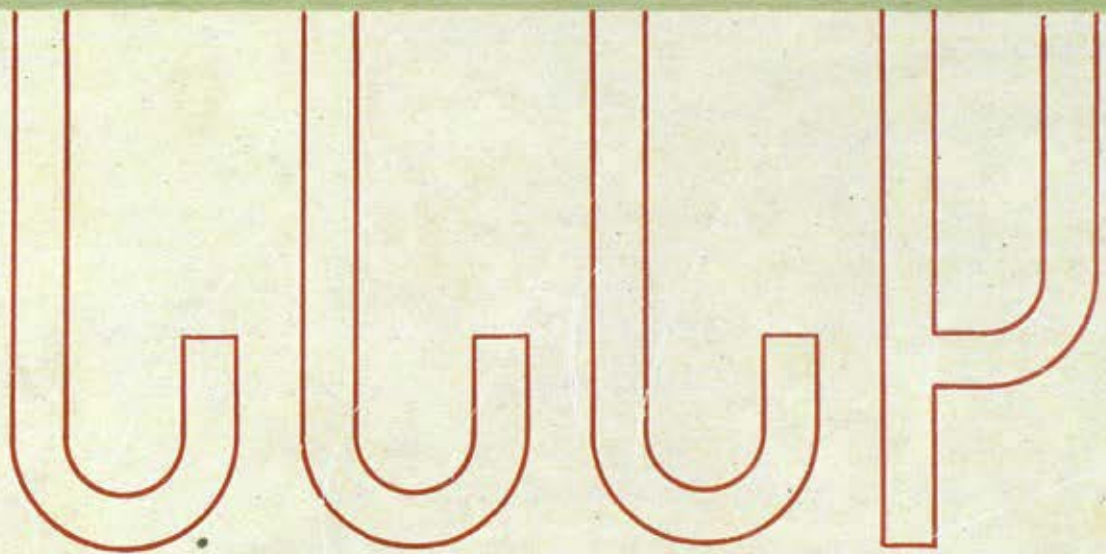


АРХИТЕКТУРА



L'architecture de l'URSS

Architecture of the USSR

Architektur der UdSSR

9

1
9
3
4

ЖУРНАЛЬНО-ГАЗЕТНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ

20
67

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Технический редактор Б. Соморов
Выпускающий Э. Алейникова
Фото — И. Сосфенов,
Репродукции — В. Сибилев, Ф. Коган, Комаров
Сдано в производство 13/VIII 1934 г. Подписано к печати 4/X 1934 г.
Формат 82 × 94¹/₂, 9 листов. Тираж 4000. 128 тыс. знаков в бум. листе
Ул. Главлита В-26100. Заказ № 942
7-я типография Мособлполиграфзавода „Искра революции“. Москва, Филипповский, 13
Клише изготовлены в цинкографии Жургазобъединения. 1-й Самотечный п., 17

ОРГАН
СОЮЗА
СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

9

МОСКВА СЕНТЯБРЬ 1934

ГОД ИЗДАНИЯ ВТОРОЙ

Адрес редакции: Москва 2.

Новинский бул., 9. Тел. 4-17-43

СЪЕЗД СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ

Всесоюзный съезд советских писателей, работа которого привлекла внимание всей страны, явился одной из ярчайших страниц истории советской культуры. Значение этого съезда, проблемы, поставленные им, выходят поэтому далеко за пределы его чисто литературных задач и глубоко затрагивают весь фронт советских искусств, всю художественную жизнь страны.

На этом съезде впервые встретились передовые писатели народов СССР; здесь вся советская литература встретила лицом к лицу со своим многомиллионным читателем; сюда пришли лучшие, отшатнувшиеся от капитализма, представители зарубежной литературы; здесь были обсуждены все основные вопросы литературы и намечены пути ее движения вперед. И все, что происходило на этом съезде — доклады, встречи с читателем, выступления писателей и многочисленных делегаций, — свидетельствовало о преданности широких масс советской интеллигенции идеям социализма, о тесной сплоченности художников слова вокруг дела рабочего класса, вокруг знамени Ленина — Сталина.

«Нет и никогда не было, — подчеркнул, приветствуя съезд от имени ЦК ВКП(б) тов. Жданов, — литературы, кроме литературы советской, которая организовала бы трудящихся и угнетенных на борьбу за окончательное уничтожение всей и всяческой эксплуатации и ига наемного рабства. Нет и не было никогда литературы, которая кладет в основу тематики своих произведений жизнь рабочего класса и крестьянства и их борьбу за социализм. Нет нигде, ни в одной стране в мире, литературы, которая бы защищала и отстаивала равноправие трудящихся всех наций, отстаивала бы равноправие женщины. Нет и не может быть в буржуазной стране литературы, которая бы последовательно разбивала всякое мракобесие, всякую мистику, всякую поповщину и чертовщину, как это делает наша литература».

Такая литература, обладающая могучей силой, являющаяся «самой идейной, самой передовой и самой революционной», могла родиться и сформироваться в результате побед социализма и разгрома классовых врагов пролетариата, в результате огромной небывалой заботы и помощи, какую оказывают страна, партия, правительство своим писателям.

Заслушанные съездом доклады о литературе Украинской, Белорусской, Грузинской, Азербайджанской, Армянской, Татарской, Узбекской, Туркменской и Таджикской республик раскрыли картину расцвета национальных культур, поработанных в прошлом народов бывшей империи. Национальные литературы эти в борьбе с местным национализмом, с агентами интервентов, с кулацкими подневалами выросли и окрепли, дав множество выдающихся произведений, опирающихся на национальные языковые традиции и формы и вместе с тем проникнутые социалистическим содержанием. Съезд показал, что советская литература во всех своих звеньях едина в своей идейности и в своей целеустремленности — в своей большевистской тенденциозности, направленной на экономическое, политическое и моральное раскрепощение трудящихся всего мира.

Тем разительнее, тем мрачнее предстала картина состояния литературы и искусства в странах капитализма, в странах фашизма. Доклад тов. Радека и выступления зарубежных гостей на съезде полностью подтвердили слова тов. Жданова о том, что «в смертельном страхе перед пролетарской революцией фашизм расправляется с цивилизацией, возвращая людей к самым жутким и диким периодам человеческой истории, сжигая на кострах и варварски уничтожая произведения лучших людей человечества».

Загнивание капиталистического строя обуславливает упадок и разложение буржуазной литературы. Наряду с этим, — как констатировал съезд в революции по докладу тов. Радека, — «лучшие представители зарубежной литературы убеждаются в том, что подлинный расцвет литературы и искусства возможен лишь в условиях победы социализма». Съезд имел поэтому все основания заявить, что он «твердо убежден, что международной революционной литературе принадлежит будущее, ибо она связана с борьбой рабочего класса за освобождение всего человечества».

Однако художественный уровень литературы ниже ее тем. Литература все еще отстает от жизни. Прошедшие перед съездом многочисленные делегации рабочих, колхозников, бойцов Красной армии, пионеров, ученых — все предъявили советским писателям социалистический счет, и съезд обязался этот счет оплатить.

Рост культуры в стране, рост читателя обязывает писателя. Писатель должен стать подлинным «инженером человеческих душ». Это значит, что он должен дать такое содержательное произведение художественной литературы, которое бы «вдохновляло, звало и увлекало вперед». А для этого нужно владеть мастерством. Социалистический реализм открывает перед писателем все возможности широкого и свободного творческого соревнования в наиболее полном, наиболее правдивом, многостороннем и глубоком и высокохудожественном показе нашей социалистической действительности.

«Наш съезд, — заявил А. М. Горький в заключительном слове, — работал на высоких нотах искреннего увлечения искусством нашим и под лозунгом: «возвысить качество работы». Этот лозунг тем ответственнее, что советские писатели, по выражению того же Горького, «признали большевизм единственной руководящей идеей в творчестве, в живописи слова». Мы можем с полным основанием сказать, что это признал весь фронт советских искусств, в том числе и архитектуры. Большевизм есть единственная боевая руководящая идея советской архитектуры, и поэтому проблема мастерства и качества встают ныне и перед ней во весь рост. Во всех областях искусства «наше творчество должно остаться индивидуальным по формам и быть социалистически-ленинским по смыслу его основной руководящей идеи» (Горький).

Быть социалистически-ленинским — это значит еще и понять, что «смысл личного бытия в том, чтобы углублять и расширять смысл бытия многомиллионных масс трудового человечества». А ведь ни одно из искусств так близко и так непосредственно не соприкасается с «бытием многомиллионных масс», как советская архитектура, призванная в образах монументального искусства воплотить стиль эпохи социализма и одновременно ответить своим искусством на рост культуры и материального благосостояния трудовых масс Страны советов. В этом отношении опыт советского литературного движения и сама советская литература как средство познания действительности, способны значительно обогатить архитектурную мысль и помочь ей решить для себя ряд сложнейших и важнейших проблем.

«Мы живем в эпоху коренной ломки старого быта, в эпоху пробуждения в человеке его чувства собственного достоинства, в эпоху сознания им самого себя, как силы, действительно изменяющей мир» (Горький). Для этого человека работает и творит советская архитектура. Этого человека она должна знать. А дать ей это знание может в значительной степени литература.

Советская литература сильна тем, что она служит делу социалистического строительства. В этом же сила и советской архитектуры. И действительно, мирового значения успехи нашего искусства в последние годы были обеспечены именно его активным участием в социалистическом строительстве. Но это только в начале того подлинного золотого века культуры коммунистического человека, которому указан путь Марксом и Энгельсом, к которому ведет учение Ленина — Сталина.

Съезд советских писателей зовет все искусства нашей страны к максимальному напряжению творческих сил, к осознанию великой ответственности мастера за свое искусство. Съезд зовет к созданию искусства великого, как велики задачи нашей эпохи, и простого, как изумительно прост героизм в Советском союзе. Архитекторы Советского союза накануне своего всесоюзного съезда услышат этот призыв и сумеют на него ответить в своем творчестве.

Проект театра имени Всеволода Мейерхольда
Утвержденный вариант. Перспектива
Мастерская № 2

Projet du théâtre du nom de W. Meyerhold
Projet accepté pour construction. Perspective
Atelier Nr. 2



ГОД РАБОТЫ

В. А. ДЕДЮХИН

Год назад бюро МК ВКП(б) и Президиум Моссовета в своем постановлении от 23 сентября записали: «За последние годы проделана значительная работа по улучшению дела проектирования зданий, известного упорядочения застройки города и организованного отвода участков.

Однако Московский городской комитет партии и Президиум Моссовета отмечают, что дело проектирования архитектурного оформления города и его планировки поставлено все еще неудовлетворительно и не поднялось на уровень тех огромных задач, которые поставлены в деле реконструкции Москвы.

В области проектирования, наряду с хорошими проектами зданий, все еще не изжито упрощенчество и увлечение стандартизацией, приводящее к постройке зачастую зданий казарменного типа вместо выполнения директивы партии и правительства о застройке Москвы высококачественными архитектурно оформленными зданиями».

Это историческое постановление является началом большого архитектурного похода.

Мы видим, как организационная перестройка всего дела проектирования

уже сейчас дала большие положительные результаты. Следя шаг за шагом за нашим архитектурным творчеством, мы не можем не остановиться на тех первых робких шагах на путях искания советского стиля в архитектуре, на тех ошибках, которые мы имели на этом трудном пути.

Первые годы Октября — годы гражданской войны — явились для архитектуры периодом чисто лабораторных исканий и «бумажного» проектирования.

Лишенная практической базы в виде строительной деятельности, архитектура, однако, отнюдь не остановилась, не застыла в эти годы. Но вся ее творческая жизнь, сосредоточившаяся главным образом вокруг нескольких вузов Москвы и Ленинграда, естественно ограничилась проектированием и экспериментаторством, оторванными от реальных требований строительства.

В то же время среди архитектурной молодежи возникает в эти годы стремление к новым архитектурным формам, которые могли бы передать и отразить революционные сдвиги, самую революцию. Оторванность от практики, господство в соседних областях искусства (прежде всего в живописи) крайних «левых» течений (кубизм, супре-

Матизм и т. п.), отвлеченно лабораторный характер всей архитектурной работы в этот период приводит к тому, что это стремление к новым формам выливается в крайне надуманные, подчас явно утопические искания. В архитектурные проекты вводятся крайне «левые» формальные приемы, призванные символически передать «динамику» революции — дикие сочетания объемов и плоскостей, стремительные спиралеобразные линии, вплоть до совершенно фантастических построений. Более серьезные и практически осмысленные проекты также отмечены чертами романтических исканий и символики.

Однако в те же годы созревают или возникают сперва в зачаточном виде и другие архитектурные течения; определенную проектную работу ведут и мастера старшего дореволюционного поколения.

Но практическая проба сил становится возможной лишь позднее — уже в течение восстановительного периода. Такой показательной «пробой» сил отдельных течений советской архитектуры, только что вышедшей, вместе со всей советской культурой, из периода военного коммунизма, явилась, в частности, Всероссийская сельхоз. выставка 1923 года, а также проведенный в том же году первый большой архитектурный конкурс на проект Дворца труда.

Выставка и конкурс выявили ряд более или менее наметившихся направлений в советской архитектуре.

В основном в это время можно было различить три значительные русла: прежде всего — мастера старшего по-

коления во главе с акад. Жолтовским и Щусевым, далее — молодое поколение искателей «новых форм», переросшее детские увлечения первоначального «романтического» периода, но далеко не освободившееся от детских болезней этого периода — утопизма, отвлеченного формального мышления, новаторства во что бы то ни стало и т. п.; наконец, к этому же моменту сложилась и третья значительная группа, объединившая как выдвинувшуюся молодежь, так и некоторых мастеров старшего поколения (бр. Веснины), — группа, оформившаяся в виде «конструктивистического» («функционалистического») направления нашей архитектуры.

Строительство Москвы за революционный период фактически начинается с 1922 года. Новые жилые дома, впервые появившиеся в 1924 г., двухэтажные деревянные или суррогатные, были следствием установок тогдашнего времени на недопущение многоэтажного строительства.

1925 год — начало строительства новых жилых муниципальных домов в 3-4 этажа, впервые ставится вопрос о разработке плана типовой секции для жилья (2-4-комнатные квартиры на одной лестничной площадке без сквозного проветривания, с глубокими комнатами и с прачечными наверху дома). К архитектурному оформлению этих домов не предъявлялось хотя бы скромных требований, дома строились без штукатурки, без всякой внешней отделки.

1926 — 1928 гг. уже увеличивают этажность жилых домов до 5 этажей. Кроме жилых домов строятся школы, многоэтажные здания для учреждений,

фасады домов начинают оштукатуриваться, появляются балконы и некоторые архитектурные детали. Типовая секция уменьшается по ширине до 11,5 м, появляются ванны, газ.

С 1928 г. вводятся облегченные конструкции, удешевляющие строительство.

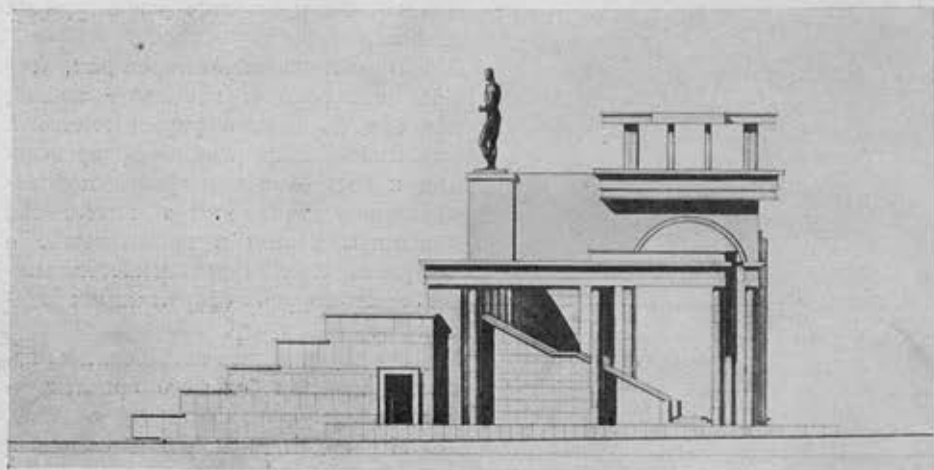
В 1929 г. идет дальнейшее расширение строительства и заметно улучшается архитектурное его оформление (Рерберг заканчивает Телеграф, Жолтовский — Госбанк, Фомин — Моссовет и здание ОГПУ, Щусев — Казанский вокзал, Мельников — клуб на Стрешинке и т. д.).

Широкое развитие строительства зданий специального назначения и громадный разворот индустриального строительства приводит к большому дефициту строительных материалов, что в свою очередь привело к ограничению до минимума употребления железа и цемента в жилищном строительстве. Такого рода ограничение привело к ликвидации балконов, эркеров, цементной штукатурки, к утонению наружных стен до двух, а затем и до полутора кирпичей и т. д. Высота помещения снижается до 2,8 метра. Наружное оформление, в особенности ведомственного и кооперативного строительства, в эти годы отличается крайней скудностью, абсолютно недостаточной архитектурной обработкой фасадов.

1932 год проходит в московском строительстве под знаком борьбы за решения июньского пленума ЦК и 1933 год окончательно вводит строительство в русло твердого регулирования и плановости. Решительно определяется и поворот в сторону ликвидации строи-

Проект стадиона для легкой атлетики
в системе Центрального стадиона СССР
Фасад. Мастерская № 6

Projet du stade des sports olympiques dans le
système du Stade Central de l'URSS. Façade
Atelier Nr. 6



тельного анархизма и упрощенчества в архитектуре.

По непосредственным указаниям Л. М. Кагановича проводится реорганизация проектного дела. Начав с организационной перестройки, создав творческие коллективы, объединив их в государственные мастерские, Л. М. Каганович на заседаниях Архитектурно-планировочной комиссии МК и Моссовета ставит кардинальные вопросы планировки самих зданий, их архитектурной связи с участком и окружающими соседними зданиями, вопросы выразительности архитектурных форм.

Работа Архитектурно-планировочной комиссии МК ВКП(б) и Моссовета подняла на принципиальную высоту критику архитектурных работ и обеспечила постоянное твердое и конкретное руководство по всем вопросам архитектурной реконструкции Москвы.

От прежней анархической застройки города и случайного оформления Москва перешла к плановой застройке и оформлению не только отдельных зданий и сооружений, а целых кварталов, улиц и площадей.

На всякое архитектурное сооружение планировочные мастерские дают конкретные архитектурные задания, которые указывают красные линии застройки, габариты здания, характер застройки (этажность, разрывы между домами, плотность застройки, процент озеленения). В проектных мастерских эти задания конкретизируются и уточняются.

Перед архитектором-проектировщиком ставится задача дать хорошо сделанное во всех отношениях здание: удобное, прочное, экономично решенное

и одновременно архитектурно выразительное и целесообразное. Это здание должно быть решено с учетом той конкретной обстановки, в которой предполагается его осуществить. Его архитектура должна быть неразрывно связана с архитектурой улицы, с ее функциональными и художественными особенностями и принципами оформления. Причем учет этих условий является обязательным не только для проектировщика, но и для застройщика.

Исполняя проект под руководством мастера, архитекторы обязаны не только следить за разработкой рабочих чертежей, но и наблюдать за осуществлением выполняемых по их проекту построек.

Участие архитектора во всех указанных стадиях работы служит прекрасным средством для самопроверки, накопления практического опыта и совершенствования в архитектурном мастерстве.

Результаты работ проектных мастерских и основные принципы архитектурного оформления зданий и города в целом можно наглядно проследить на примерах того, как застраиваются кварталы, как планируются жилые и общественные здания и наконец как они оформляются.

Отдельные мелкие обособленные участки ликвидируются. Строительство новых зданий любого назначения осуществляется вместе с застройкой и оформлением квартала в целом.

Этим исключается стихийное, бесплановое строительство. Скудная, однообразная застройка параллельными рядами сменяется застройкой по периметру, с созданием достаточно свободных и

хорошо организованных внутриквартальных пространств, озелененных и благоустроенных.

Примерами комплексной планировки и застройки могут служить строительство на Смоленской и Гончарной набережных, строительство жилого комбината Автозавода в Пролетарском районе и многие другие.

Метод упорядочения застройки проводится и в отношении самих улиц, особенно магистральных. На примере ул. Горького можно видеть, как беспокойный силуэт уличной застройки с резкими скачками и переходами от 2-3-этажных домов к многоэтажным с бесформенными, уродующими уличную перспективу торцами, сменяется линией сплошной застройки, прерываемой пространствами площадей и скверов. Для всех улиц устанавливается наиболее выгодное соотношение между этажностью зданий и шириной улицы.

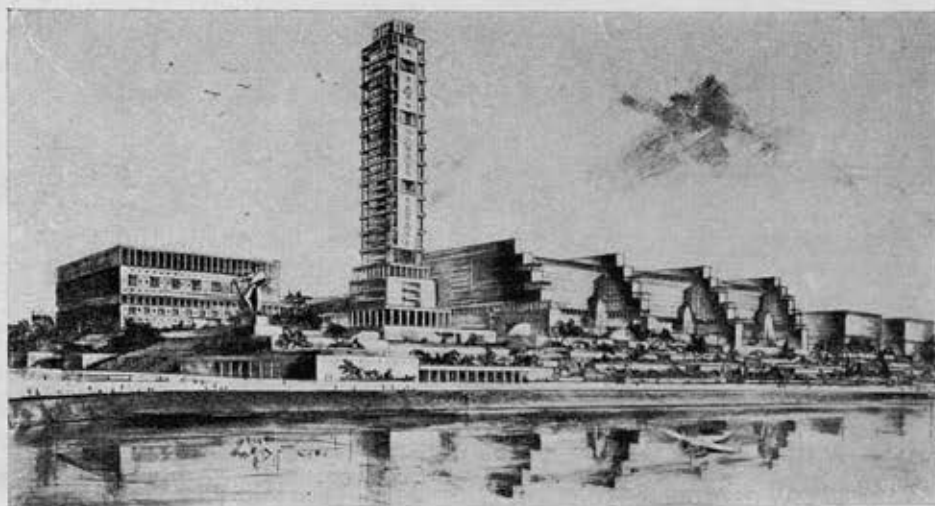
Городские площади, представлявшие ранее конгломерат различных по высоте и стилю зданий, с отсутствием какой-либо планировки самой площади, теперь радикально перестраиваются.

К положению общественных зданий на участке, к самому участку и к архитектурному оформлению этих зданий предъявляются особо повышенные требования.

Общественные здания рассматриваются как некоторые композиционные центры, на которые ориентируется окружающая их застройка.

К архитектурному оформлению самого здания предъявляются требования полной согласованности всех его частей друг с другом, четкости его про-

Проект застройки Котельнической и Гончарной набережных в Москве
Перспектива. Мастерская № 2



Projet des constructions sur les quais Kotelnitchev
et Gontcharov à Moscou. Perspective
Atelier Nr. 2

порций, выразительности и монументальности.

Во внутренней организации как жилых, так и общественных зданий особое внимание обращено на целесообразность их планировки и на качество отделки.

Для придания новым зданиям максимальной выразительности предлагается широко использовать в качестве дополнительных средств, повышающих архитектурное качество, скульптуру и монументальную живопись.

Проектируются ансамбли, оформляющие целые кварталы, улицы, набережные. Так, запроектированы ансамбли на Смоленской и Котельнической набережных. Вместо прежних закрытых черных дворов запроектированы светлые, проветриваемые двory, оформленные зелеными насаждениями, фонтанами, скульптурой, физкультурными и детскими площадками. Вводятся в архитектурную композицию балконы, лоджии, эркеры, обращенные в сторону реки.

Конечно, проекты новых домов на набережных еще не являются совершенно законченными и до конца разработанными, в них еще имеется некоторая громоздкость, перегруженность и некоторая эклектичность.

Новые требования получают свое разрешение и во внутренней планировке нового жилого строительства. Вместо прежней стандартной типовой ячейки с «голодными» нормами площадей, при небольшой высоте (2, 8 м) проектируются светлые, проветриваемые квартиры с парадными и черными лестницами,

снабженные лифтами. Квартиры проектируются в 2-3-4, комнаты с кухнями, ванными комнатами, газом, горячей водой, шахтами для спуска мусора, стенными шкапами, кладовыми и помещением для домработницы. Вводятся звукопроницаемые перегородки, паркетные полы. Окна, двери проектируются по новым нормам, обеспечивающим необходимую прочность. Высота жилых помещений проектируется не ниже 3,2 м.

Руководство Архитектурно-планировочной комиссии МК ВКП(б) и Моссовета особое внимание уделяет архитектурному оформлению новостроящихся жилых зданий.

Не навязывая какого-либо определенного стиля и не сковывая творческую инициативу архитектора, комиссия требует решений, стоящих на большой принципиальной высоте, отмеченных настоящим архитектурным мастерством.

В этом отношении важным и поучительным событием архитектурной жизни является окончание строительства дома на Моховой Жолтовского. В доме на Моховой мастер, оперируя классическими приемами и формами эпохи итальянского Ренессанса, дает высокое по качеству строительства произведение архитектуры. Все элементы: окна, двери, скобяные изделия, полы, потолки, карнизы, балюстрады, лестницы, рустовка, арматура и цвет облицовки прорисованы архитектором и выполнены с большой тщательностью под личным руководством автора проекта.

Однако архитектура этого дома, беря целиком образы и идеи прошлых

эпох, по своей творческой целеустремленности не определяет того пути, по которому должно идти развитие советской архитектуры и критическое освоение культурного наследия прошлого.

Особое внимание в настоящее время уделяется архитектурному оформлению театров, гостиниц, институтов, клубов, школ, которые своей архитектурой призваны украсить улицы и площади столицы.

Проект гостиницы Моссовета, начатой постройкой в 1932 г., как по своему внешнему, так и внутреннему оформлению будет достаточно высококачественным архитектурным произведением.

В проекте театра Красной армии арх. К. Алабяна и В. Симбирцева в основу композиции положена форма пятиконечной красноармейской звезды; таким путем архитекторы стремились выразить в здании значение, мощь и силу Красной армии. Этот композиционный прием проходит через все элементы здания, начиная с объема и кончая деталями колонн, карнизов, завершением здания.

Проект Международной ленинской школы (арх. Власов), принятый к постройке в 1931 г., также был подвергнут большим изменениям с целью выявления внутреннего содержания комвуза.

Проект Дома книги (ОГИЗ) изменил свою первоначальную коробчатую архитектуру, и последний вариант оформления дает некоторое улучшение внешнему оформлению здания.

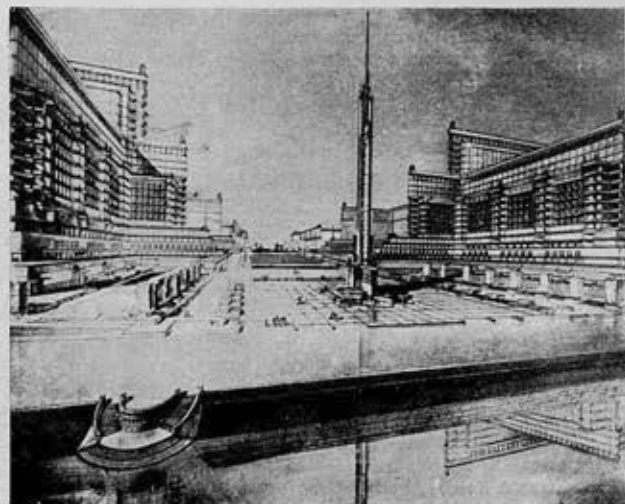
Проект застройки Смоленской и Ростовской набережных. Перспектива
Мастерская № 2

Projet des constructions sur les quais Smolensky et Rostovsky. Perspective
Atelier Nr. 2



Проект застройки Смоленской и Ростовской набережных
Перспектива. Мастерская № 5

Projet des constructions sur les quais Smolensky et Rostovsky
Perspective. Atelier Nr. 5



Принятые установки и требования к общественным сооружениям столицы нашли свое отражение и в проектах переходящего и нового строительства общественных сооружений: Всесоюзный стадион в Измайлове, Дом Совета труда и обороны в Охотном ряду, библиотека им. Ленина, гостиница ОПГЭ.

Особенное внимание уделено строительству школ. Новые школы, специально запроектированные, предусматривают улучшенное архитектурное оформление, большую заботу о внутренней планировке и благоустройстве школьного участка. Повышенные архитектурные требования предъявляются и к промышленным сооружениям.

Одновременно с составлением проектов жилых и общественных зданий большое внимание должно быть уделено внутреннему оборудованию, отделке и мебелировке помещений.

МК ВКП(б) и Моссовет дают указания по этим вопросам, которым до сих пор не уделялось достаточного внимания.

Последние новостройки (дом на Моховой, гостиница Моссовета и др.) дают специальные рисунки и для скобяных изделий (шпингалеты, петли, дверные ручки, замки, перила лестниц и т. д.), которые до сего времени изготовлялись на фабриках по примитивным, малохудожественным стандартам.

В области отделочных работ все же имеется большое отставание. Даль-

нейшему развитию скобяного, столярного, мебельного дела мешает недостаток оборудования, малая мощность заводов и отсутствие высококвалифицированных мастеров. Перед строительством Москвы стоит задача создать массовое производство высокохудожественной и прочно сработанной мебели, дверей, окон, скобяных изделий и т. д.

Переходя к оценке деятельности мастерских как в отношении их архитектурного творчества, так и в отношении производственной жизни и организационно-хозяйственного состояния, мы найдем в каждой мастерской большое количество разного рода недочетов. Архитектурная выставка к первому мая 1934 года со всей наглядностью показала громадные достижения, имеющиеся в каждой мастерской, но все же число неутверждаемых проектов, перерабатываемых не один, не два, а много раз, достигает 35 проц.

Основным недочетом остается недостаточно внимательное отношение автора-архитектора к разработке полноценного технического проекта и рабочих чертежей. Практика строительства этого года изобилует целым рядом недоразумений и неувязок, происходящих из-за недостаточного внимания к разработке технического проекта и деталей. Большим местом является по всем мастерским невыполнение сроков сдачи продукции.

Загрузка мастерских проектными

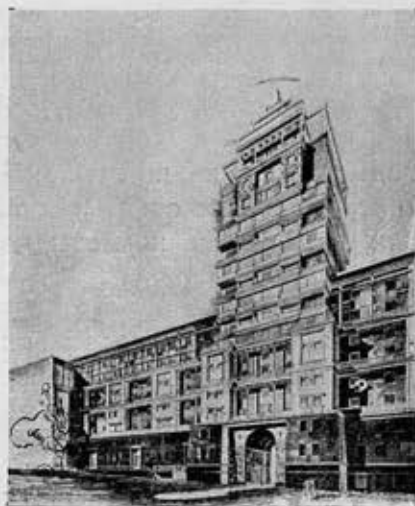
работами настолько велика, что по отдельным мастерским (№№ 1 и 2) мы вынуждены были пойти на открытие филиала на площадке строительства, что, с одной стороны, является положительным явлением, с другой, невольно заставляет идти на расширение состава мастерских. Опасность большого расширения может, при недостаточном внимании, привести к искажению основного постановления МК о творческом коллективе и превратить наши мастерские в маленькие «Моспроекты». Дальнейшее развитие строительства уже в ближайшее время поставит вопрос о необходимости организации новых мастерских и создании объединенных чертежных бюро. Необходимо будет также провести целый ряд организационных мероприятий, гарантирующих совершенно точное выполнение постановления Московского комитета и Моссовета от 23 сентября прошлого года.

Материально-бытовые условия архитектора, инженера-конструктора, техника, чертежника несомненно улучшились. Производственная обстановка, и положение архитектора на стройке также.

Мы имеем на сегодня все предпосылки к тому, чтобы надлежащими темпами идти по правильно выработанному пути советской архитектуры и поднять ее на новую качественную ступень.

Проект жилого дома РЖСКТ МХАТ и театра имени Станиславского
Перспектива. Мастерская № 9

Projet de l'immeuble de la coopérative d'habitation des théâtres Khoudojestwenny et du théâtre du nom de Stanislavsky. Perspective
Atelier Nr. 9



Проект дома Наркомхозов в Москве
Первый вариант. Перспектива
Мастерская № 2

Projet du maison de Commissariat des économies agricoles à Moscou
Premier variante. Perspective
Atelier Nr. 2





„Перестраивая Москву, мы должны видеть на годы вперед, иначе мы понастроим дома и всякого рода сооружения не там, где им нужно стоять. Если не будет плана города, мы настроим такие коробки, на которые нам стыдно будет смотреть уже через несколько лет“.

„Мы должны, перестраивая и застраивая существующие улицы, выравнивая и расширяя их, развернуть строительство красивых, удобных, больших, архитектурно-оформленных домов в новых районах, какими должны быть в первую очередь набережные и районы крупных зеленых массивов“.

Из речи тов. Л. М. Кагановича на пленуме Моссовета 16 июля 1934 года.

ГОД РАБОТЫ ПРОЕКТНЫХ И ПЛАНИРОВОЧНЫХ МАСТЕРСКИХ МОССОВЕТА

ОТ РЕДАКЦИИ

Год назад были основаны проектные и планировочные мастерские Моссовета.

Подвести итог работе мастерских, учесть положительные и отрицательные моменты этой новой организационной системы творческого архитектурного труда, поставленного на службу социалистической реконструкции Москвы,— такова задача проведенной „Архитектурой СССР“ анкеты.

Мы обратились к ряду руководителей проектных и планировочных мастерских и к отдельным мастерам, сотрудникам, с просьбой поделиться опытом своей годовой работы. Нас интересовали в частности вопросы о том, что дала организация мастерских в творческом отношении: как складываются в рамках мастерской творческие коллективы, как определяется их творческое лицо, какое влияние оказывают решения Арплана на работу мастерских, и наконец мы просили отметить организационные недостатки новой системы и указать пути ее улучшения.

Ответы свидетельствуют, что проведенная по инициативе тов. Л. М. Кагановича реорганизация дела архитектурного проектирования уже сейчас, несмотря на то, что ряд мастерских только что еще вышел из организационного периода, себя полностью практически оправдала.

Отмечая с удовлетворением этот положительный итог первого года работы, мы не сомневаемся, что проектный и планировочный отделы Моссовета учтут и те критические замечания, которые были сделаны отдельными участниками анкеты.

МОБИЛИЗАЦИЯ СПОСОБНОСТЕЙ

Н. Я. КОЛЛИ

Организация архитектурных мастерских положила конец старым методам архитектурной работы. Было ликвидировано «квартирничество», — система, при которой мастера-одиночки, работая в основном в государственных проектных организациях, брали еще всякие государственные заказы для исполнения «на дому». Эта система не могла не отразиться на качестве работы архитекторов. Сейчас архитекторы, объединенные не только организационно, но и творчески в единые коллективы, и не думают о «частных заказах». Выросла заинтересованность каждого проектировщика в архитектурном качестве своей работы. Архитектор сознает себя полноценным автором проекта в целом — от первоначальной стадии обдумывания архитектурного замысла до обработки последних деталей, и это укрепляет также и моральное самочувствие мастера. Это мобилизует все способности и все возможности архитектора на наилучшее использование

проекта, заказанного ему государственными и общественными организациями, увеличивает заинтересованность мастера в точном соблюдении проекта в реальном строительстве на площадке. Лозунг «Архитектор, — на леса!» приобретает таким образом новую реальную организационно-творческую предпосылку, обеспечивающую его наилучшее выполнение.

Мастерская № 6 переживала очень продолжительный организационный период. Так как основным объектом нашей работы является центральный стадион, то пришлось при организации мастерской вести длительные переговоры с Гипрогором, ВСФК, заинтересованными в этом проекте. Фактически мастерская сформировалась окончательно только в январе 1934 г. Основная группа архитекторов пришла в мастерскую из Гипрогора, затем в ее состав влились архитекторы из Моспроекта, работавшие над зданием Наркомата легкой промышленности.

В процессе дальнейшего сотрудничества обе эти группы начали работать на основе единых творческих установок. Эти установки сводятся в конечном счете к стремлению дать в каждом проекте вещь красивую, архитектурно разработанную, но в то же время абсолютно простую, без фасадной «пышности». Форма вытекает из всех художественно-архитектурных деталей проекта. Архитектурной детали мы придаем огромное значение. Архитектурная деталь наполняет содержанием задуманную архитектором форму.

Но говоря о единой творческой установке, я этим отнюдь не хочу сказать, что все архитекторы мастерской № 6 (а среди них значительная часть архитектурной молодежи) работают в единой манере. Я всегда ориентируюсь на то, чтобы в пределах общих правильных социально-художественных установок каждый архитектор сохранил свой индивидуальный архитектурный тон.

Среди архитекторов руководимой мною мастерской я могу уже отметить ряд выдвинувшихся на работе молодых мастеров. Это — архитектор Андреевский, работавший над проектом Центрального стадиона вместе со мной и автор премированных на конкурсе проектов станций метро Комсомольской и Смоленской площадей; архитектор Макарычев, проявивший заметную творческую инициативу при проектировании таких ответственных частей проекта Центрального стадиона, как правительственный дворик и правительственные ложи, — это наиболее сложные по своей композиции и ответственные части трибун; он же соавтор проекта станции метро на Комсомольской площади и подъемной части станции метро на Смоленской площади. И затем молодые архитекторы Селиванов и Сергеев, спроектировавшие университет для Алматы.

Со стороны проектного отдела Моссовета мы получаем организационно-хозяйственную помощь постоянно. Воз-

лагать на отдел функции методологического руководства навряд ли было бы целесообразным, но существующий при отделе институт референтов, прикрепленных к каждой мастерской, не всегда оправдывает себя с точки зрения организационной и структурной. Например, референт постоянно следит за работой мастерской, с ним согласуется работа над проектом на каждом этапе. Но когда этот проект затем рассматривается в проектно-отделе, он может и не быть утвержден. Спрашивается — зачем же это длительное согласование проектов представителями того же проектного отдела?

Иное дело — Арплан. Он заслуженно признан всей архитектурной общественностью Москвы наиболее авторитетной архитектурной инстанцией. Воспитательное значение обсуждения проектов на Арплане нельзя недооценивать. Мы там получаем не только совершенно четкие идеологические установки, что кстати в первоначальной стадии проектирования является для каждого архитектора чрезвычайно ценным, ибо

дает ключ к решению задания, — мы получаем на Арплане и ряд совершенно конкретных художественно-архитектурных указаний. Например, при обсуждении проекта Центрального стадиона т. Каганович одобрил принцип раскрытых форм всего сооружения. Но при обсуждении отдельных архитектурных сторон проекта им было указано, что хотя в общем архитектурная обработка стадиона достаточно богата — она слишком спокойна и статична. По этому непосредственному указанию т. Кагановича нами были перепроектированы некоторые детали архитектурной отделки в сторону их большей динамичности. Вот один из многочисленных примеров той конкретной зарядки, которую архитекторы получают на Арплане. Когда архитектор готовится к защите своего проекта в этой авторитетнейшей инстанции, он всегда испытывает глубокое волнение, ибо знает, что его проект будет там подвергнут развернутой, глубокой, объективной и авторитетной критике.

ТВОРЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ АРХИТЕКТОРА

К. С. МЕЛЬНИКОВ

Если хорошее творческое самочувствие мастера рассматривать как необходимое условие нормальной работы архитектора, то наличие этого хорошего самочувствия необходимо констатировать на исходе первого года существования архитектурных мастерских. Условия спокойной, уверенной в своих результатах творческой работы созданы вместо той путаницы, и организационной и административной, которой немало было в системе АПУ и Моспроекта. Значительно упрощена, введена в рамки строгой и логической целесообразности сама процедура проектирования и прохождения проектов. Нет больше тех бесплодных схоластических диспутов о стилях, какие занимали львиную долю времени в АПУ. Никто больше не решается предъявлять архитектуре требования, смысл которых никому неясен, нет этой обильной заседательской суетни, этой бесплодной растраты драгоценного времени по пустым поводам и без всяких поводов.

Разделение функций утверждения проектов между Арпланом — для крупных объектов — и проектным отделом —

для более мелких объектов — безусловно правильно и целесообразно. Хочется только отметить некоторые неясности в самом методе работы проектного отдела Моссовета. Дело в том, что кроме коллегиального рассмотрения каждого проекта в проектно-отделе в последнем существует еще боковой институт референтов, прикрепленных к отдельным мастерским. С референтом проект согласовывается на каждом этапе его продвижения в самой мастерской. Получается некоторый параллелизм. С одной стороны, работа над проектом контролируется руководителем мастерской, который также является представителем проектного отдела, а с другой стороны, требуется еще дополнительная «увязка и согласование». Таким образом некоторый элемент неизвестности и случайности, имевшийся в практике АПУ, сохранился сейчас из-за наличия этого института референтуры в практике проектного отдела Моссовета.

Мастерская № 7 переживала чрезвычайно длительный и ненормальный организационный период. Нас перебра-

сывали из помещения в помещение несколько раз. Все это не могло не отразиться на нормальной продуктивной работе мастерской.

При укомплектовании мастерской я ориентировался главным образом на архитекторов, имеющих известный строительный стаж. Я считаю чрезвычайно существенным для архитектора не только умение хорошо проектировать в кабинете, но и реализовать свой проект на строительной площадке.

За год существования мастерской мы сделали очень много проектов школьных зданий, застройки набережных магистралей, станций метро и много других. Но не все работы могут в равной мере претендовать на роль типичной во всех отношениях архитектурной продукции нашей мастерской. Здесь было много привходящих ненормальных обстоятельств. Наиболее показательными и серьезными работами мастерской я считаю проект гаража для «Интуриста», застройку Гончарной и Котельнической набережных и здание Наркомтяжпрома. На этой работе выдвинулся ряд молодых мастеров — В. М. Лебедев, при-

нивавший активное участие в проектировании набережных и здания Наркомтяжпрома, арх. Транквилицкий, работавший над этим же объектом, и арх. Курочкин, проектировавший вместе со мною гараж для «Интуриста». Из мастеров старшего поколения заметно выдвинулся на работе Н. А. Хохряков и Г. Ф. Сенатов, работавший вместе с другими над проектом здания Наркомтяжпрома.

