анализ должен быть произведен в трех направлениях: а) хозяйственно-технические элементы, б) политико-экономические элементы, в) психологически-художественные элементы.

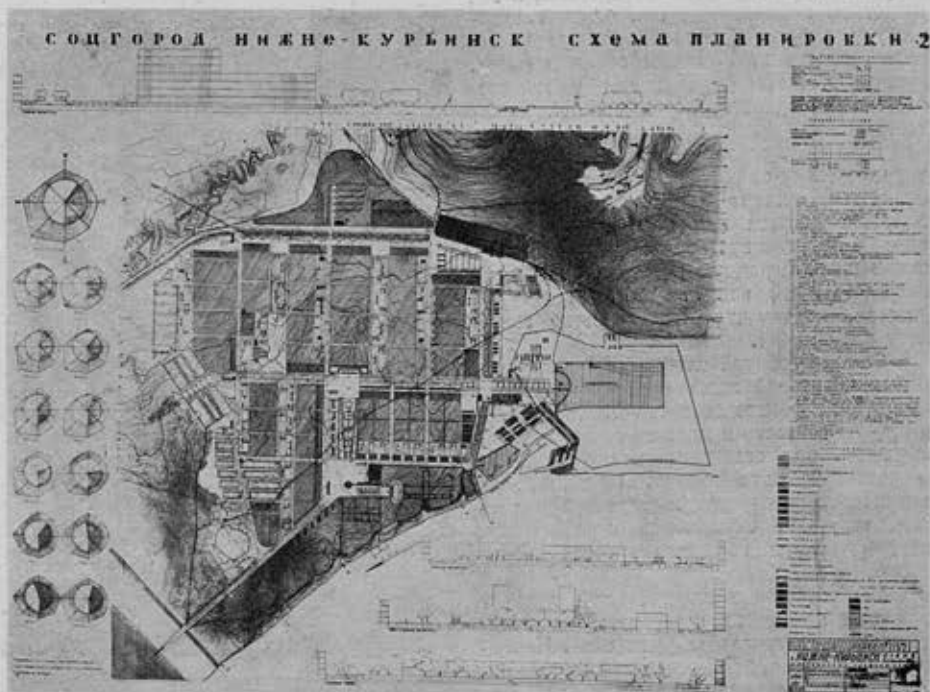
Этот анализ строительной программы должен быть выполнен по всем правилам научной методики, так как он является важнейшим фундаментом проекта. Поэтому я всегда вношу его результаты в их графическом выражении в оргпланы строительного организма.

Таким образом проект как результат бригадной работы получает осуществление в четырех этапах:

1 этап. Графическое изображение строительной программы с обязательной группировкой однородных помещений и указанием аналитических признаков (в большинстве случаев в масштабе 1 : 500 или 1 : 1000).

2 этап. Нормирование всех однородных типов помещений и типизация жизненно-важных отдельных помещений (масштаб 1 : 100 или 1 : 200) с проработкой результатов общего анализа.

3 этап. Графический организационный план всей строительной программы в едином масштабе (преимущественно 1 : 500) с наиболее целесообразной группировкой помещений и связи между ними с учетом результатов типизации помещений и графической характеристикой требований технико-хозяйственных, политико-экономических и художественно-психологических.



Группа арх. Г. Мейера
Эскизный проект планировки
Нижне-Курьинска

4 этап. Разработка проекта со всеми хозяйственными, техническими и архитектурными факторами, в строгом соответствии с организационным планом строительства, в сжатом-нормированном выполнении и в возможно меньшем масштабе.

Независимо от анализа строительной программы, я произвожу также анализ строительной площадки. Мои первые посещения места будущего строительства являются важнейшими событиями моей профессиональной жизни. Растения, животный мир и минералы говорят мне, как правило, больше об особенностях местности, нежели сопровождающие меня люди. Геоботанические исследования являются при этом моим коньком, и я никогда не ухажу со строительной площадки без ботанического профиля местности в кармане, потому что растения ясно характеризуют подпочву и условия жизни на каждом пункте земной коры.

Я ПРЕДПОЧИТАЮ СТАНДАРТИЗИРОВАННЫЙ РИСУНОК. Поэтому графическое изображение проекта не представляется мне головоломным. С 1916 г. все возникающие под моим руководством строительные проекты выполняются с соблюдением всех предписаний «DIN» (немецкие индустриальные нормы) или «ОСТ» (всесоюзные стандарты).

По возможности я соблюдаю все предписания их нормативных масштабов, разделения чертежа и приемы графического начертания в штрихе и краске. Стандартизированный чертеж — основное орудие каждого архитектора. Он общедоступен и понятен, наиболее экономичен и рационален в отношении расхода бумаги, чертенных материалов и рабочей силы. Он облегчает архивное обслуживание и сравнение проектов между собою. Моя любимая книга — «Физика в графическом представлении» Ф. Ауэрбаха, — образец сжатого изложения важнейших мыслей о стандартизированном черчении.

Я предпочитаю концентрированное изображение проекта на немногих листах самого ограниченного формата. Проект школы в Бернау (Берлине), выполненный в 1928 г., был графически изложен только на четырех нормальных листах формата 341×1189 в масштабе $1 : 200$, но с точной проработкой всех деталей, так как они обычно изображаются в масштабе $1 : 100$. Как раз этот проект доказывает, что подчиненное условным графическим нормам изображение может производить очень жизненное и художественное впечатление. Как правило, для изображения общего ансамбля строительного проекта я прибегаю к аксонометрии с птичьего полета. Аксонометрия, решенная в масштабе, представляет пространственное расположение всех строительных элементов и их взаимоотношение в точных показателях.

Она неумолимо выявляет все ошибки замысла.

Мне кажется важным, чтобы проекты изображались по возможности в формах, близких к жизни. Чтобы они были понятны и для массового зрителя и для того, чтобы определить, какое впечатление будет производить задуманное здание после его осуществления, я прибегаю к приему впечатывания проекта в увеличенный фотографический снимок с места постройки. Классическим прообразом такого доступного массама изображения являются в их неуклонной верности природе художественно-выразительные технические зарисовки Леонардо да Винчи; воспроизведения предметов, домов и городских видов в графических работах Альбрехта Дюрера или великопные городские виды из «Топографии Европы» Мериана.

КАК МЫ ДОЛЖНЫ ПОЛЬЗОВАТЬСЯ КЛАССИКАМИ? В Базельском сиротском приюте, в котором я воспитывался в возрасте от 9 до 14 лет, я должен был много и упорно работать в свободные от ученья часы как столярный ученик. По воскресеньям я копировал ювелирные рисунки Ганса Гольбейна и развивал этим свое чувство формы. Я убежден, что детски наивные рефлексии гольбейновского Ренессанса отразились на выполнявшихся мною резных украшениях для бывших в то время в широком употреблении бидермейеровских комодов. С 15 до 18 лет я был рабочим-строителем и каменотесом. По вечерам я посещал промышленное училище, а ночью и по воскресеньям непрерывно копировал узоры из книги Виоле-ле-Дюка о готическом замке Пьеррфонд. Кроме того, я сделал на 40 листах зарисовки скульптурных деталей Собора парижской богоматери.

Я убежден, что моя дневная работа каменщика и каменотеса продвигалась успешнее благодаря моему ночному изучению классиков готики, эта работа воспитала во мне чувство материала. 1913 год я провел в Англии, где изучал английское классическое градостроительство. Я снял в масштабе и анализировал большую часть города Бат с его памятниками римской готической и барочной архитектуры. Благодаря этому исследованию я на произведениях английских палладианцев Ральфа Аллен, С. Рен и др. познакомился с архитектурной концепцией Палладио. В 27 лет, во время разнообразнейших строительных работ для большого немецкого концерна тяжелой промышленности, я в свободное от службы время воспроизвел в объединенном масштабе все основные чертежи Палладио на 30 листах в масштабе 420×594 . Это ознакомление с Палладио побудило меня в моей первой градостроительной работе для Кооперативного

союза Швейцарии (Базель 1919—1921 г.) подчинить все здания поселка единому архитектурному модулю. Все наружные пространства (площади, улицы и сады) и все общественные здания (школа, ресторан, магазины, зал для собраний) были благодаря системе объединенного модуля, подчинены единому художественному принципу пространственной гармонизации. Еще во времена моей педагогической работы в «Баухаусе» — Дессау я постоянно побуждал студентов анализировать архитектурные системы различных эпох на основании планировки Парижа, Гента, Базеля и вскрывал их зависимость от господствовавшего общественного строя.

В настоящее время я вновь предпринимаю вылазку в область классической и вообще старой архитектуры, потому что меня увлекает проблема «национальной выразительности» в социалистической архитектуре. Но я считал бы грубейшей ошибкой например реставрацию старого Иерусалима в моей работе по планировке будущей столицы еврейских поселений Биробиджана, которую я в настоящее время провожу.

Мы, советские архитекторы, должны сознательно и упорно изучать методы строительства классиков всех эпох (и при этом не забывать архитектурное творчество народных низов прошлых эпох). Но мы должны перерабатывать, а не копировать классиков. Для нас, архитекторов, классическое наследие не менее важно, чем теория контрапункта для музыканта. Это — также теория контрапункта архитектурных закономерностей и архитектурной выразительности.

Наконец, — наше отношение к новейшей западной архитектуре. С нею, как известно, я не в ладу. О том, что можно взять от западной архитектуры, я скажу в другой раз.

Во всяком случае, мне кажется, что любой «подвал», опубликованный в нашей «Правде», кажется мне значительно более важным событием, отмечающим рождение новой социалистической архитектуры, чем изысканно-легкомысленные фельетоны Корбюзье.

Ганнес Мейер
Физкультурный зал в школе в Бернау



Ганс Шмидт
(Цюрих — Москва)

Hans Schmidt (Zürich — Moscow)

Для западного архитектора — поскольку он не является только кабинетным работником — важна главным образом реализация его проекта. Молодой архитектор Запада должен, как правило, работать в условиях капитализма на «свободном рынке». Если его замыслы шире целей, которые себе ставит заказчик, то он только в тяжелой борьбе может отстоять право на творческую работу. Сознание этого противоречия между социальными и экономическими условиями капиталистического общества и стремлениями молодой архитектуры побудило целый ряд западных архитекторов, начавших работать после войны, определить свое отношение к архитектуре и экономике. Об этих взглядах здесь необходимо сказать несколько слов.

Колонны не являются основной особенностью классики или какого-либо другого периода архитектурной истории. Они находят себе место в рамках целостного стиля, основанного на архитектурной традиции, выработанной определенной культурой. Архитектор не имеет возможности свободного выбора образцов, не работает как «свободный художник». Для нас ясно, что только путем связи со всеми сторонами общественно-политического, культурного и экономического развития нашего времени архитектура могла быть выведена из хаоса. Но также ясно для нас, что культура прошлого не может дать необходимый закон этого сочетания: только культура будущего, в создании которой мы сами должны участвовать, установит такой закон.

Концентрация внимания на требованиях экономики, стандартизация строительных элементов, применение новых строительных материалов, превращение архитектуры из искусства для немногих в искусство, обслуживающее миллионы, приводит нас к новому пониманию формы, исключающему всякий произвол, — к сознанию, что в каждом случае для каждой строительной функции должно быть избрано простейшее оформление. Изучение прошлого показало нам, что даже и на основе ремесленного производства подобные законы проявлялись всегда, когда перед архитектурой ставилась задача выражения известной монументальности.

Ясно, что эта теоретическая установка до сих пор получала далеко несовершенное практическое осуществление в нашей работе.

Попытаюсь все же изложить этапы практической работы над проектом и осуществлением стройки.

Каждое архитектурное задание прежде всего связано с решением ряда финансово-технических условий. Все работы и поставки для строительства должны быть вычислены заранее. Кроме этой повседневной работы архитектор должен подробно изучить все экономические проблемы строительства. Для жилищного строительства это означает изучение целесообразных жилищных типов, доходности, вопросов финансирования и т. д. Рациональное использование технических возможностей привело нас к расхождению с существующими в Западной Европе нормами и законодательными строительными предписаниями и к участию в выработке новых норм.

Проект не играет в нашей работе той выдающейся роли, которую он имеет в глазах советского архитектора. Проект не должен быть только красивой картинкой, а одной из стадий в процессе работы по реализации постройки. После установления замысла в наброске и его утверждения заказчиком проект должен, по возможности, полно выявить важнейшие вопросы практического осуществления архитектурного задания. С архитектурной стороны проект должен отвечать следующим требованиям: а) соответствие определенному нормализованному конструктивному принципу, б) обеспечение возможности применения стандартизованных элементов, в) обеспечения возможности изменений внутреннего расположения в связи с необходимостью предусмотреть возможность изменения целевого назначения здания.

Из этого следует, что проект должен прежде всего установить универсальный, свободный от случайностей тип решения задачи. Образцы при этом способе работы прежде всего дает американская архитектура, если не принимать во внимание ее фасадов, и, в очень многих случаях, классическая красота решения прежних времен.

Значительная часть нашей работы протекает в сотрудничестве с промышленностью. Чем больше мы сознавали, что применение стандартизованных элементов приобретает все большее значение в практике архитектурного строительства, тем решительнее мы стремились своими предложениями, планами и моделями стимулировать промышленное производство новой стандартной продукции.

Важным этапом в этой работе было издание Союзом швейцарских архитекторов строительного каталога.

Особый отдел этой работы был посвящен вопросам мебелировки. Так как сами фабриканты не решались выступить против буржуазных вкусов своих клиентов и наладить производство новой мебели, соответствующей нашим требованиям, то мы оказались вынужденными самостоятельно организовать производство и сбыт этой мебели с помощью пропаганды, изготовления образцов и проектов и, наконец, открытия особых пунктов продажи.

Коллективная работа, совместное выступление целой группы архитекторов казались нам необходимостью. Такой метод работы мы применили при проектировании и выполнении первого нового поселка в Швейцарии (Цюрих). Здесь принцип коллективной работы был проведен с начала до конца строительства, начиная от решения плана застройки, ее финансирования, выработки типов жилья и до практической реализации всего строительного задания. Только эта совместная работа давала возможность успешно использовать опыт отдельных входящих в коллектив товарищей.

Совместной работе с художниками я лично всегда придавал большое значение. В противоположность большинству моих товарищей, сводящих проблему цвета в архитектуре только к комбинированию натуральных цветов отделочных и строительных материалов, меня очень интересует цвет как фактор, организующий психику. Совместная работа с художником, имеющим практический опыт в этой области, я считаю очень важным.

Конечно, нелегко найти художника, понимающего задачи пространственного воздействия цвета и способного гармонически располагать красочную гамму в отдельных частях архитектурного объекта.

Совместная работа со скульптором — синтез архитектуры и пластики в том виде, в каком он осуществлялся старыми мастерами, для меня больше немыслим. Новая архитектура основана на совершенно иных пространственных, пластических и тектонических законах. Возможно, что скульптор, не будучи архитектором, все же овладеет этими законами, превратится в очень ценного сотрудника архитектора.

Но так как эти законы не могут быть вымыслены абстрактно, а обуславливаются всем конкретным опытом строительства, то в действительности удачные опыты сотруд-

ничества архитектора и скульптора встречаются редко.

Реализация проекта для западного архитектора является важнейшей частью его работы и занимает первое место в бюджете его рабочего времени. Однако я все же не хочу здесь входить в рассмотрение чисто технических вопросов, связанных с этой реализацией. Важно установить, как влияет активное участие архитектора в реализации постройки на весь процесс его архитектурного мышления.