Мы ощущаем перемену не только в результате замены единого АПУ и Моспроекта рядом самостоятельных мастерских, но и в результате организации такого авторитетного органа по утверждению проектов, как Арплан.

Это подлинно творческая трибуна, где архитектор, защищает ли он там свой проект или только участвует в обсуждении чужого проекта, чувствует себя на арене, где может свободно и убежденно сражаться за свои архитектурные взгляды. Мы всегда уверены, что каковы бы ни были результаты обсуждения проекта на Арплане, они никогда не явятся следствием групповых вкусов или тенденций, что все подлинно творческое и оправданное социально в проекте будет одобрено.

Год существования мастерской, конечно, не может еще явиться периодом, достаточным для подведения полновесных итогов. Но сейчас можно конста-

тировать уже одно: создана крепкая база для того, чтобы наш коллектив, объединенный общими творческими установками, единой системой взглядов на основные проблемы, стоящие перед советским архитектурным фронтом, мог дать отличные результаты в виде реальных проектов.

Мы все одухотворены желанием работать, засучив рукава. Мы ясно создаем громадную историческую ответственность, стоящую перед советскими архитекторами, призванными олицетворить в реальных сооружениях нашу эпоху. И мы приложим все усилия к тому, чтобы достойно справиться с этой задачей.

ЧТО ДАЛ МНЕ ГОД РАБОТЫ В МАСТЕРСКОЙ

В. Б. ВОЛЬФЕНЗОН

Год работы в мастерской я считаю наиболее продуктивным в смысле моего роста в качестве архитектора. Все то, что я получил на своей работе в предыдущие годы, я сейчас рассматриваю исключительно как предварительный этап к моей работе в мастерской № 6, где ответственность за высокое архитектурное качество проекта поставлена во главу угла.

Я вспоминаю свою работу в Гипротрансе НКПС, где я вместе с другими товарищами архитекторами делал много эскизных проектов гражданских сооружений подавторским штампом НКПС. После выпуска проекта я никогда не знал дальнейшей судьбы моей работы, не знаю ее и до сих пор.

Теперь на меня возлагается полная ответственность за все стадии проектирования, равно как и за реализацию проекта на стройплощадке. Это, естественно, заставляет меня глубоко продумывать каждую деталь проекта, заставляет много работать над повышением уровня своей общей архитектурной культуры.

Организационная система, принятая в мастерской № 6, помогает выполнению поставленных передо мною задач. Сохранение полного личного авторства проектов увеличивает не только юридическую, но и моральную ответственность за качество и сроки проектирования.

Непосредственное творческое руководство моей работой, как, впрочем, и работой других моих товарищей по

мастерской, со стороны Н. Я. Колли осуществляется повседневно.

Основная группа архитекторов работает со дня основания мастерской и представляет собой крепко спаянный коллектив. Ни одна работа каждого из нас не проходит без внимательного товарищеского обсуждения каждой ее детали.

Наиболее ценной своей работой за истекший год я считаю проект полупарадного стадиона в комплексе Центрального стадиона СССР. Это сооружение с трибуной на 12 тыс. человек, с павильонами для физкультурников, рядом полей, площадок и подходов должно иметь вполне самостоятельную архитектурную значимость и вместе с тем общие черты с архитектурой Центрального стадиона. Эта работа потребовала особенно внимательного отношения к каждой детали. Другая работа — технический проект Центрального стадиона, — выполнявшаяся несколькими архитекторами нашей мастерской при непосредственном участии Н. Я. Колли, также сильно обогатила мой архитектурный опыт.

Общий метод работы основной группе архитекторов нашей мастерской безусловно присущ. Если нельзя еще сейчас говорить о стопроцентной реализации этого метода в нашей архитектурной продукции, то о едином взгляде и едином отношении нашего коллектива к основным проблемам советской архитектуры говорить безусловно можно и

должно. В основном эти взгляды сводятся к следующему.

Архитектуру мы понимаем как, диалектическое единство техники, экономики, политики и искусства. Всякие «теории» о вне и надклассовой архитектуре, о необходимости подчинить ее исключительно моментам строительной техники (голый схематизм так называемой «коробочной» архитектуры) или, наоборот, «чистого искусства», мы отбрасываем как классово враждебные. Мы отдаем себе полный отчет в том, что стиль социалистической архитектуры может быть создан не голым изобретательством отдельных архитектурных группировок. Этот стиль может явиться только закономерным результатом организованной, творчески углубленной и продуманной коллективной деятельности всех архитектурных группировок нашей страны. Мы считаем чрезвычайно существенной частью архитектурного наследия, которое советская архитектура должна освоить, также и современную архитектуру Европы и Америки. Для этого мы изучаем и будем изучать применяемые на Западе строительную технику, конструктивные принципы, методы наиболее рационального применения строительных материалов и т. д. Основное мы при этом усматриваем не в формальных моментах того или иного архитектурного стиля, а в основных предпосылках их композиционных решений (способы архитектурной выразительности, законы масштабности, пропорции,

связь с природой и т. д.). Мы всячески приветствуем лозунг приближения архитектора-проектировщика к строительной площадке, так как только при этом условии обеспечено высокое качество реального сооружения. Считая, что основной чертой советской архитектуры должна быть жизнерадостность, бодрость, четкость, интеллектуальная и эмоциональная общедоступность, мы за художественную простоту в работе архитектора, но мы против подмены этой простоты нарочитой опрощенностью, обедняющей художественное содержание архитектурного проекта. Но одновременно мы также против чрезмерного усложнения архитектурных форм, с неизбежностью препятствующего цельности их восприятия, мы против искусственной напыщенности и ложной декоративности в архитектуре. Наибольшая ценность композиции должна, по нашему мнению, быть достигнута при реализации принципа гармонической связи всех частей сооружения как в плане, так и в построении внутреннего пространства и внешнего решения.

Мы считаем неправильным решение отдельных архитектурных сооружений вне зависимости от окружающей его материальной среды. Архитектуру отдельного здания нельзя решать изолиро-

ванно от архитектуры квартала; архитектура квартала не может быть абстрагирована от «архитектурного лица» улицы. Мы считаем, что архитектура не должна отказываться от использования скульптуры и живописи, которые, однако, не должны довлеть при этом над общим архитектурным замыслом. Инициативная роль организатора всех выразительных компонентов должна всегда оставаться за архитектором. Поэтому мы отводим значительное место также и элементу цвета в архитектуре. Мы не отвергаем целиком старых конструкций, обусловленных технически и экономически своим временем. Но мы считаем, что новейшие строительные материалы и конструкции должны в социалистической архитектуре максимально быть использованы (консольные конструкции с большим выносом в железобетоне; расположение каменных стен над огромными стеклянными проемами и т. д.). Мы считаем в этой связи, что идея функционального расчленения конструкций зданий на несущие и не несущие отесняет на задний план прежние системы каменных конструкций и предоставляет архитектору большие возможности для нахождения необходимой архитектурной выразительности.

Мы за полный пересмотр старого отношения архитектора к роли света в архитектуре. Каждое сооружение может явиться не только освещенным (дневным светом), но и светоизлучающим объектом. Светотень является одним из сильнейших и наиболее тонких средств архитектурной выразительности. Поэтому искусственный свет должен быть использован как подлинно архитектурный фактор, повышающий выразительность города в вечерние и ночные часы. Но при этом искусственный свет не должен разрушать «дневную архитектуру», свет не должен выродиться в самостоятельный декоративный элемент, независимый от архитектурной формы сооружения.

Мастерская существует еще только один год. Естественно, что и организационные и творческие методы ее работы еще не целиком установились. Здесь многое еще находится в стадии эксперимента и поисков наилучшего решения.

Например, чрезвычайно желательным было бы наладить постоянный контакт с другими мастерскими. Каждый законченный проект, выпускаемый мастерской, было бы целесообразно подвергнуть детальнейшему архитектурно-техническому разбору совместно с архитекторами другой мастерской.

ШКОЛА МАСТЕРСТВА

А. В. ЦУСЕВ

Организация мастерских Моссовета способствовала значительному улучшению проектной работы. Дело в том, что большие проектные конторы, например, Моспроект и другие со многими сотнями служащих, очень трудно поддавались руководству. В мастерских дифференциация всей проектной работы по авторским признакам той или иной мастерской, наличие в них целого ряда самостоятельных мастеров, подчиняющихся единому руководству, значительно повышает внимание проектировщика к его работе, стимулирует коллективную мысль при обсуждении той или иной задачи, дает возможность маневрировать наличным составом мастерской в случаях необходимости ускоренных темпов работы.

Товарищеский подбор работников мастерской и объединение их общими творческими идеалами также является

положительным фактором, говорящим в пользу мастерских.

Конкретные результаты работ, показанные на майской выставке, уже дали почувствовать положительные и отрицательные стороны мастерских. Большинство авторов взялось за решение крупных архитектурных задач более углубленно, чем это делалось раньше, когда упрощенство в отношении архитектурного оформления дошло до отрицания формы, ее богатства, ее диапазона.

Мастерским сразу было предоставлено много крупных и чрезвычайно интересных заданий, причем общие установки давались центральными органами Моссовета и в частности Арпланом, работа которого была целой школой для создания нового мировоззрения в архитектурном понимании задач современного строительства.

В соответствии с указаниями Арплана и Моссовета мастерские должны были образовать целый ряд творческих коллективов. В мастерской № 2 эти коллективы создались по признакам зрелости и стажа того или иного зодчего, который выделился как автор и проявил себя работами. Каждый автор создавал свой творческий коллектив месяцами, подбор продолжается и в настоящее время, так как с первого раза сработаться группе не всегда представляется возможным, учитывая особенности как подготовки, так и характера каждого из проектировщиков.

Все ячейки авторских коллективов объединялись в один общий крепкий творческий коллектив, который твердо отстаивает поставленные перед ним задачи.

В течение этого года те или иные

задания Моссовета или братских республик дали возможность определиться и стабилизироваться некоторым талантливым авторам, которые могли бы в будущем рассчитывать на самостоятельную творческую деятельность в отдельных мастерских. И так как в процессе работы мастерской выявилось ее творческое лицо, то после майской выставки развернулась дискуссия, проводящаяся с большим энтузиазмом в архитектурной среде. Эта дискуссия приблизила нас к правильной оценке событий архитектурной жизни. В частности она помогала выяснению типа жилого дома для современной Москвы. Объект, разрешаемый мастерской № 2 на Смоленской и Ростовской набережных, являлся настолько эффективным и большим по объему,

что разрешить его оформление в простых гладких формах не представлялось возможным. Солнечная сторона и высокое местоположение участка требовали заострения внимания зрителя на деталях и рельефах стен, на силуэтах домов и на общей панораме всего ансамбля. Этот объект вызвал целый ряд возражений во время архитектурной дискуссии. Говорилось, что такие дома не приспособлены для жизни, а скорее напоминают феодальные крепости, что, конечно, неправильно, так как строительство больших домов, расположенных на больших расстояниях друг от друга и расположенных на набережных, целиком оправдано в большом городе.

В области проектирования общественных зданий перед мастерской также

было поставлено чрезвычайно много новых задач: авиоцентр, метро, театры в союзных республиках, — все это являлось объектами, которые нужно было решать по-новому.

В результате колоссальной нагрузки работ в мастерских и их громадной загруженности, мастерские стали разрастаться в слишком большие коллективы, что является вполне естественным, так как постройка большого здания, превышающего 100 тыс. кубометров, уже требует для своей разработки целый коллектив техников и инженеров. Штат мастерской № 2 настолько разросся, что он уже не уместится на территории мастерской. Это диктует перевод выдвинувшихся проектировочных кадров в отдельные мастерские с предоставлением им отдельных помещений.

БАЗА ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Н. А. ЛАДОВСКИЙ

До сентября 1933 г. положение на архитектурном фронте определялось фактически полным отсутствием условий, обеспечивающих передачу опыта, накопленного старшим поколением архитекторов, молодому поколению. Любый архитектор, независимо от возраста, стажа, степени мастерства, получал ответственнейшую самостоятельную работу по проектированию. Правда, существовал институт консультантов, но консультации ни для кого не были обязательны и поэтому консультанты сами даже не интересовались дальнейшей судьбой своих заключений. Проектные организации не были в состоянии руководить работой отдельных архитекторов. Они следили только за сроками исполнения заданий.

Теперь каждый коллектив архитекторов, каким собственно и является любая мастерская, имеет не только организационное, но и повседневное методологическое руководство.

Коллектив планировочной мастерской № 5 спаян единством взглядов на основные проблемы советской архитектуры. Работники руководимой мною мастерской подобраны по признаку единой архитектурной школы и являются в большинстве моими учениками в прошлом. Говорить о каком-то совершенно четком творческом облике всего кол-

лектива мастерской сейчас еще преждевременно. Творческое лицо архитектора вырабатывается не на основе платформ и литературных формулировок, а на базе опыта, реальной проектной работы и не только в обстановке мастерской, но и на строительной площадке.

Мастерская занята перепланировкой значительного района, Замоскворецкого и частично Ленинского, в пределах Москва-реки и Ордынок. Сначала мы этот район должны были разбить на целый ряд подрайонов, определить функциональный и социальный характер каждого из них, а затем уже приступить к составлению отдельных проектов перепланировки. Во время этой работы выдвинулось у нас несколько молодых мастеров. Арх. Бабаев С. Ф. — ему принадлежит архитектурное оформление площадки перед заводом им. Ильича. Маторин С. А. — исполнивший проект планировки Ордынок и Верхних Котлов. Мушинский Ю. М. — планирующий магистраль Ново-Кузнецкую и район Нижних Котлов. Макаенко Г. И. — планирующий промышленный район Кожевники.

Отрицательным моментом новой организации проектной и планировочной работы является некоторый разрыв между проектными мастерскими и планировочными. Я считаю вообще чрез-

вычайно условным разделение мастерских на чисто проектные и планировочные. Целесообразнее было бы поручать планировщикам и проектные работы по своему району. Наступит момент, когда работы по перепланировке Москвы в двухмерности будут закончены и тогда все архитекторы будут заняты непосредственно проектированием. Необходимо было бы уже сейчас поручить архитекторам-планировщикам комплексное проектирование своего района. Если это невозможно целиком, то в каждом районе должен был бы быть выделен такой подрайон для комплексного проектирования.

Для того чтобы обеспечить нормальное осуществление проекта планировки, необходимо, во-первых, изменить организационные формы застройки города в сторону комплексности строительства, намечая на каждый сезон архитектурно-социальные и функциональные комплексы, могущие быть освоенными целиком, исходя из финансовой мощности застройщиков; во-вторых, застройщиков необходимо объединить системой обязательного кооперирования.

Кроме того наряду с районными планировочными мастерскими должны быть организованы и районные строительные организации, работающие в теснейшем контакте с мастерскими.

Тогда обеспечена полная гарантия выполнения плана в таком виде, в каком он разработан мастерской и утвержден Арпланом.

Организирующая роль Арплана весьма значительна. Она чувствуется прежде всего в том, что Арплан руководствуется всегда при обсуждении проектов сооружений или проектов планировки критерием социальной целесообразности и максимальной заботы об архитектурном качестве проектов. Руководящие идеи, положенные в основу

всех мастерских, исходят от Арплана. Однако мастерским и отделу планировки в целом необходимо чаще ставить на обсуждение Арплана общие принципы застройки и оформления города.

Всякая юбилейная дата чрезвычайно условна, тем паче, если она касается первой годовщины существования такого сложного творческого организма, как архитектурная мастерская. Поэтому весьма естественно, что в балансе этих итогов необходимо учесть не только количество единиц, т. е.

реально законченных проектов, но и всю сумму организационно-подготовительной работы, проделанной мастерскими. И здесь наши достижения весьма ощутительны. Создана база, улучшая которую (жилищные условия, большая интенсивность в общественной работе, повышение квалификации отдельных архитекторов внутри мастерской и т. д.), мы обеспечим возможность максимально эффективной и творчески полноценной работы архитектора. А это — самое главное.

НА ВЕРНОМ ПУТИ

М. В. КРЮКОВ

Бюрократический, канцелярский метод организации проектного дела ликвидирован у нас 23 сентября 1933 года. Обезличенная в значительной мере, скрытая под штампами проектных контор, работа архитектора сменилась подлинным творчеством, созданием художественных произведений, которые лягут в основу архитектурной реконструкции Москвы, да и всей нашей страны.

Мастерская № 11 — самая молодая из всех мастерских Моссовета по времени своего существования и самая компактная по своим штатам. Всего у нас работает 5 архитекторов-авторов, подобранных мною по единственному признаку — серьезному желанию и умению работать над освоением классического наследия. Это все архитекторы, которых я знал по совместной работе прежде, когда я руководил АПУ и отделом проектирования.

Но несмотря на небольшой срок существования мастерской, архитекторы-авторы сумели проявить значи-

тельную работоспособность. Некоторые из них выдвинулись на этой работе.

Организационно-хозяйственное руководство мастерскими со стороны проектного отдела Моссовета протекает вполне нормально. Хотелось бы только несколько уточнить отдельные моменты, касающиеся его методологического руководства. Институт референтов, существующий при нем для постоянной связи с мастерскими, должен быть облечен исключительно инспекторскими функциями. Иначе мог бы возникнуть параллелизм в их работе и работе руководителей мастерских. Тем паче, что при рассмотрении проектов в проектном отделе они принимают активное участие и могут целиком реализовать свою оценку тех или других работ отдельных мастерских. Работа проектного отдела по утверждению проектов всегда проходит в деловой и трезвой обстановке, нет искусственного затягивания обсуждения, «заведения» отдельных проектов, бюро-

кратического отношения к срочным работам.

Чрезвычайно плодотворна для всех архитекторов работа Арплана, показывающего подлинные образцы глубокого принципиального руководства практической работой всего нашего архитектурного фронта. Я себе абсолютно не могу представить сколько-нибудь нормальной работы мастерских, если бы не существовала эта авторитетнейшая инстанция по всякого рода архитектурным вопросам.

Завершение в течение одного года такой кардинальной и плодотворной перестройки всей системы нашего архитектурного проектирования — от развертывания свыше 20 творческих ячеек по проектированию и планировке, какими являются мастерские Моссовета, и кончая увенчанием системы такой решающей инстанцией, как Арплан — является лучшим доказательством жизнеспособности нашей социалистической системы организации архитектурного творчества.

УСЛОВИЯ РОСТА

М. И. СИНЯВСКИЙ

Организация проектных и планировочных мастерских Моссовета явилась крупнейшим событием в творческой жизни огромнейшего большинства советских архитекторов. Всеми ощу-

щалась необходимость такого принципа построения архитектурных коллективов, который объединял бы как ведущих мастеров нашего зодчества, так и рядовую массу наших архитекторов.

К тому же трест Моспроект в последние месяцы своего существования также остановился на каком-то подобии метода организации отдельных архитектурных мастерских. Но это, к со-

жалению, был только намек на исчерпывающее решение вопроса. Недоговоренностей, недоделок в моспроектовском методе было еще очень много. И только в подлинном смысле слова историческое постановление Моссовета, вынесенное по инициативе г. Л. М. Кагановича, об организации самостоятельных архитектурных мастерских разрешило кардинально и наиболее целесообразно вопрос об организационных формах творческой работы советских архитекторов.

Разобщенные до сих пор архитекторы, одиночки и группы впервые были сцементированы в ряд законченных творческих коллективов, перед которыми были поставлены не только конкретные задания, но и огромнейшие, подлинно творческие задачи. Было покончено раз навсегда с методами кустарничества в практике наших архитекторов.

Я думаю, что первым выводом при подытоживании работы мастерских за первый год их существования должно быть признание абсолютной оправданности их существования и пожелание о распространении этой организационной формы построения архитектурного труда и на прочие культурные центры СССР.

Надо сказать, что встреча в нашей мастерской архитекторов различной творческой индивидуальности препятствует творческой спайке. Руководство и коллектив мастерской далеки от стремления нивелировать, подвести под один ранжир свою продукцию. Да

и вообще принцип комплектования мастерских дает максимальные возможности как руководителям мастерских, так и массе архитекторов, выбирать себе — одним наиболее подходящих сотрудников, другим — руководителей, которые бы максимально отвечали их творческим склонностям и архитектурным установкам.

Конечно, было бы наивно считать случайностью, что в мастерскую акад. И. В. Жолтовского пришли многие молодые архитекторы, которые в прошлом в той или иной мере были основоположниками конструктивистско-функционалистской архитектуры.

В этом факте, о котором следует говорить со всей откровенностью, таится несомненный глубокий принципиальный смысл. Мы имеем перед собой эволюцию значительного крыла нашего архитектурного молодняка от увлечений конструктивизмом и функционализмом к более широкому и углубленному взгляду на художественную и техническую природу архитектурного сооружения.

Я как архитектор ощущаю на своей работе влияние руководителя мастерской именно в этом направлении. Он заставляет меня более сознательно относиться к чисто архитектурным элементам проектирования, он расширяет мой архитектурный кругозор. Я определенно чувствую, что круг моих представлений о стене как архитектурном компоненте, о «воздухе», окружающем сооружение, о пространстве, пропорциях стал полнее, богаче, глубже.

К сожалению, я за время моей работы в мастерской № 1 не проектировал никаких новых сооружений, а только дорабатывал, вернее, значительно перерабатывал две своих незаконченных работы — проект второго крематория и проект дома ИТР на углу ул. Горького и Лесной. Но эти проекты перерабатывались под влиянием тех взглядов на отдельные архитектурные детали и общую композицию сооружения, которые я усвоил во время пребывания в мастерской № 1.

Значительную помощь в работе оказало мне постоянное консультирование и обмен творческим опытом с другими архитекторами нашей мастерской. Такая проверка собственных мыслей и отдельных решений является чрезвычайно эффективной в повседневной будничной работе архитектора.

Говорить об установившемся уже вполне творческом лице нашего коллектива, конечно, преждевременно. Тем паче, что речь все же идет об архитекторах уже более или менее установившейся индивидуальной манеры работы. Но кое-что нас объединяет уже сейчас — это значительно более культурное и вдумчивое, чем раньше, отношение ко всему архитектурному наследию прошлого. Это отнюдь не «ревизия прошлых ошибок», «смена творческих вех» в обычном вульгаризированном смысле этого слова. Мы наследие прошлого осваиваем и усваиваем чрезвычайно критически, и это относится в равной мере ко всем архитекторам нашей мастерской.

ОСВОБОЖДЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

М. Я. ГИНЗБУРГ

Работа архитектора в результате организации мастерских Моссовета поднята на огромную общественную и творческую высоту.

Вместо той сутолоки, которая была характерна для архитектурного проектирования во все предыдущие годы, создана сейчас подлинно творческая атмосфера. Прежде всего это сказалось на повышении требовательности архитекторов к самим себе; затем на характере взаимоотношений проектировщика с заказчиком. Дореволюционный взгляд на продукт архитектурного труда как на своеобразный «товар», который дол-

жен быть оплачен гонораром, получаемым от заказчика, к сожалению, сохранился еще и в первое время после революции.

Теперь, когда организована новая система проектирования, размещения архитектурных заказов, новая процедура прохождения и утверждения проектов, все уже поняли, что проект есть продукт художественного творчества, что его ценность не определяется только его денежной стоимостью и что проект должен удовлетворять не субъективным вкусам того или иного застройщика, а объективным требовани-

ям нашего градостроительства, архитектурного оформления кварталов и магистралей. Это обстановка, которой нет ни в одной из западных стран, ибо там все архитекторы от величайшего мастера до рядового проектировщика обязаны подчиняться наприказ заказчика. Огромное значение этой новой организационной и методологической системы, созданной для советских архитекторов, очевидно. Фактически только эта система и обеспечила подлинно нормальные творческие условия архитектурного труда в СССР.

Коллектив работников мастерской

№ 3, которой я руковожу, сработался в течение ряда лет. Вместе с ним я работал в Стройкоме при Совнаркоме, в архитектурных организациях Госплана и над планировкой южного побережья Крыма. Это творческий актив бывшего ОСА, с которым меня связывают и общность пройденного творческого пути и единство взглядов на задачи советской архитектуры не только в прошлом, но и в настоящем. Все архитекторы нашей мастерской стремятся в настоящее время дать более правильное, углубленное разрешение задач, стоящих перед советской архитектурой. Этот сдвиг идет в направлении все большего обогащения отдельных элементов архитектурной композиции и более внимательного и широкого взгляда на архитектурное наследие прошлых веков (включая сюда не только европейский Запад, но и Восток).

Год, прошедший со дня основания мастерских, дает уже возможность подвести некоторые итоги накопленного организационного опыта и сделать на его основании некоторые практические выводы. Совершенно неблагоприятно обстоит дело со сроками, предоставляемыми архитекторам для выполнения своих заданий. Здесь еще целиком господствует взгляд на творческий процесс архитектора, как на механический. Стоит, мол, только архитектору сесть за стол, как проектирование идет само собою и сами собою рождаются эскизы и чертежи. В силу этого взгляд на вещи заказчики затрачивают не только на разработку программных заданий, но и на оформление договора с архитектором значительно больше времени, чем архитектор на выполнение проекта. А между тем творчество архитектора в смысле методологии процесса надо приравнять к трудовому процессу изо-

бретателя, художника, писателя. Архитекторы никак не могут в произвольные сроки (я говорю о «сроках», устанавливаемых заказчиками, а не об общих темпах работы советских архитекторов, которые, конечно, ни в чем не должны уступать темпам социалистического строительства во всех других областях) разработать сложные проекты любого сооружения, или планировки любой магистрали.

Сомнения вызывает и принцип строгого разделения мастерских на планировочные и проектные. Проектирование должно быть только комплексным, и только тогда архитектор может нести полную ответственность за лицо магистрали, квартала, района; только тогда будет устранена та абсолютно неизбежная двойственность, которая неизбежна при работе над одним и тем же районом двух пусть и самых талантливых, самых конгениальных мастеров, разобщенных организационно и административно. Фактически мастерская № 3, работающая в теснейшем контакте с проектной мастерской № 8, преодолела эту организационную условность. Мы работаем над архитектурным оформлением Пролетарского района сообща, планируя и проектируя совместно для магистрали и района все сооружения промышленные, жилые, культурно-бытовые, оформление набережных и т. п. Но ряд трудностей, вытекающих из самой системы раздельного существования мастерских, все же мешает нашей совместной работе. Эти трудности увеличились в значительной степени после того, как планировочная мастерская № 3 осталась попрежнему в системе Моссовета, а проектная мастерская № 8 была включена в систему Наркомтяжпрома.

Я считаю, что должны быть созданы

единые районные проектно-планировочные мастерские, работающие по комплексному принципу. Наряду с ними могут остаться отдельные проектные мастерские специального назначения.

Я выше говорил об огромном значении новой организационной системы в архитектурном деле. Но основой и самым важным звеном этой системы является Арплан. Огромная организующая и методологическая роль его устанавливается в своей работе каждым советским архитектором, не только руководителями мастерских, но и рядовыми мастерами. Хотелось бы только устранить некоторые незначительные дефекты в процессе подготовки проектов к рассмотрению в Арплане. Я считаю излишним погоню за изготовлением специальных больших подрамников с эскизами для обсуждения любого проекта в Арплане. Это отнимает очень много времени и труда у архитекторов. Между тем о качестве проекта можно судить с абсолютной точностью и по небольшим эскизам обычного, нормального размера. Проектный отдел Моссовета планам и деталям такое внимание уделяет, и это необходимо отнести к безусловно положительным сторонам его работы.

Такова та сумма соображений, которыми мне хочется поделиться на страницах «Архитектуры СССР» в первую годовщину существования самостоятельных архитектурных мастерских. Сделан еще один значительный шаг на пути создания подлинно социалистических форм труда для творческих работников, какими являются архитекторы. Найдена и та положительная форма, которая приведет к наиболее плодотворным результатам в области наилучшего архитектурного оформления наших социалистических городов.

ОРГАНИЗАЦИЯ КОЛЛЕКТИВА

А. И. МЕШКОВ

Нынешняя система самостоятельных архитектурных мастерских выгодно отличается от организационной структуры единого АПУ прежде всего тем, что отдельные мастера, в том числе и архитектурный молодежь, нуждающийся в творческой тренировке, получает возможность самостоятельных решений крупнейших архитектурных за-

дач. Это способствует созданию подлинно творческой атмосферы и росту квалификации всей массы работников мастерских.

Основные объекты нашей мастерской — Арбатская магистраль со всеми площадями и район Филей. Несмотря на то, что каждая часть работы поручена отдельному архитектору, который

является персональным автором проекта, мы в нашей мастерской применяем метод обязательного коллективного обсуждения. Ни одна работа не выходит из мастерской без того, чтобы имеющиеся в ней недостатки не были вскрыты на таком общественном обсуждении внутри мастерской и устранены.

В составе руководимой мною мас-

терской преобладает архитектурная молодежь, есть и представители среднего архитектурного поколения. При укомплектовании мастерской я руководствовался в основном признаком достаточного знакомства архитектора с принципами классической архитектуры.

За год существования мастерской молодые архитекторы сильно выросли.

Абсолютного единомыслия во всех возможных архитектурных больших и малых вопросах я не добиваюсь в своем коллективе. Я не уверен, что это нужно и что это дало бы положительные результаты в работе каждого архитектора. Но некоторые общие принципы в основе нашей работы лежат, и без

них я себе не представляю вообще возможности коллективного сотрудничества.

Эти принципы сводятся к использованию основ классической архитектуры на базе современной материальной культуры.

В повседневной работе мастерской мы чувствуем огромную потребность в контакте, обмене творческим опытом с другими мастерскими не только в порядке общей осведомленности, но и для того, чтобы подвергать взаимной архитектурно-технической критике нашу и их готовую продукцию. К сожалению, какие-нибудь эффективные формы такого постоянного контакта ни архитектурное руководство Москвы в лице

его отдела планировки, ни архитектурной общественность в лице Союза архитекторов до сих пор еще не нашли.

Арилан является самым строгим судьей в вопросах архитектуры. Это в полном смысле слова верховный трибунал по вопросам архитектуры, дающий не только общие директивные указания, но и практические конкретные советы при работе над тем или иным проектом. Без Арилана и руководящей в нем роли т. Кагановича, который является наиболее пытливым и в то же время наиболее объективным судьей всех наших работ, я себе не представляю нормальной продуктивной творческой работы всех архитектурных мастерских.

ИТОГИ ГОДА

И. Л. ДЛУГАЧ

Первый год существования мастерских дал мне возможность принять участие в проектировании ряда объектов, чрезвычайно различных по масштабам, задачам и условиям проектирования. Для характеристики приведу хотя бы такие два объекта.

Дом ветеранов революции в Звенигороде — сложнейший комплекс жилья и буквально всех типовых элементов, расположенный на огромной территории, дающей неограниченные возможности для композиционных замыслов.

И второй объект — Школа милиции на Земляном валу, в котором общая композиция застройки крайне затесненного участка должна была органически включить в себя существующее и надстраиваемое здание, что до минимума сузило круг возможностей.

Такой диапазон работ дал мне богатейший материал для работы над формой, композицией, ансамблем и в значительной мере обогатил палитру.

С другой стороны, последние две работы, проведенные вместе с архитектором Е. Иохелесом, — жилой дом Главморсевпути и упомянутая выше Школа милиции, оба объекта строительства

1934 г., — дали мне возможность проработать серьезнейший вопрос постепенного перехода от наброска и эскизного проекта, через технический и рабочий проект, к натуре.

Этот процесс дал мне значительный опыт, вооружил технически и заставил смотреть по-новому на многие моменты.

Окончательно подвести итоги первого года, конечно, можно будет только тогда, когда полностью будут закончены постройки, ибо только натура с полной убедительностью покажет мой актив и пассив.

Богатый опыт нашего руководителя Д. Ф. Фридмана делает его критические замечания чрезвычайно авторитетными, заставляет нас искать новые и лучшие решения, а иногда и начинать сначала.

Обмен опытом, просмотр и критика проектов в нашей мастерской не подчинены определенному, официально установленному порядку.

Дружная спайка основного авторского состава обеспечивает в самом процессе работы постоянную самопроверку.

Из работ, проведенных мной, я считаю самой ценной проект Дома ве-

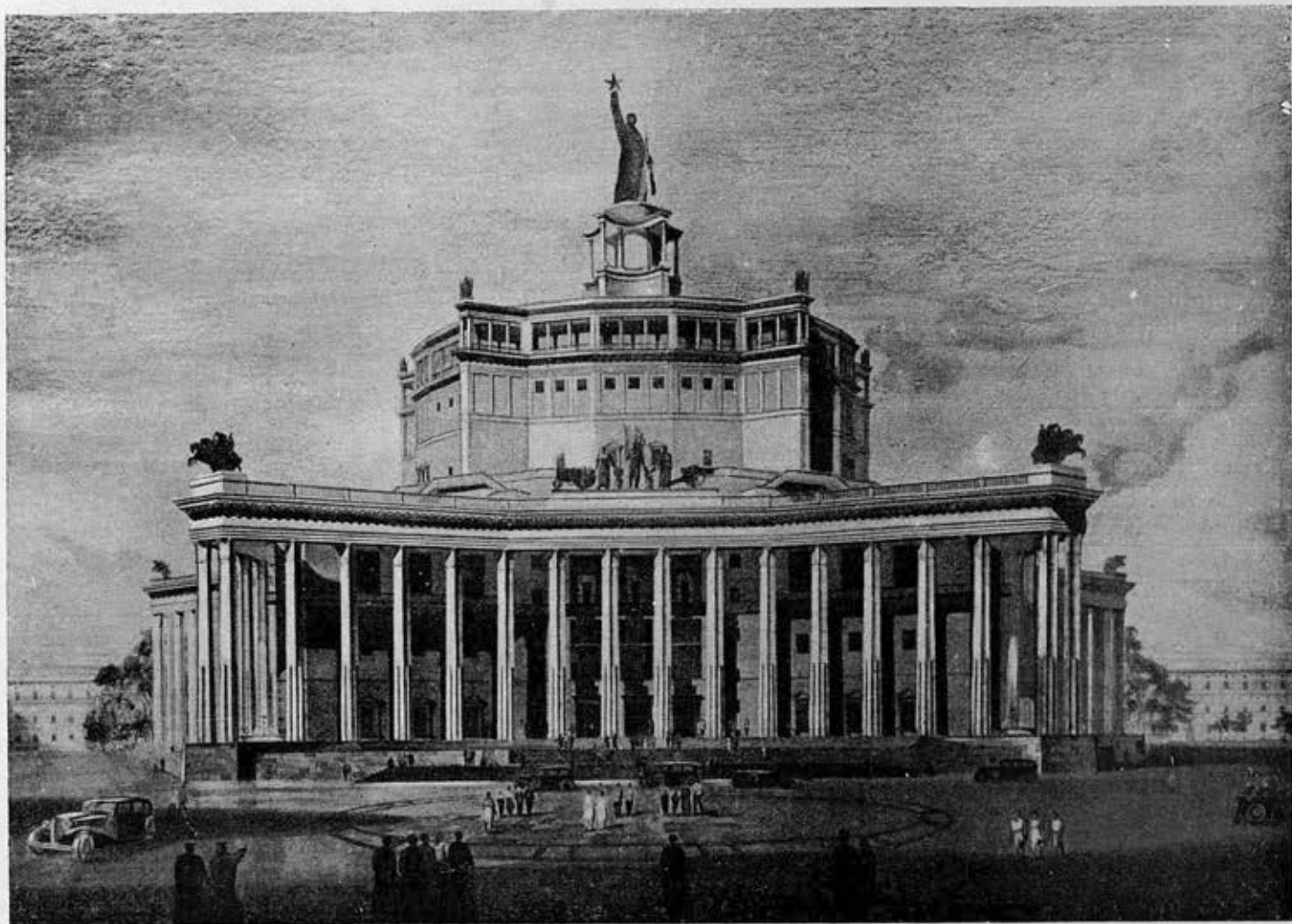
теранов революции, над которым я работал вместе с архитекторами А. Кандуном и Е. Иохелесом.

О выработке определенного творческого лица говорить, конечно, еще рано. Период работы мастерской (фактически меньше года, так как работа развернулась только с середины зимы) слишком мал для исчерпывающего ответа на те огромной сложности и важности задания, которые получили все мастерские.

Однако уже сейчас выкристаллизовались самые первые основные положения, которые принимаются в нашей мастерской как необходимые и могут служить критерием в оценке работы.

Это работа над образом, учет и зависимость от окружающей ситуации, расшифровка и изучение логики классических образцов, работа над деталью, органически возникающей из возможностей новых материалов, и т. д.

Как недостаток в работе мастерской, зависящий, впрочем, не только от мастерской, следует указать на позднее поступление заказов, вследствие чего ряд проектов делался в недопустимо короткие сроки.



Последний вариант проекта театра Красной армии в Москве. Перспектива
Арх. К. Алабян и В. Симбирцев

Dernière variante du théâtre de l'Armée Rouge à Moscou. Perspective
Arch. K. Alabian et W. Simbirzev

ПРОЕКТ ЦЕНТРАЛЬНОГО ТЕАТРА КРАСНОЙ АРМИИ (ОКОНЧАТЕЛЬНЫЙ ВАРИАНТ)

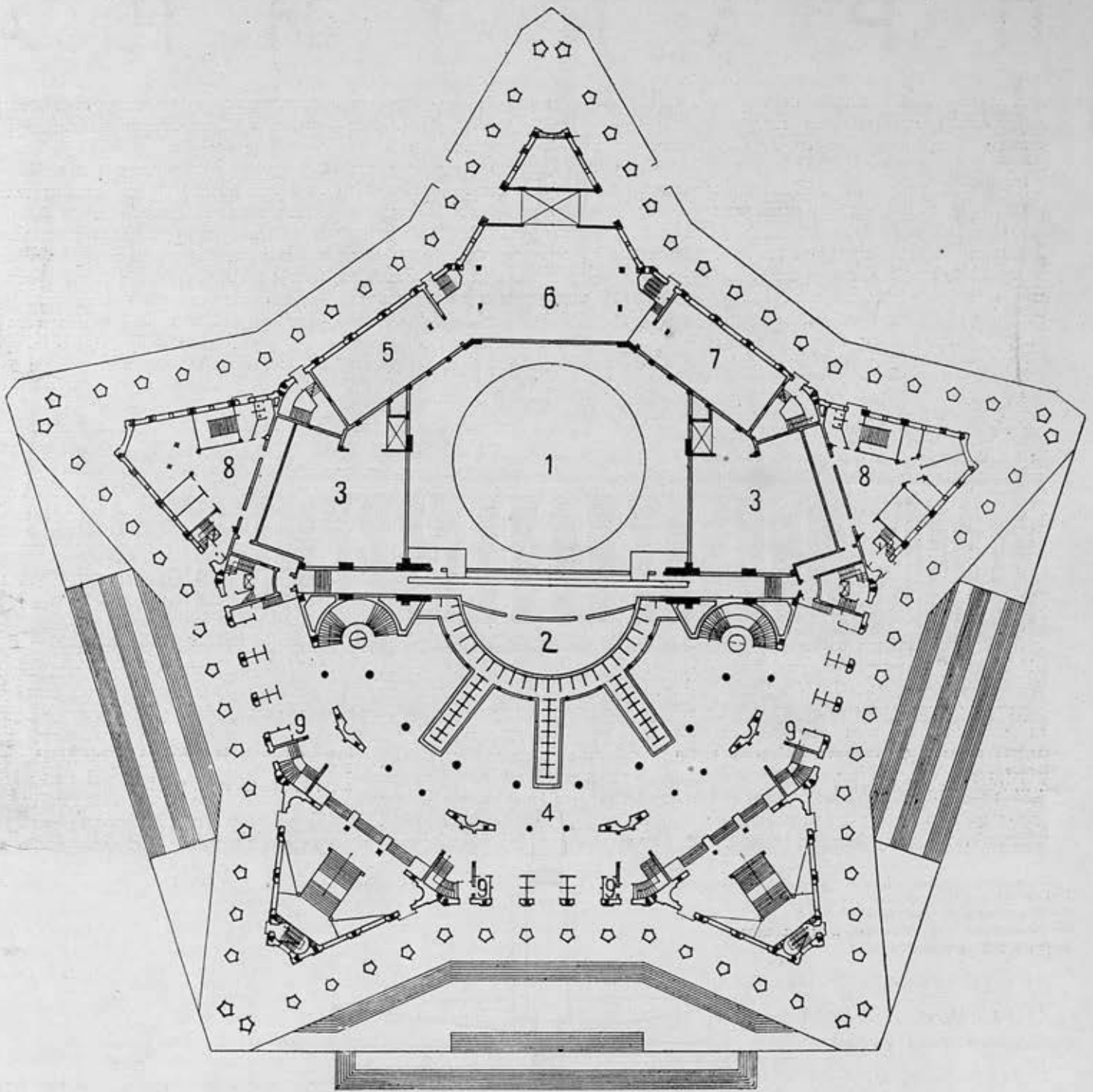
К. С. АЛАБЯН, В. Н. СИМБИРЦЕВ

Предварительный эскизный проект Центрального театра Красной армии имел ряд существенных недостатков: чрезмерную раздробленность архитектурной формы, разность в масштабах колоннады и верхнего объема, недостаточную пластичность и жесткость решения самой колоннады, благодаря пилонам на пяти концах звезды, отсутствие необходимой простоты кон-

струкции и ее единства с архитектурной формой и некоторую недоработанность планировки театра.

В процессе разработки технического проекта и рабочих чертежей мы стремились устранить указанные дефекты.

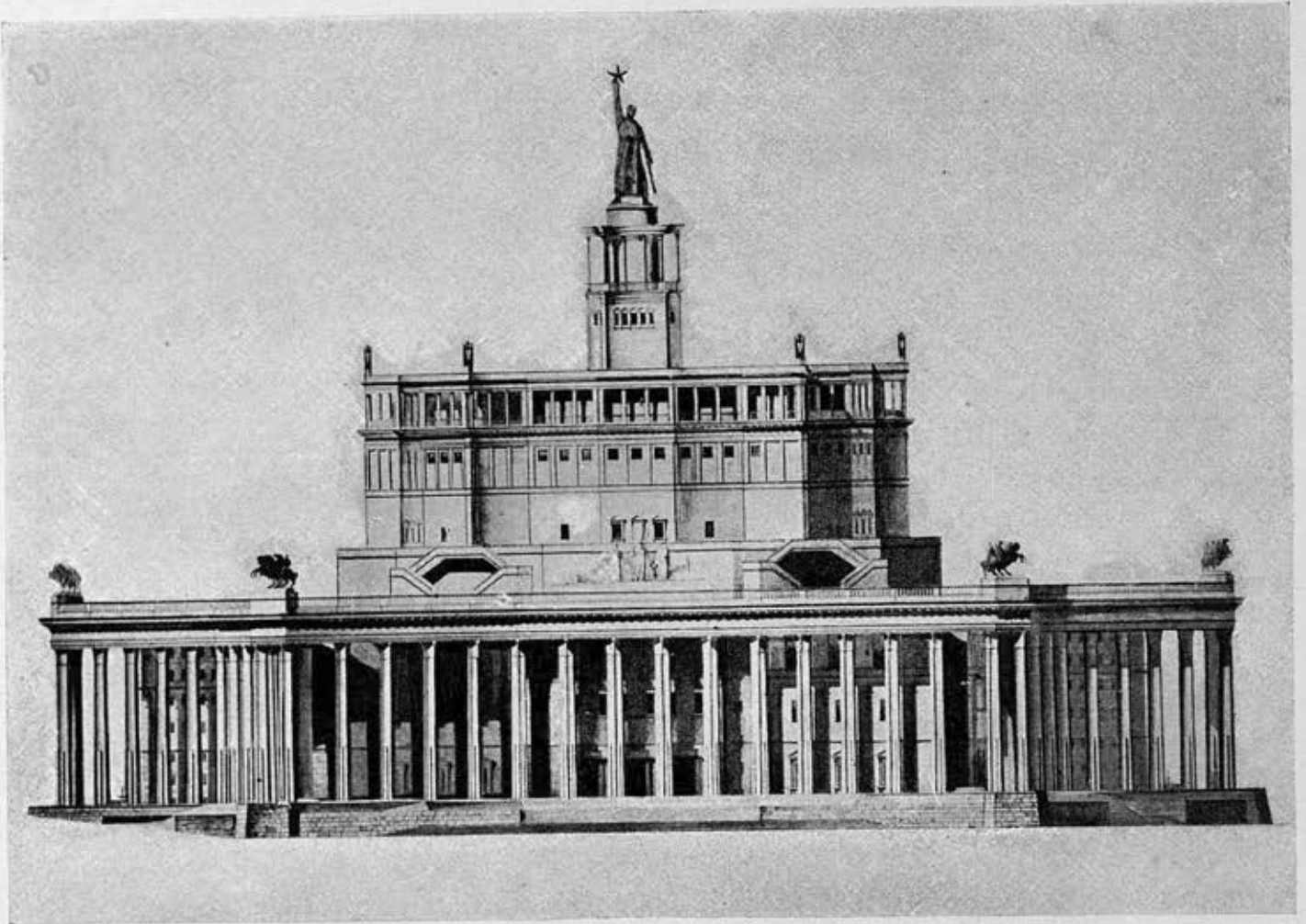
В последнем варианте вместо ступенчатого раздробленного верхнего объема проектируется двадцатигран-



1—Трюм. 2—Радиостудия. 3—Склады конструкций. 4—Вестибюль. 5—Столовая-конструкторская. 6—Сборочная-конструкторская. 7—Лесная модельная. 8—Фойе. 9—Касса

Последний вариант проекта театра Красной армии в Москве
 План вестибюля
 Арх. К. Алабян и В. Симбирцев

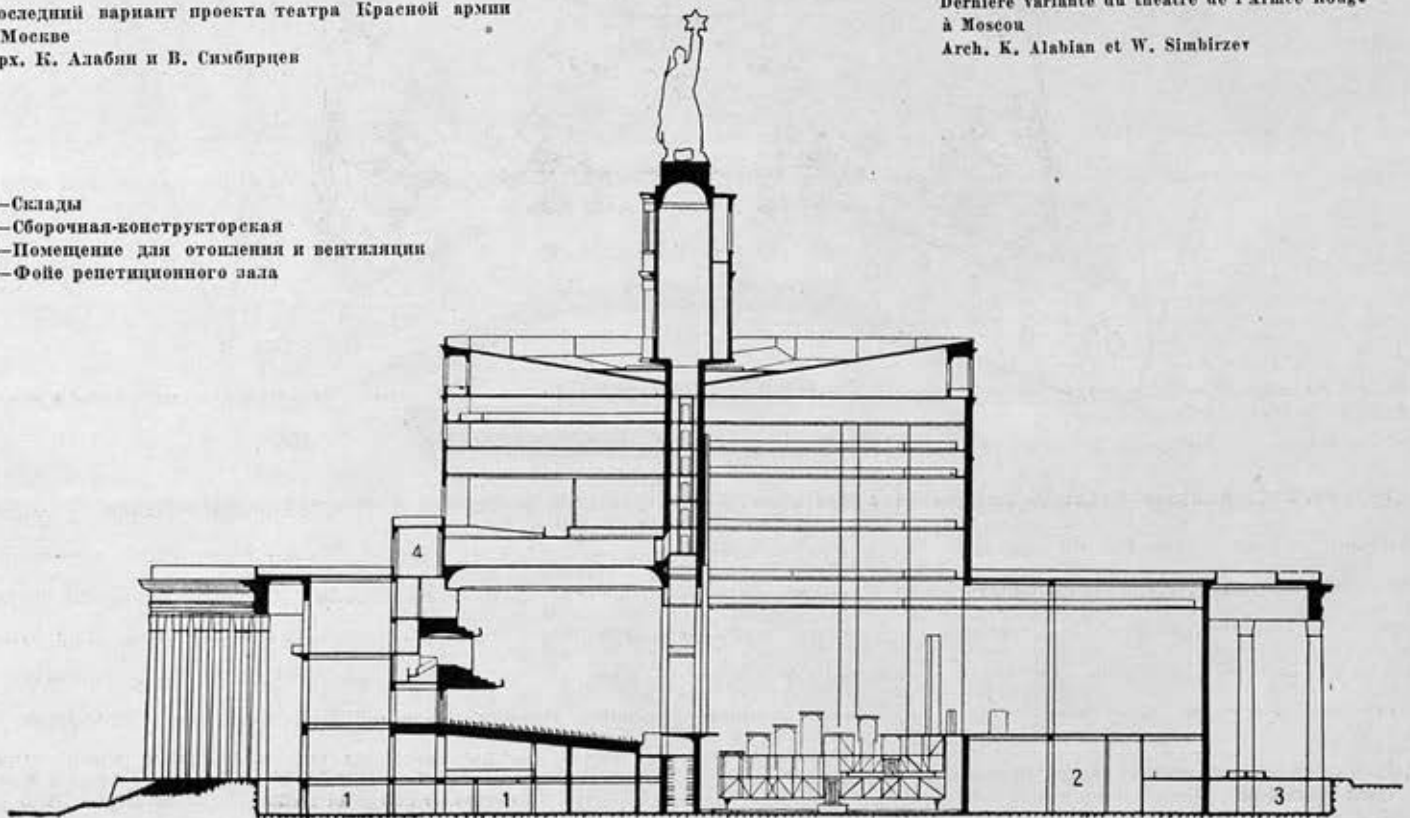
Dernière variante du théâtre de l'Armée Rouge à Moscou
 Plan de l'étage du vestibule
 Arch. K. Alabian et W. Simbirzev



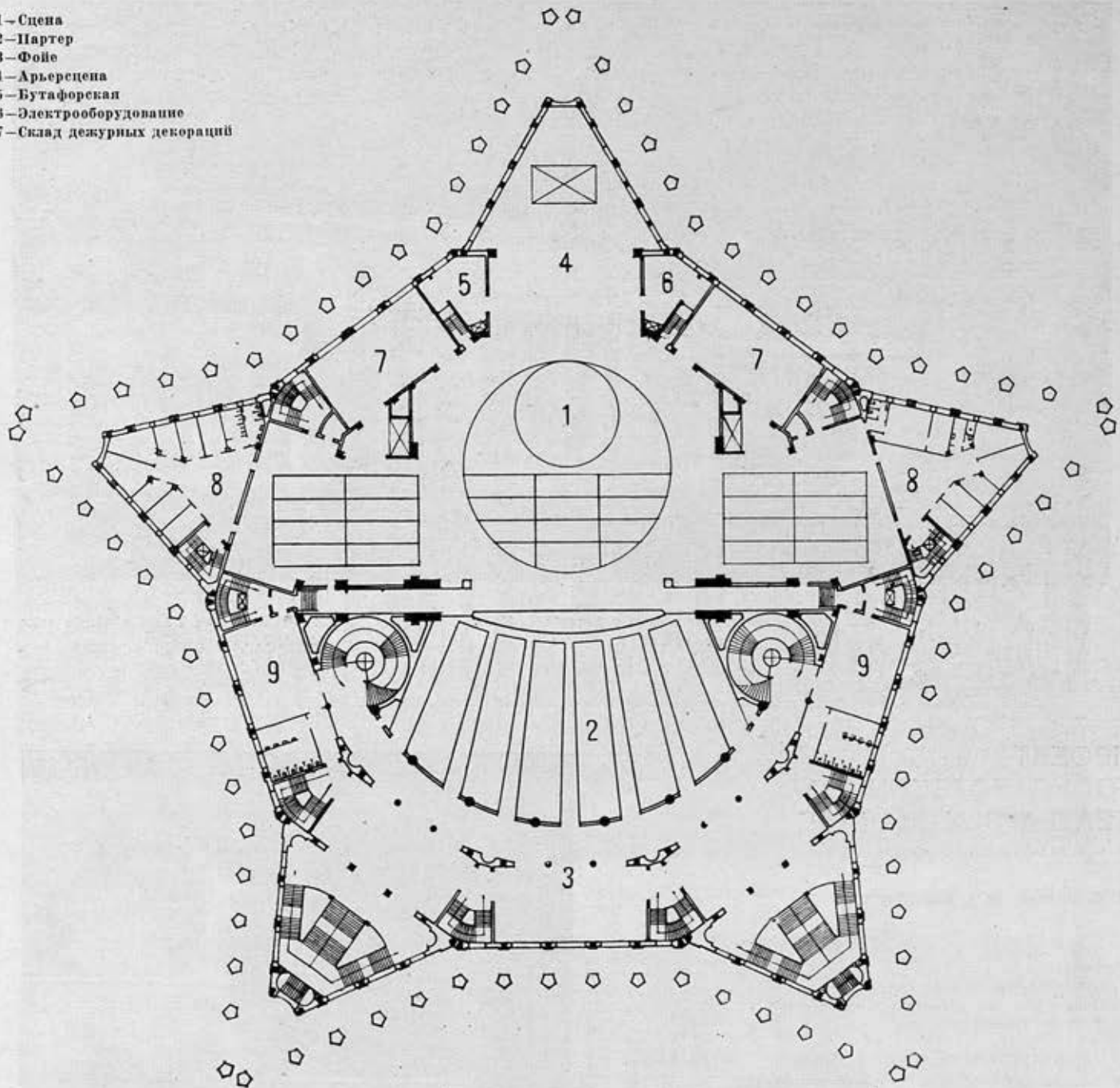
Последний вариант проекта театра Красной армии
в Москве
Арх. К. Алабин и В. Симбирцев

Dernière variante du théâtre de l'Armée Rouge
à Moscou
Arch. K. Alabian et W. Simbirzer

- 1—Склады
- 2—Сборочная-конструкторская
- 3—Помещение для отопления и вентиляции
- 4—Фойе репетиционного зала



- 1—Сцена
- 2—Партер
- 3—Фойе
- 4—Арьерсцена
- 5—Бутафорская
- 6—Электрооборудование
- 7—Склад дежурных декораций



Последний вариант проекта театра Красной армии в Москве
План по уровню партера

Dernière variante du théâtre de l'Armée Rouge à Moscou
Plan du parterre

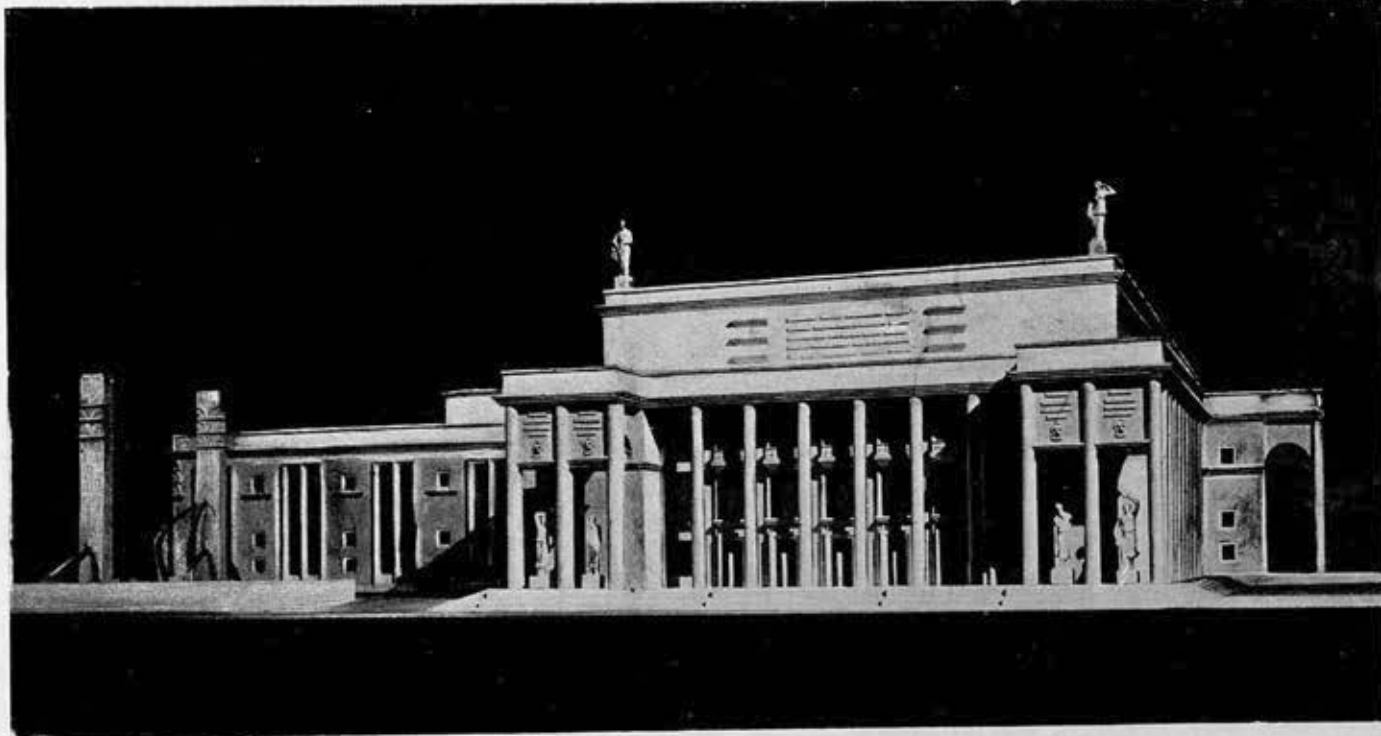
ник с выступающими, соответственно нижней звезде, вертикалями; плоскости стен двадцатигранника разрабатываются в едином модуле со стенами нижнего объема, этим мы достигаем единства масштаба для всего здания.

Пилоны на концах колоннады мы заменили парными колоннами, доби-

ваясь таким образом устранения той жесткости и непластичности в колоннаде, какую создавали пилоны.

Раздробленный верхний объем первоначального проекта вызывал сложное конструктивное решение. Решение верха в виде двадцатигранника, формы более простой и четкой, упростило и конструктивное решение.

В планировку театра Красной армии внесены следующие изменения: расширена площадь фойе, спроектированы специальные залы для буфетов, репетиционный зал, проектировавшийся раньше под арьерсценой, помещен над зрительным залом, уточнены габариты и назначение отдельных помещений.



Проект театра в Ашхабаде. Макет
Акад. арх. И. А. Фомин

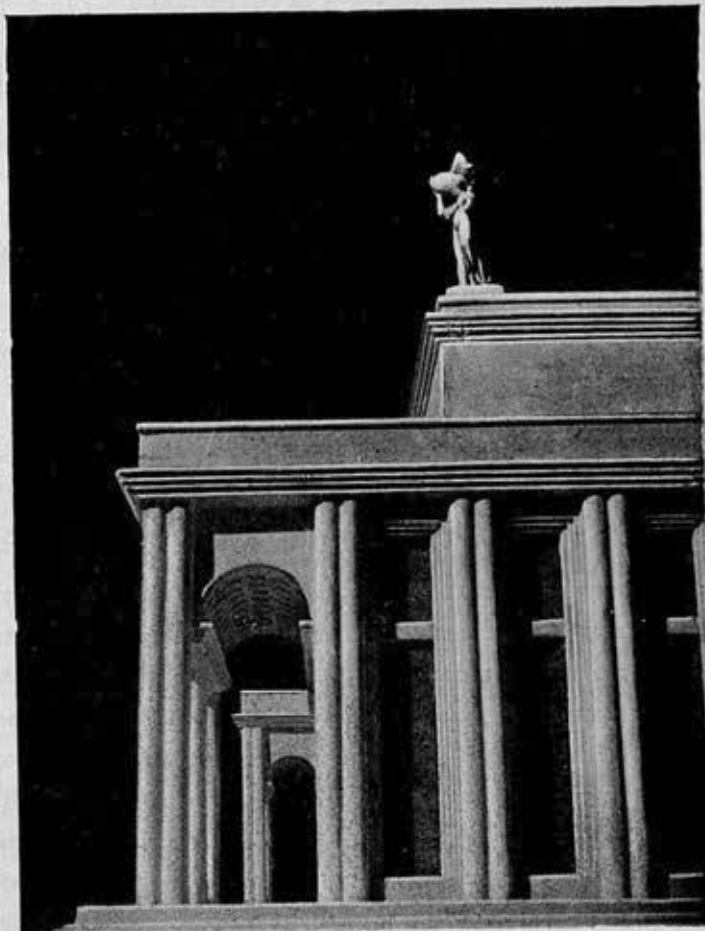
Projet du théâtre à Achkhabal. Maquette
Acad. J. Fomine

ПРОЕКТ ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА В АШХАБАДЕ

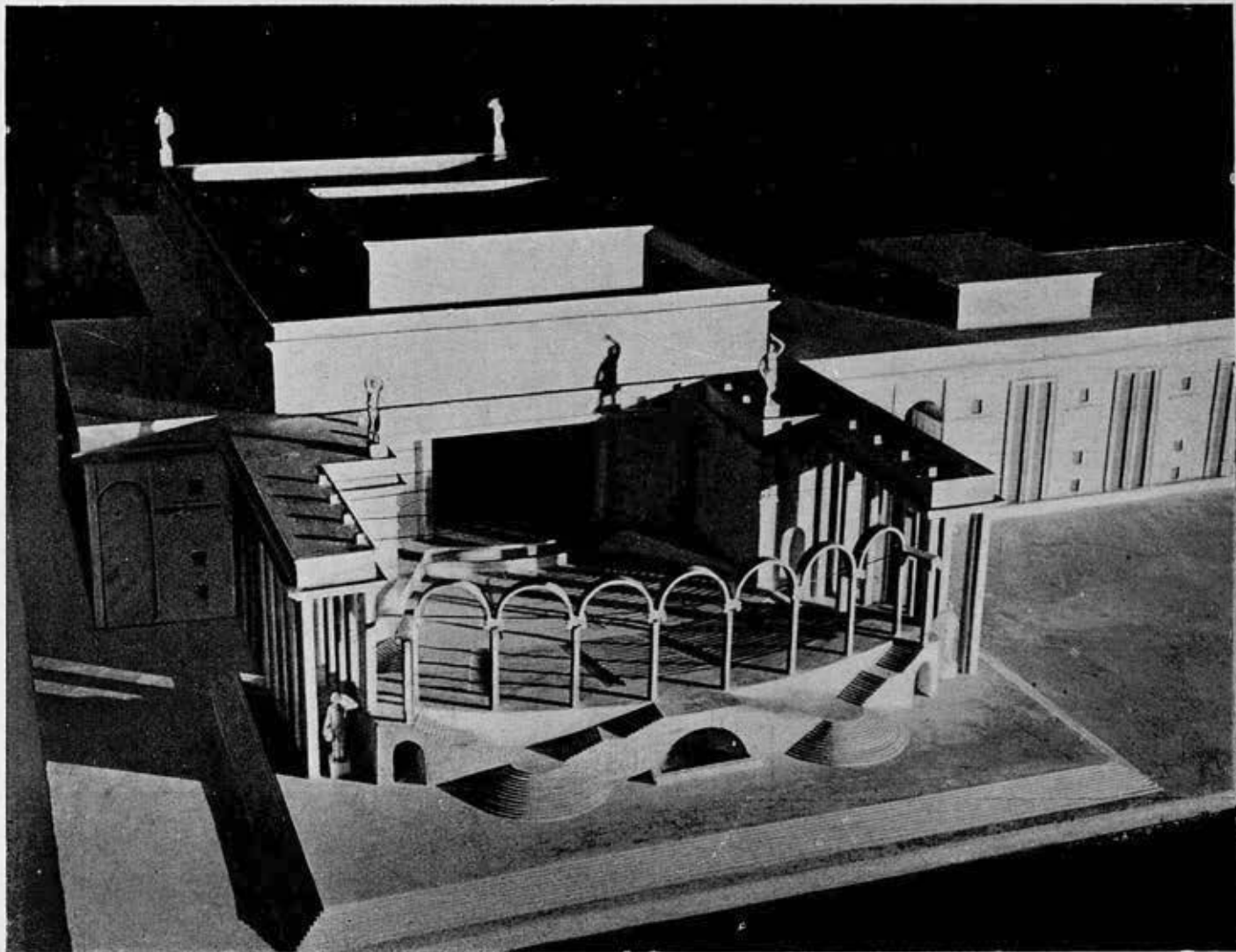
И. А. ФОМИН, М. А. МИНКУС

Государственный театр в Ашхабаде запроектирован как сложный комбинат, объединяющий в себе три театра: большой зимний театр, летний театр с открытым амфитеатром и, наконец, малый театр, совмещающий в себе функции театрального зала и зала торжественных заседаний. Эти три театра совершенно изолированы друг от друга с точки зрения обслуживания зрителя и в то же время связаны общим сценическим хозяйством. Входы в театр расположены со стороны трех соседних улиц и вводят в обширные вестибюли с гардеробами, рассчитанными на самое быстрое обслуживание зрителей. В трактовке фойе акцент сделан не на парадности, но на создании впечатления уюта и комфорта. Запроектированы

Деталь фасада



Détail de la façade



Проект театра в Ашхабаде. Макет. Акад. И. А. Фомин

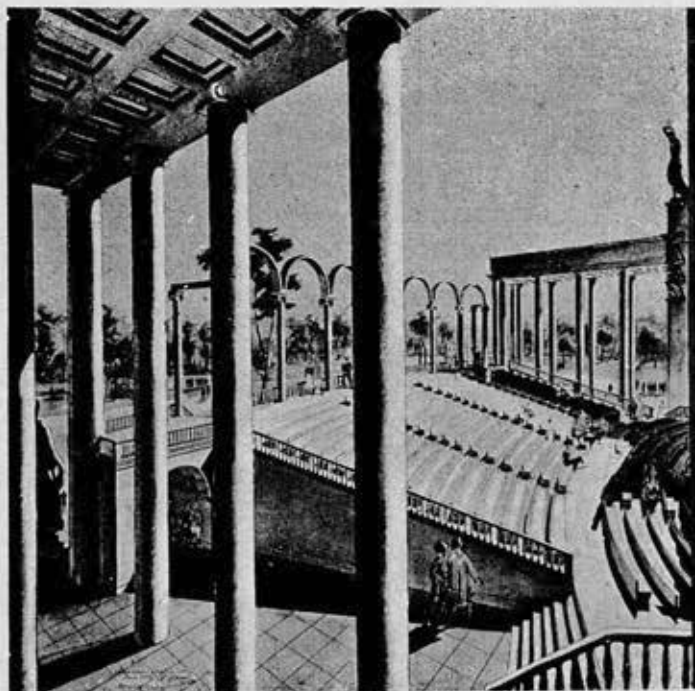
Projet du théâtre à Achkhabad. Maquette. Acad. J. Fomine

большие курительные, буфеты и т. д. Фойе связываются с залом многочисленными лестницами, максимально разгружающими проходы. Зрительные залы в форме ласточкиного хвоста обработаны очень сдержанно большими спокойными стенными плоскостями, сосредоточивающими все внимание на сцене.

Сцена большого театра рассчитана на одновременное обслуживание летнего и зимнего зала и соответственно этому имеет два портала. Сценические карманы запроектированы по бокам. Сцена снабжена системой трюмов, козловыми и рядом обслуживающих помещений, связанных как между собой, так и со сценой малого театра, выделенного в самостоятельное здание.

В процессе составления генплана спроектировано выпрямление Пушкинской улицы и продление Комсомольской.

Перспектива
летнего театра

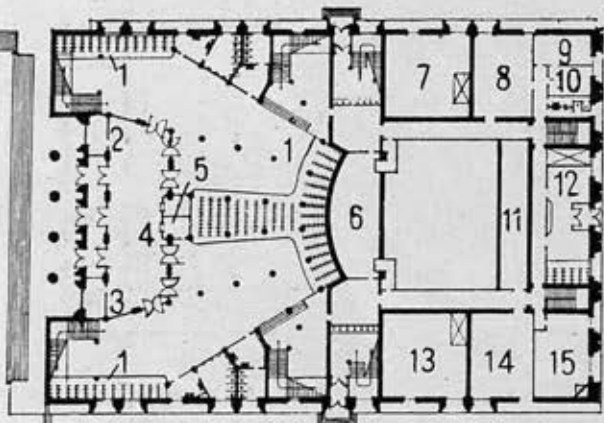
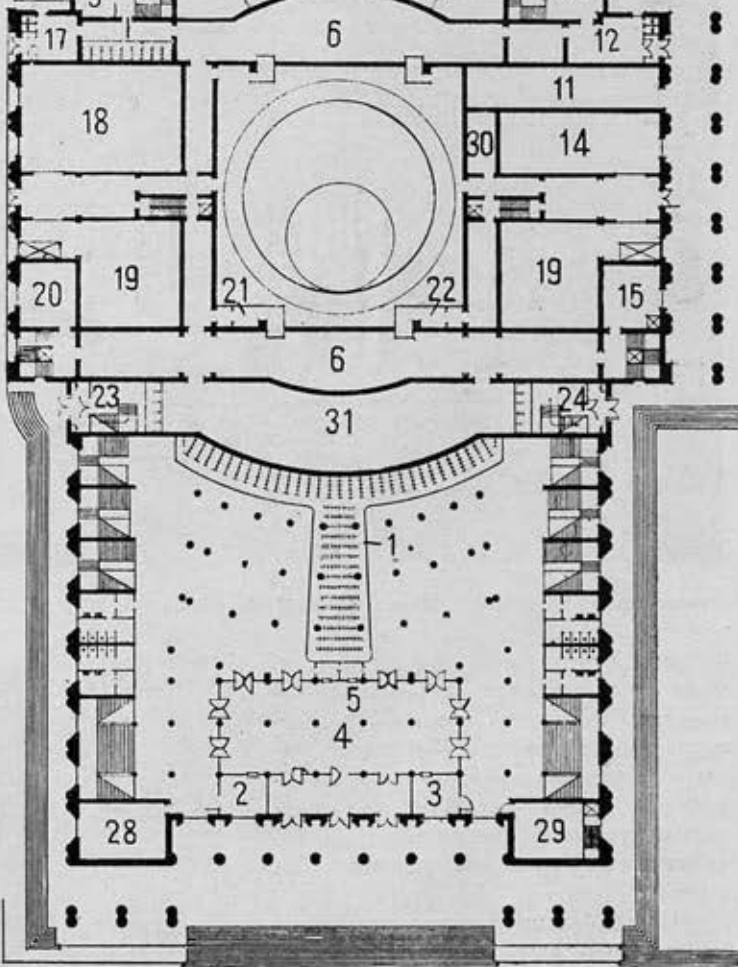
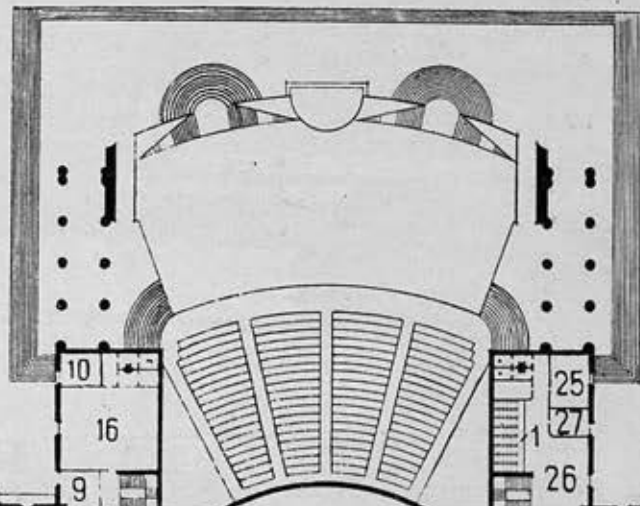


Perspective
du théâtre d'été

Проект театра в Ашхабаде. План 1-го этажа
Акад. И. А. Фомин

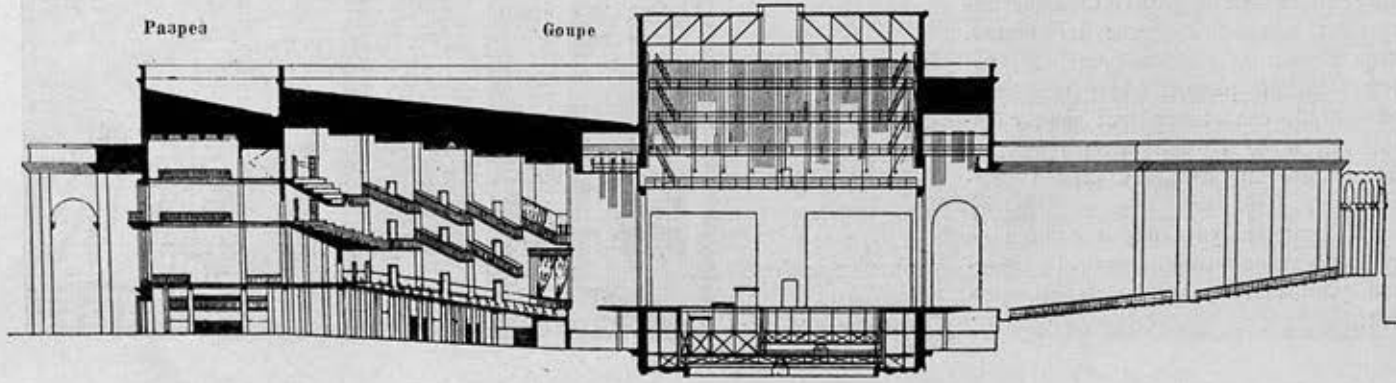
Projet du théâtre à Achkhabad. Plan du rez-de chaussée
Acad. J. Fomine

1—Гардеробы, 2—Администрация, 3—Предварительная продажа билетов, 4—Вестибюль, 5—Кассы, 6—Оркестр, 7—Склад, 8—Фойе оркестра, 9—Инструментальная, 10—Дирижера, 11—Сейф, 12—Вестибюль для артистов, 13—Конструкции, 14—Деревообделочная мастерская, 15—Склад бутафории и мебели, 16—Оркестранты, 17—Вестибюль для музыкантов, 18—Мастерская, 19—Склад конструкций, 20—Радиостудия, 21—Радиостудия, 22—Регулятор, 23—Вход в ложу правительства, 24—Вход в ложу дирекции, 25—Контора, 26—Администрация, 27—Сторож, 28—Дирекция, 29—Комендатура и пожарная охрана, 30—Машинное отделение, 31—Склад инвентаря.

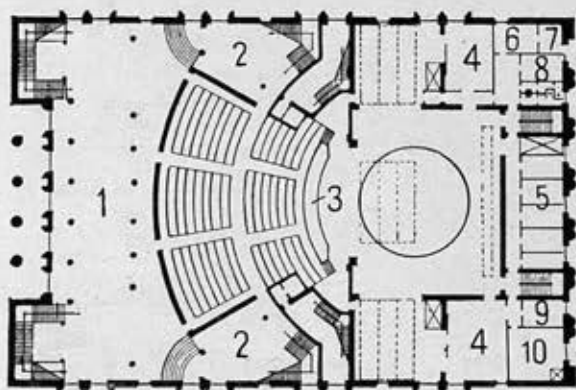


Разрез

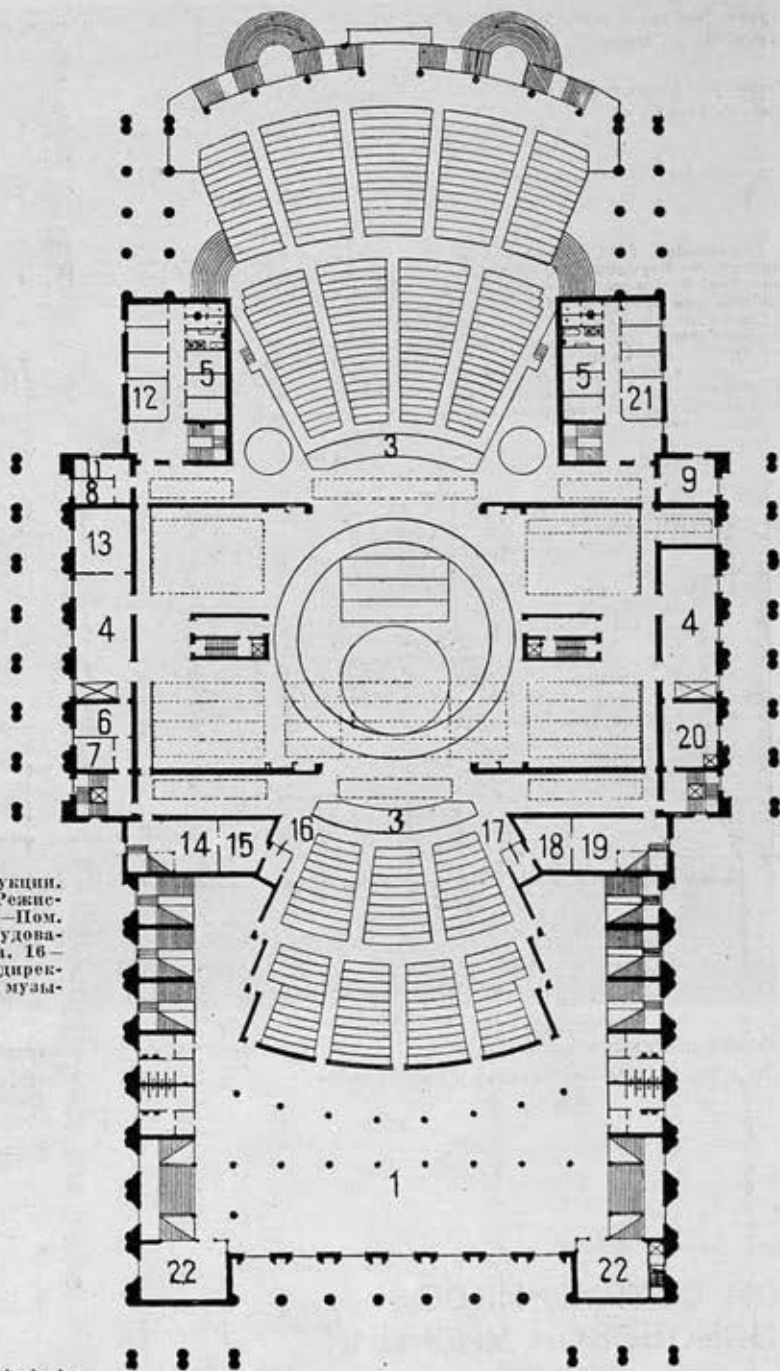
Гориз



Projet du théâtre à Achkhabad. Plan du 1-er étage
 Acad. I. Fomine

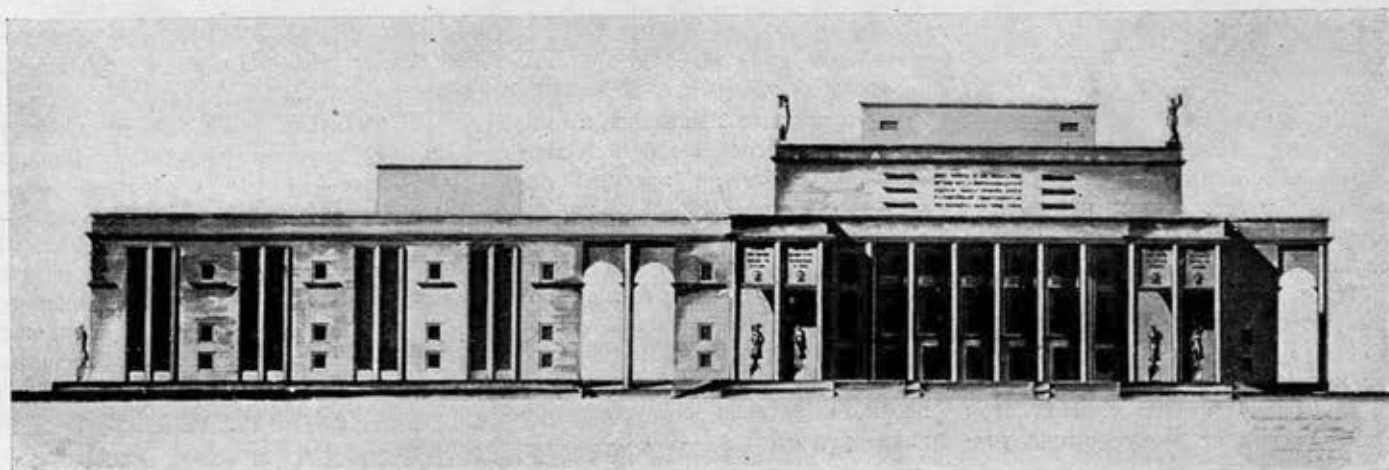


1—Фойе, 2—Малое фойе, 3—Оркестр, 4—Дежурные конструкции, 5—Уборная солистов, 6—Рабочие сцены, 7—машинист, 8—Режиссер, 9—Пожарный, 10—Бутафория, реквизит и мебель, 11—Пом. режиссера, 12—Зав. постановочной частью, 13—Электрооборудование, 14—Фойе правительства, 15—Аван-ложа правительства, 16—Ложа правительства, 17—Ложа дирекции, 18—Аван-ложа дирекции, 19—Фойе дирекции, 20—дежурный бутафор, 21—Зав. музыкальной частью, 22—Курительная



Главный фасад

Façade principale





Жилой дом работников милиции на Петровке в Москве. Фасад
Арх. Рождественский, Совков и Гребенщиков

Immeuble des travailleurs de la Milice, Moscou, rue Petrovka. Façade
Arch. Rojdestvensky, Sovkov et Grebenshikov

ДОМ СОТРУДНИКОВ МОСКОВСКОЙ МИЛИЦИИ

Жилой дом на Петровке выстроен по проекту архитекторов Совкова, Рождественского и Гребенщикова. Дом объединяет в себе жилой комплекс с универмагом и этажами общественного обслуживания.

Основные черты его композиции формируются путем объединения в одно целое двух перпендикулярных друг к другу корпусов, по Петровке и Петровскому переулку. При этом первый из них отодвинут вглубь уча-

стка, начиная со 2-го этажа, в то время как первый этаж, занятый универмагом, выступает на красную линию, образуя дополнительный низкий объем, с плоской крышей-балконом. В силу этого приема основной фасад здания получил значительно большую пространственную выразительность, нежели второй, выходящий на Петровский переулок и выдержанный в форме единого плоского массива с закругленным в плане углом.

Трактовка всех элементов здания крайне скупа и сдержанна. Гладкая плоскость стены обработана серой штукатуркой с мраморной крошкой и разнообразится только тонкими металлическими перилами балконов и сухо прорезанными оконными проемами. Первый этаж в отличие от остальных дан почти сплошными застекленными витринами с неожиданно массивной профилировкой обрамления двери главного входа.