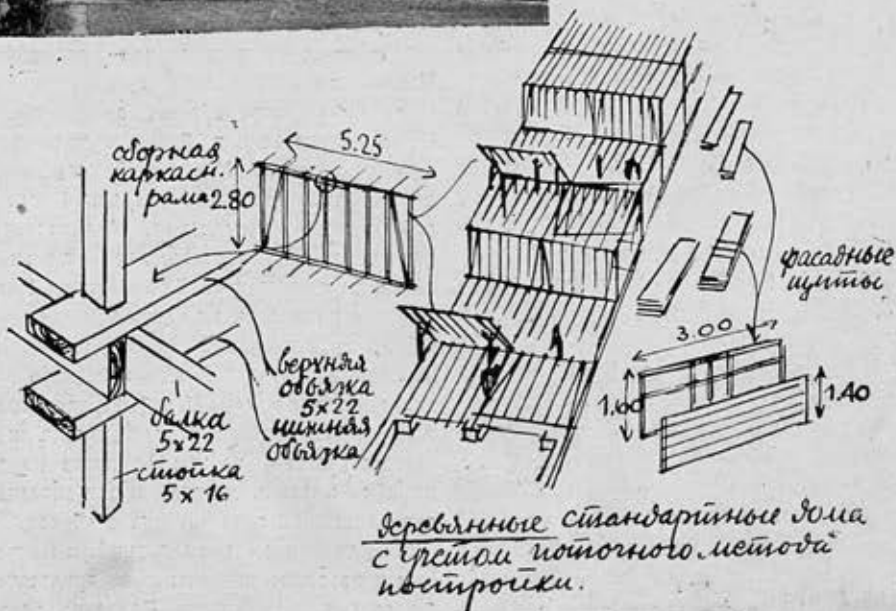
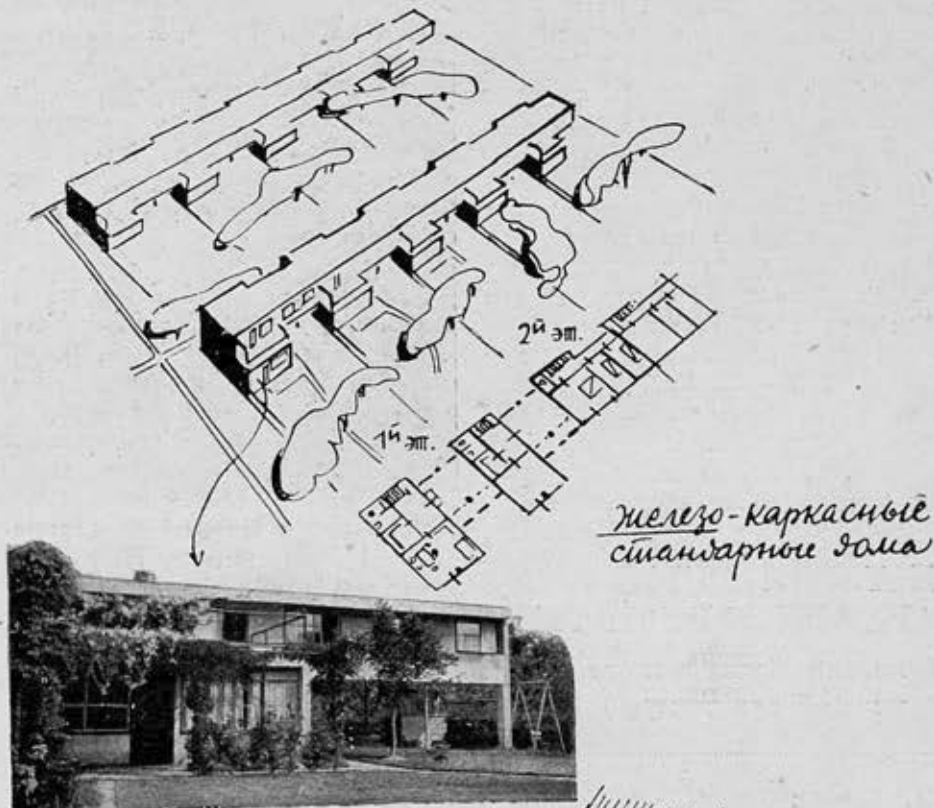
В тех случаях, когда архитектор работает исключительно над проектом, он добивается виртуозности и мастерства только в искус-

стве наглядного графического представления своего замысла. Но проект по характеру своего образного воздействия часто коренным образом отличается от реализованного здания. От гонимого расхождения между замыслом и его осуществлением архитектора предохраняет только сознательный контроль над выполнением объекта. Это — путь, на котором наша архитектура освобождается от ее главного порока — бумажного представления — и возвращается к реалистическому архитектурному творчеству.

На строительной площадке архитектор получает еще один чрезвычайно важный урок. Он получает конкретное представление о

том громадном расходе рабочей силы и материалов, за который он несет ответственность. Он начинает сознавать, что постоянной заботой архитектора является облегчение строительства и его упрощение.

Сегодня архитектор, в отличие от древности, является не мастером, который распоряжается толпой рабов, воздвигающих по его прихоти архитектурное сооружение, а сотрудником инженера при решении большой задачи — облегчения работы строителей и повышения ее культурной и производственной эффективности. Для этого он должен быть и художником, равным по своей творческой силе старым мастерам.



АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Пантеон в Риме

Le Panthéon de Rome



ИСТОРИЯ ОДНОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ТЕМЫ

(Римский Пантеон и его роль
в мировой архитектуре)

Н. Брунов

Римский Пантеон принадлежит к числу тех мировых архитектурных памятников, которые оставили глубокий след во всем последующем архитектурном развитии. Пантеон видели, знали и изучали все выдающиеся европейские архитекторы. Очень многие из них брали архитектурную композицию Пантеона и отдельные ее элементы в качестве отправной точки собственного творчества. Архитекторы различных эпох подхватывали отдельные элементы архитектурной композиции Пантеона и развивали их каждый по-своему. Общая архитектурная концепция каждого из памятников, в той или иной мере использующих наследие Пантеона, самостоятельна и отлична от этого памятника римского зодчества, но тем не менее между ними есть связь, которая имеет значение для понимания архитектурного образа.

Сопоставлением иллюстраций мы стремимся наглядно показать, как архитекторы других эпох видели Пантеон: какие

черты в его архитектурной композиции они выделяли и как их по-своему развивали и перерабатывали. Такой метод сравнительного изучения архитектурных памятников помогает проникнуть вглубь архитектурного образа зданий, развивающих мысли Пантеона, и в художественную композицию самого Пантеона.

При сопоставлении какой-либо композиционной черты, которая в зародыше имеется уже в Пантеоне, с развитием ее в другом памятнике, надо помнить, что различия в трактовке одного и того же мотива часто важнее сходства. Ведь в каждом отдельном случае данная черта входит в архитектурный образ. Осознание сходства часто дает возможность особенно ярко определить и различия. Кроме того это позволяет заглянуть в действительный ход архитектурной мысли зодчего и помогает правильно поставить вопрос об архитектурном наследии в наши дни.

Пантеон в Риме

Пантеон (115—126 гг.) с его куполом в 43 метра является прежде всего выдающимся произведением римской инженерии. Снаружи видна дифференциация его массы на сплошной, массивный цилиндр, завершенный куполом, и передний портик из восьми колонн, несущих фронтон. Цилиндр и колоннада сильно контрастируют: цилиндр сплошной, портик разложен на колонны, — цилиндр трехмерный, портик плоский, — цилиндр расчленен тягами по горизонтали, в портике господствуют вертикальные подпоры и т. д. Но вместе с тем портик связан с цилиндром при помощи прямоугольной аттики, на фоне которой вырисовывается фронтон. Даже больше: отношение колонн к зданию в целом таково, что портик господствует в общей композиции наружной массы здания. Вместе с тем намечается нарастание форм и движение от колонн портика через посредство аттики к цилиндрическому массиву. Но это движение выражено очень слабо. Над ним господствует статичность цилиндра и монументального портика перед ним, который в качестве разросшегося обрамления входа является наружным представителем внутреннего подкупольного пространства.

Филиппо
Брунеллески
Флорентийский
собор



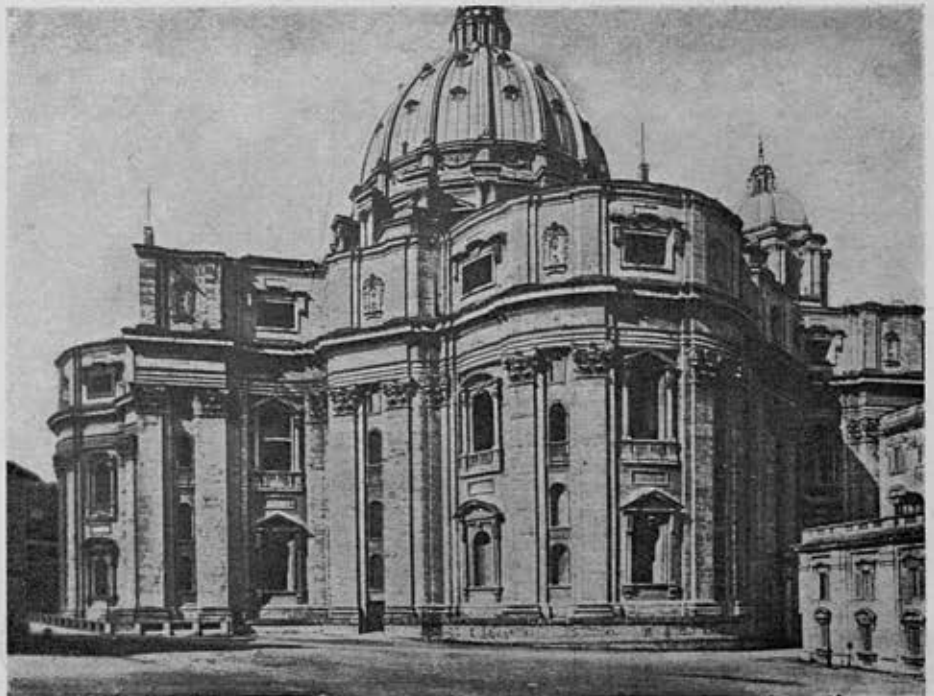
Brünelleschi
Cathédrale de
Florence

Собор Брунеллески во Флоренции

Подкупольная часть здания построена по модели 1366—1368 гг., в 1407—1421 гг. были закончены большие многогранные апсиды, в 1410—1413 гг. тамбур купола, в

1418 г. состоялся живо описанный Вазари конкурс на постройку купола, который был возведен Брунеллески в 1420—1434 гг.; собор освящен 25 марта 1436 г., но фонарь над куполом окончен только в 1461 г.

На первый взгляд кажется, что собор не имеет ничего общего с Пантеоном. Однако итальянским архитекторам XIV в. не давала покоя мысль построить купол, равный по величине Пантеону. Это удалось

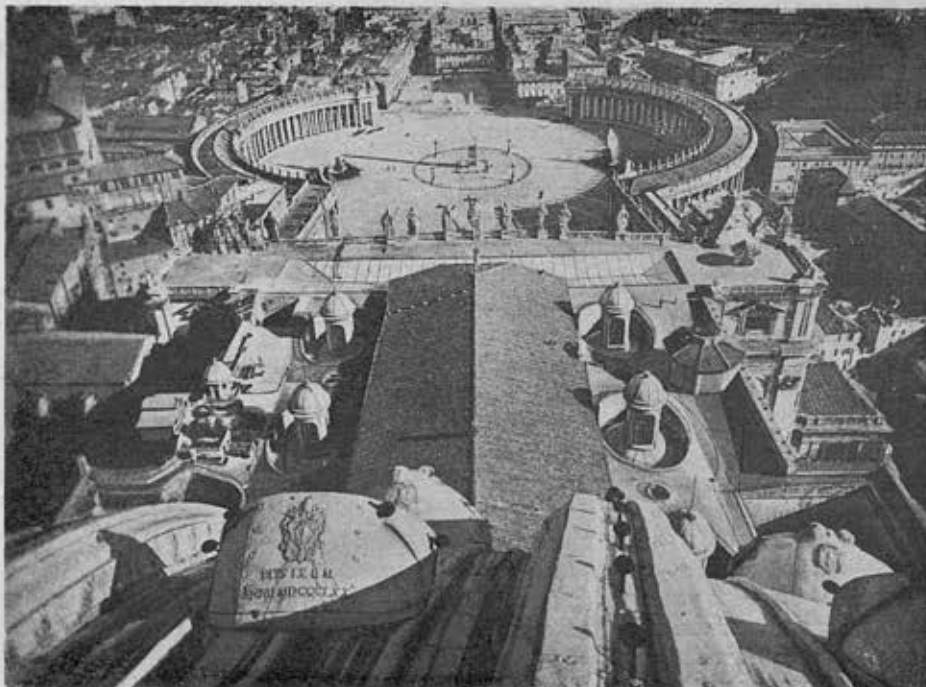


Собор св. Петра в Риме
Saint Pierre de Rome

только Брунеллески, но с каким трудом! И как гордились этим достижением инженерии!

Конструкция флорентинского купола совершенно отличается от Пантеона. Ширина его приблизительно равна куполу Пантеона, но высота внутреннего пространства у Брунеллески достигает 91 м (с фонарем 107 м; внутренняя высота Пантеона составляет только 43 м). В основе флорентинской композиции лежит византийская система, в которой подкупольное пространство расширяется во все стороны широкими апсидами. Простое подкупольное пространство Пантеона поставлено на более широкую и значительно более сложную нижнюю часть здания.

Во Флоренции архитектора интересует движение наружных масс, нарастающих со всех сторон к куполу. Внизу массы очень раздроблены. Только ребра купола, готически тонкие, зажимают простые большие поверхности и стремятся объединить сложную, размельченную композицию, сведя ее к фонарю.



Собор св. Петра в Риме
Вид с купола на колоннаду

Saint Pierre de Rome
Vue de la coupole vers la colonnade

Собор Петра в Риме

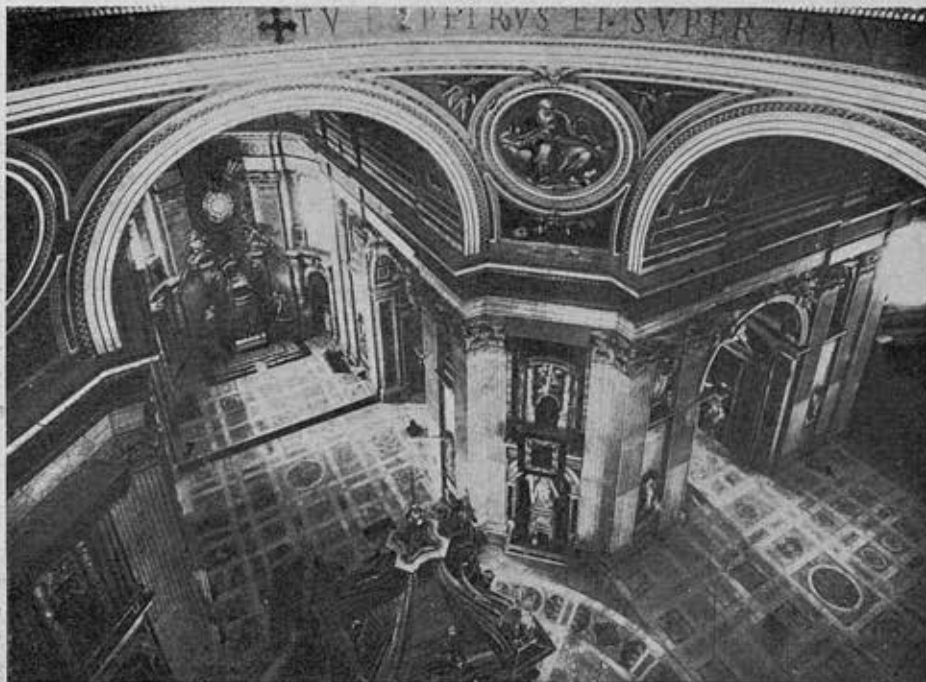
Браманте задумал поставить Пантеон на Базилику Константина. Но выполнил это в действительности в 1547—1564 гг. Микеланджело. Грандиозность замысла становится особенно наглядной, когда стоишь на узкой галлерейке у основания купола Микеланджело, когда находишься в куполе собора, который вместе с барабаном приблизительно равен по ширине внутреннему про-

странству Пантеона, и когда видишь, что барабан и купол над ним составляют только очень незначительную часть всего внутреннего пространства здания! (ширина здания Микеланджело составляет 152 м, высота без фонаря 123 м).

Наружная композиция колоссального массива играет очень важную роль в архитектурном замысле Микеланджело. Массы здания проникнуты сильным движением,

которое создается выступающими фасадами и углами, а также диагональными простенками, связывающими их друг с другом. Движение наружной массы напоминает флорентинский собор. Особенно живо напоминает здание Брунеллески купол Микеланджело с его яйцевидной, вытянутой вверх формой и сильно выделенными ребрами, сходящимися в фонаре.

Глубокое отличие разработки наружных



Собор св. Петра в Риме
Saint Pierre de Rome

масс римского Петра и флорентинского собора заключается в колоссальном ордере, который пронизывает собой здание Микеланджело. Идея колоссального ордера, объединяющего наружные массы, восходит к Пантеону, в котором горизонтальные полосы цилиндра соответствуют этажам ренессанса (Альберти был в этом отношении предшественником Микеланджело). Но в римском Петре огромный ордер стоит не перед архитектурным массивом как в Пантеоне, а пронизывает его целиком.

Церковь Реденторе в Венеции (Палладио)

В церкви Реденторе в Венеции (1576—1592 гг.) Палладио, в отличие от двух только что разобранных памятников, архитектурная композиция сводится к «архитектурной картине», которую зритель видит, подъезжая к фасаду на гондоле. Купол и две островерхие башенки по сторонам его находятся в действительности очень далеко от фасада над противоположным концом вытянутого в длину здания. Но благодаря тому, что зритель находится непосредственно перед фасадом, купол и башенки кажутся расположенными в одном плане с фасадом, композиция которого завершается куполом. Без него фасад казался бы незаконченным.

Фасад Реденторе содержит в себе три основных элемента наружной композиции Пантеона: портик, аттику, купол. Но Палладио односторонне развивает идею нарастания формы от портика через аттику к куполу, которая намечена в Пантеоне. В Реденторе мотив фронтона использован для настоящей архитектурной фуги. Маленький фронтон над выходом вырастает в большой главный фронтон фасада, вырисовывающий-

Андреа Палладио
Церковь Реденторе
в Венеции



Andréa Palladio
Eglise du Rédempteur
à Vénise

ся, как в Пантеоне, на фоне аттики. Отголосками этого нарастания являются отодвинутые несколько назад и расположенные в разных пространственных слоях углы фронтонов по сторонам. У зрителя создается впечатление, что фронтон складывается у него на глазах: боковые дополнительные углы кажутся зарождающимися фронтонами, которые не достигают полного развития. Законченный главный фронтон является настоящим композиционным узлом. Он не толь-

ко подчеркивает и завершает тенденцию боковых углов к образованию фронтона, но, вместе с аттикой, сдерживает динамическое развитие форм вверх. Верхние боковые углы фронтонов выше центрального фронтона. Кроме того, вверх стремятся: три статуи над аттикой, скаты кровли над ней, две островерхие башенки и особенно купол с фонарем, окруженным волютами, со статуей над ним. Все это движение вверх подчинено центральному фронтому на фоне аттики.



Андреа Палладио
Вилла „Ротонда“ в Виченце
Andréa Palladio
La villa „Rotonde“ à Vicence

(Любопытно, что сзади по сторонам фронтона Пантеона имеются дополнительные боковые углы фронтонов.)

В вилле Ротонда около Виченцы Палладио совершенно по-иному использовал архитектурную композицию Пантеона. Он обратил внимание на роль аттики Пантеона в качестве твердого, статического, спокойного и ясного массива между сквозным портиком и более динамической формой купола. В аттике Пантеона таилась возможность развить ее идею. Это блестяще выполнил Палладио. Атика выросла в крепкий центральный куб виллы Ротонда. Порттик и купол истолкованы как дополнительные формы, целиком подчиненные главной коробке массива. В вилле Ротонда Палладио создал образец, который имел огромное значение для классической архитектуры севера Европы.

Добавления XVII в. к собору Петра в Риме

В XVII в. колоссальная масса здания Микеланджело казалась слишком тяжелой и предметной. Ее прикрыли гигантским фасадом в 112×44 м, оконченным в 1612 г.; между фасадом и частями, принадлежащими Микеланджело, построили длинный неф. Позднее, в 1657—1663 гг., Бернини возвел свою эллиптическую колоннаду и ею еще сильнее подчеркнул господствующее положение фасада. Когда смотришь с купола собора, то особенно наглядным становится, как фасад и колоннада отодвинули на задний план и скрыли за собой громадный массив Микеланджело.

Фасад 1612 г. имеет в качестве составных частей те же три элемента: портик с фронтоном, аттику, купол. Барабан и купол — единственные части здания Микеланджело, видимые с лицевой стороны современного собора Петра. К другим частям 1547—1564 гг. не подпускает колоннада Бернини, которая словно распростертыми руками ловит зрителя, втягивает его в себя и, не выпуская его из своих объятий, ставит перед фасадом и заставляет воспринимать здание именно с этой стороны. Пересекающая фасад колоннада усложняет архитектурную картину фасада и делает ее более насыщенной и пышной. Этому в большой степени способствуют фонтаны, декоративные и по своим очертаниям, и по форме водяных струй, подбрасываемых высоко вверх.

В фасаде Сан-Пьетро главный акцент ставится также на развитии идеи аттики Пантеона, но совершенно по-другому, чем у Палладио в вилле Ротонда. Порттик и его фронтон сильно съежились и слились со стеной фасада. Купол выступает из-за аттики, как в Реденторе, и совершенно ей подчинен. В архитектурном образе фасада Петра господствует сильно растянутая по горизон-

Ж. Ж. Суффло
Пантеон
в Париже



J. G. Soufflot
Le Panthéon
de Paris

тали стена, которая дает зрительную плоскость, заменяющую действительное здание.

Пантеон в Париже

Построен в 1764—1781 гг. по проекту архитектора Жак Жермен Суффло (1709—1780).

Фронтон навеян Пантеоном. К нему восходит также противопоставление сквозного портика на первом плане и гладких стен по сторонам, которые служат фоном для колонн. Но в Париже этот фон гладких масс из цилиндрического превращен в прямоугольный. Очень может быть, что при этом имело значение изучение таких образцов, как вилла Ротонда Палладио. Углы портика усилены парными колоннами, что делает портик более устойчивым. Вместе с тем угловые колонны несколько отступают назад, так что и антаблемент имеет уступы. Благодаря этому портик точно вырастает из массы, служащей фоном, и выступает навстречу зрителю, который приближается к нему по улице, ведущей прямо на фасад. Порттик и фронтон

настолько господствуют в композиции парижского Пантеона, что аттика, следы которой имеются и здесь, совершенно съежилось и превратилась в небольшие надставки над углами фронтона.

В парижском Пантеоне очень разработан купол. Высокий барабан делает его похожим на самостоятельное здание, и в этом смысле можно утверждать, что в основу его положена идея, откристаллизовавшаяся в соборе Петра Микеланджело. Но купол парижского Пантеона воспроизводит Темпиетто Браманте в Риме (1499—1502), незначительно измененный в деталях. Приглядываясь к Пантеону Суффло, мы постоянно видим результаты изучения архитектором выдающихся памятников различных эпох, особенно Пантеона в Риме и Темпиетто. Тем не менее здание в целом ни в каком случае нельзя назвать эклетическим, потому что отдельные архитектурные формы в нем объединены не внешне механически и крепко спаяны друг с другом внутренним органическим композиционным стержнем. Основная архитектурная идея состоит в сопоставлении портика

и купола. Их связывает друг с другом колонна, окружающая барабан купола. Колонны купола значительно меньше и тоньше колонн нижнего портика. Хотя завершенная фронтоном колоннада и вырастает навстречу зрителю из масс здания, оно производит не очень устойчивое впечатление и господствует в парижском Пантеоне. Круглая колоннада барабана является более слабым отзвуком того же мотива. Фонарь над куполом, окруженный колоннами, к которым ведут полосы, дает последний слабый отзвук той же темы.

Церковь Сан Франческо ди Паола в Неаполе

Воспроизведение форм Пантеона в этом здании, построенном в 1817—1831 гг. по проекту П. Бьянки, выступает особенно ясно. Фронтон портика и цилиндрический массив стен непосредственно противопоставлены друг другу. Колоннада восходит в конечном счете к колоннаде собора Петра Бернини. Небольшие цилиндры по сторонам фронтона напоминают маленькие купола собора Петра, повторяющие форму главной части. Отсутствие окон в сплошном цилиндрическом массиве неаполитанской церкви делает ее особенно похожей на Пантеон. К нему восходят и кольцеобразные ступени в основании купола, который в Неаполе имеет очень плоский фонарь, и здесь прикрывающий собой круглое отверстие Пантеона. Для колоннады церкви Сан Франческо ди Паола в Неаполе имеют значение бывшие в то время (исторически необоснованные) реставрации Пантеона в Риме с колоннадами, примыкающими к его портику.

Неаполитанская церковь из всех приведенных примеров ближе всего к римскому Пантеону. Но с точки зрения своей художественной ценности она гораздо менее значительна других воспроизведенных здесь зданий. Постройка Бьянки холодна, носит на себе отпечаток изучения и реставраторства. Можно себе ярко представить, как ее архитектор, лишенный подлинного вдохновения и широкого размаха творческой мысли, листал альбомы с фантастическими реконструкциями древних памятников и комбинирует из них свое произведение. Все же по сравнению с последующей эклектикой XIX в. ансамбль Бьянки не лишен цельности и монументальности.

Задача — проследить впечатление, которое на протяжении веков производило большое архитектурное произведение древности на выдающихся архитекторов различных эпох, увлекательна и стоит того, чтобы выполнить ее гораздо более подробно, чем это возможно на страницах журнала. Просмотрев предложенный здесь ряд памятников, читатель сам по-новому увидит Пантеон. Он заметит такие стороны его архитектурной композиции, которые до того не наблюдал или которые не так отчетливо бросались ему в глаза. Но, главное, читатель может быть почувствует желание более активно отнестись к большим произведениям прошлых эпох. Он, может быть, захочет найти в них новые стороны, еще не отмеченные другими, архитектурные идеи, которые заложены в том или ином крупном художественном произведении и которые можно развить на основе тех задач, которые ставит перед архитектором наше время.

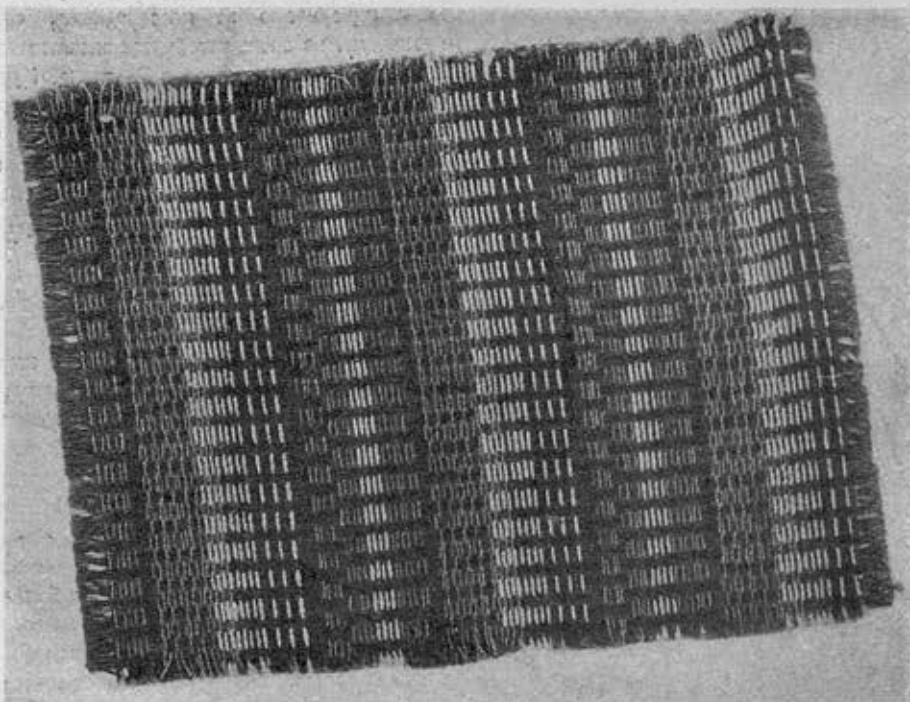
П. Бьянки
Церковь Сан Франческо в Неаполе



P. Bianchi
L'église de San Francesco à Naples

Декоративная ткань
Мастерские Баухауза

Tissu décoratif
des ateliers du Bauhaus



ДЕКОРАТИВНАЯ ТКАНЬ И ВНУТРЕННЕЕ ОФОРМЛЕНИЕ ЗДАНИЙ

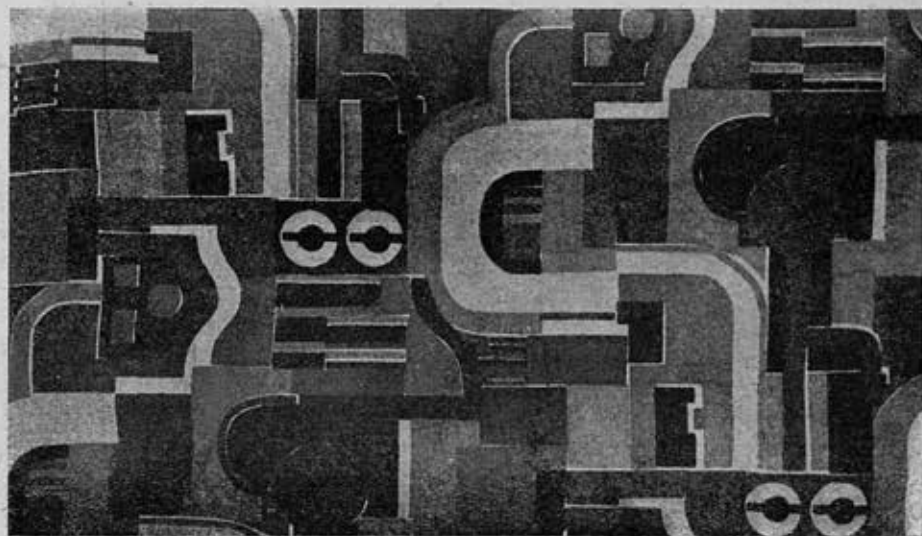
Т. Армац

Введение декоративной ткани является последней или одной из последних деталей внутреннего оформления общественных зданий, клубов, жилищ. На какой-то стадии своей работы архитектор сталкивается с необходимостью учета этого материала и с точки зрения его художественного соответствия всем прочим элементам оформления и с точки зрения его фактуры и функциональной целесообразности. Ему нужна обивка для мебели, нужны занавесы, нужны ковры и дорожки.