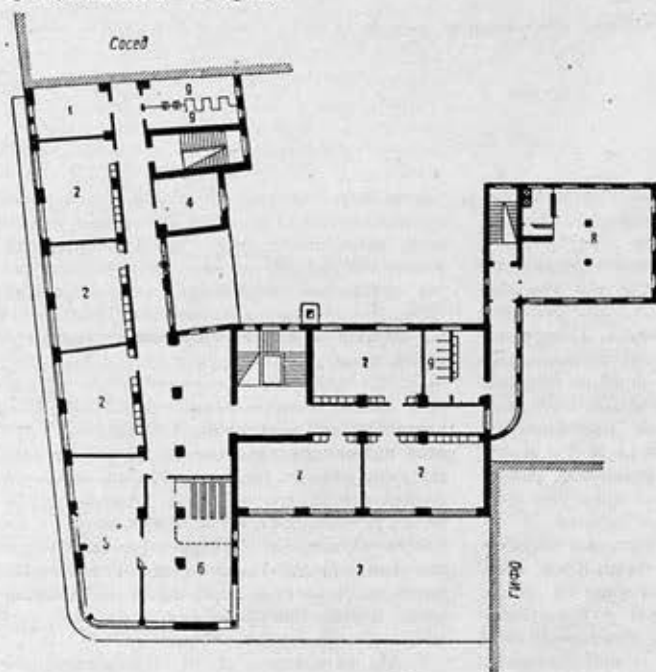


Жилой дом работников милиции на Петровке, Москва
Интерьер жилой ячейки 5-го этажа
Арх. Рождественский, Совков и Гребенщиков

Immeuble des travailleurs de la Milice, Moscou, rue Petrovka
Intérieur d'une section d'habitation du 4-ème étage
Arch. Rojdestvensky, Sovkov et Grebenshikov

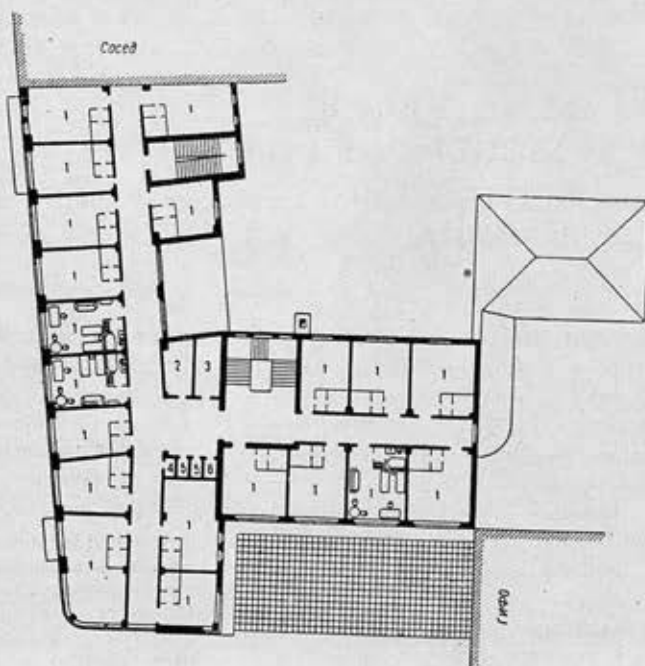
План 3-го этажа
Plan du 2-ème étage

— Курительная. 2 — Класс. 3 — Лаборатория. 4 — Комната для преподавателей. 5 — Рекреационная. 6 — Библиотека. 7 — Веранда. 8 — Столовая. 9 — Уборные



План 5-го этажа
Plan du 4-ème étage

1 — Жилые ячейки. 2 — Комната для прислуги. 3 — Кубовая. 4 — Чулан. 5 — Телефон. 6 — Уборная



В МАСТЕРСКОЙ АРХИТЕКТОРА



Здание НКПС у Красных ворот в Москве. Общий вид
Акад. И. А. Фомин

Bâtiment du Commissariat des transports, près de la Porte Rouge à Moscou. Vue générale
Acad. J. Fomine

ТВОРЧЕСТВО И. А. ФОМИНА

Д. АРАНОВИЧ

На Васильевском острове в Ленинграде, в мастерской акад. И. А. Фомина мне впервые пришлось побывать десять лет назад. Старинная мебель на фоне темной комнаты как нельзя лучше гармонировала с той атмосферой вынужденного безделья, на которую наловчился тогда мне И. Фомин. Сейчас все необычайно изменилось. Вот уже несколько лет, как И. А. Фомин стал одним из ведущих архитекторов Москвы. Амбивный интерьер сменился целым проектным предприятием проектной мастерской Моссовета № 3 с десятками архитекторов и вспомогательных работников. Вынужденное безделье прошлого сменилось кипучей напряженной работой.

Наши свидания с И. А. Фоминим назначались в одиннадцатом часу ночи, когда официально работ в мастерской уже не было. Но фактически жизнь кипела в мастерской почти так же, как и днем. В просторной комнате суетились сотрудники и консультанты.

Стены были покрыты фресками и декоративной живописью. Стоявший перед ними художник продолжал свою экспериментальную работу. В другой комнате зрелые архитекторы сидели за мольбертами, — свободные от срочной работы архитекторы мастерской И. Фомина вечерами совершенствуются в рисунке с натуры.

И. А. Фомин появляется в своем кабинете только к одиннадцати часам. Но и сейчас, в двенадцатом часу ночи, в мастерской крупного советского архитектора не может быть той спокойной беседы, которая была так естественна десять лет назад. Отрывают звонки по телефону. То и дело вторгаются в кабинет: «Пришли из Радицентра»... «Комитет кинофикации»... «Консультант по театру Немировича-Данчешко»... В проектной мастерской необычайно осязательно чувствуются темпы реконструкции Москвы.

По инициативе Л. М. Кагановича око-

Проект колоннады в „Новом Петрограде“
Офорт
Акад. И. А. Фомин

Projet de la colonnade dans le „nouveau
Petrograd“
Eau-forte
Acad. J. Fomine

До года тому назад у нас создана совершенно своеобразная до того нигде не существовавшая система проектных мастерских, которая полностью обеспечит максимальное использование лучших и крупнейших старых специалистов не только для текущей практики проектирования и строительства, но и для руководства молодыми архитектурными силами.

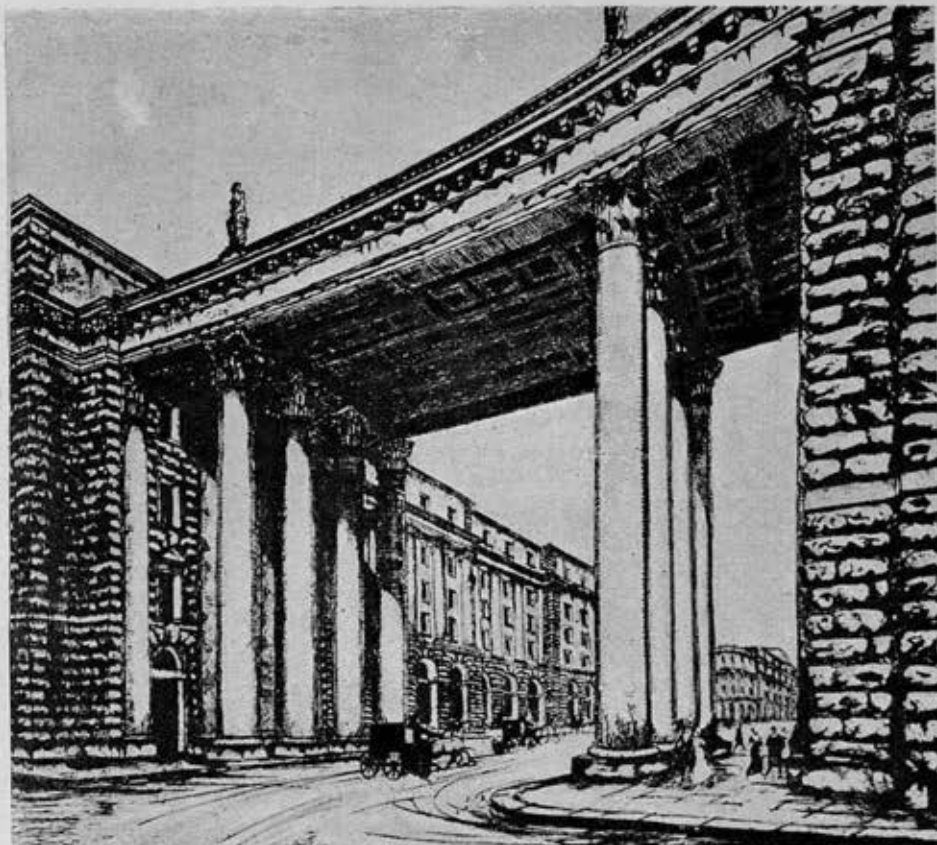
Многолетний архитектурный опыт, научный и художественный кругозор этих испытанных водчих Союза весьма поучителен. Надо изучать не только современные, но и более ранние работы этих архитекторов, основные моменты их биографии. В частности, это относится и к тому пути архитектурного развития, который пройден И. А. Фоминим.

В юности И. А. Фомин мечтал стать художником, живописцем, но по настоянию отца вынужден был поступить на математический факультет. Призвание, однако, взяло свое. Дойдя до третьего курса, И. А. Фомин бросает математический факультет и поступает на архитектурный факультет Академии художеств. Учиться в старой академии И. А. Фомину было трудно. В 1896 г., в связи со студенческими волнениями, И. А. Фомин вынужден был уйти с третьего курса академии и уехать за границу. С 1897 по 1905 г. И. А. Фомин работает в Москве, без законченного архитектурного образования в качестве помощника у арх. Ф. О. Шехтеля и шик. Кенкушева.

Этот первый период творчества И. А. Фомина проходит под знаком господствовавшего тогда стиля модери. Внутренне эта архитектура была чужда И. А. Фомину. Поскольку позволили требования заказчика, И. А. Фомин трактует модери сдержанно, плоско, примотнейно, вводит, по собственному признанию, «линии строгости в разнузданный модери». Именно так он решал под руководством Ф. О. Шехтеля внутреннюю архитектуру здания Московского Художественного театра и др. Одновременно все восемь лет первого московского периода И. А. Фомин параллельно с практической работой в области проектирования энергично занимался педагогической и научно-теоретическими вопросами. Так, в 1901—1902 г. И. А. Фомин был учителем и директором Первых женских строительных курсов, где читал курсы теории перспективы, историю искусств и вел практические занятия по проектированию.

Большую пользу И. А. Фомину как архитектору принесла его научно-исследовательская работа в области истории архитектуры и изобразительного искусства, которой он начинает заниматься еще в первый московский период совместно с И. Грабарем. Работы эти, которые были частично опубликованы в третьем томе «Истории русского искусства» И. Грабаря («Русский классицизм»), в московском журнале «Искусство», «Мир искусства» («Московский классицизм») и др., ввели его в проблематику большой архитектуры, раскрыли перед ним конкретное содержание архитектурной композиции.

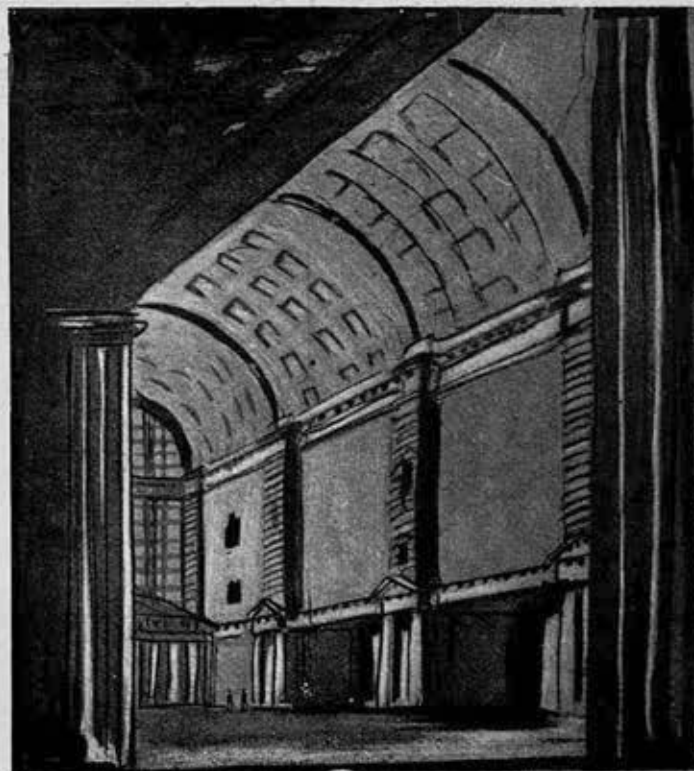
В 1905 г., имея уже довольно солидный



практический стаж в области архитектуры, в возрасте 33 лет, И. А. Фомин вторично поступает в Академию художеств для официального завершения своего образования. Архитектурный факультет Академии художеств И. А. Фомин кончает по классу акад. Л. Н. Бенуа в 1908 г. с заграничной

командировкой, 1909 г. И. А. Фомин проводит за границей — в Германии, Франции, Италии, Греции и Египте. По возвращении из-за границы в Петербург И. А. Фомин начинает работать в новой классической манере. С этого времени (1910 г.) начинается второй период творчества И. А. Фомина,

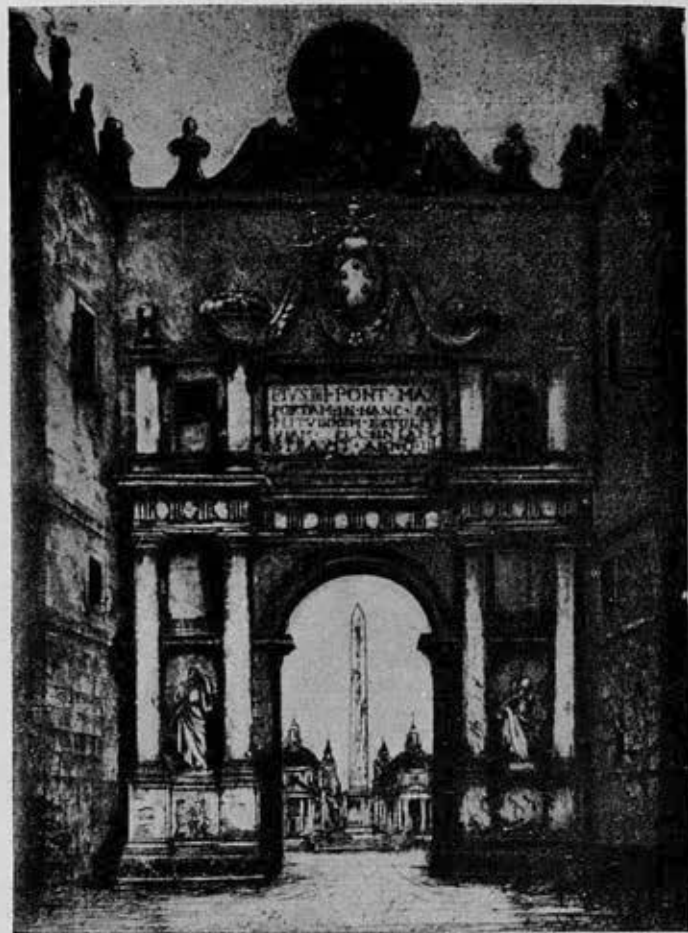
Рисунок
Акад. И. А. Фомин



Dessin
Acad. J. Fomine



Офорт из поездки в Италию
Акад. И. А. Фомин



Voyage en Italie. Eau-forte
Acad. J. Fomine

который тянется более двадцати лет. Из существенных архитектурных работ И. А. Фомина этого периода следует выделить: дворец-особняк А. А. Половцева на Каменном острове (основная работа), дом Абамалек-Лазарева на Мойке, внутреннюю архитектуру домов Нейгардта, Ратькова-Рашинова, Шаховской, Голубева и др.

Сооруженный напротив Елагина дворца знаменитого К. Росси и обращенный к нему соответствующим полукруглым дворцом А. Половцева необычайно искусно связаны с одним из крупнейших памятников архитектуры старого Петербурга ее расцвета. В этом сооружении сказались три основные черты творческого облика И. А. Фомина: большая архитектурная культура, глубоко осознанное чувство ансамбля и умение самостоятельно сочетать различные элементы классических форм. В то время как многие современники И. А. Фомина выражали свои классические замствования беспомощно, в форме малограмотного пересказа, искажающего основной замысел образца, И. А. Фомин был способен подняться до уровня воспроизведения самых высших образцов старого зодчества. Обстановка, общественная среда не способствовали самостоятельному творчеству. То была эпоха застоя, когда вся творческая область архитектуры исчерпывалась исключительно исполнительскими возможностями, подобно тому как исполнитель искусством исчерпываются на протяжении ряда эпох творческие возможности в области музыки. Зато исполнительское ис-

кусство И. А. Фомина стояло очень высоко. Без применения каких-либо украшающих деталей И. А. Фомин решает въездной портал дворца А. Половцева в форме максимальной для классической импозантности исключительно с помощью подчеркнутой массы антаблемента, сочетании фронтона с полукуполом и соответствующей пропорциональной завершенности масс, высоты и сечения колонн.

Условий дореволюционной России не могли, однако, создать необходимых предпосылок и для полноценного развития исполнительского искусства И. А. Фомина. Из многочисленных проектных работ И. А. Фомина были доведены в этот период до осуществления в натуре только единичные образцы. Наиболее грандиозным из неосуществленных им проектов был проект застройки целой части города—Острова Голодаля. В архитектурной композиции этого проекта И. А. Фомин исходил из крупных ансамблей зданий, грузных пропорций, величественно трактованной массы тяжелых рустованных колонн, мощных фронтонов, подчеркнута весомых наличников и т. п. Само собой разумеется, что загнивающей монархии было абсолютно не под силу осуществление подобных грандиозных комплексов. Что же касается промышленной буржуазии, то она предпочитала строить разрозненные доходные дома. Приходилось довольствоваться сооружением отдельных зданий. Но и здесь далеко не всегда возможно было довести художественный замысел до конца. Нередко заказчик злоупотреблял своей

властью советника. Так было, например, с домом кн. Абамалек-Лазарева, где к законченной композиции классического фасада, увенчанной массивным карнизом, И. А. Фомину пришлось прибавить... парапет с вазами. При таких условиях трудно сказать, что должно было больше огорчать архитектора—осуществление проекта с насильственными искажениями или невозможность осуществить целый ряд проектов (Бородинского моста в Москве, дома Волконского, музея в память 1812 г. в Москве, грязелечебницы в Ессентуках и Железноводске, баня печатного дела, Николаевского вокзала в Петербурге и др.).

Быть может в силу именно этих малых возможностей осуществления проектов И. А. Фомин именно в эти годы петербургского периода огромное количество времени уделяет своему смежному призванию—офарту. Все офарты И. А. Фомина проникнуты архитектурной тематикой. Однако связь архитектуры с офартом в произведениях И. А. Фомина отнюдь не ограничивается одной лишь тематикой; И. А. Фомин пользуется с помощью офарта расширить диапазон современных графических возможностей архитектора. Подавляющее большинство офартов И. А. Фомина посвящено разрабатываемым им проектам сооружений. Не довольствуясь тем, что дают проекции, рисунок и перспектива, И. А. Фомин пользуется офартом, чтобы внятнее показать свои художественные идеи в композиции деталей. Это делает офарты И. А. Фомина не только самоценными художествен-

ными произведениями, но и интимнейшими страницами его творческих замыслов в области архитектуры. Любопытно, что с подобным использованием офорта в качестве одного из видов архитектурной графики И. А. Фомин выступает еще до окончания Академии художеств. Разрабатывая свой конкурсный проект на звание архитектора-художника (проект курзала), И. А. Фомин выполняет некоторые чертежи в офорте (перспективы интерьеров, лестниц, аллей, фонтанов, водоемов и др.). Целым рядом офортов был иллюстрирован также разработанный им проект Бородинского моста в Москве. Высокие качества проекта и офортов И. А. Фомина не спасли его проекта. Городские заправки остались «выше» искусства. Как об этом пишет один из современных критиков, «постройка моста была поручена не авторам премированных проектов, а покровительствуемым лицам». Одним из наиболее ярких офортов И. А. Фомина, является «Проект колонады в Новом Петрограде», где художник дает оригинальный мотив горизонтальной арки, перекрывающей улицу.

Параллельно с проектированием и работой над офортами И. А. Фомин все эти годы продолжает уделять много времени научно-исследовательской работе в области истории архитектуры. Сюда относится работа по сбору и обработке материалов для будущего Музея старого Петербурга, подготовка Исторической выставки архитектуры (1911 г.) и др. В связи с этими работами, в целях освещения вопросов, связанных с зарождением и ростом старого Петербурга, И. А. Фоминим были обследованы все петербургские архивы. По Исторической выставке архитектуры и художественной промышленности в Академии художеств И. А. Фоминим был проработан огромный литературный и графический материал, опубликованный в виде двух специальных изданий, где им написаны краткие биографические статьи наиболее выдающихся зодчих России двух столетий (с половины XVII до половины XIX в.). Одновременно И. А. Фомин является одним из организаторов и деятельных членов «Общества защиты и сохранения в России памятников искусства и старины»; помимо непосредственного участия во всех начинаниях в области охраны и реставрации исторических памятников И. А. Фомин выступает по этим вопросам со статьями в журналах «Зодчий», «Старые годы» и др. Наконец, на протяжении того же петербургского периода, для специальной работы в иностранных архивах и библиотеках, И. А. Фоминим были предприняты (кроме первой юношеской и второй по командировке Академии художеств) еще три заграничных поездки, давшие ему очень много творческого материала. В 1915 г. за его художественные и научные труды И. А. Фомину присуждается звание академика архитектуры, что отмечается в отчетной книге Академии художеств за 1916 г. традиционным опубликованием биографии и портрета архитектора. Начиная с 1916 г., И. А. Фомин—профессор петроградского Политехнического института.

Первые годы революции И. А. Фомин посвящает педагогической и организационно-практической деятельности в области архитектуры в качестве профессора ленинградской Академии художеств (1918—1929), в качестве главного архитектора петроградского Совкомхоза и др. В связи с этим И. А. Фомин эти годы работает над составлением проекта перепланировки Петрограда и его окраин,

над теоретическими вопросами жилищного строительства, над вопросами планировки и архитектуры жилого квартала, нового типа рабочего поселка и др. С возобновлением строительства И. А. Фомин энергично берется за проектирование. На протяжении ряда лет И. А. Фоминим последовательно разрабатываются проекты объектов самого разнообразного назначения: Дворец труда Нарвского района в Ленинграде, крематорий в Ленинграде, исполком в Бресте, торговый дом Аркос, жилые рабочие дома Нарвского и Володарского районов в Ленинграде, политехнический институт в Иваново-Вознесенске, три санатория на Кавказе, Дом промышленности в Харькове и др. Нужно, однако, сказать, что в творческом отношении все эти проекты занимают как бы промежуточное положение. Свидетельству о бесповоротном отказе от прежнего чисто исполнительского искусства и ретроспективного воспроизведения старых стилей, они еще не дают нового. Переломный этап в советском периоде творчества И. А. Фомина—1928 г., когда он приглашается к участию в конкурсе на проектирование большого жилого комплекса на ул. Дзержинского в Москве и выходит победителем в конкурсе.

Наметившиеся с начала первой пятилетки грандиозные сдвиги в области нашего хозяйственного и культурного строительства обусловили, как известно, среди широких кругов старой интеллигенции окончательный перелом в сторону строящегося социализма. Аналогичный перелом наблюдается и в архитектурном мировоззрении И. А. Фомина. И. А. Фомин стремится отныне к созданию новых форм архитектуры, способных отобразить характер нашей эпохи. Само собой разумеется, что это побуждает мастера прежде всего отказаться от воспроизведения старых стилей. Но что противопоставить старому? До 1932 г. реставраторству старых стилей особенно резко противопоставлялся так называемый конструктивизм. Практика строительства в этом направлении, однако,

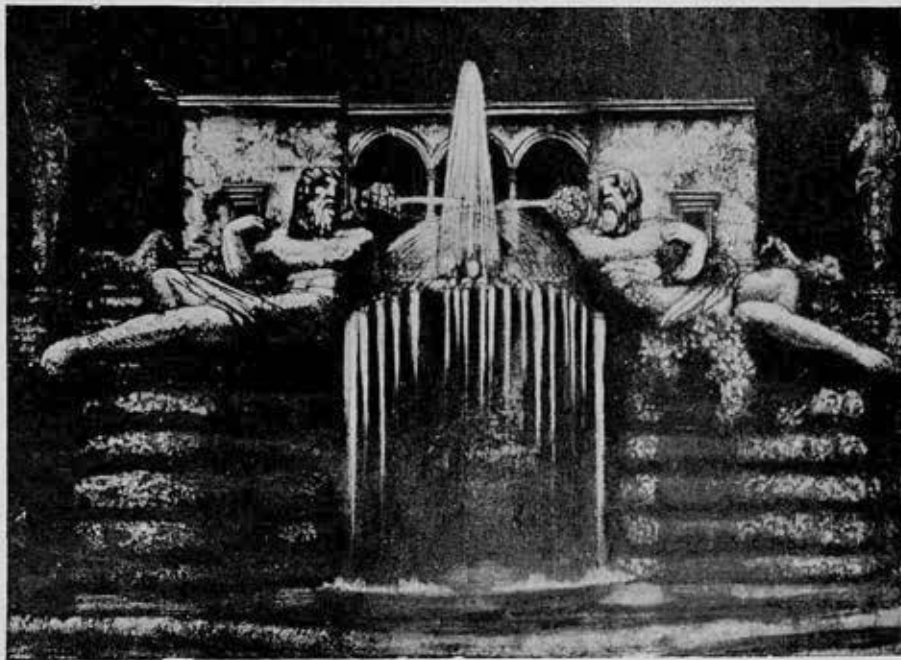
показала, что архитектурно-композиционные средства конструктивизма недостаточно полноценны и в основном слишком элементарны. Обеспечение высокого качества нашего строительства поставило с необычайной остротой проблему обогащения современных решений опытом архитектуры минувших эпох. Как известно, многие архитекторы сделали из этого вывода, приведшие их фактически к пассивному и эклектическому воспроизведению старых стилей.

И. А. Фомин пережил значительно глубже проблематику современной советской архитектуры. Последний этап своего творчества—начиная с 1931 года—И. А. Фомин связывает с двумя основными программными положениями, которые гласят: «Новый стиль требует, с одной стороны, крепкой базы наследия прошлого и, с другой стороны, решительной переработки этого наследия в свете задач социалистического строительства» (конспект доклада И. А. Фомина—Кредо мастеровой № 3). В своих произведениях последних лет (дом на ул. Дзержинского, дом Моссовета на ул. Станкевича, дом НКПС и др.) И. А. Фомин и проводит свою программную точку зрения. Не приходится говорить о том, что эти основные положения программы И. А. Фомина вполне правильны. Однако те конкретные композиционные приемы, которыми пользуется И. А. Фомин в своих работах последнего периода, должны вызвать ряд критических замечаний.

Проблему архитектурной композиции наших многоэтажных общественных зданий И. А. Фомин предлагает решать по принципу объединяющих и расчленяющих фасад в рт и к а л ь н ы х элементов. Само собой понятно, что при такой постановке вопроса И. А. Фомин неизбежно приходит к проблеме колонны в современной внешней архитектуре. Как известно, в практике современной архитектуры мы имеем сейчас два основных приема решения колонны. Первый из них, связанный со стилизацией старой архитектуры, сводится к более или менее механически-

Офорт из поездки в Италию
Акад. И. А. Фомин

Voyage en Italie. Eau-forte
Acad. J. Fomine



му воспроизведению колонн старых ордоров с капителями, базами и другими составными элементами при почти неизбежном искажении самих пропорций колонн. Другой прием, связанный с конструктивизмом, заключается в том, что колонна превращается в тонкий железобетонный столб, показываемый без всякого учета его архитектурно-художественной выразительности. Лишь в отдельных случаях (например, в работах Корбузье) тонкая железобетонная колонна осмысливается как элемент, контрастирующий с нависающим над колоннадой громадным объемом, используется для демонстрации мощи новой техники конструирования сооружений.

И. А. Фомин идет своим собственным, самостоятельным путем. Он приходит к колонне не как к одному из элементов стилизаторства и не как к чисто конструктивному элементу сооружения, а как к одному из средств совершенно нового композиционного построения фасада. Использование колонны в качестве средства вертикального членения фасада связано у И. А. Фомина со следующими тремя основными приемами. Во-первых, продольная идея Палладио, И. А. Фомин применяет колонну по принципу большого ордера. Причем, как бы развивая принцип Палладио, И. А. Фомин относит колонну фасада не только к двум верхним этажам здания, а ко всему фасаду многоэтажного объема в целом, начиная с его основания. Во-вторых, подход к колонне в значительной мере аналитический, как бы реконструируя ее заново. И. А. Фомин сознательно опускает все декоративные элементы старых колонн в виде капителей, баз и др. Наконец последняя своеобразная особенность в трактовке колонны И. А. Фоминим заключается в том, что он находит ее новую соразмерность применительно к условиям наших высотных сооружений. В данном разрезе теория композиции И. А. Фомина слагается в следующем виде.

При высоте большинства современных

зданий общественного назначения в 28—30 метров (7—8 этажей), при условии членения их фасада сплошной колонной членения ордера для сохранения должного отношения между высотой колонны и ее поперечником диаметр колонны должен быть не менее двух метров. Нетрудно предвидеть, что колонна такого большого диаметра будет в высшей мере стеснительна независимо от того — будет ли она выведена полностью наружу, по фасаду или будет частично введена внутрь стены. Колонна же малого диаметра будет производить отрицательное впечатление не только несообразностью отношения высоты колонны к ее поперечнику, но и несоответствием ее толщины тем огромным плоскостям стены, для членения которых по вертикали она предназначается. Учитывая все эти соображения, И. А. Фомин применяет в своих архитектурных решениях последнего времени двойную колонну, которая, сохраняя малый диаметр каждого из образующих ее стержней, вертикально членит многоэтажное сооружение.

В ряде своих печатных и публичных выступлений с докладами И. А. Фомин называет свою вышеизложенную систему новой трактовки колонны в современной архитектуре «реконструкцией классицизма». Не приходится говорить о том, что эта формулировка в данном случае малоубедительна.

Тот или иной «классический» стиль не исчерпывается только тем или иным способом трактовки колонн. Более глубоким является прежде всего понятие ордера. А между тем, как известно, понятие архитектурного ордера значительно уже понятия стиля. Достаточно вспомнить, что и Посейдон в Пестуме и Парфенон решены в одном и том же дорическом ордере, а между тем представляют собой, по существу, два совершенно различных архитектурных стиля, выражающих совершенно различную идеологию.

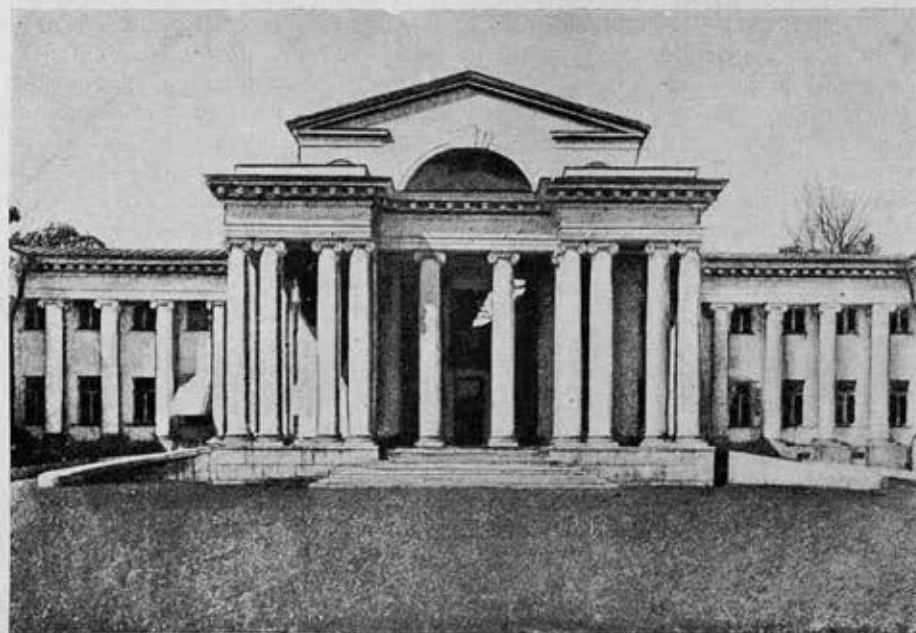
В то же время, как признает и сам И. А. Фомин, проблема советской архитекту-

ры отнюдь не может быть исчерпана созданием нового ордера. Непосредственное приемыание приемов И. А. Фомина к архитектурной композиции классической архитектуры в данном случае тоже ничего не изменит. И. А. Фомин в своей декларации пишет: «Мы полагаем, что за основу нового стиля правильно взять классику. Ни готика, ни романский или византийский стили, ни тем более какая-либо индийская, арабская или русская архитектура, которые навсегда остались узко-национальными, непригодны как база. И, напротив, классика, которая есть единственный стиль, завоевавший себе интернациональное положение, может служить стержнем для построения наших новых форм». («Кredo мастерской № 3», стр. 2). Размеры статьи не дают нам возможности остановиться на анализе всех положений декларации мастерской № 3 и на разборе приведенной выдержки в частности. Отметим только, что в всякий стиль есть категории историческая, выражающая идеологию и художественную практику определенного класса на конкретном отрезке времени, а неаппlicable «национальное» явление. Нам необходимо критическое усвоение всего архитектурного наследия для повышения нашей архитектурной культуры, для обогащения нашего архитектурно-композиционного опыта, а не заимствование отдельных форм какого-либо одного «классического» «интернационального» стили.

Ценность работ И. А. Фомина последнего периода определяется таким образом не термин «реконструкция классицизма», а серьезной разработкой отдельных частных проблем архитектурной композиции в современной архитектурной практике. В целом, как уже указывалось, основные предложения И. А. Фомина сводятся к изменениям в области архитектурной композиции фасада. Именно в этом разрезе, помимо указанных моментов, заслуживает особого внимания и целый ряд других предложений и конкретных композиционных приемов в работах И. А. Фомина.

Обелиск А. Половцева. 1910 г.
Акад. И. А. Фомин

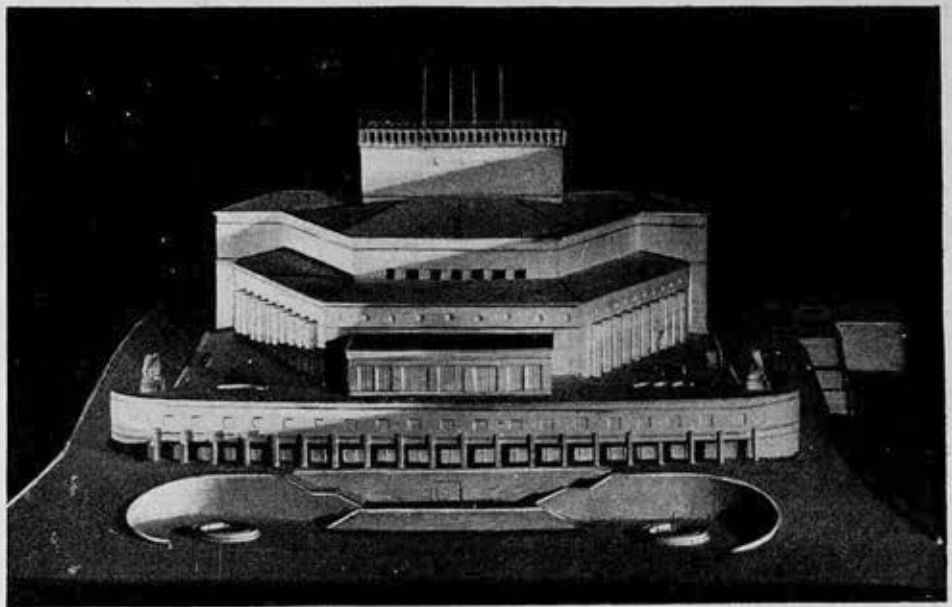
Hôtel privé de A. Polovtzev. 1910
Acad. J. Fomine



Дом кн. Абамелек-Лазарева. Ленинград
Акад. И. А. Фомин

Maison du prince Abamelek-Lazarev. Leningrad
Acad. J. Fomine





МАСТЕРА МОЛОДОЙ АРХИТЕКТУРЫ

(А. Власов, И. Леонидов, М. Барцц, М. Синявский)

Р. ХИГЕР

I

Среди молодых архитекторов, выдвинувшихся за последние годы, одним из интереснейших мастеров является Александр Власов. В нем сплетены разносторонние склонности искусного рисовальщика, тонкого графика, изобретательного архитектора. Свой творческий путь в архитектуре Власов начал давно. Еще студентом Власов нашел «свои» архитектурные темы, которые были близки его темпераменту рисовальщика и зодчего. То были темы больших масштабов, в которых можно было развернуть героичку архитектурных масс и богатство внутренних перспектив, темы театра, Дворца труда, Дворца культуры, планировочного ансамбля. С другой стороны, в нем развивались и крепили стимулы к «чистой» графике, питавшиеся творческим изучением архитектуры и мастеров старых культур.

При анализе архитектурных взглядов Власова преждевременно говорить о сложившемся мировоззрении. Власов переходил от одной архитектурной системы к другой, от функционализма и Корбюзье к Жолтовскому, но это не было отступлением или изменой прежней вере, а естественными шагами еще не сложившегося художника, который искал «настоящего» на одном художе-

ственном полюсе и, не найдя его, метнулся к другому, чтобы затем, быть может, перейти к новому циклу развития. Но наряду со стилевыми колебаниями для Власова характерна также и обратная черта: настойчивая последовательность в решениях пространственно-планировочных задач архитектуры. С этой стороны работы Власова, пожалуй, даже значительно интересней, чем только в аспекте так называемого «внешнего оформления». Уже в его дипломной работе (Дворец труда, 1928 г.) мы видели интересное разрешение ярусного зрительного зала совместно с фойе, превращенного в величественный объем, используемый для агитационно-массовых целей. В этой же работе мы могли наблюдать остроумное использование арочного перекрытия большого спортзала под устройство над ним амфитеатра двух аудиторий.

В решении театра для международного конкурса в Харькове (1930 г.) Власов (руководивший бригадой АСИ) ищет нового пути в разрешении внутренней архитектуры театрального здания. Проблема синтетического зрелища здесь легла в основу поисков. В этой работе Власов и его бригада изобретательно решают задачу единого объема круглого театрального зала, в котором возможны различные трансформации

зрелища, благодаря нескольким игровым площадкам по горизонтали и вертикали и системе «портальных вееров», условно разграничивающих зрительную и сценическую части. В конкурсном проекте Дворца советов (1932 г.) эта новаторская линия в решении внутренних пространств была продолжена Власовым и его бригадой с еще большей последовательностью и остротой.

Работы, в которых Власов выступал как изобретатель новых приемов в решениях больших внутренних пространств, шли под знаком отчетливо выраженного функционализма также и в объемно-плоскостном оформлении его проектов. Но уже на закрытом этапе конкурса Дворца советов Власов неожиданно и резко повернул к историческим реминисценциям. Успешные поиски новых путей, радикально видоизменяющих обычные приемы решения плана и внутреннего объема, уступают теперь место в его работах исканиям внешнего архитектурного образа, исканиям, в которых проблема плана до известной степени подчинена мотивам «эмоциональной выразительности» архитектурного оформления. Резкий поворот к классике знаменует новый этап в творческом развитии Власова. Нельзя сказать, чтобы эти классические экскурсы Власова были удачны. Его

Проект Дворца советов. Перспектива фойе
Арх. А. Власов

Projet du Palais des Soviets. Perspective du foyer
Arch. A. Vlassov

«классицистический» вариант Дворца советов, несмотря на выразительный силуэт и найденные соотношения масс, чрезмерно перегружен классическими деталями и лишен стилиевой цельности.

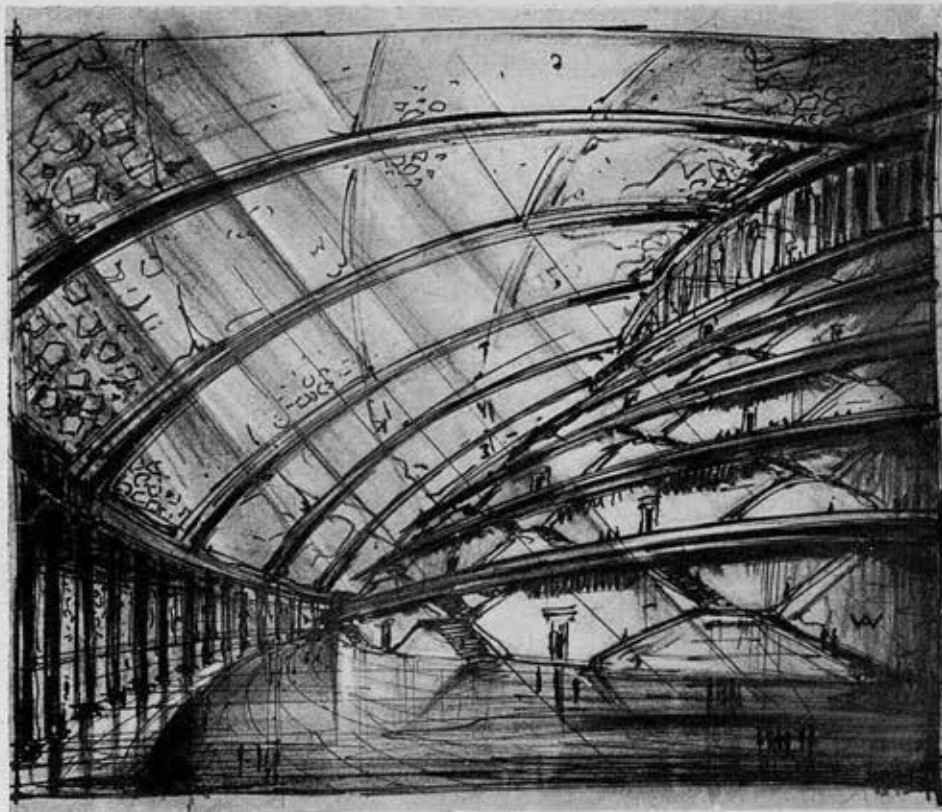
В этом смысле театр в Иваново-Вознесенске, строящийся по проекту Власова, является переломным этапом в его работе, подводя итоги сравнительно длительному периоду его функционализма и открывая страницы нового классицизирующего цикла.