Какова наша производственная база, на что архитектор может рассчитывать в своей работе, какова связь архитектора-проектировщика внутреннего оформления с художником-текстильщиком, проектировщиком декоративной ткани, каковы рисунки и сырье? Вот ряд вопросов, которые хотелось бы поставить и по мере возможности ответить на них.

Прежде чем говорить о том, какие декоративные ткани должны производиться нами для оформления наших общественных помещений, наших жилищ, как должно быть увязано это производство с работой архитектора-оформителя, взглянем на то, что делается в зарубежных странах в этой области.

Французский архитектор и декоратор Моррис Барре, автор книги: «Рациональное оформление жилища», пишет: «Фр. Журден учит меня: обставить комнату, это значит лишить ее мебели. Дюффен разъяснил мне, что эlegantность и утонченность не покупаются. Корбюзье доказал мне математически, что архитектура повсюду». Как же Моррис Барре и другие французские архитекторы оформляют свои интерьеры и как они увязывают их с декоративными тканями? Максимальная лаконичность, скупость изобразительных средств, простота, граничащая с оглушенностью, введение в производство мебели новых материалов (металла), минимум мебели в помещениях—вот современный тип оформлений в капиталистических странах. Мебельная ткань строгого линейного орнамента и сделана часто на ручных станках. Она строится часто на декоративной структуре, составленной из различных материалов: искусственного шелка, шерсти, бумаги. Такие же занавесы и портьеры с широкими поперечными полосами. В общественных зданиях декоративная ткань часто совершенно лишена орнамента и лишь увязана по цвету с окраской стен, дверей, окон. Наряду с таким течением, недавно чрезвычайно отчетливо сформулировавшим свои взгляды



Tapiserie décorative, d'après le dessin
d'Antonov

в анкете «Эволюция или смерть орнамента», опубликованной французским художественным журналом *Art et décoration*, мы встречаем в капиталистических странах и открытое стремление к возрождению старых национальных стилей: северной готики, елизаветинского стиля, стиля рококо. Французские и немецкие декораторы любят иногда сочетать очень строгую и по цвету и по линейному орнаменту ткань с декоративной тканью в ярких звучных тонах с экзотической орнаментацией, сделанной путем ручной набойки.

Своеобразно подошел к проблеме декоративной ткани архитектурный институт Баухауз в тот его период, когда во главе его стоял Ганнес Мейер. И в области производства декоративных тканей нужно отметить те же принципы работы, которыми характеризуется вся работа архитектурной школы Баухауз. И к этому производству прилагается функциональный метод, отрицаются эстетические, художественные задачи оформления ткани.

Работа Баухауза представляет для нас особый интерес, потому что вскоре после разгрома Баухауза мы встретимся с работниками его на нашем производстве. Года два тому назад нам были показаны декоративные ткани, которые ткацкой мастерской Баухауз были названы функциональными тканями. Тут были ткани из металлических нитей для металлической мебели. Эти ткани должны выдерживать тяжесть человеческого тела. Они хорошо моются и не пылятся.

«Целофан» — ткани для обивки стен. Хорошо отражают свет, выдерживают дезинфекцию, не пылятся, не воспламеняются. Ткань для обивки стен, где правая сторона из целонных ниток, отражает свет, не пылится, левая сторона из тенили, для акустического поглощения и тепловой изоляции.

Ряд мебельных материй, легко очищаемых и малопылящихся. Материи для занавесей с серым и красным фильтром света. Все эти ткани представляют несомненно большой интерес, так же как и ткани, построенные по декоративной структуре, составленные из разных материалов, шерсти, бумаги, искусственного шелка.

Одна из художниц-текстильщиц Баухауза Лена Бергнер работает на ф-ке Декоративткань и дает сейчас применительно к данному производству рисунки другого рода, рисунки современной советской тематики. Учсть опыт ткацкой мастерской Баухауза, применить некоторые из достижений этой мастерской в области декоративной ткани представляло бы для нас несомненный интерес.

Конечно, при наличии соответствующей сырьевой базы. Как раз в этой области, в области производства мебельных и декоративных тканей, функциональный подход имеет свое законное место, хотя при этом отнюдь не должны отрицаться моменты искусства. Тут, как во всякой иной художественной промышленности, целесообразность, техника и искусство должны выступать в диалектическом единстве. В связи с этим решается у нас и вопрос об орнаментированной и неорнаментированной ткани. Орнамент, рисунок на ткани не отвергается, но он должен быть связан с тем целым, для которого данная декоративная ткань предназначается.

В связи с декоративной тканью может быть разрешен и вопрос о тематике текстильного рисунка. Есть случаи, есть виды декоративной ткани, где развернутая тематика вполне уместна, конечно, при условии орнаментального, плоскостного разрешения. Между тем изготавливаются такие декоративные ткани, как, например, декоративная ткань, выпущенная в Иваново несколько лет

тому назад с тракторами и обрамлением из плодов и цветов, которую ни один мебельщик не согласится использовать для обивки своей мебели.

Нам кажется, что применение развернутого тематического рисунка наиболее уместно в производстве штучных декоративных тканей, как например, ковров, в некоторых случаях занавесей. Мебельная же ткань почти всегда будет предпочитаться или с линейным орнаментом, или с орнаментально-трактованной тематикой, как например, ткань со знаменем Интуриста, сделанная по специальному заказу Интуриста на ф-ке Декоративткань, или ткань с рисунком «Метрополитен», трактованная тоже в духе геометрического орнамента. Но тут характер тематики требует специального разъяснения. Нам нужны ткани с учетом комплексных задач оформления, а не самодовлеющая декоративная ткань, существующая сама по себе, вне связи с мебелью и остальными элементами архитектурного оформления.

Таким образом мы подходим к вопросу о связи между архитектором-мебельщиком и художником-текстильщиком. Не могут и не должны производиться декоративные ткани вне связи с архитекторами. В зарубежных капиталистических странах такая связь устанавливается часто между художником, интерьерщиком и отдельными текстильными мастерскими, где совместно с архитектором проектируются декоративные ткани, необходимые для данного интерьера, для данного оформления. Такой индивидуалистический подход, характерный для капиталистических стран, где уникальность данной вещи всегда поднимает ее эстетическую и материальную ценность в глазах потребителя, неприменим у нас.

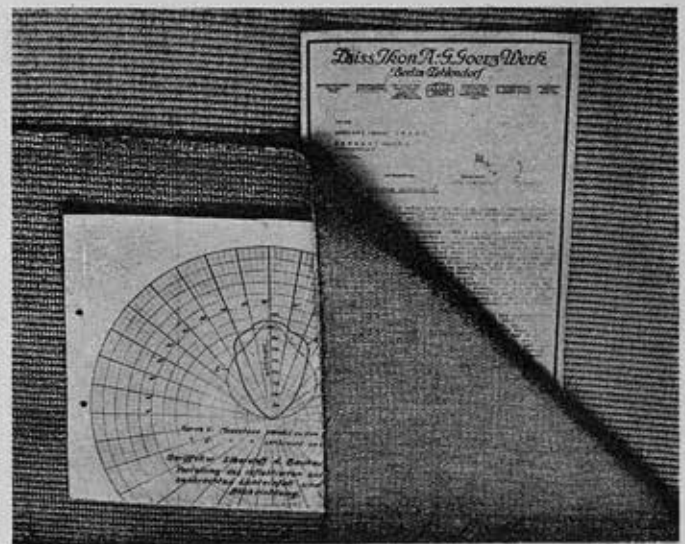
Какой базой для производства декоративных тканей мы обладаем? Кроме уже

упоминавшейся выше ф-ки Декоративткань, мебельные ткани производятся у нас на наших ситценабивных фабриках. Наконец у нас имеются кустарные и художественные объединения, вроде кооператива «Художник», где тоже заняты проблемой выработки современного текстильного рисунка. В последних случаях набивка рисунка происходит ручным способом. Декоративткань входит в одно объединение с фабрикой, производящей дермантин (находится в Кунцево), и другими фабриками, обслуживающими наше вагостроение, авиационную и автомобильную промышленность. Все это объединение находится пока в ведении Наркомата тяжелой промышленности.

Несомненно, что не только производство декоративной ткани, но и производство дермантина тесно связано с внутренним оформлением общественных зданий и жилищ. Дермантин, род односторонней клеенки, заменяющий кожу, очень часто предпочитается мебельной ткани, ввиду его гигиенических свойств (меньше грязнится, легко чистится). Тут, конечно, можно было бы обратить внимание на более разнообразную и тонкую окраску и частично на тисненый узор, который применяется при производстве тисненого дермантина, так называемого гранитола. В связи с ковровым производством и производством дорожек, интерес представляет линолеум, который помимо многих его незаменимых свойств (большая прочность, легко чистится) мог бы давать ряд художественных эффектов. Известно, что наряду с цинклинолеумом вырабатывают всякие сорта муараль-линолеума, индल्लीнолеума и т. п., дающих разнообразный художественный эффект. Но для производства его нет еще достаточной сырьевой базы, ибо джут, пробковые опилки и т. д., необходимые для этого производства, все еще являются дефицитным сырьем.

Архитектор-оформитель, запроектировавший мебель, арматуру, внутреннюю окраску, подходя к тому моменту, когда нужно ввести в оформление декоративную ткань, берет то, что ему удастся достать в данный момент. Он принужден часто использовать ткань, которая плохо вяжется с его художественным планом. Иногда, зная как трудно достать декоративную ткань, которая удовлетворяла бы в смысле фактуры, цвета, рисунка, архитектор отказывается от занавесей, заменяя их, например, спускающимися деревянными ставнями. Предвидя, что трудно достать гигиенический, достаточно дешевый ковер, увязанный по цвету с окраской стен, архитектор заранее отказывается от него, удовлетворяясь сочетанием желтого натертого паркета с окраской стен. А ковер (мы говорим не об уникальных, антикварных, восточных и других коврах) был бы вполне

Функциональная
ткань
Баухауза



Tissu du Bauhaus

уместен в ряде комнат в клубах и в других общественных зданиях, являясь элементом художественного оформления и служа одновременно для поглощения шума.

Одним словом архитектору приходится встречаться с необходимостью введения в свое оформление декоративной ткани, а непосредственной связи с производственной базой в большинстве случаев у него не имеется. Есть, конечно, исключения, когда на ф-ку передаются большие и определенные заказы для вновь строящихся и оформляющихся больших зданий, но можно ли для каждого отдельного большого клуба или театра каждый раз производить по специальному заданию и рисункам декоративные ткани? Это желательно, но трудно выполнимо, или выполнимо в тех случаях, когда имеют дело с объединениями художников, работающих кустарным способом.

Целесообразной была бы такая организация дела, чтобы художники-текстильщики, совместно с архитекторами, прорабатывали типы тканей, которые бы шли на оборудование типовых клубных и других комнат. Конечно для детских комнат в рабочих клубах нужны другие декоративные ткани, чем для читального зала или комнат для отдыха, и тут типы тканей рисунков, даже расцветки могут быть до некоторой степени предопределены. Архитектору есть из чего выбирать, если он не может в каждом отдельном случае заказывать.

А что мы имеем на деле? Художники-текстильщики, работающие ручным способом, дают ткани, повторяющие мотивы западной по преимуществу французской декоративной ткани. Такова ручная набойка по рис. худ. Ф. Антонова, помещаемая нами, таковы декоративные ткани Всекохудожника. О русских кустарных набойках я сейчас не говорю.

Ф-ка Декоративткань вырабатывает большое количество мебельных материй со старыми, никому не нужными рисунками. Конечно, и эти ткани раскупаются, за неимением других, но повышению качества внутреннего оформления они вряд ли содействуют.

Наряду с такими старыми рисунками выпускаются декоративные ткани и с так называемой современной тематикой. На приводимых нами образцах тканей по рисункам художников Бергнер и Корсунова тема трантована в духе геометрического орнамента, особенно у Е. Бергнер, но и тут получалось то, что обычно получается в таких случаях,—тема, предмет почти исчез, завуалировался, так что нужна сопроводительная записка, чтобы прочесть, что это—метрополитен, а строгость и чистота чисто геометрического разрешения по необходимости нарушена. Корсунов вводит эмблематические знаки (пятиконечная звезда) и сочетает их с человеческими фигурами (трантористы). Декоративная ткань, хорошо может быть использована для развернутой советской тематики, как мы говорили выше, но в таком случае она должна служить чисто декоративным целям, играть роль декоративных панно, в иных случаях ковров. И это имеет свой смысл, такая ткань, очень портативная, может проникнуть в отдаленнейшие уголки страны Советов, в наши колхозы и совхозы, на наши новостройки, может заменять декоративные панно.

Ткань, мебельная, декоративная, имеет свое, часто незаменимое место во внутреннем оформлении общественных зданий и рабочих жилищ. И надо добиваться того, чтобы декоративная ткань действительно нашла свое место в художественном комплексе внутреннего оформления.

ВОКЗАЛ В ЦИНЦИНАТТИ

К 1920 г. теснота и беспорядок в пределах города Цинцинатти достигли таких размеров, что потребовалось радикально видоизменить существующую сложную систему железных дорог. Пять вокзалов обслуживали 13 железнодорожных линий, принадлежащих семи железнодорожным компаниям. В связи с этим был выдвинут проект постройки нового центрального вокзала с соответствующей частичной перепланировкой города.

Для осуществления проекта центрального вокзала требовалось: 1) выделить в пределах весьма густо населенного города участок почти в 300 акров, 2) изменить направление четырех железных дорог из семи, чтобы подвести их к намеченному участку, 3) отказаться почти полностью от уже существующих вокзалов, 4) перепланировать целый ряд городских улиц (устройство новых шоссе и уничтожение существующих переездов ж.-д. линий), 5) согласовать видоизмененную систему железных дорог с близлежащим участком, намеченным под строительство нового центрального почтового отделения, 6) урегулировать пешеходное движение и транспорт в районе вокзала, обеспечив удобный подъезд к нему и наметить стоянки для автотранспорта.

Для осуществления этого проекта в 1923 г. была основана компания по строительству Центрального вокзала в Цинцинатти. На предварительную разработку планов и согласование ушло четыре года, и наконец в 1927 г. было достигнуто соглашение между городскими властями и владельцами железных дорог в отношении участка и генерального плана.

При проектировании вокзала и подсобных зданий и устройств возник ряд задач общего характера. Необходимо было:

- 1) Согласовать интересы железных дорог и пассажиров.
- 2) Облегчить доступ к вокзалу для всех видов транспорта, на-что: автобусы и трамваи.
- 3) Согласовать план вокзала с ведущим к нему бульваром, проложенным на территории перепланированного Линкольнпарка.
- 4) Обеспечить соответствующие освещение и вентиляцию для Дальтон стрит, весьма оживленной улицы, идущей с севера на юг города и расположенной ниже площадки вокзала.
- 5) Предусмотреть место для будущего аэродрома с подсобными приспособлениями.

Описание нового вокзала в Цинцинатти (САСШ) представляет особый интерес в связи с широко развивающимся у нас строительством вокзалов.

Выбор строителем вокзала в Цинцинатти, арх. Эдгаром Таллер, типа вокзала с залом ожидания над путями является еще одним убедительным доводом в пользу решения, преобладающего в лучших проектах, представленных на конкурс по Курскому вокзалу, и принятого за основу в окончательном проекте.

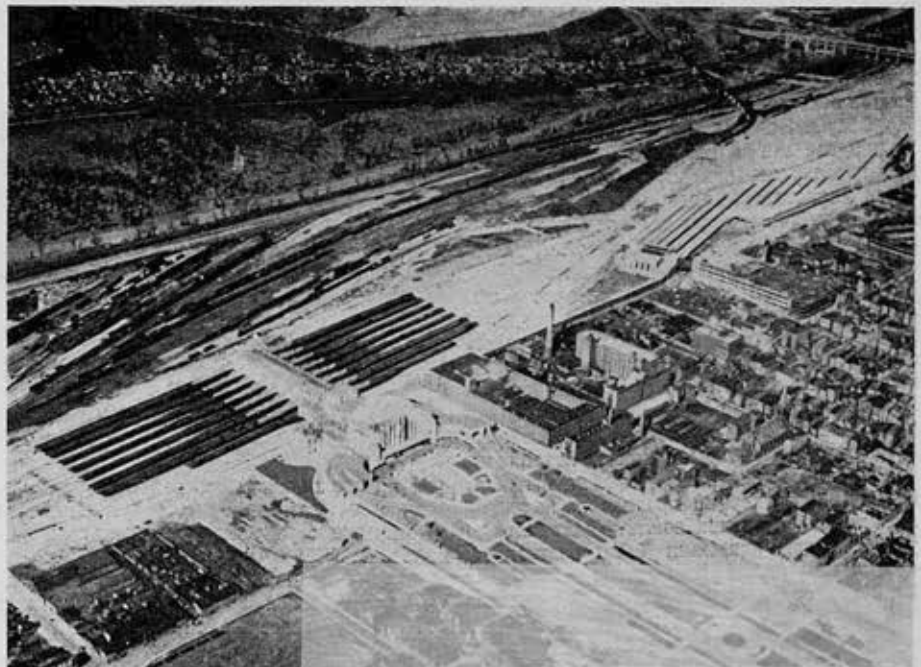


Вокзал в Цинцинатти. Главный фасад

La gare de Cincinnati, Façade principale

Вокзал в Цинцинатти. Общий вид

La gare de Cincinnati, Vue d'ensemble



ПЛАН ВОКЗАЛА. Точное местоположение вокзального здания и общее расположение главных подсобных устройств зависели от отметки и расположения вокзальных путей. Соответствующий зазор над путями определил уровень главного здания вокзала и площадки перед ним. Этот уровень выше путей на 20 футов и на 35 футов выше прилегающих улиц.

Проектировщики отказались от сооружения насыпной площадки перед вокзалом и избрали конструкцию на столбах, обеспечив таким образом большое закрытое помещение для стоянки автомобилей, автобусов и подсобных нужд. Соответствующее помещение, расположенное под главным вокзальным зданием, было использовано для устройства подъездного пути для грузовиков и камер хранения багажа, а также для устройства трех образующих петлю концентричных крытых путей, которые обслуживают движение городских и иногородних автобусов и такси.

Все обычные подсобные и обслуживающие помещения вокзала расположены в главном здании и отличаются простотой и удобствами. По первоначальному варианту плана здание имело форму лежащей на боку воронки, широким концом обращенной к точке наиболее оживленного движения, а узким — к мосту для пешеходов, переброшенному через ж.-д. линию. При разработке плана на основе этого принципа выяснилось, что наиболее целесообразным следует считать расположение обслуживающих помещений в виде полукруга, подведенного под купол, выходящий на предвокзальную площадку.

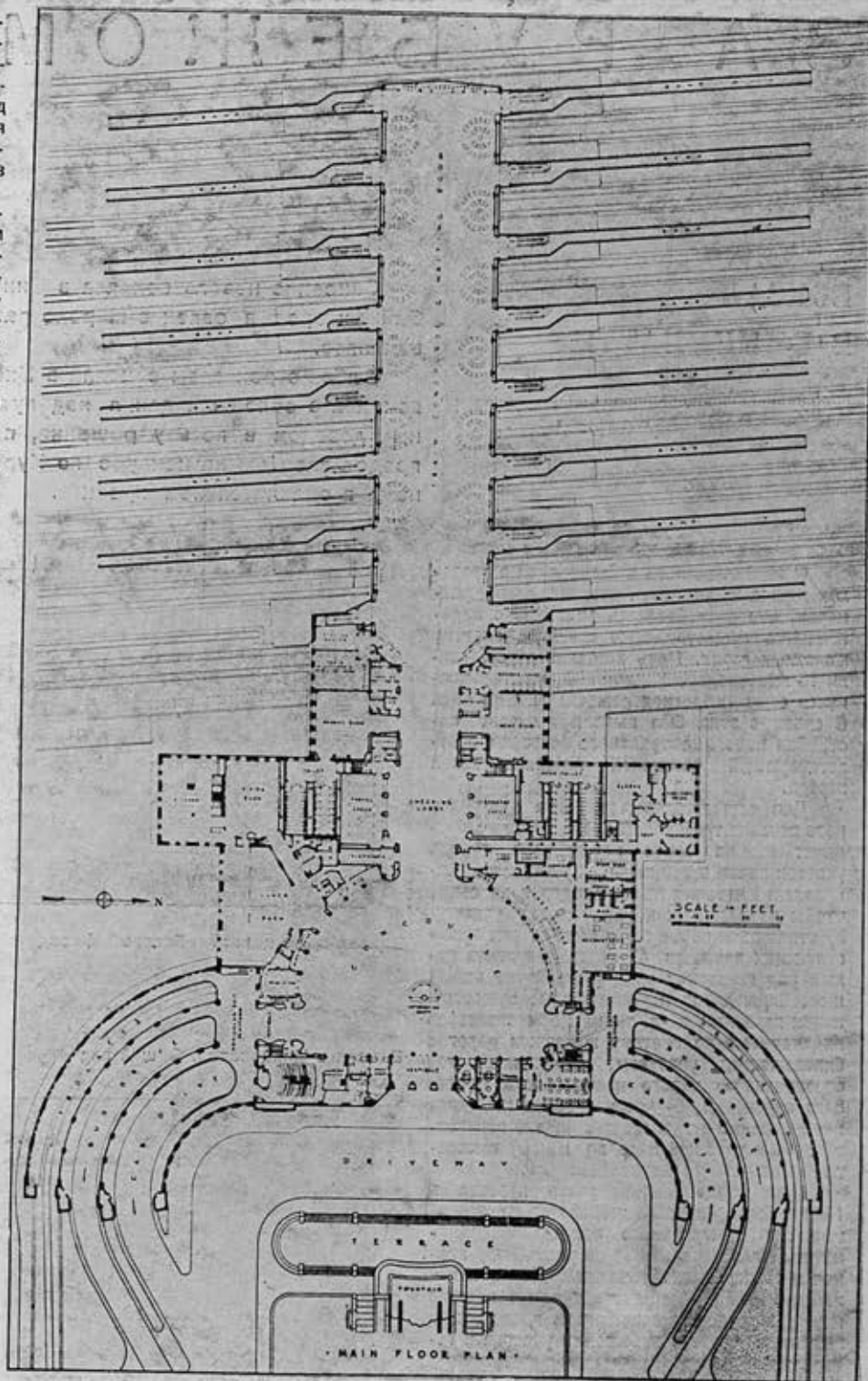
Основная масса здания получила таким образом весьма внушительный вид при соблюдении строжайшей экономической эффективности (стоимость постройки здания вокзала — 40 центов на кубофут).

Основное назначение пешеходного моста, переброшенного через платформы, — связь вокзала с поездами. Для осуществления этой цели достаточен мост средних размеров; но поскольку ожидающие поезд пассажиры должны находиться как можно ближе от выхода на платформы, следовало расширить мост так, чтобы он мог служить главным залом ожидания. Он был устроен шириной в 80 футов. При такой ширине и длине в 450 футов зал для ожидания превратился в один из наиболее выдающихся элементов вокзала.

Обсуждался вопрос об использовании крыши вокзала и навеса над платформами под посадку аэропланов, но опыт Британского министерства авиации, которое отклонило подобное предложение при строительстве одного из лондонских вокзалов, заставил отказаться от этого проекта.

ПРОЕКТ. В отношении проекта решено было отказаться от использования классических архитектурных образцов. В известной мере отказ этот был продиктован и стремлением снизить общую стоимость сооружения. Таким образом проектировщики были свободны от всяких формальных предписаний, которые, иначе, несомненно помешали бы наилучшей разработке плана. Размеры и пропорции проемов не подчинялись классическим шаблонам. Максимальные удобства для движения были достигнуты путем закругления углов вместо неизбежных пилястров. Ворота и входы не подгонялись под классические стандарты.

Несмотря на стремление архитекторов к полному функционализму, в своем реше-



Вокзал в Цинцинатти
План 1 этажа

La gare de Cincinnati
Plan du rez-de-chaussée

ний им все же пришлось пойти на ряд компромиссов, связанных с укоренившимися традициями строительства вокзальных зданий.

Над основной массой здания возвышается большой полукупол (внешний диаметр 200 футов), перекрывающий главный зал. Со стороны бульвара этот купол имеет вид полукруглого сводчатого фасада с массив-

ными контрафорсами, по обеим сторонам которого имеются три крытых проезда для транспорта, концентрически изогнутых (въезд с правой, а выезд с левой стороны). Фактически, несмотря на введение нужных изменений, здесь дает себя знать первоначальная абстрактная концепция проекта, основанного на решении здания в виде полуворонки, лежащей на боку.

В главном зале все обслуживающие пункты для пассажиров как уезжающих, так и приезжающих расположены на самом виду и в последовательном порядке, причем исключена всякая возможность заблудиться. Пассажиры последовательно продвигаются и наконец попадают в зал для ожидания над вокзальными платформами. В этом решении проявляется основной принцип проекта — подчеркнутая функциональность и последовательность главнейших моментов обслуживания, заставляющая впервые пошедшего на вокзал человека продвигаться почти автоматически к выходу на платформу или от него. Даже узоры на изразцовых полах указывают направление движения между главными входами, а также к главным пунктам обслуживания и месту выхода к поездам. Всевозможные указатели, надписи и т. д. с самого начала были задуманы в неразрывной связи со всеми элементами проекта.

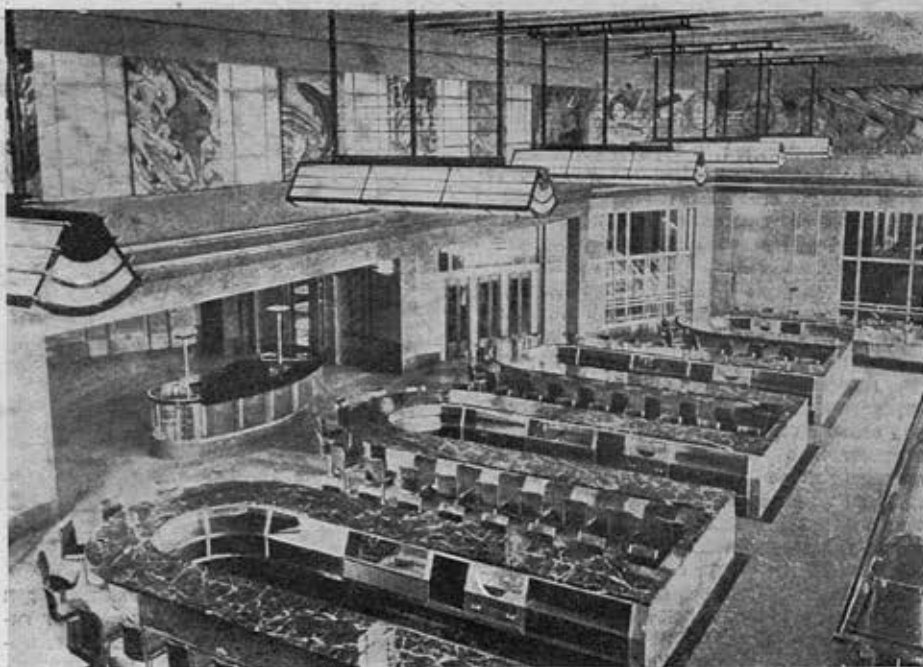
Архитекторы старались придать залу ожидания более уютный вид, чем это обычно принято при оборудовании вокзальных помещений. Обычные деревянные сидения были заменены уютными группами мягких диванов и стульев, расположенных настолько свободно, насколько это позволяли условия движения и требования порядка и чистоты. В оформлении многочисленных магазинов, ресторана и буфета, равно как и кинозала отход от обычного стиля украшений и мебелировки еще более разительный. Все детали оформления не были представлены вкусу и произволу декораторов, а запрограммированы и выполнены как части общей идеи.

Можно также отметить определенное достижение в оформлении таких утилитарных элементов, как сами платформы, спуски и лестницы, ведущие к ним. Эти элементы всегда находились в пренебрежении при разработке проектов вокзалов. Избегая применения дорогих стройматериалов, архитекторы тем не менее стремились придать платформе, спускам и т. д. яркий и радующий глаз вид.

Декоративное оформление всех помещений основывалось главным образом на фактуре и цвете стройматериалов. Для вокзала, где все быстро покрывается копотью, чистота и возможность легко ее поддерживать играют главную роль. Те же соображения руководили строителями при выборе мозаики для украшения стен главных помещений.

Световые эффекты рассматривались как часть всего проекта и разрабатывались в соответствии с другими его элементами. Широко применялись скрытые источники света, и лишь высокая стоимость эксплуатации заставляла нас отказаться от их применения во всех случаях. Гибкость управления системой освещения играла первоочередную роль. В больших помещениях для публики, где использовался ряд разнообразных источников света, каждый из них может с успехом функционировать в случае аварии в отдельности. Была обеспечена также прогрессирующая интенсивность освещения по мере надобности, причем каждая стадия являла собой законченное и гармоничное целое.

Для столь большого и сложного по своим функциям здания механическое оборудование играет важную роль. Мы здесь опишем лишь те моменты, которые обуславливали идею проекта или же являются значительным достижением по сравнению с существующей практикой.



Вокзал в Цинцинатти. Зал буфета

La gare de Cincinatti. Salle de restaurant

ОТОПЛЕНИЕ И ВЕНТИЛЯЦИЯ. Пар для отопления подается из котельной, отстоящей на расстоянии мили от вокзала. Он подается под высоким давлением и попадает в здание через два редукционных клапана местного назначения. Один клапан подает пар под средним давлением для кухонных нужд и обновления запаса горячей воды, другой — под низким давлением для воздухоподогревающих агрегатов с прямым и косвенным действием.

Задача отопления главного зала под куполом и зала для ожидания поездов представляла специальный интерес. Это — огромные смежные помещения, которые не отделяются дверьми или перегородками. Зал для ожидания открыт с пяти из своих шести сторон и снабжен 16 выходами на платформы.

Все паропроводы и воздухопроводы здесь были расположены между потолком и крышей. Половина воздуха, подаваемого в зал, — воздух с улицы, нагретый до комнатной температуры и выпускаемый через специальные решетки потолка. Другая половина берется из самого помещения, пропускается через приводимые в движение вентиляторами скрытые отопительные агрегаты, возмещающие потерю тепла, затем выпускается в помещение через решетки, устроенные внизу, внутри каждой выходной двери. Летом применяются увлажнители, расположенные во всасывающей части вентиляторов у каждого выхода, так что нагретый и испорченный воздух выпускается наружу. Струи воздуха, идущие из отдушин в потолке, разгоняют образующиеся под потолком скопления нагретого воздуха.

С внутренней стороны главного зала нет прямых отопительных приспособлений, если не считать воздухопроводов для горячего воздуха, расположенных во входных вестибюлях, идущих от проходов для транспорта. Большие окна, занимающие почти сплошь фасад здания, имеют двойные рамы.