Удачное использование в этом проекте рельефа участка, определившее художественное нарастание масс театра, логичное и торжественное развертывание в пространстве вестибюля, широких лестниц, фойе и зала, отчетливое выражение каждого внутреннего пространства во вне, в наружном объеме, достаточно сильная обработка фасадов без классицизирующей утрировки — все это делает театр в Иваново наиболее зрелой работой Власова.

Но чтобы прийти к решению ивановского театра, Власову нужно было пройти длительный и напряженный путь развития сложных театральнопланировочных и архитектурно-пространственных идей, через ряд конкурсов, которые привели его наконец к четкости ивановского решения.

В других монументальных работах Власова не видно этой сдержанности и простоты. Так, в проекте ленинского комбуза, над которым Власов работает в течение нескольких лет, он все еще не достиг той художественной цельности, которая характерна для зрелого архитектурного решения. Последний вариант этого проекта с уступчатым силуэтом центральной высотной массы, вариант, в котором есть что-то даже от буддийской архитектуры, слабее предыдущих этапов этой работы.

Но с подлинным мастерством и архитектурным блеском проводится Власовым совместно с Алабяном работа над проектом Центрального парка культуры и отдыха. В художественном даровании Власова склонность к большим



архитектурным ансамблям монументального типа сочетается с тонким и лирическим чутьем природы и ее пространственных ритмов. Вот эта сторона дарования Власова, мягкий архитектурный лиризм концепции генерального плана и в особенности обработки и оформления набережных парка, открывает перед ним ряд новых возможностей.

Есть еще одна сторона в работах Власова, на которой хотелось бы остановиться. Власов-архитектор и Власов-рисовальщик: и график не отделен друг от друга. Но все же графическая сторона его работ всегда приобретает некий самостоятельный интерес. По своему графическому мастерству, по живописности рисунка Власов стоит на уровне лучших мастеров советской графики.



Проект Ленинского комбуза
Оформление фасадов общежития
Арх. А. Власов

Projet de l'école supérieure Lenine à Moscou
Arch. A. Vlassov

Как архитектор Власов, несмотря на большой и разносторонний опыт архитектурной работы, все еще в процессе «становления». Его лучшие вещи — театр в Изюмове и проекты Центрального парка культуры и отдыха — говорят о том, что советская архитектура может от Власова ждать многого.

II

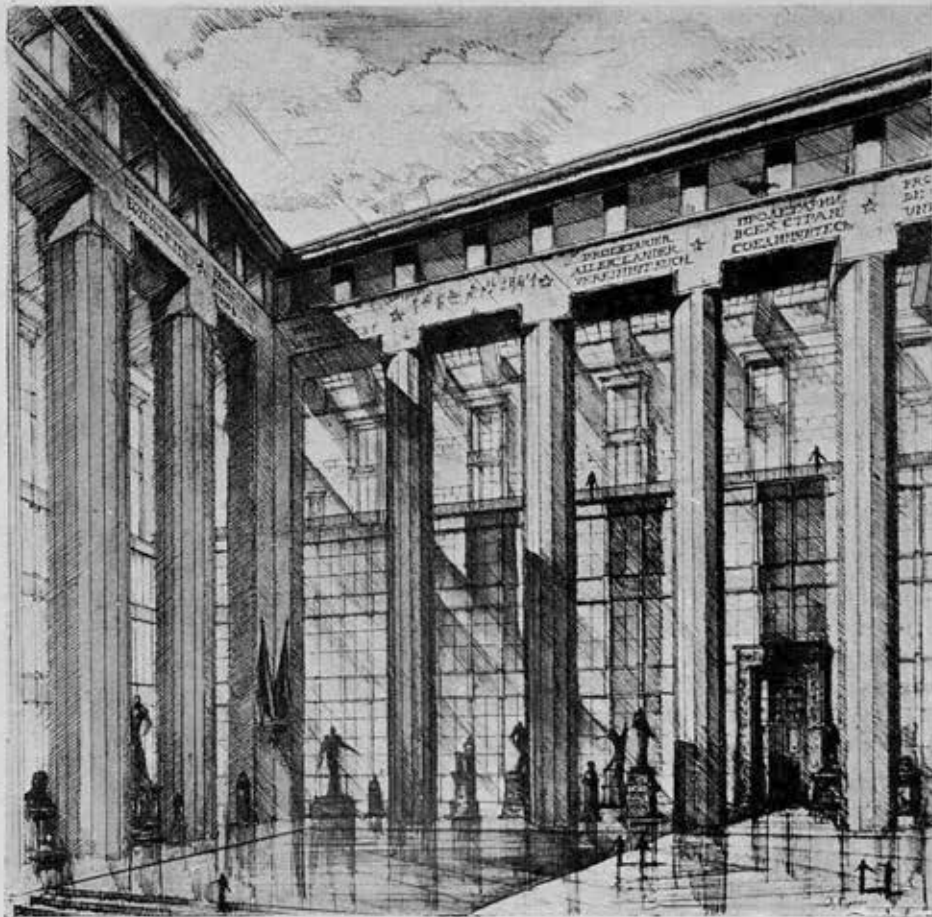
И. И. Леонидов был у нас некоторое время «enfant terrible» советской архитектуры. Против него писались громовые статьи. Знаменитые резолюции о «леонидовщине» изображали его в живописнейшем виде «взбесившегося мелкого буржуа».

Мы все помним путь Леонидова от стеклянного шара его выпускной работы во Вхутемасе, вознесенного «крайне левыми» конструктивистами, до ряда проектов, приводивших несколько лет назад одних в негодование, других в восхищение.

Леонидов — архитектор, предлагающий свои идеи в форме, если можно так выразиться, «архитектурного полуфабриката». Было время, когда Леонидов выступал на конкурсах, делая проекты в плане обычного понимания архитектуры. Он делал проекты рабочих клубов (1927 г.). Это были неплохие проекты. Их поощряли. Они получали премии. В них были «добродетельные» (более или менее) планы, были фасады, была известная острота графического изображения. Но уже тогда, в этих еще незрелых работах, нетрудно было заметить ту чрезмерно упрощенную и схематизированную «бумажную» трактовку архитектурных плоскостей и объемов, те «вывихи», то утонченное смакование плоскостной станковой графики, которая наряду с рядом утопических идей стала в дальнейшем характерной для всей леонидовской «школы».

Архитекторов леонидовской формации перестала удовлетворять «обычная» архитектура. Их влекло не к архитектуре как таковой, а к «культурной организации жизни» в этой архитектуре.

Схема их рассуждений была примерно такова: жизнь идет гигантскими шагами по пути технического и социального прогресса. Завоевания науки покоряют природу, пространство, время. Авиация, радио, телевидение открывают невиданные горизонты. Физика, химия, биология меняют лицо земли. А между тем архитектура копошится над старыми, как мир, задачами, решая их в большинстве случаев старой кустарной техникой.



Проект Ленинского комвуза в Москве
Перспектива внутреннего двора
Арх. А. Власов

Projet de l'école supérieure Lénine à Moscou
Perspective de la cour intérieure
Arch. A. Vlassov

Необходимо ввести в архитектуру и «культурную организацию жизни» тот смелый дух «дерзания», который характерен для научно-технического прогресса современности. «Что такое искусство?» — спрашивал Леонидов. — Совершенно очевидно: «Опиум для народа». Ликвидировать искусство! А разве музыка не «кустарное извлечение звуков»? Заменить ее «слушанием жизни» по радио! К чему нам театр, балет, драма, если гораздо «современней» участвовать в массовых действиях и созерцать физкультурные парады?

В плане такой крайне наивной и нигилистической «философии» Леонидов развешивал серию своих декларативных работ, которые, однако, были настолько пронизаны своеобразной графической выразительностью, что немедленно же опрокидывали всю аргументацию Леонидова против искусства. Дух художнической богемы, левовский эпатаж, протест против всяческой обыденности царил во всех работах Леонидова.

Он хотел быть новатором во что бы то ни стало. И надо сказать, что на пути этого архитектурного изобретательства Леонидов высказал немало интересных, хотя и очень парадоксальных архитектурных идей.

Я воспроизвожу в памяти работы Леонидова и его единомышленников, которые печатались в свое время на страницах журнала «С. А.» Рабочие клубы, библиотека Ленина, кинофабрика, памятник Колумбу, Дом промышленности, Дворец культуры Ленинского района, расселение Магнитогорска — все они объединены одной архитектурной манерой, одной творческой линией. В них — отход от обычных методов архитектурного мышления и изображения в сторону «графических иллюстраций». И там, где обычный мастер в поте лица представлял десяток планштов с тщательно прорисованными, расчерченными, отмытыми планами, фасадами, перспективами, разрезами — Леонидов ограничивался тремя-четырьмя небольшими картонами, на черном фоне которых

Проект Дворца культуры
План сектора массового действия
Арх. И. Леонидов

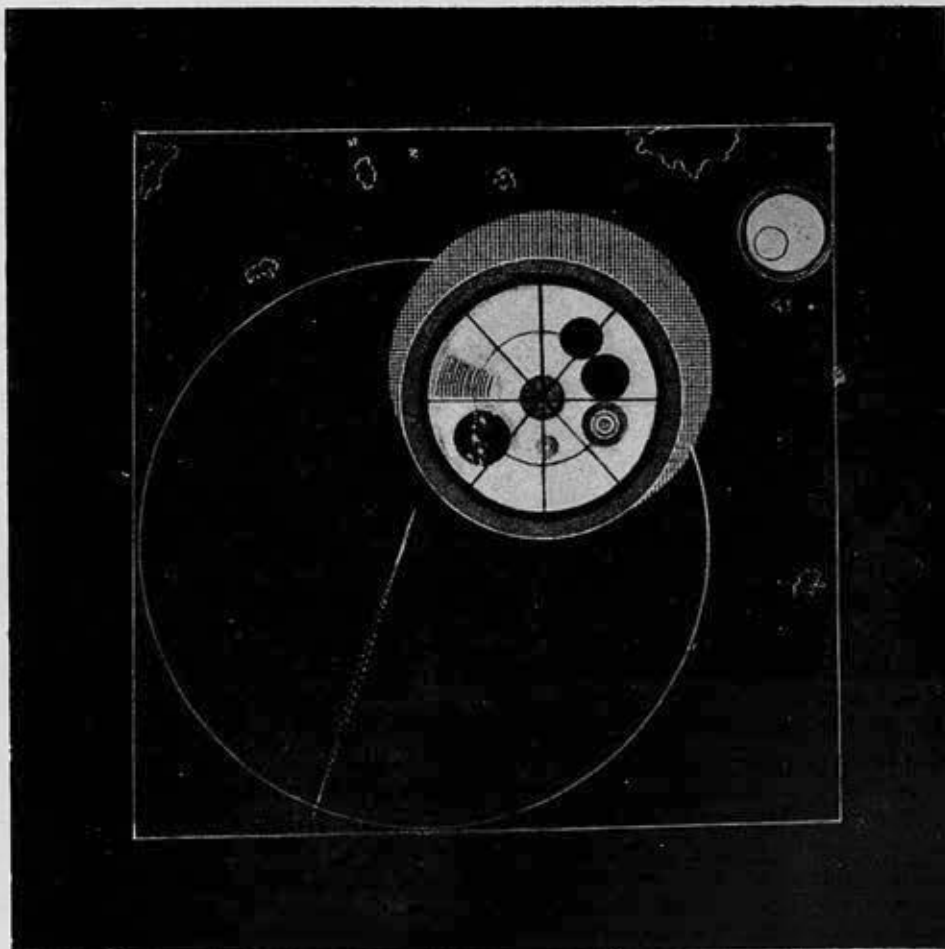
Projet du Palais de culture
Plan de la section de l'action en masse
Arch. J. Léonidov

были изображены белой гуашью несколько схем, графически превосходных, поясняющих очередное откровение Леонидова в области «культурной организации».

Вот, например, проект Дома промышленности («С. А.», 4, 1930 г.). Генеральный план: белый прямоугольник, пересеченный окружностью, в стороне—схема спортивного поля, в окружении—несколько вибрирующих пятнышек неопределенной формы. Рассматриваемая вне связи с самим заданием, эта схема воспринимается как супрематическая композиция. Графически это очень любопытно. Архитектурно же в смысле понимания и восприятия здания и представления о реальном пространстве это ничего не дает. Или другой пример—памятник Колумбу. Черный прямоугольник генерального плана. На нем белый круг с эксцентрически посаженным мерцающим «глазом». Несколько поодаль светлый квадрат в пять микроскопических квадратиков, четко отбивающих таят. Две тонких осевых линии, связывающих композицию. И—все. Ясно, что при всех композиционных достоинствах этой схемы к архитектуре, к плану, к рассказу о реальной вещи она не имеет никакого отношения. «Фасад» этого памятника также линейно закончен: антенна, сеть тросов, дирижабль у причальной мачты, силуэт аэроплана.

Язык линий крайне скуп и невыразителен. А между тем, с этими аскетическими чертежами Леонидов связал целую систему мыслей о памятнике деятелю мировой культуры. Здесь и институт межпланетных сообщений, воздушный и морской порты, обсерватория, научные лаборатории, радиоизображение на расстоянии и т. п. «Во всех городах мира на открытых площадях и исторических музеях устанавливаются специальные экраны, на которые прескитруется с помощью радиоизображений история Колумба»—это один из тезисов Леонидова к проекту памятника. Научно-техническая фантастика увлекла Леонидова, но эта фантастика гораздо уместнее в романах Уэльса или, скажем, в «Гиперболоиде инженера Гарина» Алексея Толстого.

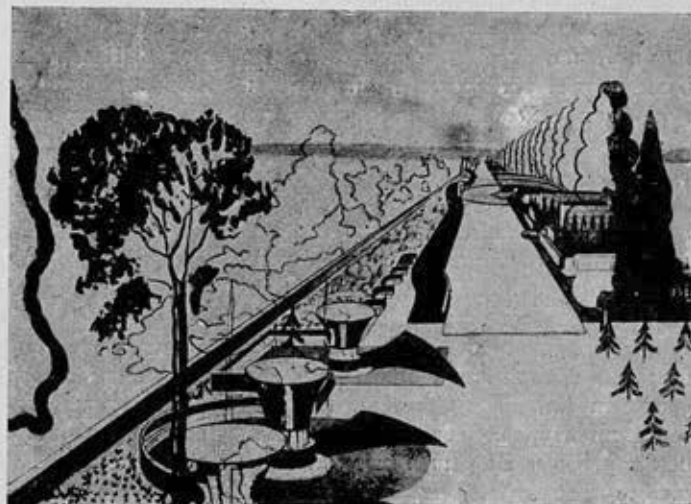
Для того, чтобы мечтать о чудесах будущего, необязательно обременять



себя архитектурой. И действительно, Леонидов не очень обременял себя архитектурой с ее сложным комплексом плановых, технических и художественных вопросов. И таковы все вещи из «черной сюиты» Леонидова. В Дворце культуры Ленинского района—наиболее характерной работе его декларативно-графического периода—Леонидов развил действительно очень интересную

схему построения самого здания и организации генерального плана, но о существовании этой темы гораздо продуктивнее было спорить с Леонидовым, чем рассматривать его «архитектурный» проект. А проект представлял собою все те же схематические иллюстрации к мыслям Леонидова и не давал никакого представления ни о реальном здании, ни об участке, на котором оно

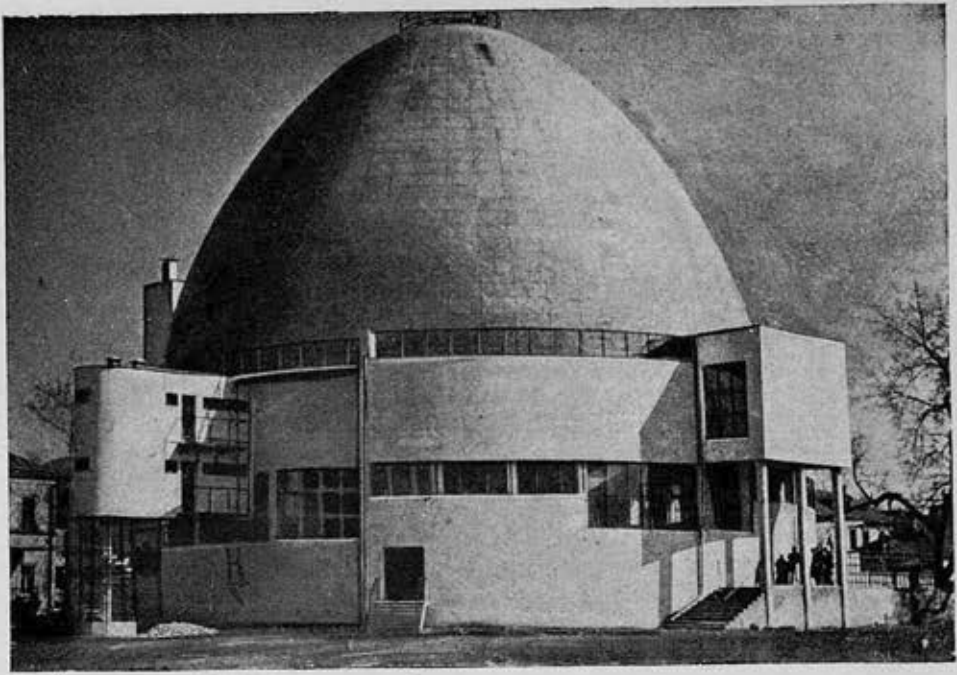
Проект
перепланировки
Тверского
бульвара
Арх. И. Леонидов



Projet
de l'agencement
à neuf du Tverskoi
boulevard
Arch. J. Léonidov

Планетарий, Москва. Задний фасад
Арх. М. Барц и М. Сивяевский

Planetaire, Moscou. Arrière façade
Arch. M. Barseh et M. Sinlavsky



должно стоять, ни о прилегающем районе. Тонкая вертикаль антенны, очертания пирамиды, полусферы и четкий рельеф излюбленного Леонидовым дирижабля—таков фасад Дворца культуры. Графическая абстракция, магия белого и черного, пристрастие к эстетическим схемам на плоскости довела над Леонидовым, к какому бы заданию он ни приступал. И когда Леонидов делает проекты расселения Магнитогорска и реконструкции Москвы, он остается все тем же своеобразным графиком, схематически иллюстрирующим чуждые идеи деурбанизации.

1930 год был для Леонидова переломным. После некоторого периода молчания он выступает с новыми работами, в которых его идеи приобретают довольно четкий архитектурный костяк. Так, планировка опытного поселка под Москвой (1932 г.) представляет и в планировочном и архитектурно-пространственном смысле вполне реальный и недюжинный интерес. Проект перепланировки Эрмитажа привлекает и свободной трактовкой планировочной темы, и новизной архитектуры малых форм. Его клуб для Военпрокта, несмотря на излишне индустриальный характер проекта, дает реально оформленные новые мысли и в этой области. Правда, наследие старых творческих традиций очень сильно и в последних работах Леонидова. Но бесспорно все же, что он сегодня уже на ином пути развития и что именно на этом пути нам предстоит узнать Леонидова, как подлинного архитектора.

III

Леонидов принадлежал к тому «крайнему» флангу нашего конструктивизма, в котором были чрезвычайно сильны традиции левовского понимания искусства. Под теми же левовскими знаменами вступили в архитектуру и некоторые другие молодые архитекторы. Среди них М. Барц, М. Сивяевский, Вяч. Владимиров, Г. Зундблат и др.

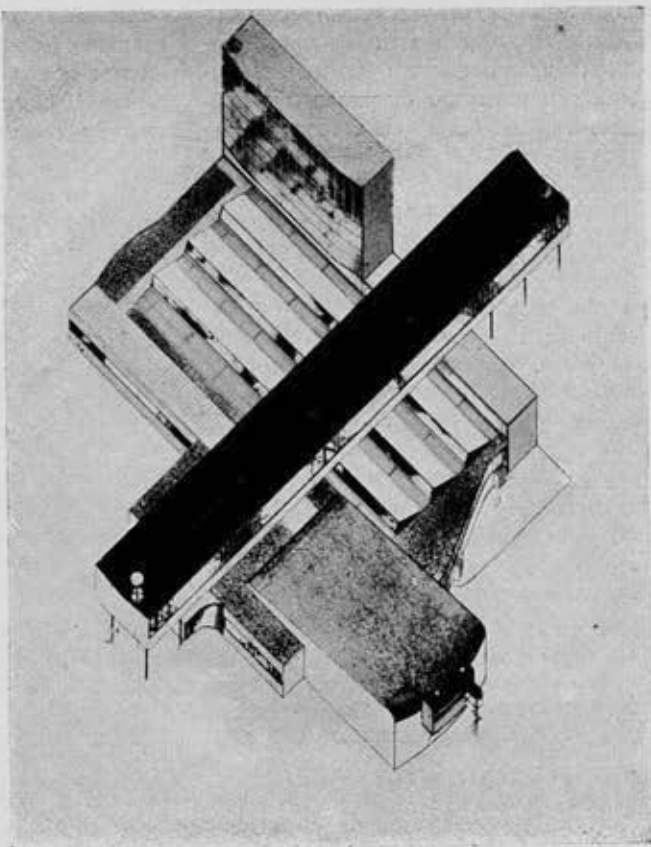
Барц и Сивяевский были в начале развития советского функционализма архитектурными Аяксами, совместно работавшими над рядом вещей. Их совместные выпускные работы во Вхутемасе (1926 г.)—Центральный продовольственный рынок в Москве — не выходили из установившихся «норм» обычных функционалистских работ то-

го времени. Тщательно разработанные планы, продуманный график движения и технологических процессов, американизированная архитектура — это было тогда в порядке вещей. Их дальнейшая совместная работа — в том же духе, что и предыдущая—планетарий в Москве была вместе с тем и де-

маркационной гранью, с которой началось самостоятельное развитие каждого из них. Барц прошел после этого ряд этапов развития в тесной совместной работе с М. Я. Гинзбургом, Вяч. Владимировым, Г. Зундблатом.

Сивяевский продолжал свой путь несколько изолированно от коллектива

Проект дома
Об-на политкаторжан
Аксометрия
Арх. М. Барц,
В. Владимиров и
Г. Зундблат

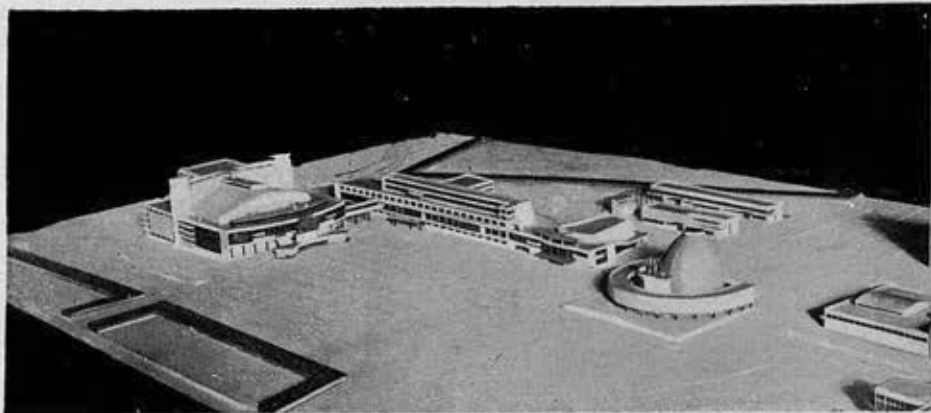


Projet de la maison
de la Société des forçats
politiques. Axonometrie
Arch. M. Barseh,
W. Vladimirov et
G. Soudblat

Проект поселка 1905 г. Макет
 Арх. М. Барцц, Зальцман, Мейерсон,
 Соколовский и Яковлев

Projet de la cité en l'honneur de l'année 1905
 Maquette

Arch. M. Barseh, Salzman, Meyerson, Sokolovsky
 et Jakovlev



бывших соратников по творчеству. Его лучшая работа последнего времени, проект крематория в Москве (1932 г.), говорит о новой для Свиявского творческой линии, богатой многими возможностями.

Творческое лицо Барцца, взятого как отдельный архитектор, определяется работой коллективов, в которых он участвовал. Его совместная работа с Гинзбургом (Зеленый город), с Охитовичем, Владимировым и Соколовым (Магнитогорск) очертила длительный цикл, в котором все было подчинено идеям дезурбанизации. Барцц тогда исповедывал принципы линейного расселения, «маломощного» жилья, всяческой «децентрации». Его архитектурные проекты напоминали в сущности работы Леонидова. Это были тщательно разработанные иллюстрации к широким социально-экономическим схемам, которыми так неудачно оперировал дезурбанизм. Это была схематизированно

трактованная архитектура, голые плоскости, горизонталь стекла, корбузианские столбики первого этажа. Наряду с этим в его проектах следует отметить изобретательность и остроту планового и внутрипространственного решения.

Это был для Барцца довольно безликий период, в котором все определялось абстрактными идеями «нового расселения человечества». В сущности, как архитектор Барцц оформляется только в самые последние годы, когда его совместные с Зундблатом работы заметно выделяются на фоне проектов последних лет.

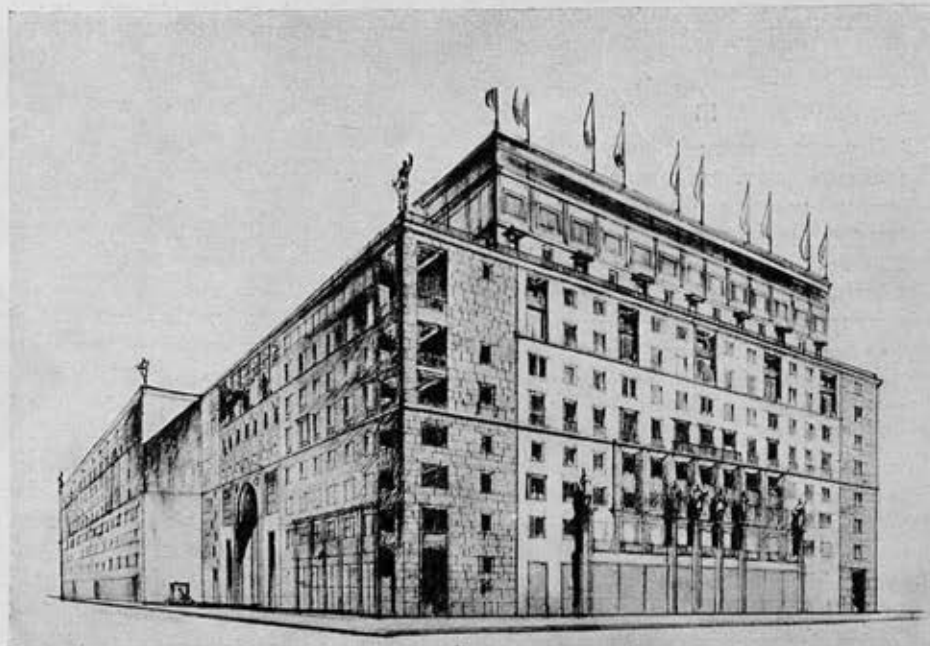
В работах Барцца и Зундבלата тщательное изучение культуры античности сочетается со стремлением продолжать «западническую» линию новой корбузианской архитектуры. Их проекты жилых домов (1932—1934 гг.), крематория (1932 г.) и др. показывают архитектуру геометрически сухую, сдер-

жанную, не прочувствованную в соотношениях масс и умело акцентированную там, где это требуется смысловым заданием. В проекте жилого дома по Арбату, например, сухая сетка окон и стеновой облицовки приобретает жизнь благодаря умелому введению ритма объединенных лоджий и полукруглых балконов. В жилом доме Бел.-Балт. ж. д. они играют контрастами при том же геометрическом, сухом и отвлеченном решении масс, а в проекте крематория, выразительность отвлеченной геометрической формы достигнута ими с необходимым здесь тактом. Они умело решают планы, и в их планировочно-пространственных приемах много логичной простоты и выдумки.

Барцц и Зундблат вырастают на наших глазах в заметных мастеров молодой архитектуры, имеющих свое творческое лицо, свою архитектурную систему работы и свои положительные тенденции развития.

Проект дома для специалистов
 на ул. Горького, Москва
 Арх. Свиявский

Projet de l'immeuble pour spécialistes
 Rue Gorky, Moscou
 Arch. Sviavsky



АРХИТЕКТУРА И МЕБЕЛЬ

ОТ РЕДАКЦИИ

В статье Н. Гучева и Н. Попова, печатаемой в порядке подготовки вопроса, приведен ряд ценных указаний технологически-производственного характера, несомненно заслуживающих внимания работников мебельной промышленности и архитекторов.

Одновременно редакция отмечает недооценку авторами проблемы наследства в работе над образцами новой мебели и недостаточно конкретную постановку проблемы художественного качества новой мебели в целом.



Письменный стол
Проектная мастерская гостиницы Моссовета

Table à écrire
Atelier d'architecture de l'hôtel du Mossoviet

О НОВОЙ МЕБЕЛИ

Н. П. ГУЧЕВ И Н. В. ПОПОВ

Весь перечень видов мебели можно разбить на две основные группы: мебель, проектируемая для определенных общественных зданий (дворцов культуры, клубов и пр.) и «обезличенная» мебель для широкого потребления. В первом случае мы уже видим в качестве проектировщиков архитекторов и художников. Проектирование же мебели широкого потребления (а эта группа по размеру выпуска в настоящее время является преобладающей) проходит, как правило, без всякого участия представителей искусства.

Директива партии и правительства—дать красивую, удобную и дешевую мебель—относится ко всем видам мебели группы ширпотреба. Поэтому включение мастеров строительного и изобразительного искусства в проектирование мебели широкого потребления должно стать важной предпосылкой разрешения вопросов создания новой мебели.

Основные утилитарные требования, предъявляемые к массовой мебели, сводятся к следующему:

1. Соответствие размеров линейных

и объемных величин набору хранимых или помещаемых вещей (главным образом шкафовая мебель).

2. Соответствие размеров мебельных изделий и их отдельных деталей антропометрическим данным (высота сидения, спинка стула, высота стола и др.).

Наиболее разработанным материалом по обоснованию размеров мебели с точки зрения бытового использования и физиологии является проект ОСТ, составленный бывш. Институтом сооружений в 1931 г. (руковод. А. И. Батенин).

3. Соответствие габаритных размеров мебели площади и объему типового жилого помещения и удобство перестановки (легкость и негромоздкость мебели).

Недостаточно разработанным, но немаловажным вопросом является определение оптимального набора для жилой ячейки. Если чаще всего здесь характерна узость ассортимента, то при проектировании наблюдаются к тенденции иного порядка: набор мебели

для жилых зданий перегружается без достаточно утилитарного обоснования (проекты конструкторов Гурского, Климова, Укмар для оборудования жилых домов метро). Это в свою очередь приводит к загромождению жилищной площади и искусственному удорожанию омеблирования. Чрезвычайно важным моментом при установлении набора является соответствие набора возрастному составу семьи (детская мебель). Вопрос об оптимальном наборе имеет большое значение при одновременном проектировании и строительстве жилых зданий в целом (строительная коробка и внутреннее оборудование).

4. Гигиеничность мебели и удобство содержания ее в чистоте.

Главным недостатком старой мебели являлась дисгармония между ее внешним видом и почти полным игнорированием утилитарных требований. Однако и наша мебель порой при удовлетворительном художественном оформлении не обеспечивает необходимого удобства и гигиены.

Необходимо остановиться на двух разновидностях мебели, получивших



Мягкое кресло для санатория КСУ. Е. Гужинская

Fauteuil pour le sanatorium des savants. E. Goujinskaja



Мягкое кресло для санатория КСУ. Е. Гужинская

Fauteuil pour le sanatorium des savants. E. Goujinskaja

распространение в советских проектах за последние годы.

Комбинированная мебель была в достаточном количестве представлена на I всесоюзном конкурсе мебели 1932 г. Немало вопрос комбинированной мебели занимал и наших изобретателей. При видимой экономии в площади комбинированная мебель имеет много недостатков: постоянная необходимость раскладывания и складывания приводит в результате к невыполнению полностью ни одной из запроюктированных функций.

Другая разновидность новой мебели—секционная мебель—основана на принципе различного сочетания повторяемых элементов с представлением составления мебели самому потребителю. Типичным советским проектом мебели этого типа является проект конструктора т. Ивлева, представленный им на I всесоюзный конкурс мебели 1932 г.¹ Приемлемая с точки зрения производства секционная мебель едва ли найдет широкое применение в быту именно благодаря основной идее комбинирования, наращивания, так как при наличии стандартных секций трудно

добиться требуемых объемных размеров различных мебельных изделий и их художественного оформления.

Основное производственно-техническое требование, предъявляемое к мебели,—это полное соответствие конструкций мебели состоянию и дальнейшей рационализации технической базы мебельной промышленности, а также обеспечение возможности массового изготовления дешевой мебели.

В части производственно-технических требований при конструировании мебели целесообразно учитывать следующие основные моменты:

а) Изготовление фанерованной мебели из хвойных пород. Применение массивных деталей из дуба, клена и других твердых и ценных пород должно быть максимально ограничено ввиду дефицитности древесины этих пород. С другой стороны, вполне целесообразно и приемлемо с точки зрения оформления применение фанеры различных ценных пород (чинара, орех, серый клен и др.).

б) Широкое внедрение мебели щитового типа с применением готовых щитов и венированной фанеры.

в) Применение круглых шпиров, (шкантовое соединение) вместо прямого шипа, что дает экономию в сырье при достаточной прочности соединения.

г) Применение круглых и гнутых форм, в том числе и фанерных, причем профили гнутых деталей должны соответствовать требованиям машинного производства.

д) Расчет на поточный метод сборки (особенно для мебели широкого потребления) с передачей большей части сборочных работ на механизмы (различного рода ваймы).

е) Возможность применения механического способа отделки (пудреризация) и прежде всего нитролаками и нитрокрасками.

Вопрос об увязке конструкций мебели с производственно-технической базой заслуживает серьезного внимания и имеет двухстороннее значение. Было бы неверным конструировать новую мебель без учета, где и каким образом она будет изготовлена, не говоря уже о проектировании только рисунка. Это условие относится ко всей мебели, в том числе и к мебели специального уникального назначения.

Третья группа требований связана с эстетической стороной дела.

Мебель в предреволюционное время не носила ярко выраженного, целостного стиля. Скорее это был смешанный стиль, образовавшийся из элементов различных стилей, от рококо до готики с преобладающим преобладанием позд-

¹ Сборник «За новую мебель». Итоги I всесоюзного конкурса проектов мебели. Гослестехиздат, 1933 г.



Стул. Проектная мастерская
гостиницы Моссовета

Chaise. Atelier d'architecture
de l'hôtel du Mossoviet

него модерна. В основном это мебель громоздкая, тяжеловесная, антигигиеничная. Поэтому можно с определенностью утверждать, что возможность использования ценностей старых стилей в мебельном деле значительно меньше, чем в архитектуре.

Попытки создать новую мебель в послереволюционное время часто носили характер формалистических экспериментов.

Подходи к проектированию мебели с точки зрения отвлеченного эстетизма формы как в отношении конструкций, так и отделки, авторы пытались дать внешнюю выразительность композиции путем введения вычурных, сложного профиля гнутых деталей, сочетания больших сложно изогнутых фанерных плоскостей, прямоугольно-буквенных переплетов, брусков и других нарочито вычурных форм. В отделке предлагалась кричащая беспредметность и пестрота. Немало формалистических моментов внесено в мебельные конструкции и ниже. Алексеевым в составленном им альбоме мебели¹. Оригинальностью подобной мебели являются композиции, составленные из сочетания советских эмблем (серп, молот, красноармейская звезда) с превращением в орнамент деталей мебели. Во

¹ А. Алексеев, С. Леерстед, Г. Краузе. Мебель. Убранство жилых помещений. Научн. книгоизд. Ленинград, 1931 г.



Мягкое кресло для санатория КСУ
Е. Гуажинская

Fauteuil pour le sanatorium des servants
E. Goujinskaia

всех предложенных проектах одни и те же недостатки: сложность производства, требующая кустарных методов обработки, непрочность, негигиеничность.

Формалистические образцы, как и комбинированная мебель, остались только в проектах. В производстве же преобладали противоположные тенденции: упрощенство, исключение всякого рода декоративных украшений, облегчение в порядке ложной рационализации мебельных конструкций. Упрощение имело, конечно, свои положительные моменты (применение большой механизации в обработке, некоторая нормализация деталей, организация массового выпуска), но привело и к резкому ухудшению вида мебели, ее прочности, и вообще качества.

Массовая мебель 1926—1927 гг. частично уже свободна от злоупотребления элементами орнаментики, но сохраняет тяжеловесность объемов и мешанское оформление. Отбросив сложные, негигиеничные профили точеных деталей, мебель 1926—1927 гг. сохранила, однако, наиболее безвкусовые рудименты неотъемлемых в свое время звериных лап в виде «копытц» у ножек столов и стульев. Упрощенные коробки славянских шкафов сменяются тяжелыми трехтумбовыми шкафами и буфетами. Необходимо признать, что возвращение к образцам 1926—1927 гг. не способ-

ствует решению проблемы новой удобной и красивой мебели.

Влияние иностранных образцов на советские проекты дало себя знать по трем линиям: металлизированная мебель, мебель встроенная и немецкая мебель. Прежде всего это материалы альбомов Шустера и Шнека¹. Металлизированная мебель в чистом виде (из металла) не может у нас иметь большого распространения. Но влияние композиций металлизированной мебели оказывается в некоторых проектах на мебельные изделия из древесины. Конструктивное оформление такой мебели носит формалистический характер. Поэтому положительным это влияние признать нельзя.

Встроенная мебель по своим положительным моментам (разгрузка площади, оформление стен) должна несомненно получить распространение у нас, особенно при комплексном проектировании мебели и здания. Но и здесь имеется ряд ограничительных факторов строительного порядка: толщина стен, звукопроводность. Кроме того при этом методе проблему усложняет неудобство раз навсегда данного размещения мебели по площади и необходимость определенного по стилю подбора остальной мебели. Мы считаем, что применение встроенной мебели должно ограничи-

¹ Pr. Schuster. «Ein Möbelbuch», A. Schneek. «Das Möbel».

ваться кухонной мебелью и частично шкафной.

Предлагаемая некоторыми проектами «пристроенная» мебель (кровати, столы) скорее может быть применена в помещениях вагонного типа, и рекомендовать эту мебель в жилых зданиях нет оснований.

Наиболее положительным следует признать влияние немецкой мебели. Прямолинейность и чистота форм, широкое использование плоскостей в мебельных композициях, увязка с машинной обработкой (техническая база), внесение элементов стандартизации — моменты, которые нельзя игнорировать. Однако в большинстве проектов, использующих западный опыт, некритически утрируются отрицательные стороны этих образцов (стандартизация в понимании однотипности, элемент копирования потребителем путем постепенного наращивания, упрощенчество оформления).

Критически используя изобразительные средства лучших иностранных образцов, осваивая опыт наших старых мебельных фабрик, неукоснительно придерживаясь критерия удовлетворения социально-бытовых и производственно-технических требований, можно наметить ряд основных моментов художественно-конструктивного порядка, которые допустимы при проектировании новой мебели:

а) Применение в мебельных композициях отполированных плоскостей с прямыми или округленными углами для выражения обтекаемости формы предмета.

б) Применение как основного способа украшения орнаментирования поверхности — прежде всего путем варьирования методов фанерования плоскостей (подбор фанеры ценных пород по цвету, текстуре, направлению волокон: фанеровка в «шашку», «елку», поперечная фанеровка).

в) Допущение только в ограниченном размере других видов плоской резьбы (изобразительно-эмблематических) как средства украшения мебели. При этом орнаментация не должна носить самодовлеющего характера, она должна лишь усиливать красоту композиции плоскостей и линий.

г) Применение с таким же ограничением инкрустации и пиротипии¹, а также всякого рода штапов из различных ценных пород.

д) Применение с большей осторож-

ностью способа превращения в орнамент самих деталей мебели (точены ножки, спинки, локотники и другие детали). Помимо необходимого условия — художественности и применения точеных деталей — последние должны быть согласованы с элементарными требованиями гигиены, так как сложные профили с острыми углами создают неблагоприятные условия ухода за мебелью.

е) Сочетание плоскостных форм с круглыми и гнутыми деталями, в том числе и из фанеры, несложных профилей.

ж) Придача изобразительности композиции путем подбора художественной фурнитуры. От стильных образцов личинок, ручек и другой фурнитуры до применяемых в настоящее время — расстояние еще больше, чем от мебели образца 1926—1927 гг. до упрощенных типов последних лет. Фурнитура, имея утилитарное назначение, может быть одним из существенных средств оформления, и поэтому на создание художественных образцов фурнитуры, отвечающих новому стилю мебели, должно быть обращено особенное внимание. Приемлемо также применение, как элемента изобразительности, стекла, зеркал, пайки.

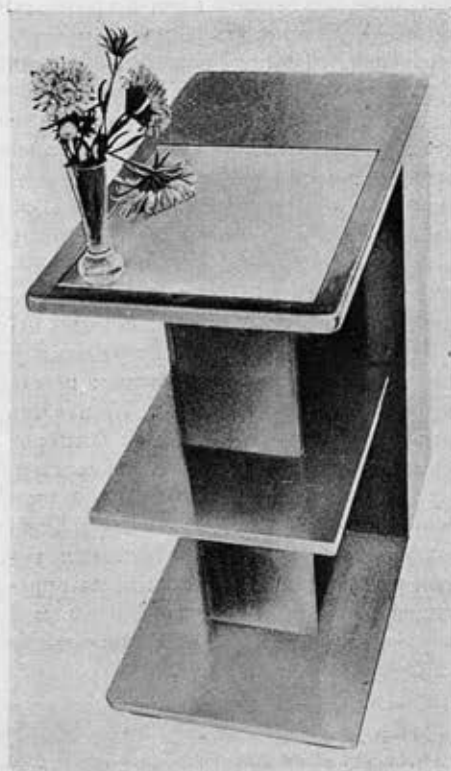
з) Художественная отделка мебели: путем подбора цвета, тонов как однородных, так и различных.

В новой мебели допустимо использование отдельных элементов старых стилей, в частности орнамента как одного из средств изобразительности (конечно, при условии подчинения этих изобразительных средств изобразительности самой формы). Однако при этом необходимо в качестве основного критерия нового пролетарского стиля принять гармоническое сочетание требований красоты, удобства и возможности машинной обработки.

В свете указанных требований остановимся на некоторых проектах текущего года. Из них особый интерес представляют: мебель номерного оборудования гостиницы Моссовета (Архитектурно-проектировочная мастерская акад. Щусева) и мебель оборудования комбината «Правда» и культурных бань Моссовета (12-я художественная мастерская Моссовета, художники Бобров, Замский и Янг). Все эти проекты комплексного характера. Авторы проектов подходили различными путями к разрешению стиля мебели. В мебели для гостиницы Моссовета мы видим широкое применение плоскостной орнаментики и цветового выявления форм,

Ночной столик
Проектная мастерская гостиницы
Моссовета

Table de nuit
Atelier d'architecture
de l'hôtel du Mossoviet



¹ Д. М. Орлов. Лицевая отделка дерева. Гослестехиздат, 1934 г.

в мебели 12-й художественной мастерской заметно формалистические влияния.

В набор померной мебели для гостиницы Моссовета включены письменный стол, стул, диван, кровать, прикроватная тумбочка. Письменный стол фанерный с подвесными тумбами. Орнамент выражен сопоставлением темной и светлой фанеры (две породы) и применением взамен металлической фурнитуры рельефных розеток из светлой древесины. Элементами оформления стула является несколько изогнутая конусная передняя ножка с фигурным основанием, выборкой продольной бороздки в передней части и квадратными рельефными накладками в местах соединения ножки с царгой. Выразительность дивану придают изогнутые локотники, переходящие в основание и утопленный плинтус. По габаритным размерам мебель компактная, негромоздкая, в производстве осваиваемая, но по внешнему виду несколько напоминающая салонные образцы.

В работах 12-й художественной мастерской (для комбината «Правда» и культурных бань Моссовета) к положительным моментам следует отнести удачное разрешение художественного оформления. Из отдельных изделий с точки зрения художественной выразительности лучшими можно признать варианты курительных столиков (из обоих комплексов) и односторонний диван с сидением и спинкой из цельного гнутого листа фанеры (из комплекса для бань Моссовета). В последнем случае приходится считаться с специфическими условиями пользования диваном, определившими необходимость жесткости и предложенного профиля сидения и спинки. Однако существенным недостатком проекта является недоучет производственной технической базы. В частности, в диване и кресле из гнутой фанеры профиль боковых брусков сложен и трудно осваиваем машинной обработкой. На ручной труд рассчитано и сопряжение гнутой фанеры с боковыми брусками. Вызывает сомнение кроме того и расчет прочности в данном сопряжении.

Недоучет производственно-технических требований, как в смысле производственной осваиваемости, так и обеспечения прочности, имеет место и в других изделиях мастерской (непрочность соединения с сиденьем приставной передней ножки, переходящей в локотник в кресле, из комплекса комбината «Правда» и др.). Проект недоработан; в известной степени односторонен, но мы имеем достаточно оснований отнести предложенную

Мягкое кресло
Проектная
мастерская
гостиницы
Моссовета



Fauteuil
Atelier d'architecture
de l'hôtel du
Mossoviet

мебель за отдельными исключениями к числу хороших образцов.

По всем проектам следует с определенностью констатировать, что на пути установления нового стиля уже на практике достигнуты первые и значительные результаты.

Возвращаясь к поставленному в начале статьи вопросу о порядке проектирования новой мебели, необходимо сделать следующие выводы:

1) Стандарт не в упрощенном понимании этого термина, а как система научно обоснованных норм линейных и объемных размеров отдельных элементов, учитывающая требования физиологии и санитарии, остается одним из определяющих моментов при проектировании различных типов мебели.

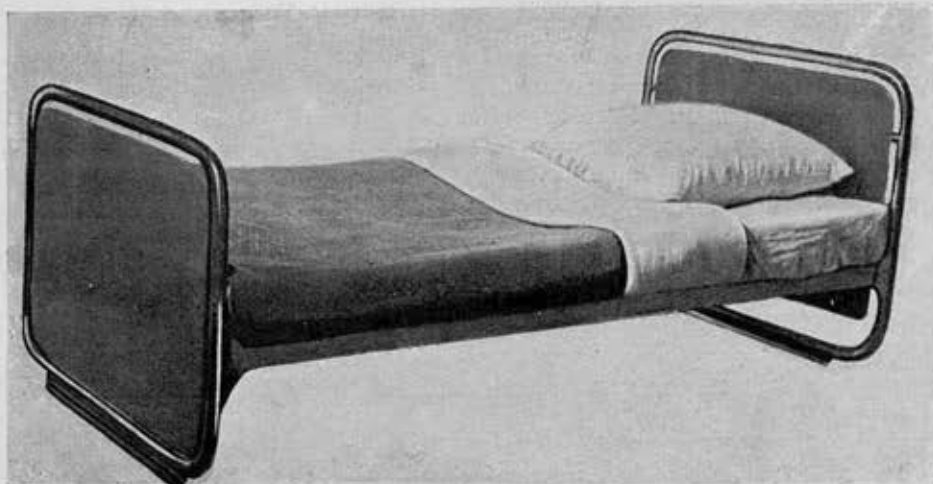
2) Участие работников искусства не должно ограничиваться проектирова-

нием индивидуальной мебели, связанной с архитектурой отдельных зданий. Архитекторы и художники должны возглавить в полном контакте с производителями проектирование новой мебели широкого потребления.

3) При проектировании специальной мебели единственно правильным является принцип проектирования мебели одновременно с проектированием архитектурного сооружения в целях полного соответствия стиля мебели стилю самого сооружения. Для мебели широкого потребления этот принцип должен быть сформулирован как комплексное проектирование гарнитуров (наборов) мебели для жилых квартир, независимо от дальнейшего порядка их производства (гарнитурами или по методу специализации фабрик на отдельные изделия).

Кровать для санатория КСЧ
Е. Гузинева

Lit pour le sanatorium des savants
E. Gujinskaja



Указатель с часами для метро
Лопухин и Иванов



Projet d'un indicateur avec montre,
pour le métro. Lopoukhine et Ivanov

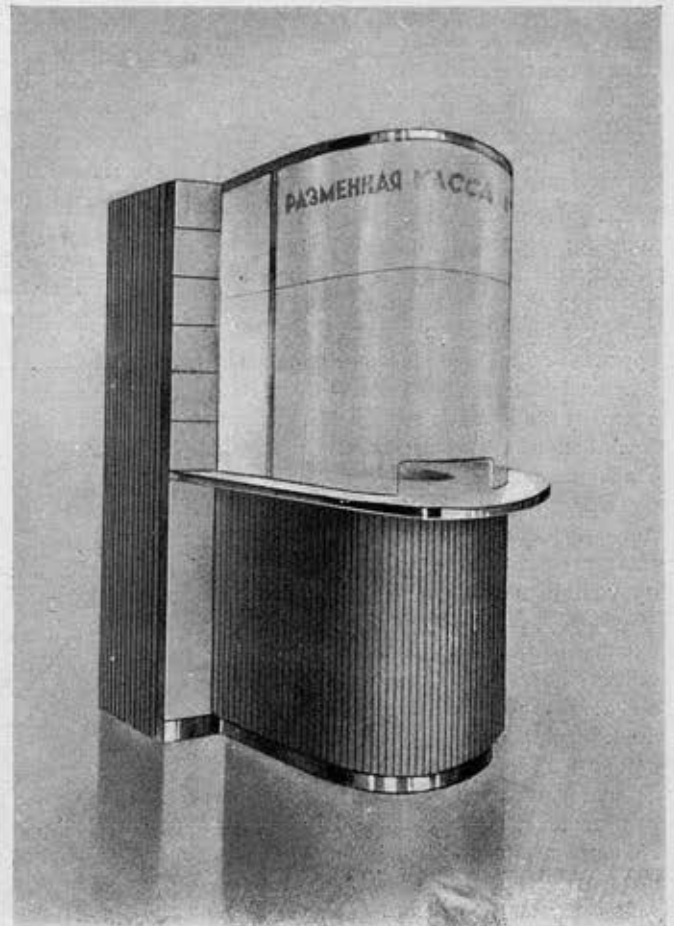
Кiosk для продажи вод на станции
метро. Лопухин и Иванов

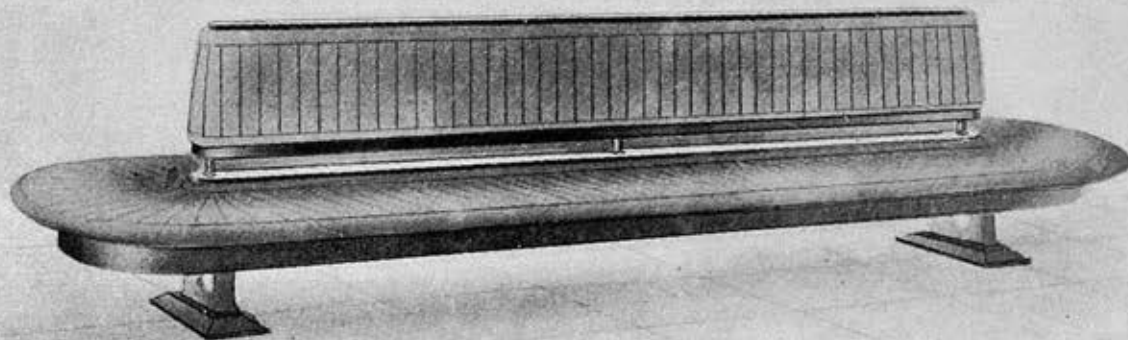
Projet d'un kiosque pour la vente des
eaux dans une station du métro
Lopoukhine, Ivanov



Проект разменной кассы для метро
Лопухин и Иванов

Projet d'une caisse d'échange du métro
Lopoukhine, Ivanov





РАБОТЫ 12-й МАСТЕРСКОЙ

Н. Г. БОРОВ

Проект дивана для метро
Богословский и Заболуев

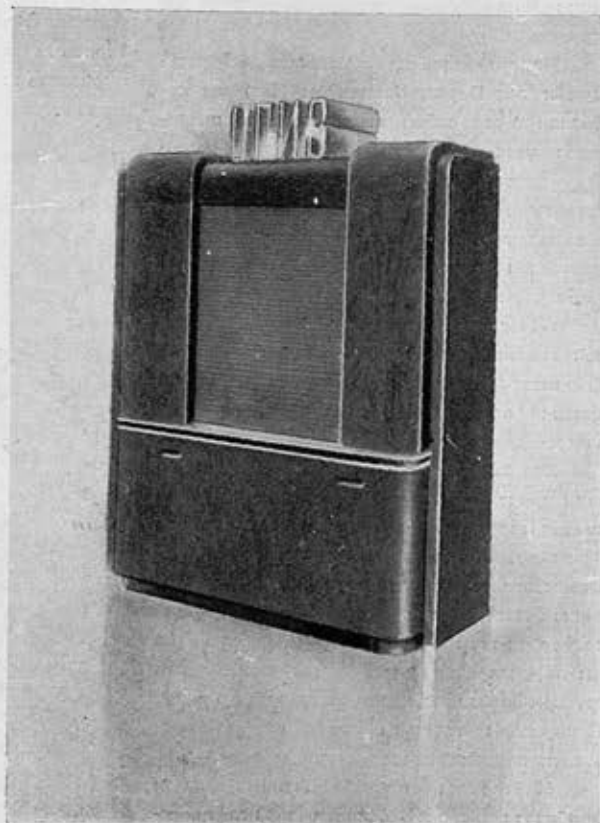
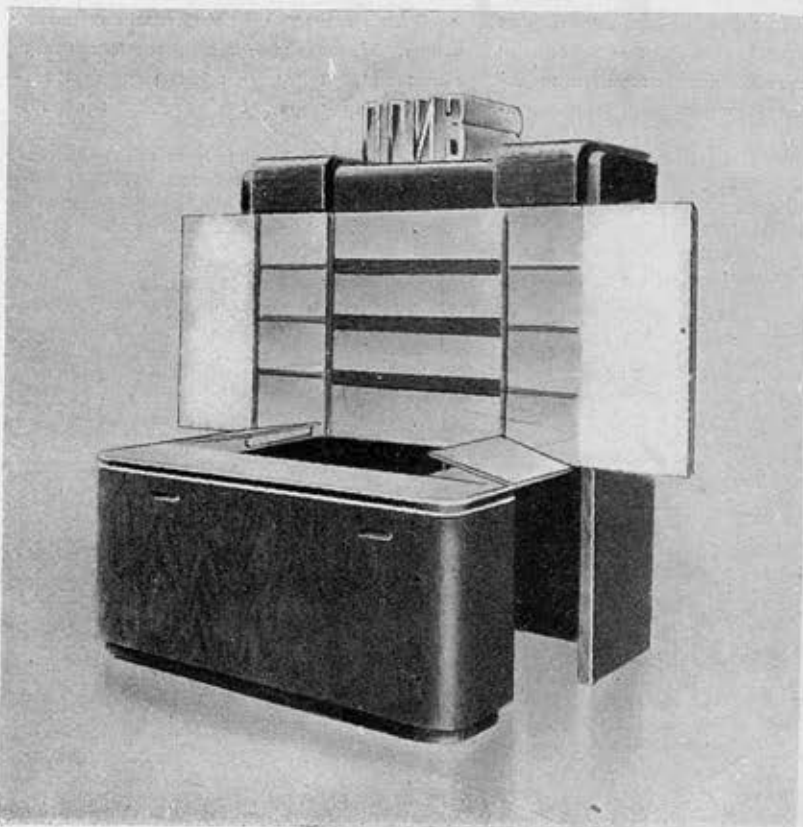
О проблеме мебели в архитектуре серьезно заговорили только сейчас. До недавнего прошлого мебель делали для наших сооружений или «культурные» ремесленники, или же мастера-реставраторы, решавшие вопросы мебелировки в отрыве от целостной архитек-

Projet d'un canapé pour le métro
Bogoslowsky et Sabolonev

турной идеи сооружения. В первом случае мы имели стандартные комбинации из рейки. Стол, стулья, кушетки являлись элементарными вариациями на тему плоской деревянной литейки. Получался полнейший отрыв работы мебелировщика от архитектур-

Проект киоска ОГИЗ для метро. Лопухин и Иванов

Projet du kiosque de l'OGIS du métro. Lopoukhine, Ivanov



ного задания. Во втором случае мы имели такие реставрационные опыты, как меблировка гостиницы Моссовета в Охотном ряду, когда наряду с комнатами, оборудованными в соответствии с современными требованиями, имеются и комнаты, оформленные «под стиль» различных эпох прошлого. Отрыв от архитектурного замысла характерен и здесь, хотя работу производили не ремесленники, а художники.

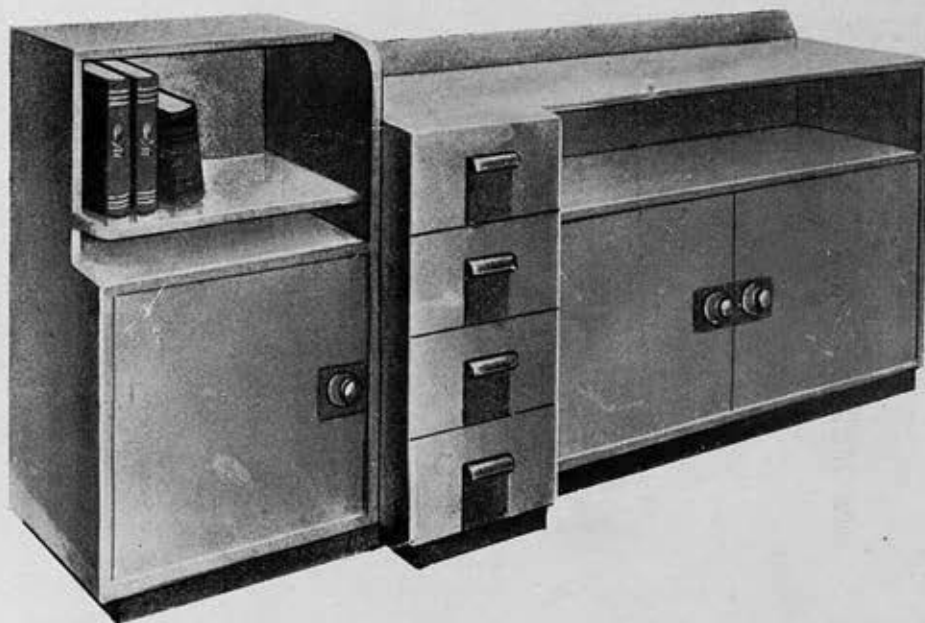
Мастерская № 12 добивается в своей работе органической целостности архитектурного проекта и проекта мебельного оформления сооружения. Задачи меблировщика подчинены архитектурному образу. И цвет, и рельеф, и планировка мебели должны подчеркивать, обогащать отдельные стороны архитектурного образа, архитектурный образ в целом. Мастерская считает единственно правильным органическое сотрудничество архитектора с художником-оформителем на протяжении всего творческого процесса. К сожалению, таких прецедентов сотрудничества архитектора с художником в нашей практике еще очень мало. В большинстве случаев архитектор нас приглашает оформить сооружение готовое, задуманное и осуществленное без всякого нашего участия.

Ныне я хочу в общих чертах охарактеризовать три крупных работы нашей мастерской по отдельным архитектурным объектам в Москве. Все они относятся к тому типу запоздалого сотрудничества оформителя с архитектором, когда художники приглашались к обработке сооружения, в проектировании которого они никакого участия не принимали.

При оформлении комбината «Правда» (художники Боров, Замский и Янг) мы поставили перед собой задачу полного подчинения всех элементов меблировки (как и оформления в целом) идеологическому и технологическому содержанию сооружения. Но, к сожалению, в действительности между содержанием идеи комбината «Правда» и архитектурным образом реального сооружения нет полного соответствия. Это в значительной степени затруднило работу художника-оформителя, подчас вызывая иногда неверные решения отдельных деталей в рельефе и в цвете.

Все внутреннее оборудование «Правды» нами трактовано как близкое по типу к рационализированной конторской меблировке. Отдельные этажи, имеющие различное производственное назначение, мы решали в различном материале и цвете. Например, белые конференц-залы и другие большие помещения мы корригировали черной прорезью (черным деревом бальсана, черным плинтусом и т. д.), а коридоры отдельных этажей обработаны в свои индивидуальные цветовые тона.

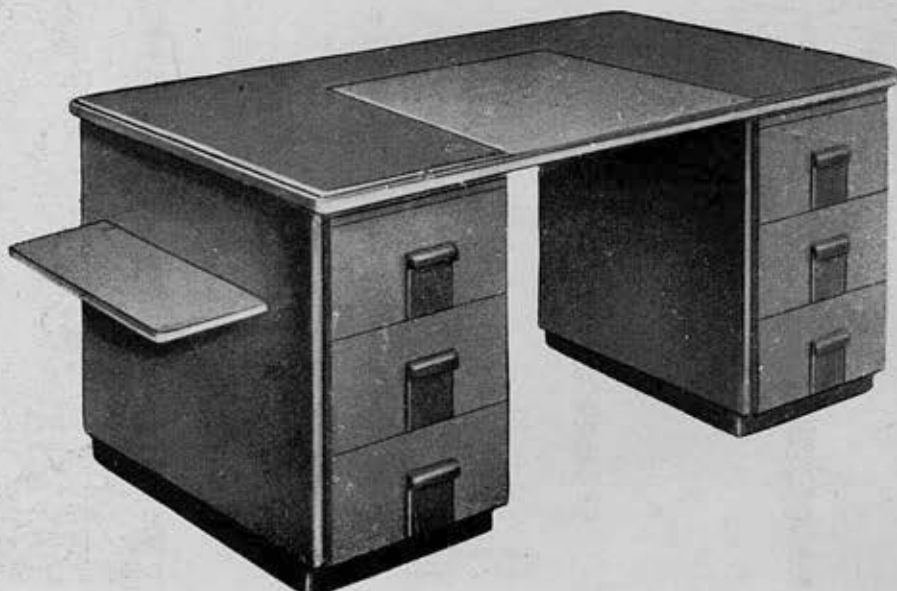
Меблировка производственных ячеек комбината должна обслуживать все произ-



Проект редакционного шкафа для комбината «Правда» Боров, Замский и Янг

водственные процессы и учитывать бытовые потребности редакционных работников. В каждой ячейке запроектирован стол несколько механизированной конструкции, на котором можно располагать литературный материал, писать и у которого может одновременно работать стенографистка или машинистка. Шкафы в каждой ячейке не выше 1,3 м для того, чтобы не утомлять зрения и чтобы мебель не господствовала над человеком. Каждая ячейка снабжена небольшим «приемным комплексом» мебели — небольшим курительным столом, диванчиком, несколькими креслами. Для телефона запроекти-

Проект письменного стола для комбината «Правда». Боров, Замский и Янг



Projet d'une armoire pour la redaction du combinat «Pravda» Borov, Samsky et Jang

рован передвижной стол, оборудованный полочками для справочного материала.

На каждом этаже имеется оборудованная соответствующей мебелью приемная и полу-приемная помещения в виде западающих эркеров. Они меблированы особого типа столами, мягкими кожаными креслами особой конструкции и подставками для цветов.

Этажные конференц-залы меблированы сообразно своему производственному назначению. Некоторые — под производственные совещания, другие — мебелью представительного характера. Конференц-залы обрабо-

Table à écrire pour le combinat «Pravda» Borov, Samsky et Jang

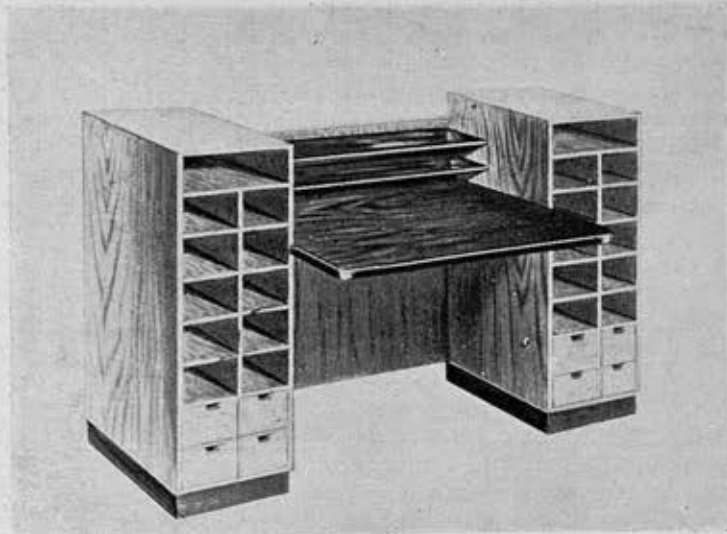


Проект стола для заведующего цехом комбината «Правда». Боров, Замский и Янг

Projet d'une table d'un chef de section du combinat «Pravda» Borov, Samsky et Jang

Проект мягкого стула для комбината «Правда» Боров, Замский и Янг

Projet d'une chaise à siège mou, pour le combinat «Pravda» Borov, Samsky et Jang



ганы также живописными панно, барельефами и круглой скульптурой.

Конференц-зал «Крокодила» оборудован столом овальной формы, целиком отвечающим характеру тематических в этой редакции. Конференц-зал «Правды» меблирован столом формы незамкнутой подковы, отвечающей характеру заседаний этой газеты. Конференц-зал «Комсомольской правды» оборудован двумя изолированными столами — отдельно для ответственного редактора и его аппарата и для всего редакционного совещания.

Вестибюли комбината имеют отдельные

«карманы», меблированные «ожидательными комплексами» по бокам потока движения.

Тот же принцип абсолютного подчинения образному и технологическому характеру сооружения выдержан художниками Боровым, Замским и Янгом при оформлении мебели культурных бань в Москве. Вестибюль и кассовый зал решен и в дереве; далее посетитель попадает в гардеробную, впереди которой находится небольшая аванзала, меблированная «ожидательным комплексом».

Раздевальня оборудована особыми диванами, спинки которых между собой не соприкасаются. У каждого дивана металли-

ческая — шпательная или эмалированная — корзина для грязного белья и обуви. В плоскости подлокотников диванов предусмотрена специальная стеклянная пластина, открывающая шкафчики для хранения чистого белья и ценностей.

Мастерской разработан кроме того проект оборудования мебели станций метро (худ. А. А. Иванов и А. Лопухин). В станциях неглубокого залегания оборудование решено в металле и дереве. Основное оборудование станций — разменная касса, шлюпки (ОГИЗ, для прохладительных напитков, цветов, телефонная будка) и сигнальные

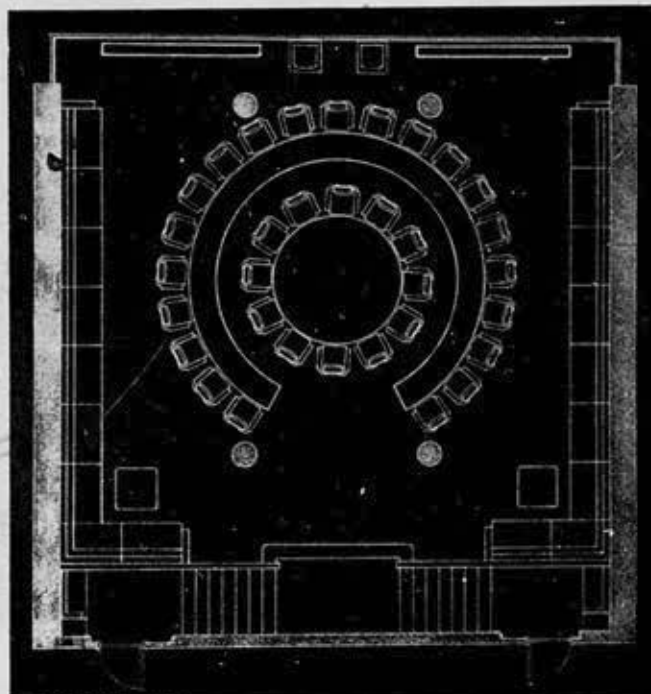
Проект планировки мебели конференц-зала комбината «Правда» Боров, Замский и Янг

Projet de la disposition des meubles dans la salle de conference du combinat «Pravda» Borov, Samsky et Jang



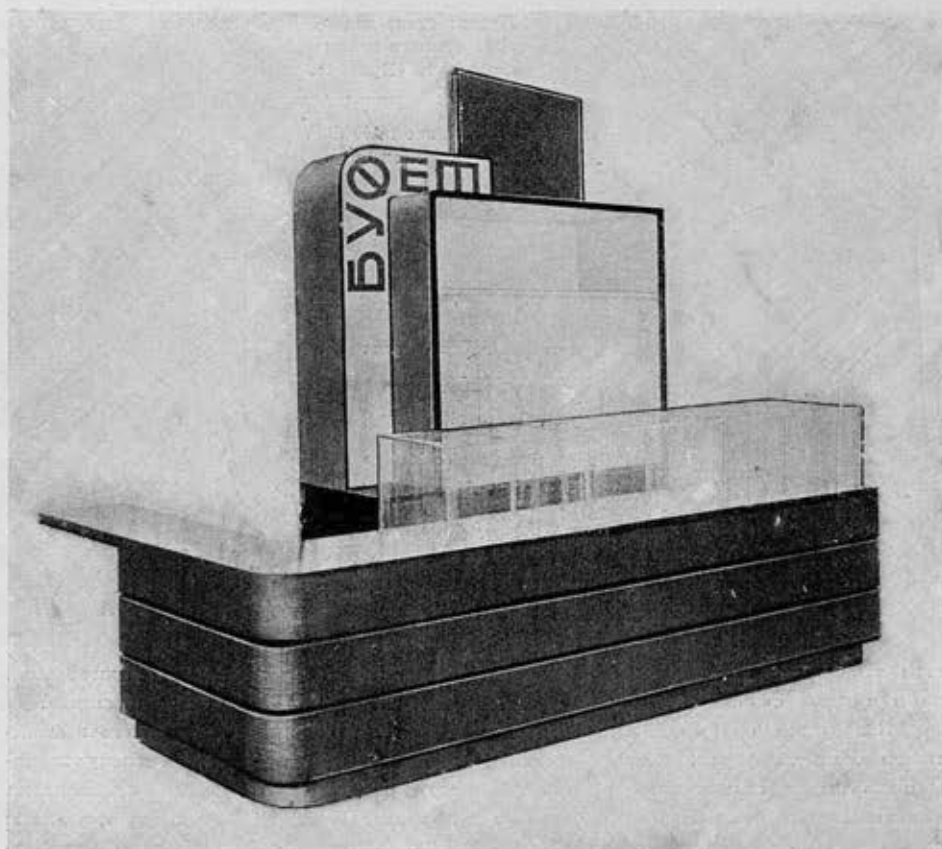
Проект стула для буфета комбината «Правда» Боров, Замский и Янг

Projet d'une chaise pour le buffet du combinat «Pravda» Borov, Samsky et Jang



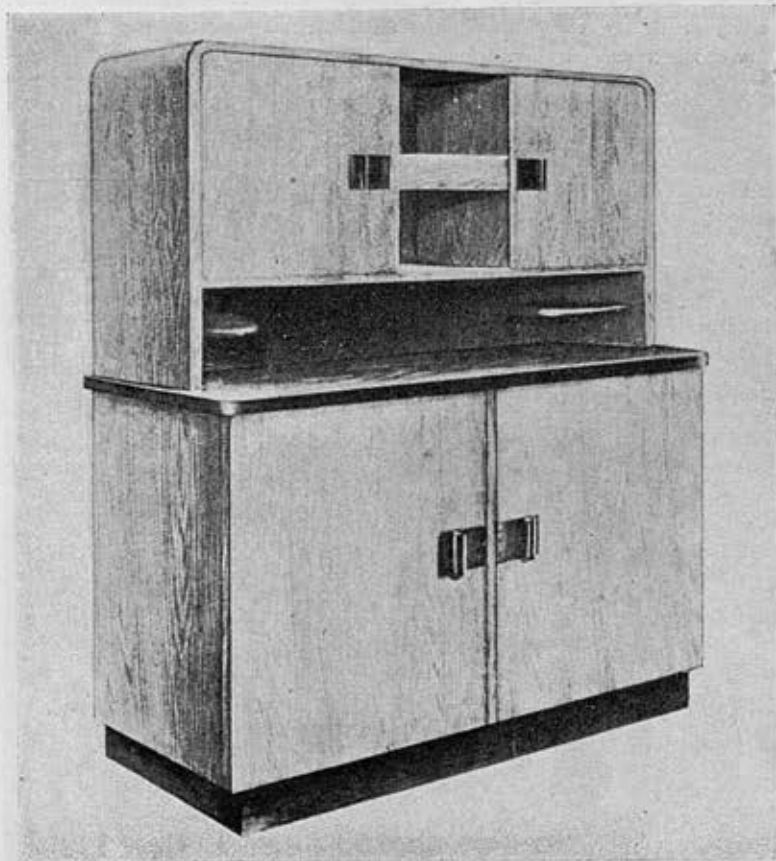
агрегаты (электрочасы, система указателей, надписи о направлениях движения и противопожарный комплекс. Принцип решения всего этого оборудования — максимальная портативность. В развернутом виде каждый киоск не должен превышать 2,5 м. Разменная касса из стекла и гофрированного металла, форма ее прямоугольная с обтекаемым овальным краем.

Жилая ячейка дома для работников метро (худ. Н. Богословский, Е. Забадуев и Ф. Муляр) двух типов: трехкомнатная и четырехкомнатная. В каждой из них имеется передняя, оборудованная вешалочным агрегатом — для верхнего платья, головного убора, трости и зеркала. В столовой — буфет с отделенными для всех видов плоской и цилиндрической посуды и отдельными ячейками для хранения готовых продуктов. Посредине комнаты — поближе к роялю — стол прямоугольной формы. Вечером столовая может быть превращена в гостиную. Кроме того, в столовой — диванчик, кожаные и матерчатые кресла, курительный столик, цветочница, нотный-книжный этажерка. Детская оборудована невысоким платяным шкафом. Около шкафа вдоль выступа стены полутораметровая грифельная плоскость для рисования. Кровать с откидными плоскостями и со скользящими на шарнирах ножками. Около кровати — узорные маты. Мебель спальни состоит из двух кроватей, соединенных своеобразной мебельной аркой прямоугольной



Проект буфетного шкафа и стойки для бань Моссовета
Боров, Замский и Янг

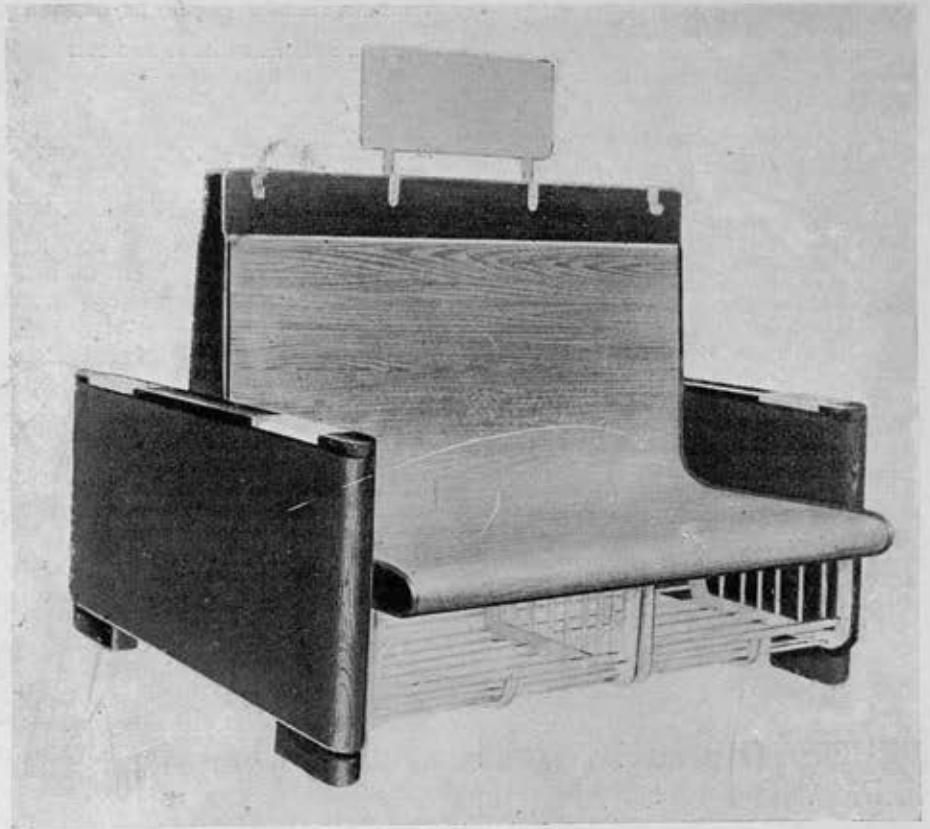
Projet d'une armoire de buffet et du bar dans l'établissement de bains du Mossoviet
Borov, Samsky, Jang



Проекты шкафа для хранения ценностей и кресла в банях Моссовета
Боров, Замский и Янг

Projets d'une armoire pour le linge et les objets précieux dans l'établissement de bains du Mossoviet
Borov, Samsky et Jang





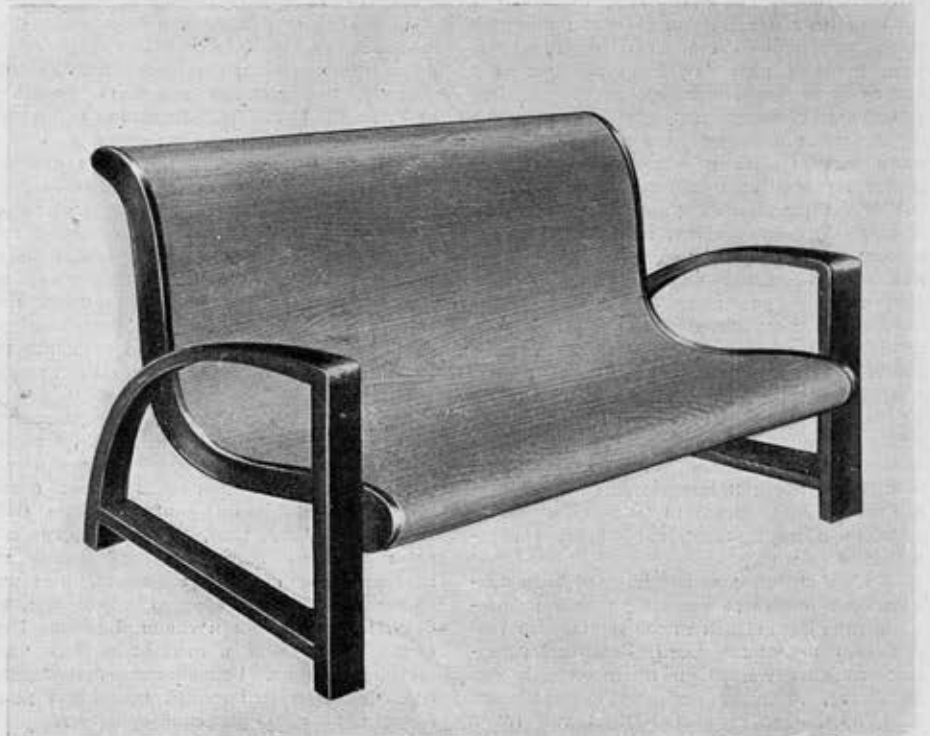
Projet d'un canapé dans le vestiaire de
l'établissement de bains du Mossoviet
Borov, Samsky et Jang

формы, со шкафчиками, вешалкой, открытыми отделениями и выдвигаемыми плоскостями (для обуви и т. д.). У ног жесткий прямоугольной формы с закатанными краями диванчик для раздевания и одевания. Туалетный сто-

лик с круглым зеркалом. Кабинет — комната изолированная, оборудованная диваном с книжными полками. Книжными полками снабжен также рабочий стол кабинета. Около стола мягкие поворачивающиеся кресла.

Приведенное описание не является очерчивающим и дает только самое общее представление о принципах, которыми мастерская № 12 руководствовалась при проектировании мебели.

Проект дивана в ожидальне бань Моссовета
Боров, Замский и Янг



Projet d'un canapé dans la chambre d'attente
de l'établissement de bains du Mossoviet
Borov, Samsky et Jang



ДЕКОРАТИВНЫЕ ТКАНИ ГЕРМАНИИ И ФРАНЦИИ

И. П. РАБОТНОВА

Борьба против эклектического смешения стилей в области текстильного рисунка еще недавно была очень популярна на Западе. В 1929 г. журнал «Art et decoration» выступает с протестом против безвкусовых мотивов на декоративных тканях, против всех этих голубков, любовных пар, амуров, нерешитых лент и т. д. Автор статьи противопоставляет этой «мещанской орнаментике» гладкие стены и строго рациональную логику нового конструктивистского интерьера. Это увлечение конструктивизмом нашло свое отражение и в оформлении тканей. Расцвет этого направления в области текстильного рисунка относится приблизительно к 1923—1928 гг. Рисунок как «украшательский» момент вообще отвергается, идеалом является совершенно гладкие ткани. Единственное разнообразие может вноситься в них цветом, а также различной фактурой материалов. В связи с этим, набивной рисунок оказывается не в почете, а в области ткацкого рисунка предыдущих лет уступает первое место станкам ремизмам, на которых вырабатываются различные гладкие ткани английского типа. В подобных тканях, естественно, главное место занимает культура материала, цвета и переплетения. Цвет становится вспомогательным моментом, выявляющим и подчеркивающим характер переплетений.

Наибольших достижений в области производства подобных тканей удалось добиться помимо английской также германской текстильной промышленности. Здесь производство гладких тканей, в противоположность фасонным, занимает одно из первых мест. Они, по мнению журнала «Die Form» (№ 3

за 1933 г.) наиболее отвечают задачам текстильной промышленности.

Следует действительно признать, что использование для декоративных целей тканей с рисунком английского типа (полосы, клетки) дает в большинстве случаев очень красивые эффекты. Главное, что должно привлечь наше внимание в этих тканях, — это великолепное единство их художественного и технического выполнения. Усвоить технику производства подобных тканей — ответственная задача, лежащая перед нашей текстильной промышленностью.

Несмотря на то, что идеалом апологетов конструктивизма была гладкая безузорная ткань, она иногда все же украшалась орнаментом, и тогда это был орнамент геометрический, в основу которого влились различные стилизованные механические детали. Примером подобного рода могут служить рисунки французского художника Эрика Багга. В его тканях изобразительным мотивом служат колеса, шестерни, приводы и пр.

К работам, в которых еще достаточно сильно влияние конструктивизма, можно отнести и рисунки для тканей, обоев и ковров, находящиеся в альбомах под названием: «Repertoire du gout moderne» (Edition Albert Levy, 1928, №№ 1 и 2), где собраны проекты внутреннего убранства помещений различного назначения, а также всевозможные детали этого убранства: мебель, посуда, ковры и ткани. Влияние Корбюзье чувствуется в этих альбомах чрезвычайно сильно. Большинство приведенных здесь рисунков для тканей использует резко очерченный геометрический орнамент.