Воздух между внешним и внутренним перекрытием купола также сохраняет комнатную температуру с помощью установ-

ленных устройств. Остальная поверхность полукупола соприкасается с другими нагревающимися изнутри помещениями и дополнительного отопления не требует. Вестибюли главного и боковых входов снабжены отдельными отопительными устройствами, приводимыми в движение вентиляторами.

Небольшие помещения по всему зданию нагреваются с помощью радиаторов, отгороженных, если этого требует их местонахождение. Все внутренние комнаты и помещения, где скопление народа быстро истощает запасы свежего воздуха, снабжены нагнетающими и высасывающими воздух вентиляторными устройствами. Летом кино-театр снабжается охлажденным воздухом. Постоянная температура во всех частях здания контролируется системой термостатов.

ОСВЕЩЕНИЕ И ЭЛЕКТРОПРОВОДКА. Ток для освещения и других надобностей подается местной электростанцией на главный распределительный щит над двумя отдельными линиями высокого напряжения, что гарантирует всякие перебои в обслуживании вокзала. Далее ток передается через соответствующие трансформаторы к распределительным щитам низкого напряжения, и оттуда по специальным электропроводам — к месту назначения. Для регулирования имеются счетчики местного назначения.

Полукупол над главным залом обслуживается лампами, контролируемые ослабителями, расположенными в скрытых углублениях потолка. Остальные помещения оборудованы прямыми и косвенными источниками света, соответственно отдельным практическим и декоративным требованиям. Фасад, выходящий на площадь, освещается прожекторами, установленными на некотором расстоянии от здания. Струи фонтана на площади освещаются разноцветными прожекторами. В проходах для автотранспорта, где движение только в одном направлении, устроены специальные отгораживающие приспособления, чтоб свет не резал глаза шоферов.

Электропроводка удобно расположена вдоль платформ для пассажирских поездов и обслуживает также телефоны, сигнализацию и вентиляторные устройства. Сигнальная вышка, щиты, показывающие отход и прибытие поездов, и стратегические точки для управления поездами связаны с телетипным устройством. Сигнальная вышка для наблюдения за сигналами и стрелками на территории вокзала построена как часть самого здания, вместо обычного расположения ее вдоль путей. Это создало некоторые затруднения в подведении к ней многочисленных проводов и правильного расположения их в наиболее удобном порядке.

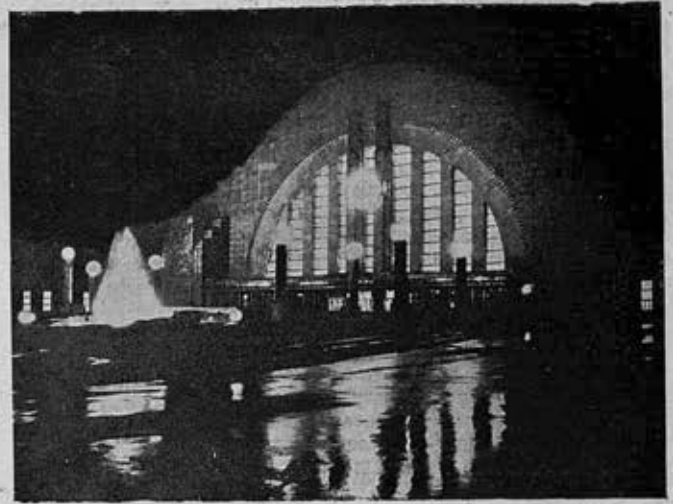
Телефонная станция имеет отдельные распределительные щиты как для телефонной связи с городом, так и для нужд самого вокзала. В случае необходимости эти две системы могут быть соединены. Вокзал снабжен тремя большими часами, контролирующими систему часов, показывающих движение и расположенных по всему зданию. Имеется также весьма совершенная система пожарной сигнализации, связанная с пожарной сигнализационной системой города.

ВОДОПРОВОДЫ, ТРУБОПРОВОДЫ, ОХЛАЖДЕНИЕ. Внутренняя система водопровода связана в двух далеко отстоящих друг от друга точках двумя отдельными водопроводными магистралями с городской магистралью. Давление воды в этих двух магистралях достаточно для того, чтобы обойтись без дополнительного накачивания, если не считать подачи воды на высокую сигнальную вышку. Вокзал связан с городской системой канализации, отдельно для санитарных нужд и отдельно для стока дождевых вод.

Водопроводные трубы внутри здания расположены отдельными мелкими системами, соответственно их назначению и местоположению. Насосы поддерживают прохождение горячей воды в водоемах, причем водоемы сообщаются, чтоб предотвратить возможность перебоев в работе. Для нужд противопожарной безопасности вода накачивается в водоемы под давлением, связанными с магистралью для внутреннего снабжения водой — так что если окажется, что городская магистраль не обеспечивает достаточного давления, то в водоемах соответственное давление будет поддерживаться.

Для всех канализационных, отводных и других трубопроводов применялись чугунные ввинчивающиеся трубы свыше 2 дюймов в диаметре; для холодной воды —

Вид вокзала ночью



La gare vue de nuit

трубы из чистого сварочного железа, для горячей воды — из красной меди, а для газа — стальные. По всему зданию равномерно распределяются шланги и огнетушители, а в тех местах, где установлено электрооборудование, — огнетушители с двуокисью углерода.

КОНСТРУКЦИЯ. Ввиду единственного в своем роде характера здания, в нем значительно меньше повторяющихся деталей, чем обычно. Это привело ко многим осложнениям в планировании работ.

Каркас купола воздвигался при необычных условиях, ибо это — самый большой полукупол в мире для когда-либо строившихся постоянных зданий. Фермы, типа сводчато-цилиндрических, расположены параллельно фасаду, выходящему на площадь, и рассчитаны, чтоб выдержать напор, неизбежный при полукупольной конструкции. Фермы располагались в последовательном порядке, от самой маленькой до самой большой, причем последняя весила 380 тонн. Они укладывались с одного конца в определенных точках, причем верхушки подпорных колонн с другого конца были сначала установлены с незначительным отклонением от вертикали, чтоб принять поперечное движение. В наибольшем сегменте движение было взято с запасом в $3\frac{7}{8}$ дюйма, дабы не растрескалась штукатурка. Для поддержки равномерной нагрузки фермы во время строительных работ, работа по укладке бетонных плит, терракотовой черепицы и по штукатурке потолка распределялась равномерными участками.

ОБСЛУЖИВАНИЕ ЦЕНТРАЛЬНОГО ВОКЗАЛА. Проект вокзала г. Цинциннати предусматривает целый ряд обслуживающих помещений и приспособлений помимо тех, которые описаны. Учитывая их специальное назначение, эти обслуживающие помещения, здания и устройства расположены по всей 300-акровой территории вокзала. Эти обслуживающие помещения и устройства проектировались и строились инженерами компании по постройке вокзала, под руководством главного архитектора Эдгара Таллера.

Центральный вокзал, как главное ядро, был взят за основу при проектировании и архитектурном оформлении обслуживающих помещений. Архитекторы вокзала работали и по их внешнему архитектурному оформлению и добились определенной архитектурной гармонии.

Все эти здания имеют стальной каркас или же построены из железобетона и запроектированы так, чтоб обеспечить при самых трудных условиях минимум эксплуатационных расходов. Для начала было сделано лишь самое необходимое. Тем не менее предусмотрены возможности для будущих расширений.

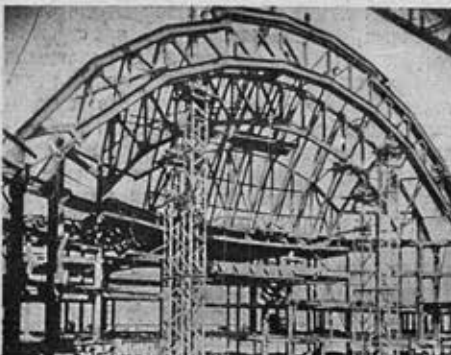
Вот главные обслуживающие здания:

- 1) Здание сверхбыстрых отправок, пути и платформы с двумя агентствами, оборудованными холодильниками для хранения, районными конторами, кассами и столлярными мастерскими.
- 2) Здание для почтовых операций в три этажа; были объединены все приспособления для почтовых операций, включая склад для грузовиков, контору, наблюдательную вышку, платформу для сортировки почтовых отправок и помещение в подвальном этаже для мелких нужд железнодорожного обслуживания.
- 3) Помещение для обслуживающего персонала поездов с двором для хранения инвентаря, ремонтными мастерскими, гардеробной, уборными и подстанцией.
- 4) Здание для кочегаров и машинистов, расположенное в центре, с конторой для диспетчеров и их команд, с ванными, душами, гардеробными и конторами для главных механиков и заведующего вагонным депо.
- 5) Котельная с помещениями для котлов, бункеров для угля и уборки пепла, запроектированная для трех котлов по 1000 лощ. сил каждый.
- 6) Паровозное депо на 20 закрытых стойл для паровозов с механической мастерской для капитального ремонта, складами и конторскими помещениями. Поворотные круги и многочисленные запасные пути, расположенные на территории вокзала, дают возможность провести в будущем расширение существующих уже обслуживающих устройств.
- 7) Владук в Вестерн-Хиллз, двухэтажное шоссе — важный участок для связи с городом.
- 8) Мелкие здания и многочисленные изолированные строения, расположенные там, где они функционально необходимы.

(The Architectural Forum, Juny).

Конструкция перекрытия центрального корпуса

La gare de Cincinnati





АДОЛЬФ ЛООС

Д. Аркин

Со смертью Адольфа Лооса европейская архитектура потеряла одну из своих наиболее колоритных и своеобразных фигур. Он принадлежал к той немногочисленной группе современных мастеров старшего поколения, которые в начале века выступили в качестве лидеров нового архитектурного движения. Его имя давно уже переросло индивидуальные границы, стало звучать, как обозначение исторической вехи, как напоминание о первых — кажущихся теперь такими далекими — шагах новой архитектуры двадцатого столетия. Вместе с Вагнером, Берлаге, Райтом и Перре, Лоос составлял эту кучку старейшин архитектурной школы, — школы, считавшей себя самым оппозиционным, чуть-чуть не революционным отрядом архитектурного фронта на рубеже нового века. Французы закрепили за этой группой торжественное прозвище «ачинателей» — «précurseurs», и, пожалуй, из всех перечисленных деятелей Адольф Лоос имел больше всего прав на этот несколько напыщенный титул. Он, в самом деле, был ранним «предтечей» большого архитектурного течения, и за добрых два десятка лет до Корбюзье он сформулировал ряд программных лозунгов и основных положений этой новой архитектурной доктрины.

Своим первым выступлениям, в начале 900-х годов, Лоос придал уже характер боевых вылазок одновременно в разные стороны, сразу против нескольких противников. Он щедро рассылал стрелы своего живого и язвительного публицистического красно-

речия по многим адресам: они попадали и в стан «академиков»-эклектиков, консервативных столбов Эколь-де-Бозар, и в ряды назвавшихся тогда страшно «передовыми» и новаторскими модернистов, — насадителей претенциозного «югенд-стиля», выучеников и соратников Ольбриха, мюнхенских сецессионистов и дармштадтских прикладников.

Лейтмотивом лоосовской критики было, при этом, резкое отрицание показной фасадности, бутафорской, чисто-внешней декоративности, не связанной с архитектурным организмом здания, с его назначением и бытовыми функциями. Лоос первым из деятелей новой архитектуры пытался возвести это понятие функции в ранг основного начала всего архитектурного мышления, всей системы архитектурной работы: во имя верности бытовым функциям здания он предпринял поход против господствовавших тогда канонов архитектурной эстетики, — против подражательных стилизаций старины и против столь же поверхностного, псевдо-радикального модернизма. Самый ранний из функционалистов XX века, он остался и самым ортодоксальным из них. В своих многочисленных статьях, рефератах, публичных выступлениях он не переставал ратовать за внедрение архитектуры и архитектора в самую гущу жизни с тем, чтобы до конца изучить повседневные потребности жизни: именно так определял он главнейшую задачу архитектора, и во имя утилитарных начал архитектурного произведения он не останавливался перед отрицанием самого существа архитектурного творчества, восставал против художественных исканий архитектуры, против какой бы то ни было работы над проблемой стиля.

Практически проповедь Лооса прежде всего затронула то поверхностное увлечение вычурной орнаментикой, которое было характерно для архитектуры модерна. С типичной для него несколько лапидарной прямолинейностью Лоос выкинул лозунг: «д о л о и о р н а м е н т!» — лозунг, который тогда имел беспорочное «очистительное» значение и который дискредитировал упадочную, явно декадентскую бутафорию мюнхенского

и венского «югенд-стиля». В то же время этот лозунг был призывом к тщательному изучению бытового содержания каждой постройки, к внимательному учету тех процессов, которые происходят в здании. В своих архитектурных работах Лоос пытался наглядно продемонстрировать свое понимание основных задач архитектора: обнажение фасада от всякой декоративной отделки, оперирование простейшими, геометрически четкими объемами и сочетаниями объемов, рациональное построение внутренней планировки — характеризуют выстроенные им жилые дома. Особенно интересные работы Лооса в области внутреннего оборудования и оформления жилья: здесь особенно резко сказался его решительный отрыв и от приемов и вкусов модерна и от подражательного стилизаторства. В мебели, отделке и убранстве помещений он культивировал спокойные прямые линии, освобождал пространство комнаты и плоскость стены от излишних предметов и декоративных атрибутов, добивался простейших, строго-уравновешенных пропорций и форм. В известной степени он использовал при этом уроки и материальную эпохи «бидермейера», — и отчасти благодаря ему этот стиль, явившийся в XIX веке ответвлением позднего ампира, теперь возродился в переработанном виде, идя на смену бытовой эстетике модерна.

Лидер и в некотором смысле вдохновитель целого художественного движения, Лоос действовал, однако, всегда как одиночка. Ему и суждено было остаться в течение всей своей жизни в положении непризнанного отщепенца, — даже тогда, когда его идеи получили широкое распространение и сделались модными. Недаром уже после войны, собрав в одну книгу свои разрозненные статьи и полемические трактаты, он дал этой книге многозначительно-горькое название: «С л о в а , п р о и з н е с е н н ы е в п у с т о т у». Его подлинной трагедией в последние годы было, однако, не столько это индивидуальное одиночество и всегдашняя «несвоевременность», сколько сознание того внутреннего тупика, к которому пришло начатое им движение, и из которого он уже не в состоянии был найти выхода.

А. Лоос. Дом на выставке австрийского Веркбунда Вена



В ПОИСКАХ СПАСЕНИЯ

Архитектура
и декоративное искусство
на Миланской выставке

И. Маца

Искусство империалистической буржуазии современного Запада всегда было отмечено формализмом; для него характерен отказ от социально значимой тематики (в изобразительном искусстве), голый функционализм и техницизм (в области архитектуры и производственных форм искусства).

На новом этапе процесс загнивания культуры капитализма, углубляясь, принимает иные формы. Переход к фашистской форме диктатуры буржуазии, бешеное сопротивление ее нарастающим силам пролетарской революции, — все это получает соответствующее отражение в различных идеологических формах и заставляет буржуазию пересмотреть свои художественно-идеологические позиции. Новое понимание задач и роли искусства несовместимо больше с формалистическим гедонизмом, с абстрактной игрой эстетическими схемами. Буржуазия, мобилизуя все оставшиеся еще в ее руках средства на борьбу с революционным пролетариатом, не могла не включить в эту борьбу и искусство. В соответствии с этим формально-отвлеченное искусство буржуазии постепенно сменяется искусством буржуазно «содержательным», политизированным.

Один из придворных искусствоведов германского фашизма, Пауль Шульце-Наумбург, в последней своей книжке («Борьба за искусство», 1932) пишет: «нужны не разговоры в духе эстетических салонов, а борьба». Это положение он сформулировал таким образом: «В немецком искусстве, точно так же как и в области политики, идет борьба не на жизнь, а на смерть». Не только изобразительное искусство, но и архитектура должна, по мнению Шульце-Наумбурга, отказаться от интернационализма функционалистов и конструктивистов (которые у него отождествляются с «евреями» и «марксистами»), должна в определенных границах выражать «дух германской расы».

В ином варианте эти же установки пропагандируются и в теориях итальянских фашистов, очень ярко выраженных в книге Борди — одного из активнейших борцов за «фашистскую архитектуру».

Такая переоценка роли и задач искусства находит свое выражение не только в теории, но и в художественной практике. Пятая международная выставка декоративного искусства в Милане дает чрезвычайно любопытный материал для определения этого нового этапа в развитии буржуазного искусства. Новый этап, который теоретиками декларативно противопоставляется всему старому развитию буржуазного искусства, по существу ничего нового не представляет. Экспонаты выставки в иных формах выражают тот же безнадежный тупик, в который зашло буржуазное искусство.

Одной из центральных задач, поставленных перед собою устроителями выставки,

Paolo Grazziani
Le Marché (fresque)



явились поиски потерянного в процессе развития буржуазного искусства единства архитектуры, скульптуры, живописи и производственного искусства — поиски того их синтетического звучания, которое было характерно для классических периодов искусства.

Посмотрим сначала на самое здание выставки, выстроенное арх. Г. Муцио. На предыдущем этапе конструктивисты, при всем своем отказе от идейно-художественных установок в творческой работе архитектора, при всем своем отвлеченном рационализме (именно отвлеченном, хотя он и казался весьма конкретным, «деловым»), при всем сугубо некритическом отношении к материалу и технике, кое в чем сыграли положительную роль. Они выступили против плоскостно-фасадного дуализма, против эклектики капиталистических городов, сумели вырабо-

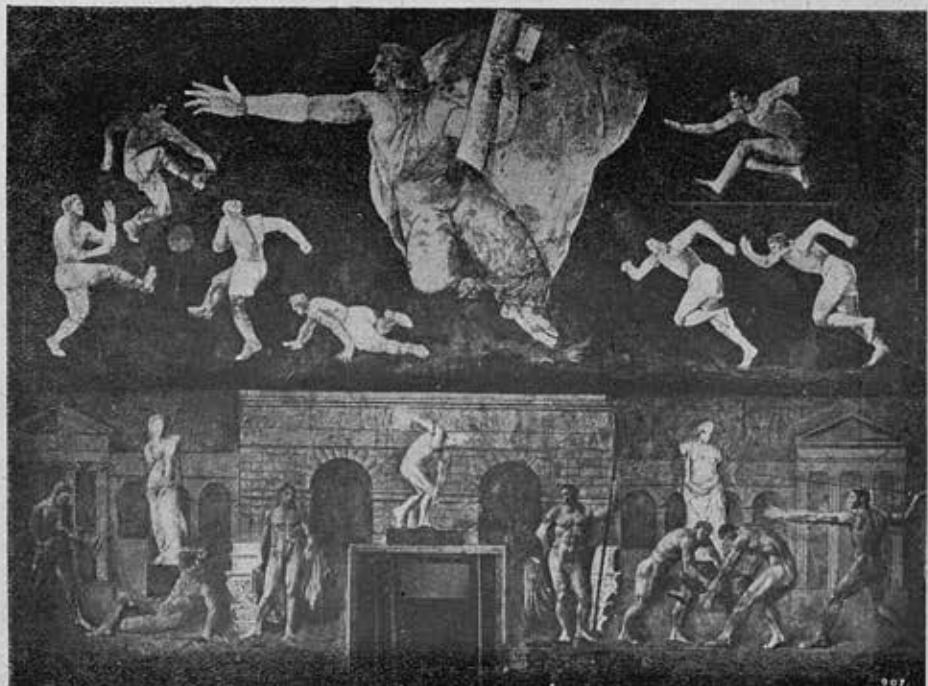
тать некоторые (правда, догматически застывшие и лишенные выразительности) приемы простого и четкого членения архитектурных масс.

В последних работах фашистских архитекторов нет и намена на новые конструктивные технические идеи (которые нельзя игнорировать, хотя к ним не сводится вся проблематика архитектуры, как это думали конструктивисты). Тщетны и потуги повысить идейно-художественную выразительность архитектуры.

В здании выставки делается попытка сочетания двух компонентов, которые просто приспособляются друг к другу. Первый компонент — это тот, известный нам, начиная с позднего модерна, расчетливый рационализм, который столь характерен для функционалистов. Экономия материала, экономия форм, оскудение языка. Второй компо-

А. Фуни. Атлетические игры (фреска)

A. Funf. Jeux athlétiques (fresque)



нейт — это «художественная выразительность», взятая на прокат у классической архитектуры Рима и приспособленная к требованиям сухого рационализма. Больше всего напрашивается в качестве прообраза «архитектурного» оформления этого здания вилла Альбани в Риме, но основные принципы соотношений, членения масс и плоскостей мы найдем в любом палаццо позднего ренессанса и раннего барокко в Италии.

На подобные аналогии наталкивает не только явно репрезентативный замысел галереи, не только типичный прием выдвинутых вперед портиков, но даже пропорции главной массы и принцип верхнего обрамления этой массы со стороны плоской крыши. Окончательное оформление должна придать этому «палаццо искусств» облицовка розовым гранитом, назначение которой — всеми средствами подчеркнуть мотив богатства и роскоши.

Лозунг использования великой культуры классического Рима, для создания нового фашистского искусства, получил реальное осуществление в этом «палаццо искусств» арх. Муцио. Здесь нет голого подражания римской классике, это верно. Но зато отчетливое оформление получили тенденции перенесения формальных принципов классицизма в сухую, рационализированную «опороченную» систему послесоветской буржуазной архитектуры, с одной стороны, и «обогащения» рационализма, бездушного инженеризма «национальными мотивами» классики, — с другой. Художественная программа фашизма ставит требование создания архитектуры национальной и по форме и по содержанию. Но этого не получилось и не могло получиться. Получилась показная, пышная, но бездушная и бессодержательная архитектура.

Но не в этом архитектурном оформлении гвоздь выставки. Гвоздь выставки, преподносимый буржуазными художественными журналами как сенсация — фрески в «почетном» зале палаццо. Здесь должен был восторжествовать «дух» нового искусства; здесь должны были быть даны доказательства того, что зашедшее в тупик искусство буржуазии — искусство «измов» (этот тупик сейчас признают уже и буржуазные искусствоведы-художники) вышло вновь на большую дорогу, нашло — как выражается журнал «Art et décoration» — свою «генеральную линию».

Центральное место в зале занимает небольшая фреска Кирино на тему «Итальянская культура», помещенная на фоне мозаики Дж. Северини, носящей название «Искусство». По бокам размещены росписи М. Кампили, изображающие матерей с детьми, работниц и крестьянок. Затем фреска П. Грациани с изображением идилии провинциального рынка и фреска А. Фуни на тему «Молодые атлеты».

Не будем останавливаться на тематике этих картин. В сравнении с непосредственно воинствующей тематикой искусства германского фашизма мы здесь имеем более спокойную демонстрацию идеалов прошлого (герои-атлеты, процветание искусства и наук и т. п.) и демагогическую аллегорию конечных целей фашизма, выраженную в образах «мирного труда», роста и умножения «нации» и в идиллической картине «свободы товарооборота» с осликом, собачкой, цветочками и красавицами. Идеи ценностной ретроспективной патетики и ложной, выхолащенной романтики — ясна.

Интереснее будет ответить на вопрос,

дали ли что-либо новое эти люди, выступающие в роли спасителей гибнущего искусства, желающие найти новый синтез искусств? Дали ли они что-нибудь как художники в своей специфической области видения мира?

Можно было бы дать очень простой и краткий ответ — поскольку мир, который они осваивают, есть мир иллюзорный, ложный — особых результатов нельзя было ожидать. Но такой ответ слишком голословен и лаконичен.

Если же внимательнее приглядеться и росписям, то в первую очередь бросается в глаза сама трантовка изображаемого мира. Схематические, схоластически надуманные, предвзятые образы сведены в одних случаях к системе классических приемов и приемов модернизированной «примигивных», в других. Естественно, что при этом живая чувственная и непосредственная выразительность образа заменяется либо сухой догматичной аллегорией и символической (Северини, Кирино, Фуни), либо схоластической тезисообразного раскрытия темы (Грациани, Кампили). Это — основное, что бросается в глаза при ознакомлении с этими росписями, если подходить к ним с точки зрения анализа специфики формы мышления, и этот анализ свидетельствует, во-первых, о том, что специфика художественного освоения мира, специфика художественного мышления здесь не только не «спасена» от кризиса, но кризис, развернувшийся в формализме, углубился, — живая убедительная сила чувственности художественного образа заменена логической абстракцией, логической схемой.

Во-вторых — вследствие этого так называемая «идейная насыщенность» картины не спасает ее от формализма, а только утверждает тот же буржуазный формализм в новом виде: в виде сухого маньеризма, взятых напрокат формальных приемов. Так же

Д. Кирико. „Итальянская культура“ (фреска). В центре композиции — мозаика худ. Джинно Северини „Искусство“

как и на предыдущем этапе развития буржуазного искусства, формальные проблемы получают самодовлеющее выражение. «Идейность» (повторяю: сухая, тезисная, иллюзорная «идейность») приклеена к боку — она не определяет этого искусства, а является декорацией, лозунговым самообманом в этом новом формализме, так же как социальная демонология фашизма является только внешней декорацией и орудием обмана масс в эпоху предсмертных судорог капитализма.

Если в этих вещах можно найти отдельные, с формально-технической точки зрения, хорошо сделанные места (как напр. в фигурах атлетов Фуни, в композиции отдельных групп Грациани), то от этого дело нисколько не меняется. Буржуазный художник, прошедший большую школу, проживает остатни своего культурного капитала — и не больше.

Итак — шумиха, поднятая вокруг выставки в западных журналах, титул «спасителей искусства», которым наделяются итальянские художники, может служить только еще одной иллюстрацией безнадежного тупика буржуазного искусства. Противопоставлять это, якобы совершенно новое, «идейное» искусство старому формализму нельзя. Это новый этап в развитии формализма, новое свидетельство творческого оскудения и деградации искусства буржуазии в период фашизации капитализма. Это — формализм на основе классицизма.

Ясно, что если не получалось желаемое «спасение» искусства в его отдельных видах — то тем более безнадежны попытки добиться «единства», синтетического звучания отдельных видов искусства, которые были поставлены центральной задачей миланской выставки. К подлинному разрешению этой задачи может прийти только социалистическое искусство.

Chirico. „La Culture Italienne“ (fresque)
Au fond Gino Severini: „Les beaux Arts“ (mosaïque)



В Союзе советских архитекторов

В истекшем семестре (лето 1933) на семинаре, организованном союзом, был пройден первый цикл — 23 лекции и собеседования по отдельным объектам и проблемам античной архитектуры. Возобновленный в октябре семинар расширен; в его работу включены занятия по рисунку (руковод. В. А. Фаворский и Л. Н. Бруни). Второй цикл семинара состоит из ряда докладов и бесед, посвященных архитектуре Возрождения. Третий цикл охватит архитектуру классицизма 18-го и 19-го вв. В четвертом, завершающем цикле семинара будет изучаться новейшая архитектура Запада и проблемы советской архитектуры. Занятия семинара будут закончены в июле 1934 г. В процессе развертывания работ будут включаться занятия по экспериментальному проектированию, организуемые на основе реальных заданий, поставленных перед союзом отдельными проектными организациями. Проектированием будет руководить архитектурно-художественный совет.

К Октябрьским торжествам штаб союза провел работу по оформлению архитектурными проектами витрин по ул. Горького

(от Охотного ряда до Пушкинской площади). Левая сторона ул. Горького отведена крупнейшим проектными организациями. По этой же стороне две большие витрины заняли Союз советских архитекторов и его орган журнал „Архитектура СССР“.

Правая сторона улицы посвящена главным образом показу творчества отдельных архитектурных мастеров: проф. Бархина Б. Г., Мельникова К. А., Колли Н. Д., Гинзбурга М. Я., Голосова П. А., Голосова И. А., Ладовского Н. А., акад. арх. Щусева А. В., акад. арх. И. А. Фомина, ак. арх. Щуко, акад. Жолтовского и арх. Б. М. Иофана. В отдельной витрине АПУ Моссовета показало генплан Москвы.

В порядке архитектурного шефства Союз советских архитекторов выделил 56 архитекторов — членов союза для наблюдения за состоянием надстроек крупнейших московских зданий. Задача прикрепленных архитекторов заключалась в оказании помощи в смысле улучшения архитектурного качества строительных работ, оформления зданий и проверке соответствия работ утвержденному проекту. Практика надстроек показала необходимость принятия ряда мер для обеспечения архитектурного качества работ. Штаб союза выдвинул перед Моссоветом следующие предложения: 1) запретить сдачу надстройки в эксплуатацию до завершения работ по оформлению и отделке фасадов, 2) воздействовать, вплоть

до административных и судебных мероприятий, на надстройщиков, нарушающих указания об архитектурном оформлении надстроек и игнорирующих утвержденные проекты, 3) включить в титульные списки постройки, по которым не были завершены работы по оформлению и отделке фасадов, 4) для объектов, которые должны закончить отделочные работы в 1934 году, предложить немедленно составить окончательные проекты и нанять рабочих-штукатуров, с тем чтобы с самого начала весны можно приступить было к работам по внешнему оформлению.

Совет жюри по конкурсу на Дом правительства Крымской АССР (конкурс проводился Союзом советских архитекторов) вынес решение о премировании следующих коллективов. Первая премия (девиз АС) в сумме 5000 р. присуждена арх. Капустинной А. Т. и арх. Кусаков В. М. (Москва); 2-я премия — 3000 р. (девиз „S“) — арх. Аркину А. Е. и Машинскому А. В. (Москва); 3-ю премию — 3000 р. получили студенты АСИ Борецкий А. Б. и Улас Н. Н. (девиз два красных круга), 4-ю премию — 2000 р. получил арх. Явейн И. Г. (Ленинград) и 5-ю премию (девиз желтая черта) — арх. Федоров А. Н. (Москва).

Четырем проектам присуждено поощрительное вознаграждение в размере 500 р. — в частности проекту арх. Смоленского С. А. (Москва) и аспиранта АСИ арх. Мхитарян С. А. (Москва).

АРХИТЕКТУРА И КНИГА

КОРБЮЗЬЕ. ПЛАНИРОВКА ГОРОДА. Перевод с французского и предисловие С. М. Горного. ОГИЗ-ИЗОГИЗ. 1933 г. 203 стр. Цена 9 руб., в переплете 10 руб.

Перевод книги „Планировка города“ Корбюзье пытается в известной мере восполнить имеющийся у нас пробел в отношении серьезной литературы по вопросам градостроительства, в частности, отсутствие переводов теоретических трудов крупных западно-европейских мастеров.