В связи с кризисом западного конструктивизма самодовлеющий изобразительный текстильный рисунок снова за последнее время приобретает большое значение при оформлении тканей. Для этой эволюции характерна та же проповедь неоклассицизма и неоромантизма, которая определила позиции новой западной живописи. Эта «смена веж» происходит под несомненным влиянием кризиса капиталистической системы. Это возврат к старым формам и приемам, возврат к романтизированной идее, к старой эстетике, к старой тематике. Главным в текстильном рисунке объявляется его крайняя эстетизация. Этот рисунок рассчитан теперь на индивидуальное, дорогое платящее потребителя. Кризис вызывает сильное понижение покупательной способности масс, и в печати начинается широкая кампания за возрождение ручного ткачества и различных способов ручного оформления ткани (ручная набойка, роспись тканей от руки, батик и т. д.).

В статье, посвященной творчеству упомянутого выше Э. Багга, автор А. Мартини, восхваляя завуалированность и эстетическую стилизацию производственных мотивов его орнамента, добавляет, что время, когда художественность и красота вещи полагались исключительно в ее техническом совершенстве, прошло.

В журнале «L'amour de l'art» за 1932 г. (декабрь) приведен разговор с достаточно известным в Париже декоратором М. Б. Шампинелем, в котором последний весьма определенно высказывает свои взгляды на декоративное искусство. Господство обнаженной поверхности, господство кубизма и

супрематизма в живописи Монет, по его словам, удовлетворить наш разум, наш вкус и умеренному, но не может отвечать заложеному в человеке стремлению к прекрасному, его скрытым стремлениям и порывам. Необходимо, по его словам, «очеловечить» новый интерьер. Особое внимание он уделит оформлению окон. Холод искусственного мрамора, стальные трубки и стеклянные плиты нуждаются, по его мнению, в оживлении их тканями легкими, нежными, прозрачными с «бликами» и «вкусными» складками.

Протест против обаяющей «функциональной сущности» вещей не чужд также и немецким художникам и критикам. В журнале «Deutsche Kunst und Decoration» автор восстает против ультрарационального подхода к оформлению жилищ и требует введения во внутреннее убранство цветов и декоративных тканей с веселым цветочным орнаментом. Тканши должны, как говорит автор, радовать глаз, высокохудожественное оформление окружающего должно действовать на характер человека, перевоспитывая и улучшая его. В качестве примера таких тканей «воспитательного» назначения в статье приведены не очень удачные рисунки декоративных механических набоек.

В связи со всей этой кампанией печати, художественной критики и текстильных фабрикантов, в западной текстильной продукции последнего времени начинают утверждаться имитации рисунков конца XVIII в.; правда, они в большинстве случаев в известной мере перекомпоновываются. Иногда на основании старых мотивов создаются формально безукоризненные вещи. К таковым следует отнести декоративные полотняные ткани Тиссваери и Шателля. Они работают их, применяя трафарет, дополняя затем рисунок от руки при помощи кисти, что придает их проведением неповторимую оригинальность. В росписи они применяют золото и серебро, благодаря чему простые полотняные ткани приобретают вид роскошной парчи.

Художник Даф также пользуется для сложных сюжетов своих рисунков растительным орнаментом XVIII века. В других его тканях, мотивах для которых служат либо отдельные листья, положенные друг на друга, либо круги, треугольники и прочие геометрические формы, сильно чувствуется незаметное влияние супрематизма. Даф широко применяет в своих тканях уют из особого вида искусственного шелка, называемого им «кендешном», причем на долю натурального шелка и металлических нитей приходится только 20-30 проц.

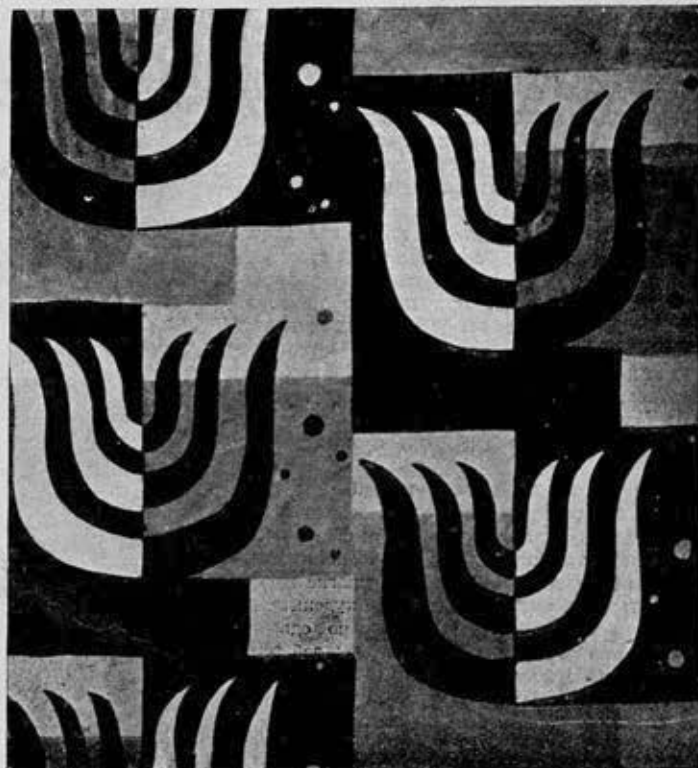
К лучшим образцам декоративных тканей следует отнести мебельные ткани типа «Дамаск», сделанные по рисункам Рауля Дюфи. В выпуске «Selection», посвященном творчеству Дюфи, автор пишет: «Рауль Дюфи произвел в ткачестве и печати декоративных тканей целую эволюцию, он один оказался в состоянии создать стиль достойный нашей эпохи. Его богатый опыт по работе над гравюрой на дереве нашел себе должное применение в рисунках для тканей. Цветы, растения, люди и животные, данные им в иллюстрациях и «Гладиаторам» Гильома Аннолинера, послужили образцами орнаментальных мотивов для всего нового, декоративного направления, в чем бы оно ни выразилось: в платьях, мебелировке или внутреннем убранстве. Свой декоративный стиль Рауль Дюфи нашел, по словам автора, «как поэт во время сна» и находит спящие диалог, где мирная реальность дана в таин-

Рисунок для обоев
Худ. Э. Энгель-
Майнфельд и
М. Штадльшауер



Dessin de tapisserie
Peintres E. Engel-
Mainfeld et
M. Stadlschaouer

Рисунок для обоев
худ. Э. Энгель-
Майнфельд и
М. Штадльшауер



Dessin de tapisserie
Peintres E. Engel-
Mainfeld et
M. Stadlschaouer

ственной выдумке, которая звучит, как правда».

Интересны также ткани, прекрасно выполненные в техническом и художественном отношении, выработанные специально для убранства парохода «Бремен», которые воспроизведены в февральском номере журнала «Deutsche Kunst und Decoration» за 1930 г. В создании этих тканей принимали участие выдающиеся художники и первоклассные ткацкие мастерские.

Конечно, здесь перечислялись только уникальные ткани, не доходящие до широкого потребителя. Несмотря на их высокое качество, это накладывает на них особый отпечаток. Так, например, в творчестве Марселя Верте мы ясно видим признаки того упадка художественной культуры, которым отмечены многие области западного искусства за последние годы. Марсель Верте, подобно Дюфи, работает в весьма разнообразных областях (иллюстрации, мебель, куклы, витрины). Его рисунки для тканей сюжетны, причем тематика рисунков вскрывает чрезвычайно ярко идейную направленность его искусства. Ткань, названная им «Моя деревня», — это реакция против усиленной урбанизации искусства периода конструктивизма. По фону цвета беж этой ткани бегут белые дороги, между которыми разбросаны черные силуэты готических церквей и серо-лиловые пятна, долженствующие изображать лес. Вторая ткань называется «Контраст». На ней по тускло-красному фону расположены розовые контуры стаканов с серым, коричневым и черным содержанием. Эти рисунки Верте предназначаются для декоративных тканей и обоев. Расцветка рисунков тусклая, композиция разбросанная.

Интерес представляет и продукция учебно-производственных ткацких мастерских в Германии, работающих по государственным и церковным заказам. Эта продукция отмечена печатью фашистской идеологии. В рисунках, украшающих ковры, занавеси и кружева, которые производит мастерские, мы можем встретить орнамент из фашистских знаков, государственный герб и т. д.

В поисках материала, могущего дать мотивы для рисунков, западные художники последнего десятилетия обращаются часто к художественной сокровищнице прошлых веков, к богатому художественному наследию других народов, а также к экзотическим мотивам колониальных стран. Применение мотивов творчества чуждых стран и народов для современных рисунков не всегда одобряется. Автор, пишущий в «Selection» о творчестве Раули Дюфи, говорит, что народное творчество «диких» стран ценно лишь как материал для изучения, но когда при помощи туземного искусства художники и фабриканты пытаются «обновить» и «стилизовать» ткани, предназначенные для «цивилизованных», то получается весьма плачевная картина. Он протестует против экзотики, врывающейся бесконтрольно в театральную декорацию и прикладное искусство.

Яркие кричащие пятна тканей «под экзотику» еще резче выделяются на фоне утонченно-тусклых «пастельных» тонов основной массы современных западных тканей. Нашим художникам следует их изучать, ибо многие из них чрезвычайно высоки по своему художественному и техническому качеству, но одновременно они не должны ни на минуту забывать, что это продукт чужой, упадочной и враждебной культуры.

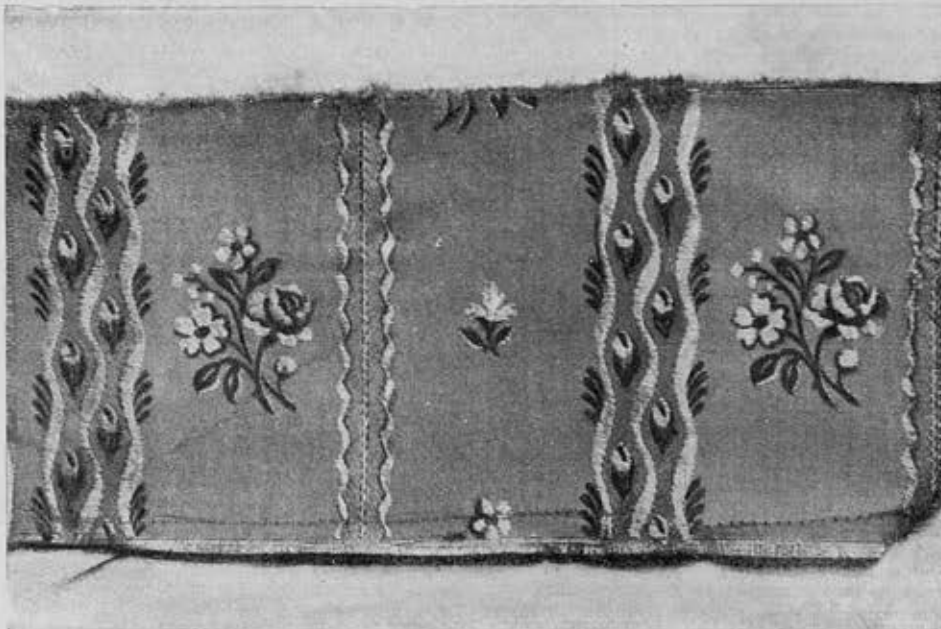
Декоративная ткань
Худ. Эрих Багг



Tissu décoratif
Erich Bagg

Современная французская ткань,
имитирующая образцы XVIII века

Tissu français moderne imitant les tissus du
XVIII s.



С. С. АЛЕКСЕЕВ

Роль цвета в архитектуре общепризнана; о ней говорят и теоретики и практики. Но надо отметить, что очень часто указывают лишь на одну сторону, лишь на одну возможность использования цвета в архитектурном сооружении, а именно, что с его помощью можно деформировать архитектурную форму, т. е. зрительно повысить или понизить, расширить или сузить архитектурное пространство, усилить или ослабить рельеф фасада и т. п. Это совершенно верно, но никак не исчерпывает всех возможностей, предоставляемых цветом архитектуре.

С помощью цвета можно повлиять на освещенность помещения, решать задачи гигиенического порядка, создать удобства ориентировки, оказать значительное влияние на композицию сооружения и, наконец, что особенно важно, разрешение архитектурного замысла в целом связано с соответствующим эффектом его цветового решения. Надо прежде всего отметить, что всякое архитектурное сооружение имеет определенный цвет: бесцветной архитектуры не может быть. Цвет в архитектуре — неотъемлемый ее элемент, активно участвующий в том воздействии, которое данное архитектурное сооружение оказывает.

Рассмотрим возможность деформации архитектурной формы цветом. Мы в первую очередь останавливаемся на этом вопросе потому, что архитектурная форма, соотношение архитектурных масс, их комбинация весьма существенны для архитектора.

Как известно, цвета, воспринимаемые нами, обладая различными свойствами, кажутся различно удаленными от наблюдателя, хотя бы фактически они были на равном удалении от него¹. Кроме того, одни цвета выявляют поверхность, ее фигуру и рельеф и располагаются в пространстве совершенно точно, т. е. кажутся находящимися

от наблюдателя на совершенно определенном удалении, другие же цвета не выявляют поверхности, рельефа и фактуры и не локализуются точно в пространстве¹. Эти два изученные в цветоведении явления (выступление и отступление цветов и «фактурно-пространственные свойства») наиболее важны при рассмотрении возможности деформации архитектурной формы цветом. Если сооружение окрасить цветом, не выявляющим поверхности и не локализующимся точно в пространстве, то будет трудно видеть поверхности сооружения, а следовательно, и его форму. Каждому архитектору хорошо известно, что окраска сооружения в некоторые оттенки голубых цветов, в сиреневые и в фиолетовые цвета всегда представляет большую опасность в указанном смысле. Такие голубые или сиреневые дома (а иногда и лимонно-желтые) даже с сравнительно небольшого расстояния «исчезают»².

В Москве на Кадашевской набережной один дом (№ 16) окрашен голубым цветом средней светлоты и достаточной насыщенности. Его простой, почти гладкий фасад очень плохо воспринимается, в особенности на расстоянии. Иной раз такое «скрадывание» отдельного сооружения может быть задачей архитектора. Соответствующей обработкой фактуры поверхностей здания такие цвета можно сделать вполне поверхностными.

Если плоскость фасада окрасить в два цвета, кажущиеся различно удаленными от наблюдателя (выступающие и отступающие относительно друг друга), то такая стена покажется разбитой на две самостоятельных поверхности, будут расположенные друг за другом.

¹ Первые называются поверхностными цветами (или цветами поверхностей), вторые — независимыми. Большинство цветов, наблюдаемых нами, относится к поверхностным цветам. Пример типично независимого цвета — цвет голубого или ровно затянутаго серого неба. Цвета холодные, гладких глянцевых или блестящих поверхностей, относительно кажутся более независимыми, чем цвета теплые, матовых или грубо фактурных поверхностей.

² Фактурность цвета окраски влияет главным образом на степень выявления формы архитектуры и ее деталей. «Броскость» сооружения как целого пятна зависит более от относительной заметности цветов окраски, следовательно, от окружающих цветов.

Если две различные плоскости или два различных членения одной плоскости окрасить различно локализующимися в пространстве цветами, то такие плоскости или два таких членения будут казаться расположенными в пространстве иначе, чем они фактически расположены.

Основываясь на этих фактах, можно достаточно сильно зрительно деформировать архитектурную форму, чем и пользуются часто архитекторы.

Вторая часть вестибюля театра им. Вахтангова (Москва, Арбат) окрашена в голубой цвет, отчего кажется просторнее, шире (эта часть вестибюля очень узкая, коридорообразная). Здесь мы видим удачное использование цвета.

Но очень часто встречаются отрицательные примеры. Например, в Москве, на Рождественке, дом № 14 окрашен в два цвета. Первый и второй этажи окрашены в цвет серо-коричневый с сиреневым оттенком. Третий и четвертый этажи окрашены в светлоголубой. Несмотря на наличие белых карнизов и наличников, фасад дома «разрывается». Первые этажи кажутся ближе верхних.

Невысокий зал Всесоюзной академии архитектуры (Москва) имеет синюю окраску стен (ультрамарины) и белый потолок. Синяя окраска как бы раздвигает стены, помещение кажется шире, высота же остается неизменной, и в конечном счете зал воспринимается очень прижатым. В данном случае мы имеем также отрицательный пример деформации архитектурной формы.

В целях выявления архитектурной формы и всего архитектурного сооружения в его окраске следует применять поверхностные цвета (т. е. цвета, выявляющие поверхность). Для деформации архитектурной формы цвет окраски подбирают, руководствуясь тем соображением, что всякий выступающий цвет будет зрительно приближать окрашенную им поверхность и, наоборот, всякий отступающий цвет будет удалять поверхность.

К этому еще надо добавить, что большую роль играет объединение и разъединение цветов. Как известно, одни цвета объединяются, т. е. группа таких цветов воспринимается целостно, другие же, наоборот, разъединяются, т. е. воспринимаются как несвязанные друг с другом¹. Если архитектурное сооружение будет окрашено многими цветами, не объединяющимися друг с другом, то совершенно ясно, что само сооружение будет восприниматься нецелостно.

В Ленинграде, на Красноармейских улицах имеются дома с фасадами, окрашенными в два цвета таким образом, что один цвет является основной окраской фасада, а другой размещается по фасаду в виде цветной полосы. Избранные цвета не объединяются, в результате чего нарушается целостность архитектурной формы.

Если цвета отдельных частей сооружения будут отъединяться от его прочих цветов и объединяться с цветами соседних сооружений, то произойдет полное разрушение единства архитектурных форм, отдельные части от сооружений оторвутся, сливаясь с другими соседними зданиями.

Вообразим три дома: два крайних окрашены в различные цвета, средний же окрашен в цвет близкий к цвету окраски одного из крайних домов. Этот средний дом будет восприниматься связанным с тем домом, который близок ему по окраске. В Москве на Чистых прудах есть дом Наркомлегпрома — темносерый, соседний с ним (дом № 14) — слегка желтоватый, очень светлый. Между ними — маленький домик, светло окрашенный. Домик воспринимается как часть комплекса светлого дома. Если бы он был окрашен в серый цвет, он объединился бы с домом Наркомлегпрома, а если бы его окраска отличалась от окрасок обоих соседних домов, он воспринимался бы самостоятельной единицей.

Помимо архитектурного значения в архитектурном сооружении цвет имеет значение светотехническое, что относится не только к внутренним, но и к наружным цветовым решениям архитектурного сооружения. Достижение требуемой освещенности является постоянной заботой архитектора. Количество света, отражаемого от стен, влияет на освещенность помещения и зависит от их коэффициента отражения.

¹ Объединяются цвета близкие друг другу, обладающие общими признаками и образующие равноступенчатые ряды. Цвета разнородные, наоборот, разъединяются.

Освещенность можно значительно повысить соответственным подбором цветов окраски. Это относится и к внутренним и к наружным окраскам, так как на освещенность улиц и площадей в некоторой мере влияет окраска зданий, образующих улицу или площадь.

Однако этим кругом вопросов не исчерпывается светотехническое использование цвета. Очень часто случается, что внутри помещения возникают различные вредные и нежелательные рефлексы (например, от сооружений и объектов, расположенных перед окнами). Такие нежелательные рефлексы могут также в значительной мере устраняться соответственным приемом окраски¹.

В окраске помещений иногда учитывается ориентация помещения по странам света. Помещения с окнами на север освещаются более холодным светом, а помещения с окнами на юг — более теплым светом. Окраской комнат южной стороны в более холодные цвета и комнат северной стороны в более теплые цвета можно уничтожить заметное различие их освещения. Встречаются случаи, когда удовлетворительно освещенное помещение кажется темным. В этих случаях следует применять цвета, кажущиеся наиболее светлыми².

Цвет можно использовать в качестве средства разрешения различных гигиенических задач. Конечно, не следует понимать гигиенические задачи таким образом, что всюду, где требуется особое соблюдение чистоты, нужно применять только белые цвета. Можно указать на окраску в черный цвет одной из операционных Мечниковской больницы в Ленинграде. Этот пример, идущий в разрез с распространенным мнением о гигиеничности белых цветов, показывает, что довольно простая и, казалось бы, решенная задача может иметь несколько решений³.

К гигиеническим вопросам следует еще отнести требования наименьшей утомляемости глаза человека, занятого в данном помещении определенным трудовым процессом. В зависимости от того, чем занят в нем человек, с какими объектами имеет дело и какой они цветности, приходится выбирать соответственные цвета для окраски помещения. Мастерские и лаборатории, работа в которых сопряжена с наблюдением раз-

¹ Окраской плоскостей, на которых наблюдается рефлекс в противоположный ему цвет (определенной насыщенности и светлоты).

² Наиболее светлыми цветами нам кажутся желтые, особенно лимонно-желтые цвета.

³ Пыль очень заметна на черных цветах, загрязнения — на желтых.

личных хроматических цветов, обычно окрашивают в ахроматические цвета, являющиеся наилучшим фоном для любого хроматического. При работе с определенным цветом глаз работающего утомляется на данный цвет, перестает его воспринимать, в глазу возникают отрицательные последовательные образы (т. е. мнимые изображения наблюдаемых форм противоположной окраски), что затрудняет работу. Перевод глаза на фон противоположной окраски обеспечивает восстановление деятельности сетчатки.

Объект работы должен хорошо выделяться на фоне, поэтому цвет фона должен подбираться с учетом цвета объектов работы. Темные стенки хорошо выделяются на фоне ярких красновато-оранжевых, оранжевых и желто-оранжевых цветов, и в мастерских обработки металла целесообразно делать панели таких окрасок. Окраска панелей в теплые яркие цвета в этом случае рациональна еще и потому, что металлические стенки и обрабатываемый металл ахроматичны и темны. Такие мастерские обычно производят впечатление мрачных и как бы загрязненных. Яркий цвет панелей хорошо компенсирует недостаток цветности всей наблюдаемой обстановки и дает пятна напряженных, светлых, как бы «солнечных» цветов. Там, где возможно сильное утомление зрения, целесообразно применять зеленые цвета, как наименее утомляющие глаз.

Следует указать далее на возможность использования цвета как ориентирующего средства, что достигается различного рода окраской. При поэтажной ориентации на различных этажах различно окрашивают коридоры или потолки площадок в лестничной клетке. Иногда пользуются с этой целью не различными цветами, а различными комбинациями нескольких цветов, что можно видеть в лестничной клетке Октябрьской гостиницы в Ленинграде. В домах с несколькими лестницами их иногда окрашивают различно. В Москве в 6-й школе БОНО (Серебряниковский пер., д. № 16) клетка главной лестницы имеет густо оранжевую панель, в боковой лестнице — охристая панель.

При решении общепромышленной композиции цвет выступает как очень существенный элемент, как средство, от которого в известной мере зависит получаемый результат. Как известно, цвета обладают свойством заметности (одни более заметны, другие менее за-

метны)¹ и так называемыми «весовыми свойствами». Различные цвета воспринимаются нами различно весовыми, более и менее «тяжелыми»². Отсюда ясно, что скомпонованная архитектурная форма, архитектурная масса может выиграть в своей компоновке в зависимости от окраски. Применение «тяжелых» цветов вверху всегда приводит к впечатлению сдавленного сверху сооружения, что очень часто оказывается нежелательным. Укажем, например, окраску дома № 12 по Калашину переулку в Москве. Стены дома—розоватые, светлые; наличники и широкий карниз вверху—довольно темные, коричневые. Дом кажется принижением и кроме того производит такое впечатление, будто его простая кубическая форма стеснена переплетом темной рамы, «заколочена рейками». Такое впечатление возникает всякий раз, когда мелкие выступающие вперед членения архитектурных плоскостей (карнизы, тяги, наличники и т. п.) окрашиваются темнее самих плоскостей. Окраска в «тяжелые» цвета нависающих форм усиливает впечатление их давящей весомости (темные потолки в некоторых случаях, однако, не кажутся «тяжелыми»). Окраска в «тяжелые» цвета одних архитектурных объемов, сосредоточенных по одну сторону архитектурной композиции, при «легкой» окраске других объемов, сосредоточенных по другую ее сторону, приводит обычно к неуравновешенной композиции, что особенно бывает заметно в симметричных сооружениях. В равной степени концентрация более броских, заметных цветов на какой-либо одной стороне или части сооружения, неминуемо разрушает или изменяет композицию всего сооружения.

Распределением «броских» цветов иногда пользуются для концентрации внимания на какой-либо одной стороне помещения или сооружения. Так использован цвет в фасаде театра им. Вахтангова в Москве (над входом дано черное пятно, броское в силу его резкого отличия по светлоте от остальных цветов фасада). Эстрада клубной самодеятельности в Центральном парке

¹ Наиболее заметен (по абсолютной заметности) красный цвет. Всякий цвет может быть очень заметным (в силу относительной заметности), если его фон резко от него отличается. На относительную заметность более всего сказываются влияния различия по светлоте.

² Экспериментально установлено, что к «тяжелым» цветам относятся цвета темные, теплые и более фактурные. Цвета холодные и светлые относятся к «легким».

культуры и отдыха им. М. Горького (в Москве) имеет оранжевый цвет, выделяющий эстраду и привлекающий внимание. Более броская окраска (оранжевый цвет) фасада Казанского вокзала в Москве совпадает с главным его архитектурным объемом. На улице Герцена (Москва) выделяется красный фасад Театра революции, хотя большая его часть уходит в переулок.

В окраске детских и школьных помещений следует учитывать возрастные особенности восприятия цветов и цветовое предпочтение детей. Как известно, дети предпочитают светлые, достаточно насыщенные, теплые цвета. Детское отделение профилактория Володарского района и ряд школ в Ленинграде, многие школы в Москве выдержаны преимущественно в таких цветах.

Выбирая цвета для окраски зданий (и помещений), архитектор должен учитывать условия освещения и окружение данного архитектурного сооружения, так как его окраска будет находиться под влиянием света и окружающих цветов, изменяясь под их действием. Цвета мы всегда воспринимаем в определенных условиях, в определенном окружении и в связи с определенными объектами. Почти ахроматичная окраска домов в городе Миколя-Шахара кажется очень цветной в условиях яркого света и прозрачности воздуха, свойственных Кавказу. Подобная окраска мало приемлема для Москвы и тем более для Ленинграда. В окраске ленинградских улиц очень хорошо применены достаточно насыщенные, теплые цвета. Слабо насыщенная окраска Москвы иногда воспринимается как почти бесцветная. Разрабатывая окраску сооружения или комплекса сооружений, надо избегать однообразия, оно всегда действует неприятно.

При решении окраски отдельных деталей архитектурного сооружения приходится также считаться с целым рядом разнообразных соображений и требований. В зависимости от того, должна ли данная деталь бросаться в глаза, или, наоборот, оставаться мало замечаемой, подвержена ли она загрязнению или нет, является ли рефлектором, отражающим свет, и пр., приходится выбирать для их окраски различные цвета.

Все вышеизложенное относится к техническому использованию цвета, ко-

торым не исчерпывается вопрос о цвете в архитектуре. Проектирование цветового решения, выбор цветов для окраски есть прежде всего художественная задача. Непонимание или недооценка этого неминуемо приводит к ошибкам функционализма.

Архитектурное сооружение в совокупности всех моментов, в том числе и цвета, оказывает определенное воздействие. Через это воздействие выражается содержание архитектурного сооружения.

Цвета действуют на человека определенным образом. Разумеется, никак нельзя разделить цвета на бодрые, вялые, веселые, мрачные и т. д. Воздействие, оказываемое цветом на человека, зависит от многих обуславливающих его причин. Одни и те же цвета в различных условиях, в связи с различным их назначением, в связи с тем, что окрашивают они собою, кем они воспринимаются, могут оказывать различное воздействие. Решая задачу цвета, никак и никогда нельзя ее отрывать от архитектурного сооружения в целом, от его масштаба, формы, планировки, окружения и т. д.

Для того, чтобы цветовое решение представляло собою художественную ценность, в его основе должен быть определенный художественный замысел. В каждом конкретном случае задача решается особо. Установить общие правила нельзя.

Добытые наукой о цвете данные необходимо, конечно, знать архитектору. Он должен их учитывать и ими пользоваться, но никоим образом нельзя непосредственно их переносить в архитектурную практику, так как эти данные касаются изолированно взятых цветов, архитектор же имеет дело с цветом, как элементом художественного архитектурного произведения.

Все, что говорилось выше об окраске, относится не только к окраске в буквальном смысле этого слова, но и ко всяким иным техническим способам сообщения цвета архитектурным поверхностям, как-то: к облицовке различными материалами, цветному оштукатуриванию и т. п.

Изложенное в статье затрагивает только небольшой круг отдельных вопросов цвета по отношению к архитектуре и лишь с одной стороны (чисто цветоведческой). Многое оставлено без внимания

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Майоликовые плитки
эпохи Рамзеса III
Египет

Plaques en majolique
de l'époque de Ramses III
Egypte



МАЙОЛИКА В АРХИТЕКТУРЕ

Исторический очерк

А. С. БАШКИРОВ

Колоссальное строительство ставит перед нашими архитекторами задачу изучения декоративно-орнаментальных материалов, в том числе и некоторых полузабытых, которые благодаря своей красоте используются со времен глубокой древности. К таким материалам относится хорошо известная в старых образцах майолика.

В Италии майоликой еще в XV в. называли фаянсовые или так называемые глазурированные или поливные изделия из глины (кирпичи, плитки для облицовки зданий внутри или снаружи, посуда, скульптурные изображения и т. п.). Под глазурью разумеется тонкий стекловидный слой, накладываемый на поверхность глиняной вещи и приплавленный к глине путем обжига для придания ей непроницаемой поверхности, предохраняющей от стирания и исцарапывания ее часто мягкие керамические массы.

Глазурь бывает свинцовая — прозрачная и бесцветная, как стекло и оловянная — непрозрачная. Через свинцовую глазурь просвечивает глина; чтобы скрыть ее темный тон, глину покрывают тонкой белой или цветной обмазкой, так называемым ангабом (engobe), по которому уже возможно или расписывать поверхность глиняной вещи краской или выгравировать, или выстакбывать до темного фона глины контурный или силуэтный рисунок; это так называемая техника «sgraffito». Изделия со свинцовой поливной называются полуфаянсами, а с оловянной — настоящими фаянсами.

Древние Египет, Вавилон, Ассирия, так называемая «египетская» (крито-миценская) культура, и Персия превосходно пользовались для архитектурно-декоративных целей поливной керамикой. Далее она играет огромную роль в государствах средневекового Востока и в особенности в странах так называемой мусульманской культуры. Западная Европа, как и Восточная (Россия древних времен), пользуется поливной керамикой для тех же целей.

Но восточная и западная майолика во многом отлична. Если на Западе поливная керамика получает преимущественно декоративное применение, то на Востоке она, кроме того, способствует сохранению основной части конструкций, от монументального архитектурного сооружения до мельчайших керамических изделий (посуда, предметы, украшения и т. п.). Дело в том, что Египет, Вавилон, Персия, современный Афганистан, наша Средняя Азия использовали как строительный материал чаще всего так называемые лесовые, крайне сыпучие и легко проницаемые глины. И в архитектуре, и в бытовых вещах изделия из лесовой глины требуют химико-механического сцепления и предохранения от быстрого разрушения. Поливая или глазурированная стекловидная поверхность, приплавленная к глине путем обжига, сообщает сыпучей лесовой глине непроницаемость.

Если в Египте поливная керамика вводится в архитектуру еще довольно сдержанно,

то в ряде других стран древнего Востока она является ответственной материей для внутренней и внешней облицовки наиболее монументальных и парадных сооружений, который предохраняет стены, выложенные большей частью из сырцового (необожженного) кирпича, от атмосферных влияний.

Египет и Вавилон в полном смысле слова являются родиной стекловидной глазури. В Египте еще в додинастическую эпоху в феодализирующемся родовом обществе по раскопкам Флиндерса-Петри имеются предметы со стекловидной поливкой, из глины, известняка и других материалов. Наиболее древним памятником, сохранившим нам поливные облицовочные изделия *in situ*, является погребальная камера самой древней египетской ступенчатой пирамиды в Саккара (царя Дjosера).

В пирамиде Дjosера мы имеем поливные желтые, зеленые и синие изделия *in situ*, относящиеся к III так называемой «мемфитской» династии¹, раскопки Флиндерса-Петри в Абидосе обнаружили фрагменты облицовочных плиток зеленой глазури, относящиеся к более древней, I и II «гизинской» династии². С VI династии египетских царей к упомянутым цветам глазури присоединяется еще темносиний цвет. Окраска достигалась обычно применением окиси меди к толченной стекловидной фritte.

¹ С 2975—2470 г. до н. э.

² С 3395—2975 г. до н. э.

В эпоху так называемого «среднего царства», с ростом благосостояния городских кругов фаянсово-керамическое производство получает особое развитие. К сожалению, от этой чрезвычайно интересной эпохи расцвета городов сохранилось мало предметов архитектурной поливной керамики.

Крупные материалы и характеристиче архитектурной поливной керамики были открыты при раскопках неутонченного Флиндерса-П три и в холмах Тель-Амарны на территории дворца Эхнатона. Здесь были обнаружены фрагменты расписных полов, колонны, инкрустированные цветными фаянсами, больше того, здесь были открыты мастерские фаянсовых изделий и плавления фритты. Там же в Тель-Амарне на месте царского гарема были найдены в значительном количестве поливные зеленые черепицы с рельефным рисунком, изображающим связки пшеницы; поливные облицовочные плитки с изображением цветка и бутона лотоса и плитки красной глазури, бывшие фоном для лотоса в орнаменте, а также обломки кирпичей с зеленой глазурью, инкрустированные цветами ромашки и чертополоха. Это дает нам право предполагать, что стены дворца были покрыты глазурованной мозаикой, которая сообразно «сверхтонкую», «сипиющую» роскошь помещением. Эпоха Эхнатона в Египте была наиболее яркой по богатству красочности майолики в архитектуре. В Музее изобразительных искусств (Москва) и в Эрмитаже (Ленинград) имеются фрагменты фаянсовых облицовочных плиток, характеризующие искусство времен Эхнатона (Аменхотеп IV, ум. 1358 г. до н. э.). В Музее изобразительных искусств хранятся фаянсовые плитки времени фараона Рамзеса III (XX династия, 1198—1167 гг. до н. э.) из Тель-Эль-Ихудийе; плитки разных форм с разноцветной поливой, орнамент передан графическим контуром. Ко времени Рамзеса III относятся интересные фаянсовые плитки Каирского музея из украшений дверей и фасадов дворца, шпательные в камень.

Вавилон пользуется глазурованной керамикой с очень ранних времен. Длительность необходимости в ней, как указано выше, строительным материалом, а отсюда характером архитектуры. Почти глинобитные постройки из сырцового по преимуществу кирпича, настоятельно требовали надежной облицовки, и поливной кирпич был самым дешевым и в то же время красочно-эффективным материалом для этой цели. Колоссальные материалы по облицовочной поливке сохранились до нашего времени особенно от нововавилонского периода при ассирийском господстве и в особенности при Навуходоносоре II (604—562 г. до н. э.). Его дворцы, храмы и стены замков покрывались колоссальными панелями, панно и обшивками из сплошных глазурованных кирпичей и монументальных глазурованных барельефов. Так, например, поливными кирпичами была сплошь покрыта огромная внешняя стена замка, занимавшего участок в 4 десятины. Особенно роскошно был украшен майоликой тронный зал дворца с площадью 17×52 м.

В ассирийской архитектуре нет того грандиозного размаха употребления майолики, какой наблюдался в Вавилоне; она здесь приобретает характер преимущественно декоративного материала. Объясняется это тем, что ассирийская архитектура в основном каменная. Наиболее характерным ассирийским памятником монументальной майолики является дворец Саргона в Хорсабаде, где имеются превосходные майолики и главных воротах



Майоликовые плитки 2—3-го тысячелетия до нашей эры. Индия

Plaques en majolique des années 2 000—3 000 av. J.—C. Indes

дворца, выразленные как обрамление главной арки, и отдельные панно на стене и башнях.

Великолепными памятниками древневосточной архитектурной поливной керамики являются монументальные персидские композиции из глазурованных паравтов. В столице Персии Сузах (500 лет до н. э.) имеются колоссальные (высотой в 6½ м) фризы воинов в богатых одеждах, крылатых быков, крылатых рогатых львов и др. Фризы окаймлены сверху и снизу поясками из пальметок. Датируются они V-VI в. до н. э., временем Ахеменидской династии (550—331 гг. до н. э.). В позднейшие эпохи персидской архитектуры (период: парфянского—325 лет до н. э., 226 лет н. э.—и сасанидского—226—636 н. э.) монументальная поливная керамика остается в частом употреблении. Господствующие цвета поливы Суз были зеленый, синий, желтый и черный.

Архитектурная поливная керамика на протяжении тысячелетий употреблялась в Индии. До нас сохранились фрагменты индосумарийского периода, III тысячелетия до н. э., с рельефами быков, слонов, единорогов, священных деревьев.

Е в восточном Средиземноморье на острове Крите и др. и в Малой Азии в период 3500—1100 гг. до н. э. существовала глубокая интересная культура «догреческая», «критско-микенско-троянская» или «агейская». В период от 2100 до 1500 г. до н. э. на Крите в архитектурных украшениях широкое распространение получают фаянсовые плитки с реалистическими композициями голубо-зеленого тона с изображениями рыб, морских раковин, коровы с теленком, козы с ягнзтами, фасадов домов и пр.

Античный греко-римский мир не знает майолики в архитектуре. Античная архитектура пользовалась керамикой и в устроительных целях (черепица, кирпич, гонимые

трубы и т. д.) и богато в декоративных целях.

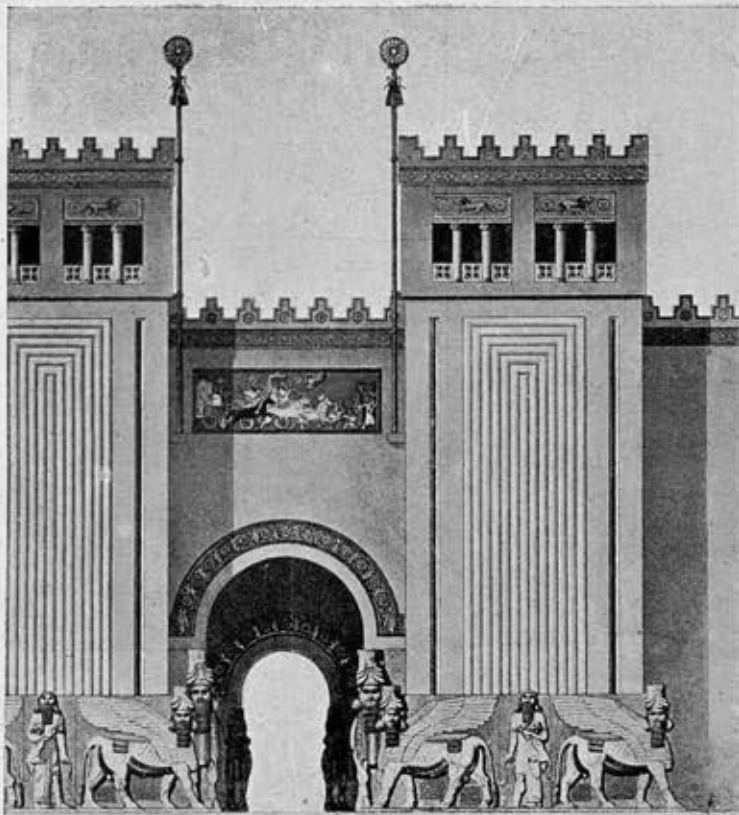
Византийская феодальная империя Хероно знает майолику. Сохранились византийские облицовочные поливные плитки из Никомидии (Государственный исторический музей) V-VI в. н. э. Они имеют светлорусый тон; изображение человека передано в контурно-силуэтных тонах и темнокоричневых и зеленых красках.

В древней Руси известны поливные плитки домонгольского периода. Фрагменты их встречаются в городах, связанных с Византией, как в Херсонесе (Крым), Пизунде, Сухуме (Кавказ) и др. В Византии и смежных с ней странах были в огромном употреблении глазурованные керамические водосточные, водопроводные трубы, черепица и кирпичи.

Арабская архитектура быстро освоила богатейшее культурное наследие, в условиях которого она развивалась. Можно установить ряд этапов развития майолики в арабо-персидско-турецкой архитектуре.

Средняя Азия в строительстве городов с X в. дает нам майолику строительную и декоративную, имеет в своей архитектурной конструкции лесовую и в основной массе сырцовый кирпич. Архитектурная майолика здесь для сооружений является своеобразной «рубашкой» стен из мелкого особо профилированного кирпича, штучно связанного со стеной раствором. Эта майолика отличается сверкающей поверхностью, расцветочной разнообразными ритмично-симметричными цветными панно и расчлененной вертикальными и горизонтальными тягами. Сплошная однотонная масса майолики особенно эффективна на разнообразных внешних (имеются и внутренние) куполах.

В XI-XII в. орнаментальная майолика осторожно вырабатывается в монументальную



Майоликовое панно парадного дворца Саргона
Ассирия (реконструкция)

Panel en majolique du palais de parade de Sargon
Assyrie

декоративную резную терракоту. Появление глазури только на световых, выступающих частях резной керамической поверхности, на ее темном фоне является тонким декоративным эффектом. Многообразное употребление майолики потребовало организации обширной виртуозно ответственной и художественной квалифицированной промышленности.