В своей архитектурно-планировочной концепции (теоретически в тексте книги и практически в проекте перепланировки Парижа, так называемом „плане-Ваузин“) Корбюзье устанавливает три основных момента:

1. Членение города на производственную, деловую (сити) и жилищную зоны;
2. Увеличение емкости зданий делового центра при одновременном освобождении максимума территории от застройки для целей транспорта и для зеленых насаждений (60-этажные небоскребы);
3. Введение значительных зеленых площадей в жилую и в деловую зоны города.

Жаль, что в предисловии к переводу не указаны недостатки схемы Корбюзье в плане архитектурно-планировочном,

Напомним кратко основное: это „статичность“ планировочной схемы, образованной из трех замкнутых, не могущих развиваться поясов, стилизованных в прямоугольники, „законченность“ в трактовке темы, отсутствие указаний на процессы развития, на тот переходный период, который приведет город от теперешнего его состояния к предполагаемому.

Наряду с досадными ошибками, абстракцией („чистая игра геометрических сид“, „абсолютная герметичность жилья“) и фантастическими предложениями „точного дыхания“ у Корбюзье можно найти целый ряд блестящих идей и предложений.

Так, в частности, интересна и заслуживает внимания его идея „отделения улиц от домов“, критика „улиц-коридоров“, а также связанные с этим предложения по части озеленения города, в которых Корбюзье резко рвет с буржуазной концепцией городов-садов, решительная разоблачая филлистерскую природу этого „движения“, пустившего прочные корни в мелкобуржуазных „радикальных“ кругах Запада. Весьма ценны его тонкие замечания о необходимости архитектуры в градостроительстве.

К переводу книги приложены: „Ответы на вопросы из Москвы“. Эта небольшая работа Корбюзье явилась отве-

том на специальную анкету о путях реконструкции Москвы, разосланной ряду крупнейших общественных деятелей СССР и Европы. Эта работа частично была опубликована в нашей периодической печати.

В предисловии переводчик дает ей следующую оценку: „С предложениями Корбюзье по реконструкции Москвы трудно согласиться, так как, по существу говоря, он предлагает снести существующую Москву и на образовавшемся чистом месте строить новую, но вместе с тем его идеи по планировке города, безусловно, представляют огромный интерес для развернувшейся у нас научно-исследовательской работы вокруг проблемы города и, в частности, в связи с начатыми работами по соцреконструкции Москвы“.

Необходимость критического освоения всего ценного, что содержится в архитектурно-планировочном опыте Запада, стоит во всем своем значении перед советской архитектурой.

„Планировка городов“ Корбюзье ясно вскрывает те технические возможности, которые позволили архитектуре и градостроительству современного Запада освободиться от излишнего груза многовековых традиций, и не менее ярко обрисовывает те безвыходные противоречия, которые привели это архитектурное творчество к безнадежному глухой тупик.

А. Карра.

Ансамбль в архитектурном облике Ленинграда. Л. Ильин. У, 9
 Архитектура в борьбе за качество. II, 1
 Архитектура и проектирование городов. В. Симбирцев. VI, 4
 Архитектура и свет. Д. Аркин. У, 16
 Архитектура советских фабрик и заводов. И. С. Николаев. II, 9
 Архитектура электростанций. И. Антипов. III—IV, 26
 Дворец советов. I, 3
 Задачи научно-исследовательской работы. VI, 1
 Наши задачи. I, 1
 Новые типы жилых сооружений для Средней Азии. У, 22
 Новые типы жилищных сооружений Киргизии. У, 22
 Перестройка архитектурной и планировочной работы в Москве. У, 1
 Планировка жилых кварталов соцгорода. Арх. П. Н. Блохин. У, 4
 Планировка Ленинграда. Д. Аранович. У, 12
 Подготовка архитектурных кадров. III—IV, 1
 Реконструкция ул. Горького. Акад. А. В. Щусев. I, 11

ПРАКТИКА

Архитектура жилья. М. О. Барщ и Г. А. Зундблат. VI, 15
 Архитектурное оформление магистрали Москва — Донбасс. М. Я. Гинзбург. III—IV, 44
 Аэропорт в Москве. I, 20
 Большое Запорожье. Г. Орлов. III—IV, 33
 Две площади в Новой Горловке. А. Э. VI, 22
 Дом культуры в Нальчике. Г. Гольц, С. Кожин, И. Соболев и М. Парусников. III—IV, 42
 Зеленый театр в Московском парке культуры и отдыха. Арх. Л. Чериковер. III—IV, 40
 Клуб завода „Серп и молот“. Арх. И. Милинис. I, 16
 Мебель и оборудование. Н. Ганин. II, 21
 Перепланировка театра-сада „Эрмитаж“ в Москве. В. Леонидов. II, 15
 Проект застройки квартала по Б. Грузинской ул. в Москве. VI, 23
 Схема перепланировки Харькова. Проф. А. Л. Эйнгорн. VI, 12

Реконструкция ул. Новая Дмитроана в Москве. К. Алабян и В. Симбирцев. III—IV, 38
 Санаторий в Барвихе. Б. М. Иофан. VI, 24
 Универмаг и жилой корпус на ул. Дзержинского. Акад. И. А. Фомин. I, 14
 Фабрики-кухни Ленинграда. Бригада арх. А. Барутчев, И. Гильтер, О. Меерзон, Я. Рубанчик. II, 18
 Центральный стадион СССР в Москве. Н. Колли. II, 16
 Школьное строительство Ленинграда. В. Пасковский. VI, 20

ПРЕДЛОЖЕНИЯ

Генеральная схема реконструкции Москвы. У, 55
 Ново-Мясницкая улица. Б. М. Великовский. У, 57

ТРИБУНА АРХИТЕКТОРА

Как я работаю. Аннета. Статьи: И. В. Жолтовского, Б. М. Иофана, И. А. Фомина, К. С. Мельникова, И. А. Голосова, И. И. П. Ауда, И. Франка, Р. Малле-Стевена, Р. Фишера, В. Буржуа, А. Лурса, Г. Мейера, Г. Шмидта. У, 28; VI, 27
 К вопросу о художественном образе в архитектуре. И. Маца. У, 36
 От проекта к его реализации. Статьи: И. Черкасского, Я. Загера, П. Голосова, М. Гинзбурга, Г. Бархина. I, 33
 О сотрудничестве архитектора со скульптором и художником. Статьи: И. Фомина, Д. Фридман, В. Фаворского, Б. Королева. II, 32
 Творческая дискуссия Союза советских архитекторов. III—IV, 4

В МАСТЕРСКОЙ АРХИТЕКТОРА

Архитектор И. А. Голосов. Р. Хигер. I, 22
 Мой творческий путь. Илья Голосов. I, 23
 Творчество бр. Весниных. Р. Хигер. III—IV, 46

СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА И МАТЕРИАЛЫ

Новые конструкции и материалы. Н. Стамо. У, 42
 Болезни зданий и их влияние на внешность строений. И. А. Ковельман. У, 43

АРХИТЕКТУРА — СКУЛЬПТУРА — ЖИВОПИСЬ

Выставка скульптуры. А. Бассехес. III—IV, 53
 Две выставки. С. Ромов. II, 30
 Декоративная ткань и внутреннее оформление зданий. Т. Арманд. VI, 44
 Социалистический город в рисунках детей. Б. III—IV, 60
 Фрески В. А. Фаворского и Л. А. Брули. А. Бассехес. I, 26

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Архитектурная композиция античного города. Н. И. Брунов. II, 25
 История одной архитектурной темы (Римский Пантеон и его роль в мировой архитектуре). Н. И. Брунов. VI, 38
 Рисунок архитектора. Д. Аркин. I, 28

ЗАПАД

Адольф Лоос. Д. Аркин. VI, 51
 Вокзал в Цинцинатти. VI, 47
 В поисках спасения. И. Маца. VI, 52
 Две международные выставки. Д. А. III—IV, 55
 Десять лет новой архитектуры. П. Ф. Крэт. У, 50
 „За или против орнамента“. О. Бубнова. II, 35
 Из путевого дневника архитектора. Ганнес Мейер. I, 36
 Международные выставки. II, 36
 Революционный фронт архитекторов Запада. А. У. II, 34
 Фашизм и архитектура. А. Урбан. II, 34
 Школа им. К. Маркса в Вильнюфе. Л. Муссиак. III—IV, 52
 Яромир Крейцар. II, 36
 Архитектурный дневник. I, 39; III—IV, 61
 Хроника. I, 39; II, 38; III—IV, 62; У, 60; VI, 54
 Архитектура и печать. II, 38; III—IV, 63; VI, 54

ВНИМАНИЮ ПОДПИСЧИКОВ

В декабре кончается Ваша подписка. Возобновите подписку на 1934 год немедленно. Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение, и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.



СЕКТОР ПОДПИСНЫХ ИЗДАНИЙ КОГИЗ'а

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПРИЕМ ПОДПИСКИ
НА РУКОВОДСТВО ПО ГРАЖДАНСКОМУ
И ПРОМЫШЛЕННОМУ СТРОИТЕЛЬСТВУ

СТРОИТЕЛЬНАЯ СИНДУСТРИЯ

В ШЕСТНАДЦАТИ ТОМАХ

Объем 400, печатных листов. Вышли из печати VI и VII тт. Части здания, I и II ч. Все издание будет закончено в 1934 году. Тома выпускаются в коленкором переплете.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ. Подписка принимается только на все издание. Отдельные тома, а равно и комплекты в розничную продажу не поступят.

Подписная цена на все издание 160 рублей.

При подписке вносится задаток в размере 10 руб., которые засчитываются при выслаке последних томов.

Тома высылаются подписчикам наложенным платежом по 10 руб. за каждый том. Пересылка по действительной стоимости за счет подписчиков.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Сектором подписных изданий, Москва, Маросейка, 7, всеми отделениями, книжными магазинами и киосками Книготоргового объединения Огиза, а также отделениями, книжными магазинами ОНТИ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1934 ГОД



За Рубежом

Под редакцией М. ГОРЬКОГО и МИХ. КОЛЬЦОВА

Массовый общественно-политический еженедельный журнал-газета, ставящий задачей показать лицо буржуазного общества, освещать классовую борьбу и быт рабочих Запада и Востока.

Подписная цена: 12 мес. — 30 руб., 6 мес. — 15 руб., 3 мес. — 7 р. 50 к.

НАШИ ДОСТИЖЕНИЯ

Под редакцией М. ГОРЬКОГО, еженедельный литературно-художественный журнал, освещающий гигантское строительство СССР.

Подписная цена: 12 мес. — 15 руб., 6 мес. — 7 руб. 50 коп., 3 мес. — 3 руб. 75 коп.

Архитектура СССР

Орган Союза Советских Архитеторов.

Подписная цена: 12 мес. — 72 руб., 6 мес. — 36 руб., 3 мес. — 18 руб.

Театр и драматургия

Общественно-политический художественный журнал театра, драматургии и критики.

Подписная цена: 12 мес. — 72 руб., 6 мес. — 36 руб., 3 мес. — 18 руб.

Советское кино

Орган Российской Ассоциации Революционной Кинематографии.

Подписная цена: 12 мес. — 18 руб., 6 мес. — 9 руб., 3 мес. — 4 руб. 50 коп.

Литературное наследство

Ставит своей задачей марксистско-ленинскую разработку истории русской общественной мысли и истории литературы.

Подписная цена: 12 мес. — 42 руб., 6 мес. — 21 руб.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединение и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ

не 21-903

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр. Page	
Задачи научно-исследовательской работы	1	
Архитектура и проектирование городов. В. Симбирцев	4	
Схема перепланировки Харькова. Проф. А. Л. Эйнгорн	12	
Архитектура жилья. М. О. Барщ и Г. А. Зундблат	15	
ПРАКТИКА		
Школьное строительство Ленинграда. В. Па- сковский	20	
Две площади в Новой Горловке. А. Э.	22	
Проект застройки квартала по Б. Грузин- ской ул. в Москве	23	
Санаторий в Барвихе. Б. М. Иофан	24	
ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА		
Как я работаю (Обмен творческим опытом) Статьи: И. И. П. Ауда, Иозефа Фран- ка, Роберта Малле - Стевена, Раймонда Фишера, Виктора Буржуа, Андре Люрса, Ганнеса Мейера, Ганса Шмидта	27	
АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО		
История одной архитектурной темы (Римский) Пантеон и его роль в мировой архитектуре). Н. Брунов	38	
АРХИТЕКТУРА — ЖИВОПИСЬ — СКУЛЬПТУРА		
Декоративная ткань и внутреннее оформле- ние зданий. Т. Арманд	44	
ЗА РУБЕЖОМ		
Вокзал в Цинцинатти	47	
Адольф Лоос. Д. Аркин	51	
В поисках спасения. И. Маца	52	
ХРОНИКА		54
АРХИТЕКТУРА И ПЕЧАТЬ		59

SOMMAIRE

Les problèmes de nos travaux de recherches scientifiques	
Architecture et urbanisme, par V. Simbirtzev	
Schéma de réaménagement de Kharkov, par le professeur A. L. Egnorn	
Architecture d'habitation, par M. O. Barchich et G. A. Zoundblat	
RÉALISATION	
Construction des écoles à Léningrad, — par V. Paskovski	
Deux places publiques de la Novaya Gorlovka, — par A. E.	
Projet de construction d'un quartier dans la rue Bolchaya Grouzinskaya, à Moscou	
Un sanatorium à Barvikha, — par B. M. Yofan	
TRIBUNE DE L'ARCHITECTE	
Comment je travaille. Articles de: I. I. P. Audo, Joseph Frank, Robert Mallet- Stevens, Raymond Fischer, Victor Bourgèols, André Lurçat, Hans Mayer, Hans Schmidt	
HÉRITAGE ARCHITECTURAL	
L'évolution d'une thème architectural (le Pan- théon de Rome et son rôle dans l'histoire de l'architecture) — par N. Brounov	
ARCHITECTURE — PEINTURE — SCULPTURE	
Tissus décoratifs et décoration intérieure, — par T. Armand	
A L'ÉTRANGER	
Les gares de Cincinatti	
Adolphe Loos, — par D. Arkino	
A la recherche du salut, — par J. Matza	
CHRONIQUE	
L'ARCHITECTURE ET LA PRESSE	



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 SOVIÉTIQUES

Rédacteur-en-Chef K. Alabyan

ADRESSE DE LA RÉDACTION:

M O S C O U, 1. YERMOLAEVSKY PER., 17

ADRESSEZ LES ABONNEMENTS:

MEJDUNARODNAYA KNIGA, MOSCOU, URSS,
KOUZNETSKI MOST, 18

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

Architecture of the USSR

MONTHLY MAGAZINE OF THE ASSOCIATION
OF SOVIET ARCHITECTS

Editor in Chief K. Alabyan

EDITORIAL OFFICE:

M O S C O W, 1. YERMOLAEVSKY PER., 17

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:

MEJDUNARODNAYA KNIGA, MOSCCW, USSR,
KUSNETSKY MOST, 18

AMKNIGA, 268 FIFTH AV., NEW YORK CITY USA
KNIGA LTD. BOOK HOUSE, ALDWYCH W. C. 2.
LONDON ENGLAND

Architektur der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJET ARCHITEKTEN

Chefredaktor K. Alabyan

ADRESSE DER REDAKTION:

M O S K A U, 1. JERMOLAEVSKY PER., 17

ABONNEMENTSANNAHME:

MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSKAU, UdSSR
KUSNETZKY MOST, 18

KNIGA BUCH- UND LEHRMITTELGES. m. B. H.
BERLIN, W. 36 KURFÜRSTENSTRASSE, 33.
POSTSCHECKKONTO BERLIN 12610.
DEUTSCHLAND