Кроме майолики новой плитки среднеазиатская керамическая индустрия производит резную поливную мозаику на кашинном черепке и затем, как указано выше, мелкокирпичную (кафельного типа) штучную мозаику. В XIV и XV в. майолика получает особое развитие в Средней Азии; памятники Самарканда (например Шах-и-Зинда) и Бу-

хары (например, Бани-Кули-хан) украшаются всеми видами среднеазиатской «классической майолики». Сюда проникла и техника чистого персидской майолики, так называемая «штампованная», или, точнее, формованная с разрисовкой и затем глазурированной. Мозаика на кашинном черепке помимо Шах-и-Зинда в Самарканде в прекрасных образцах сохранилась в изумительной внутренней поверхности огромного купола Куни-Ургенч—уникальнейшем памятнике.

Эпоха XVI в. — время упадка тонкой майолики в Средней Азии. Тонкие мозаичные и живописные работы в майолике заменяются крупными штучными грубо рисованными орнаментами поливными плитками.



Майолика дворца
в Сузах
5-ое столетие до
нашей эры. Персия

Majolique du palais à
Souse. 5-me siècle
av. J.-C. Perse



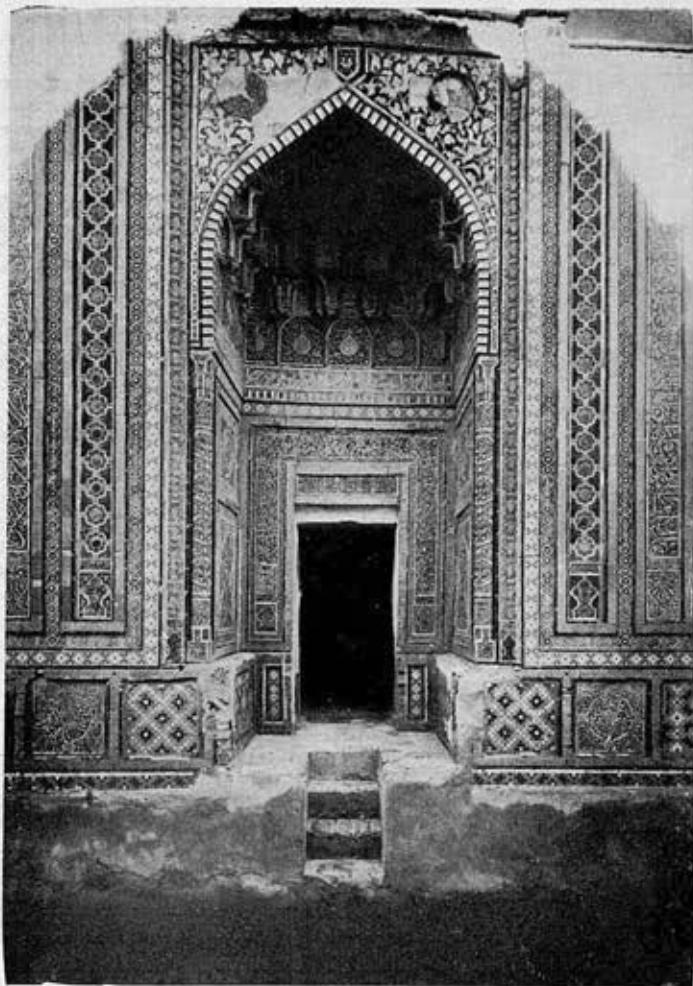
Майоликовый фриз дворца в Сузах
5-ое столетие до нашей эры. Персия
Frise en majolique du palais à Souse
5-me siècle av J.-C. Perse

Персия в период XI—XIV вв. вырабатывает майолику с особым металлическим отблеском, так называемым «люстром», который достигался через окрашивание окислами меди, железа или серебра поверхности первой глазури, после чего вторичный легкий обжиг придавал майолике отблеск.

Паразитами с люстром вследствие их непрочности покрывали преимущественно внутренние стены. Местами массового производства являются гг. Рея, Верами, Кашан, Казвин, Табриз и др. Особенно славится рефская керамика. В наших музеях имеются превосходные образцы изразцов с люстром. Каждый изразец обладает определенной законченной композицией и как бы представляет полное миниатюрное произведение. Сюжеты изразцов чрезвычайно разнообразны — это сцены войны, охоты, широк, штирманского быта, изображения музыкантов, танцоров, гимнастов, растительный и геометрический орнаменты. На них помещаются надписи-даты и даже стихи. В XIV в. люстрованные персидские изразцы приобретают богатый рельефный орнамент (формованный).

В конце XV в. наступает новый расцвет персидской майолики. При хорошей технике формовки, художественной орнаментовке, с люстром, она имеет то золотистый, то глубоко синий, голубой или зеленый фон, по которому вьется смелая линия рисунка.

В Персию и Среднюю Азию с момента монгольского завоевания (XIII в.) при Чингисхане проникают элементы китайского искусства, переходящие и на архитектурную майолику. Чингисхан и чингизиты, а позднее Тимур переселили сюда китайских мастеров.



Майоликовая резная облицовка мавзолея Ширин-бек-Ага, 1385 г. Самарканд



Revêtement en majolique sculptée du mausolée de Chirin-bek-Aga. An, 1385. Samarkand



Фрагмент майоликовой облицовки Золотоордынского периода XIII—XIV вв.

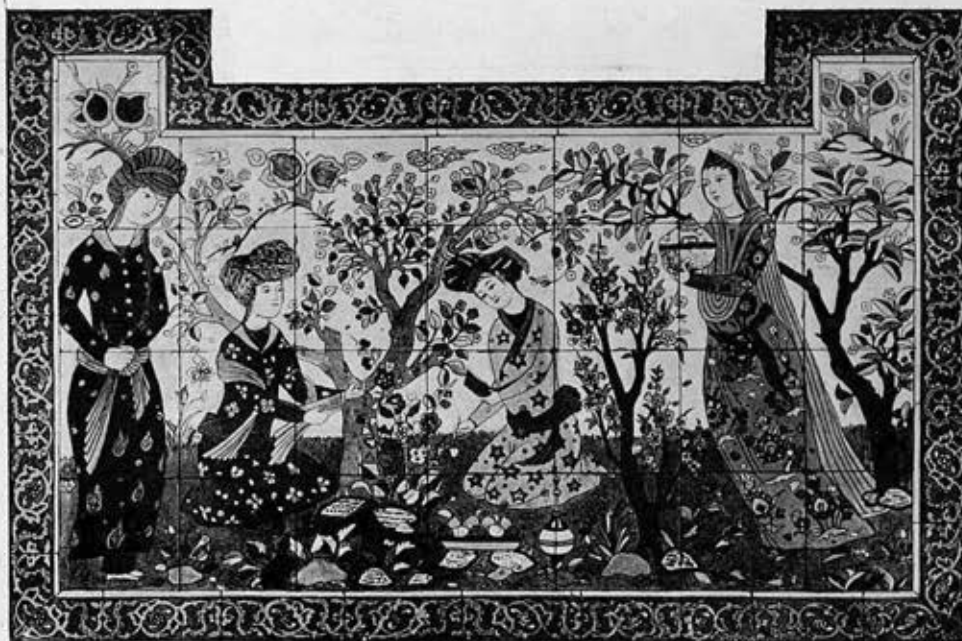
Fragment d'un revêtement en majolique de la période de la Zolotaia Orda XIII—XIV ss.

Основной темой турецкой майолики является богатый растительный мир. Родосские, сирийские и анатолийские разновидности ее украшают монументальные здания Константинополя, Дамаска, Брюсселя и др.

Полумусульманское и полухристианское население Испании, начиная с VIII в. на основе скрещивания старых туземных традиций с элементами арабо-африканского искусства создало особую, так называемую испано-мавританскую майолику, покрытую люстром. Особенно хороша майолика трех центров Испании: Малаги, Валенсии и Севильи (XIV—XV вв.). Изразцы Испании, так называемые «ацулен», большой художественной формой не отличаются; они здесь покрывают не только стены, но и пол. В XI—XII вв. майоликовая облицовка состоит из небольших разноформенных плиточек, при кладке дающих преимущественно геометрический орнамент. В XIII—XIV вв. здесь, как и на Востоке, особенно распространена была техника расшивки облицовочных плиток из больших плит; с XV в «ацулен» сначала штамнуются, а потом и формуются, подвергаясь полихромии.

Если в Испании стенная архитектурная майолика не получает большого распространения, то зато наблюдается специальное украшение внутреннего убранства особо декоративными вазами, для которых нарочито

Передняя майоликовая облицовка
XIV в.



Revêtement persien en majolique
XIV s.

Майоликовая облицовка XIV в. из гор. Рен.
Персия



Revêtement en majolique du XIV s.
Ville Reja, Perse

сооружались пины (главные производств в Валенсии и Малаге).

Итальянская майолика изготовлялась в многочисленных мастерских городов и местечек Италии (Флоренция, Фазанца, Каффариоло, Сиена и др). Ее ввел в архитектуру как крупную самостоятельную фигурную скульптуру в 1435 г. Лука делла-Роббиа (1399—1482), украшавший майоликой дверные арки, алтари, обрамления гробниц и пр. В полурельефе или горельефе его белые фигуры трактуются на синем фоне с желтым, зеленым и лиловатым цветом деталей. Среди многочисленных произведений Луки делла-Роббиа с архитектурой тесно связаны: медальоны в куполе капеллы Паччи с огромными изображениями евангелистов (1443—1446); тимпаны стрельчатых арок, двери ризницы флорентийского собора («Воскресенье»—1443 г. и «Вознесенье»—1446 г.) тимпан двери С. Доменико в Урбино («Мадонна» — 1448 г.) и др.

Племянник Луки делла-Роббиа Андреа делла-Роббиа (1435—1525) — автор величественных круглых медальонов в тимпанах над колоннами превосходного наружного портика «Воспитательного дома» во Флоренции.

Современником Андреа делла-Роббиа был сын Луки делла-Роббиа Джованни делла-Роббиа (1529), который оставил также много монументальных майоликовых скульптур, из которых в Московском музее изобразительных искусств хранится весьма декоративная дарохранительница.

В майоликовых скульптурах упомянутых мастеров проявляется реалистическая идеология итальянской торговой буржуазии первой половины XVI в. Майолика в Италии, как облицовочный материал, не входит в строительную практику, да и понятно, так как итальянские мастера располагали прекрасными строительными материалами для облицовки. В качестве оригинального памятника необходимо отметить изразцовый с поливой пол оратория св. Екатерины в Сиене (1505 г.).

Во Франции сохранились редкие архитектурные майолики. Из памятников XVI в. наиболее интересными являются: майолика замка Мадрид в Булонском лесу близ Парижа, майолика пола замка Экуан (кардинала Монморанси) в Руане, и майолики собора Жангри, выработанные в Руане. От последующих столетий также сохранились образцы декоративной майолики, но высочайшими художественными качествами они не отличаются.

Огромное и оригинальное производство строительной майолики в Голландии экспортировало свои образцы в ближние и дальние страны и в частности в Россию. Расцвет его падает на XVII в. В Дельфте, центре этого производства, организовалась даже особая гильдейская корпорация мастеров строительной майолики. Сюжетом здесь служат сцены охоты, военных походов, виды голландских городов, приморские и континентальные пейзажи, городской и сельский быт. Голландские майолики во многом имитируют японский и китайский фарфор (связь Голландии с Востоком через торговую «Остивидскую компанию»). Продукция Дельфта хорошо была известна до середины XIX в. Голландские нафли, особенно печного типа, появляются в России; например, у нас на Севере и до сих пор идет погоня за голландскими нафлями.

Майоликовая архитектурная продукция вырабатывалась и в Германии; центрами ее являются Прирейнские области: г. Роттбоне и окрестности Кельна, Майнца и др. городов. Еще в XV в. Нюрнберг славится

Майоликовый тимпан работы Луки делла-Роббиа XV в, Италия



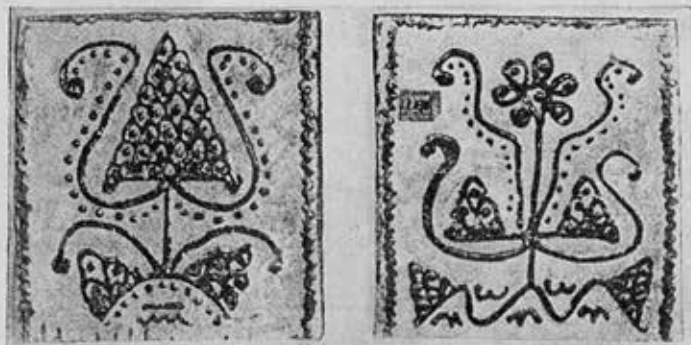
Тимпан из майолики, выполненной Лукой делла Роббиа, XV в. Италия

Майоликовая облицовка из Никей



Ревêtement en majolique, Nicée

Украинский майоликовый изразец Район Полтавы



Carreau de faïence ukrainienne Région de Poltava

своими керамическими изделиями. Известна фамилия Гиришфельд, из которых родоначальник Вейт Гиришфельд много сделал для развития каминно-печного рельефного изразца с превосходной строгой блестящей глазурью. Позднейшие Гиришфельды покрывают изразцы яркой полихромной росписью с разнообразными сюжетами. Нюрнберг XVIII в. в изразцах вместо рельефа дает гладкие живописные композиции, из них особенно привлекательны изразцы с росписью синим тоном.

Англия сохранила памятники архитектурной полизы от XII-XIII веков. Это так называемая половая плитка со слабым рельефом зеленого и коричневого тона с белой и желтой орнаментикой, которую выстилались полы церквей и дворцовых помещений. Глина этих плиток дает чрезвычайно твердый черенок. Облицовочная майолика производится в Англии на протяжении многих столетий и находится под сильным влиянием изразцов Нюрнберга и Голландии.

Говоря о византийской майолике, мы указали на памятники раннефеодального времени в России. В конце X в. в Десятинной церкви были муральные небольшие плитки наподобие кафли, составлявшие пол в боковых приделах. В церкви Иринского монастыря (1040 г.) при князе Ярославле, был «пол поливной горшечной работы, составленный из четырехугольных плиток». И «десятинные» и «иринские» плитки были покрыты растительными узорами и личинами. Связи с Волжской Булгарией, а затем эпоха монгольского завоевания познакомили Русь с превосходной мусульманской майоликой.

Майоликовый карниз Дворцового приказа XVII столетия

Corniche en majolique
du Dvorzovy prikaz. XVII s.



На болгарских и татарских городищах (Билляр, Булгар, Старый и Новый Сарай, и мн. др. золотоордынские города) археологические изыскания дали множество материала к изучению восточной майолики в Поволжье, которая не только импортировалась из Средней Азии, но изготовлялась и на месте, например, в мастерских Сарая. О том, что восточная майолика была хорошо известна в Московской Руси, говорят находки среднеазиатской посуды и ее фрагментов в московском Кремле (относятся к XIV и XV вв.).

В XVI в. Москва начинает производить массовую майолику для архитектуры, изготовляемую, вероятно, в Гончарной слободе за Яузой. Черепица, изразцы были с зеленой и желто-бурой поливой. Одновременно Новгород развивает свою майоликовую промышленность. Новгородские изразцы имеют фон или синюю или зеленую поливу, по которому даны травы и цветы желтой, белой и коричневой краской.

Несмотря на то, что Россия в майоликовом деле находилась между Западом и Востоком, она в нем разрабатывает и свои технические, художественные формы.

Расцвет этого производства в России падает на XVII век. При царе Алексее Михайловиче и патриархе Никоне строится специальные дворцовые и монастырские мастерские. В тематике и стиле русских изразцов сказывается, а иногда целиком проявляется западная форма позднего ренессанса, и в особенности барокко, чему способствовали приглашаемые иностранные мастера, как например литовец Петро Заборовский, и рас-

Майоликовый камин работы Врубеля



Cheminée en majolique exécutée
par le peintre Wrubel

пространяемые в России многочисленные западноевропейские образцы майолики.

Среди русских мастеров середины XVII в. весьма интересен Игнатий Максимов. В конце XVII в. известен московский мастер Иван Семенов «Денежка». Майолика XVII в. украшает и верхне-волжскую каменную архитектуру (Ярославль, Ростов, Романово-Борисоглебск и мн. др.).

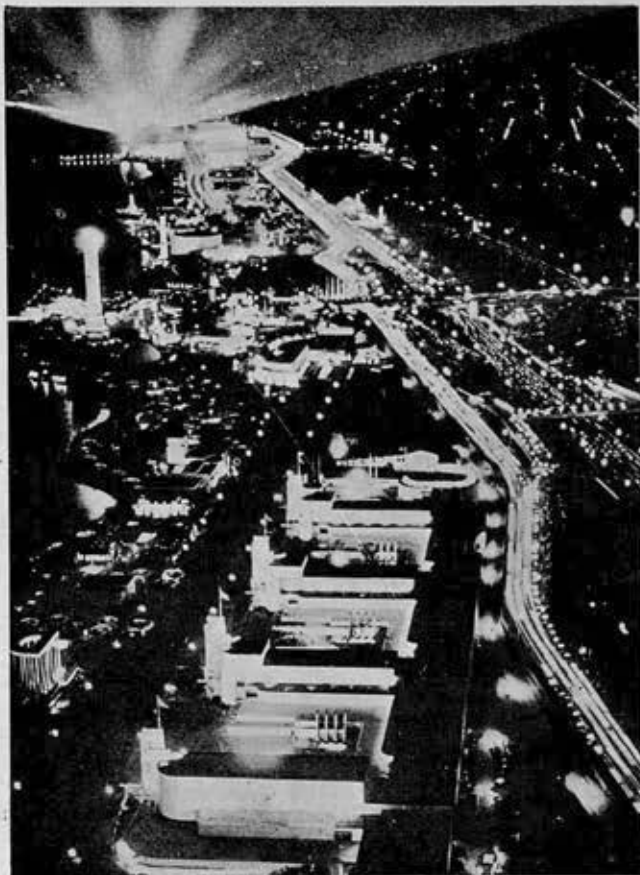
В эпоху Петра западные стилистические особенности майоликового производства прочно утверждаются; в это время в России работала голландцы, немцы, шведы и др. — например, шведы Я. Н. Флегнер и Кристан с их «дельфской» традицией. Весьма интересные майолики сохранились в юго-западной Украине: в Киевщине, Полтавщине, в Каменец-Подольском крае и в других местах.

Еще в начале и середине XIX в. майолика применяется для украшения каминных и печей. В конце XIX в. она снова выходит на фасады с утверждением стилей «модерн» и «псевдорусского». Особенно характерны в этом отношении произведения так называемой «Абрамцевской мастерской». Здесь работают Врубель, Васнецовы, Головин, Корвин, Серов и мн. др., по рисункам которых украшаются многочисленные здания Москвы. Достаточно вспомнить в Москве «Метрополь», гостиницу Националь, административную галерею, вокзал Северной ж. д. и мн. др.

Архитектурная майолика как декоративно-облицовочный материал имеет и в наших условиях большое будущее.

С целью привлечь интерес строителей к этому материалу и дан настоящий исторический очерк.

Чикагская выставка
Общий вид ночью
Exposition à Chicago
Vue de nuit



Чикагская выставка. Общий вид: Аэросъемка

Exposition à Chicago. Photo aérienne

НОВЫЕ ПАВИЛЬОНЫ ЧИКАГСКОЙ ВЫСТАВКИ

Международная выставка в Чикаго, открывшаяся, как известно, в прошлом году под наименованием «Век прогресса» (см. № 3-4 «Архитектуры СССР» за 1933 г.), пополнилась к лету текущего года рядом новых сооружений и экспонатов. Получилось «второе издание» выставки, как выражаются американские журналисты. Среди новых павильонов обращает на себя внимание прежде всего выставочное здание Форда, в прошлом году вовсе не участвовавшего на чикагском смотре, теперь же затратившего около 3 млн. долларов на постройку и оборудование своего павильона. Новинкой выставки являются также и архитектурные ансамбли «деревень» — целые улицы и площади, воспроизводящие в натуральных размерах типичные архитектурные куски деревень разных стран мира. Этот раздел выставки носит, при всей реалистичности и археологической тщательности выполнения, театральномасштабный характер и изрядно отдает Голливудом.

Помимо возведения ряда новых павильонов и других сооружений, выставка обновила также и весь свой облик путем изменения



Театр компании Свифта на Чикагской выставке



Théâtre de la Cie Swift, Exposition à Chicago

окраски. Как известно читателям «Архитектуры СССР», одной из примечательных особенностей оформления Чикагской выставки являлась раскраска ее павильонов, выдержанная в интенсивных контрастных тонах (до 25 различных тонов было применено для наружной окраски). В этом году число тонов сокращено до 12; красочная гамма значительно упрощена, увеличена роль белого цвета, вся раскраска приобрела гораздо более сдержанные формы. Зато усилено и развито светоформление выставки, при чем большое внимание уделено сочетанию света с цветом.

Мы приводим в иллюстрациях несколько

фрагментов «Чикаго издания 1934 года», в том числе — отдельные новые сооружения выставки.

Помимо павильона Форда, состоящего из большой ротонды и выставочной галлерей, являющейся одним из крупнейших сооружений выставки, интересен «Свифт-театр», — концертная аудитория под открытым небом на 1700 мест с ресторанами на 600 чел. Размещенный, как и вся выставка, на лагунах озера Мичиган, этот театр примечателен использованием акустических свойств водной поверхности (теория Б. Лима); раковина эстрады отделена от амфитеатра триггелей естественным водным «просцениумом».

«Стекло́нный дом» — также новое сооружение-экспонат выставки — является как бы дополнением к сооруженному в прошлом году «Дому будущего». «Стекло́нный дом» — экспериментальная постройка по проекту арх. Д. Ф. Кэка. Вес оборудования дома, — включая вентиляционную систему, водопроводные трубы, отводящие трубы и лестницы, — находится во внутреннем пространстве. Вокруг него расположены различные комнаты. Кухня полностью электрическая. Полы из тяжелых стальных листовых сэндвич, скрепленных болтами на месте. Они покрыты резиновыми листами или цементом. Отсутствуют несущие стены или перегородки.

Павильон Форда на Чикагской выставке



Pavillon de Ford, Exposition à Chicago

АРХИТЕКТОР-ДЕКАБРИСТ

Архитектурная деятельность декабриста Батенькова в Томске

А. ПРИБЫТКОВА-ФРОЛОВА

Декабрист Г. С. Батеньков родился в 1793 г. в Тобольске, где получил начальное образование. Он участвовал в заграничном походе во Францию в 1813—1815 гг. По возвращении из похода Батеньков вышел в отставку. В 1816 г. готовился и выдержал испытания в Институт путей сообщения, по окончании которого был назначен в Сибирь управляющим округом путей сообщения с местопребыванием в Томске.

К этому периоду его пребывания в Томске относится постройка им деревянного моста (теперь заменен камешным) через р. Ушайку у начала улицы Р. Люксембург (быв. Магистратской).

Очевидно к этому же периоду относится план Томска (оригинал хранится в томском краевом музее) с подписью «инженер 3-го класса Батеньков».

В 1818 г. известный государственный деятель эпохи Александра I Сперанский был назначен сибирским генерал-губернатором. Происходит знакомство Батенькова со Сперанским. Сперанский высоко ценит Батенькова и взял его в 1821 г. для дальнейшей работы в Петербург. Здесь Батеньков вступает в тайное общество декабристов. После событий 14 декабря 1825 г. Батеньков приговором суда был приговорен к 20-летней каторге, но вместо этого был заключен в крепость и просидел в одиночном заключении 21 год (3 года в Свартгольме на Аландских островах, остальное время в Алексеевском равелине Петропавловской крепости).

В 1846 г. Батеньков был освобожден из крепости и выслан в Томск, где и пробыл до 1856 г., когда, по общей амнистии для всех декабристов, получил разрешение выехать в Россию.

Какие же следы архитектурной работы Батенькова сохранились в Томске? О первом его пребывании в Томске уже сказано. Арианов в своей статье утверждает, что во второй свой приезд в Томск «Г. С. Батеньков»

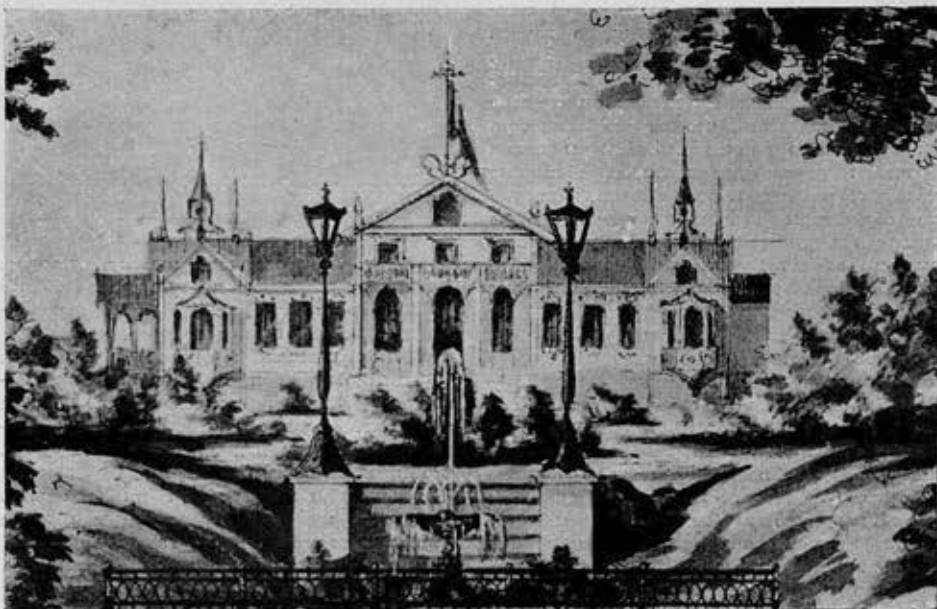


Дом в Степановке. Фасад

Maison à Stepanovka. Façade

Проект берегового фасада дома в Степановке (На альбоме проектов, приписываемого Г. С. Батенькову)

Projet de la façade de la maison à Stepanovka donnant sur la rivière (D'un album de projets attribués à Batenkov)



своих больших знаний и опыта как инженера-строителя почти не применял.

Может быть причиной этого было состояние Батенькова, о котором он сам в одном письме (к Елагиной) в январе 1848 г. пишет: «Книги читаю охотно, но, не имея никакой возможности проследить все, что было без меня, я стараюсь приводить к общим понятиям и привыкнуть сливать по-

нятия и сообразить читаемое, с равным участием и старое и новое. Не легко поставить мысль в гармонию с мыслью целого поколения, при мне не существующего и которое мне довелось видеть только в углу и в отрывке. Но это психически и занимает меня преимущественно.

Вреку естчасно новое и не знаю скуны».

¹ Сборник «Город Томск». 1912 г.

Достоверно по письменным источникам и устному преданию известно, что Батеньков проектировал и руководил постройками для местного богача Сосулина.

К осени 1927 г. из построек Батенькова оставались загородный дом и амбар Сосулина, позже они были уничтожены пожаром.

Дом был бревенчатый, одноэтажный, с мезонином. Прекрасно расположенный на берегу Ушайки, он хорошо сочетался с окружающим холмистым рельефом.

Береговой фасад, очевидно, имел в средней части террасу в первом этаже и балкон над ней во втором.

По аналогии с береговым фасадом можно предположить, что второй фасад имел такую же террасу и балкон, а существующее крыльцо — более позднего происхождения.

Дом состоял из 10 комнат и зала, выходящего на оба главных фасада. С боков примыкали пристройки с чуланами, уборными и сеними. Кроме того, над залом был мезонин. Зал, площадью 6,00×10,75 м, был выше остальных комнат. С одной стороны были хоры, на которые вела общая с мезонином лестница.

Высокие окна с верхом луковичного очертания, со сложным переплетом еще в 1927 г. кое-где сохранили свои цветные стекла.

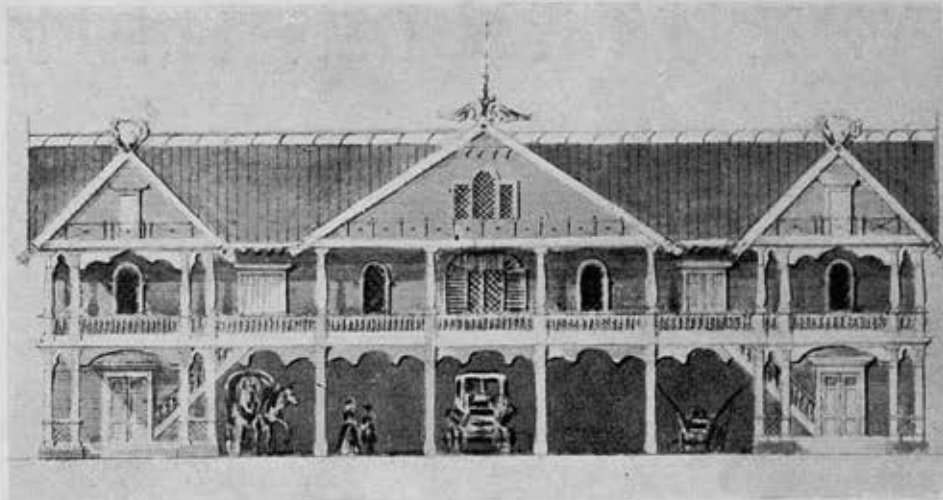
Общая компоновка дома ампириал. Типичная средняя часть, зал с хорами, мезонином и балконами. При проектировании автор, вероятно, исходил из привычных для того времени барских усадеб, но в формальном отношении это не ампириальный дом. Основное отличие — кристаллическая нагроможденность крыши в боковых частях, узорный переплет окон зала с их луковичным очертанием в верхней части и наличием псевдорусского стиля над некоторыми окнами первого этажа.

Как выше сказано, кроме этого загородного дома Сосулина там же, в дачной местности Степановке, сохранился амбар, проектированный и построенный Батеньковым. По сохранившимся деталям и отрисовке можно предполагать, что на его внешность было обращено внимание. Здесь мы видим фронтоны, резные украшения, обработанные колонны, различной формы окна. Интересно обработаны подкосы, поддерживающие крышу над галлереями второго этажа. Описанные два здания несомненно являются работой Батенькова; о том говорит и устное предание и письменные источники.

Имеется третье здание — колокольня польского костела, относительно которого есть указание на авторство Батенькова: «Говорят, что план этой колокольни составлен 2 июня 1856 г. Г. С. Батеньковым, что не представляет ничего невероятного, так как Батеньков покинул Томск в октябре 1856 г.» (Адрианов, «Томская старина»).

Кроме того в Томском краевом музее хранится альбом архитектурных проектов, по поводу которого Н. Н. Бакай (труды Томского краевого музея, том I «Сибирь и декабрист Г. С. Батеньков») говорит: «...альбом рисунков архитектурного характера, частично приписываемых Батенькову, но до тех пор, пока специалисты не выскажут своего мнения по этому поводу, дать такое заключение об альбоме нельзя, так как он не датирован и не подписан».

На альбоме этом действительно нигде не значится, что он принадлежал Батенькову. На некоторых листах имеется обычный знак патманской бумаги с датами 1849 г.



Проект амбара в Степановке (Из альбома проектов, приписываемого Г. С. Батенькову)

Projet d'une grange à Stepanovka (D'un album de projets attribués à Batenkov)

Амбар в Степановке

Grange à Stepanovka



и 1850 г. На странице 21 проект, очевидно, ресторана, на флюгере которого дата «1852 г.»

Следовательно, можно установить время или, вернее, период времени, к которому относится составление проектов. Костюмы нарисованных на некоторых проектах масштабных фигурок свидетельствуют о той же эпохе. Надписи и цифры на всех проектах сделаны, повидному, той же рукой, что и надписи на библии, принадлежавшей Батенькову и подписанной им (находится в Томском музее). Правда, на одном листе альбома имеется неразборчивая надпись, не принадлежащая Батенькову, — она одна вызывает сомнение в авторстве Батенькова.

Рассмотрение же альбома по существу только убеждает в том, что значительная часть его принадлежит творчеству Батенькова.

Так, мы видим там проект того дома Сосулина, который еще недавно существовал вблизи Томска. Это фасад, обращенный к реке Ушайке.

Действительное выполнение берегового фасада отличается от проекта только отсутствием террасы при выходе из большого зала

и балкона над ней, исчезнувших от ветхости, да в существующей пристройке с левой стороны, где раньше был фонарь или терраса.

Сравнивая одну из альбомных работ, которая очевидно представляет проект окна дома Сосулина, с изображениями, исполненными при обследовании дома в 1927 г., можно убедиться в полном и точном выполнении проекта стекол (на проекте стекла показаны цветными), о чем можно судить по сохранившимся осколкам в оконных рамах зала. Те же фотографии показывают, что карниз потолка тоже точно выполнен по проекту.

В том же альбоме мы находим и проект вышеупомянутого амбара. Кроме того, ряд проектов имеет тот же характер и те же детали. Так, на стр. 22 альбома (боковой фасад ресторана) форма мальчишков, тройное окно в фронтоне, завершение пристройки фонарями с пирамидальной крышей, полностью совпадают по характеру с соответствующими деталями Сосулина.

Но в альбоме много проектов, которые нельзя поставить в связь с датированными работами Батенькова. Принадлежат ли они Батенькову, могут ли принадлежать ему?

Они выполнены в той же манере, как дом и амбар Сосулина.

Вся последняя часть альбома с проектами беседки, оранжерей, галлерей, решетки свидетельствует об интересе автора к готике. Еще в конце XVIII в. и потом вновь в 1820—30 годы во всей Европе было известное увлечение готикой, которое и в нашей архитектуре отобразилось в некоторых произведениях, как Чесменский дворец (Фельетон, 1770 г.), Чесменская церковь (Фельетон, 1770 г.), Царскосинский дворец (Баженев и потом Казаков), Петровский дворец (Казаков, 1775—1782 гг.), постройки Неелова в Царском селе, Менеласа и др.

Когда в 1821 г. Батеньков приехал со Сперанским в Петербург, он мог видеть непосредственно многие постройки, выполненные в псевдоготическом стиле. Заграничные походы 1813—1815 гг. дали ему возможность видеть образцы подлинной готической архитектуры.

Поэтому естественно, что многие наброски, эскизы и проекты в альбоме, если они

принадлежат творчеству Батенькова, сделаны в «готических» формах.

С периода этого увлечения готикой в европейской архитектуре до момента появления интересующего нас альбома прошло достаточно времени, но нужно вспомнить, что это были именно годы одиночного заключения, когда Батеньков был вне жизни. Вполне понятно, что Батенькову, за это время совершенно оторванному от жизни, по выходе из крепости трудно было догнать ее и измениться.

Можно еще привести отрывок из записок Батенькова (Повесть собственной жизни, «Русский архив», 1881 г.), где после описаний строящейся колокольни и постепенного освобождения ее от лесов он говорит о своем детском впечатлении: «Мне казалось более эстетичным и таинственным, если это (уборка лесов — А. П.) остановится на трех высотах, не доходя до земли; и когда открылась вся колокольня, не был и доволен. Так зародился во мне вкус готического рококо для верхних частей и грече-

ской изысканности для верхних частей строения... Без этой черты долго мне казались самые изысканные здания голыми, а полные готические вычурными и изысканными».

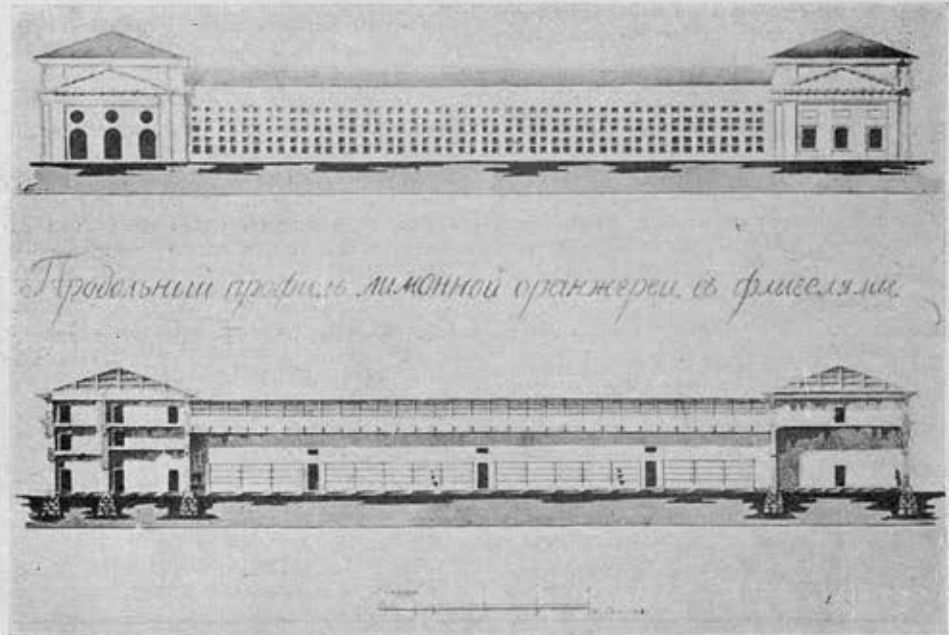
Все проекты в альбоме выполнены с большой тщательностью акварелью. Можно там найти еще рисунок сосны с широким стволом, вокруг которого спирально идет лестница к устроенной на ветвях беседке. Со стороны берегового фасада дома Сосулина стояла еще в 1927 г. сосна, обращавшая внимание своими особенностями, которые акварельным наброском альбома переданы с большим сходством. Сосна погибла во время пожара вместе с домом.

Сосулин за проекты и руководство работами подарил Батенькову землю там же на Стетановке. Батеньков выстроил несколько жилых и хозяйственных зданий для себя и своих друзей Лучиных, у которых он жил.

Из этих построек, из других построек для Сосулина не сохранилось.

Проект оранжереи у зеленого партера в селе Архангельском (до 1820 г.)

Projet d'une serre près du parterre de verdure à Arkhanguelskoe (av. 1820)



КРЕПОСТНЫЕ АРХИТЕКТОРЫ В АРХАНГЕЛЬСКОМ

С. В. БЕССОНОВ

Архитектура подмосковных усадеб занимает видное место в истории русского искусства. Места летнего пребывания русской аристократии в части своего архитектурного оформления должны были подчеркивать экономическую и политическую мощь господствующего класса, поэтому подмосковные усадьбы всегда были предметом особого внимания и забот со стороны их владельцев.

В литературе подмосковные дворцы оцениваются чрезвычайно разнообразно и даже противоречиво. С одной стороны, мы имеем самые восторженные отзывы об искусстве подмосковных усадеб: «волшебная сказка», «высокое мастерство», «сповособразная прелесть», «тонкое понимание красоты». С другой, встречаем и такие характеристики: «смеш-

ные, чудаческие затеи», «дикие, но не лишённые прелести, курьёзы», «трудно разобраться что подлинно красивого в этом ушедшем быте».

Н. Н. Врангель («Старые годы», 1910 г., «Помещичья Россия») приходит к выводу, что только «Архангельское вместе с Кусоным — единственные дошедшие до нас русские поместья вполне европейского уровня», хотя сейчас же спешит оговориться в пользу Остафина, Никольского-Урюпина и др.

При объявлении этого явления обычно ссылаются на самодурства русских помещиков, по своей прихоти заставлявших архитекторов изменять проекты. Действительно, подобные явления имели место. Мы знаем, например, что отец Вигеля, не имея архи-

текстурного и шпекерного образования, сам строил у себя в имении дом и церковь. Но подобные факты имеют только очень незначительное влияние на стиль московских усадеб. Свообразие архитектуры не только подмосковных, но и вообще русских усадеб обусловлено тем обстоятельством, что их строили, главным образом, не первоклассные архитекторы с европейскими именами, которым обычно приписывается сооружение того или иного дворца в подмосковных усадьбах, а почти исключительно крепостные архитекторы.

К дорогостоящим столичным и европейским знаменитостям помещики обращались только за получением проекта. Осуществление же проекта в натуре возлагалось на своих крепостных мастеров. Столичные архитекторы, занятые придворными и многочисленными частными заказами, на стройку не выезжали. Поэтому при изучении усадебной архитектуры, даже при наличии документального свидетельства о выполнении проекта знаменитым архитектором, всегда необходимо знать, кто осуществлял на месте этот проект и в какой степени первоначальный замысел проектировщика был воспроизведен. Характерным примером может служить оставшийся дворец. Сколько некупецов-дворян поломали копий над разрешением вопроса о том, кто его строил. А когда после Октябрьской революции был открыт доступ к шереметьевским архивам, то оказалось, что первоначальный проект Гваренги был в значительной мере изменен крепостными архитекторами Шереметьева — Петром Аргуновым, Мироновым и Дикуншиным.

Почти каждый крупный помещик в XVIII и первой половине XIX в. владел своими крепостными архитекторами, кото-

рые занимались не только текущим ремонтом и постройкой хозяйственных сооружений, но зачастую выполняли самые ответственные постройки. Чаще всего они, несмотря на свою незначительную подготовку, состоявшую обычно в обучении в течение нескольких лет у какого-либо архитектора в качестве «архитекторского ученика», справлялись со своей задачей.

Мы знаем имена только отдельных крепостных архитекторов. Из них наиболее известны — бывший крепостной А. Н. Воронихин, «профессор Академии» Семенов — крепостной архитектор Аракчеева, которого секли за малейшую несправность, и Белозеров, засеченный помещиком за производство постройки не в согласии с указаниями барина.

Исключительное место по своему художественному значению среди подмосковных усадеб занимает Архангельское, сначала принадлежавшее Голицыным, а затем Юсуповым. Уже в 1804 г. Карамзин писал: «Архангельское... искусом и великодушием садов своих может удивить самого британского лорда. Счастливые и редкие местоположения еще возвышает красоту их» (Карамзин. Путешествие вокруг Москвы). А. С. Пушкин в 1829 г. писал об Архангельском:

«Увику сей дворец,
Где ширкуль зодчего, палитра и резец
Роскошной прихоти твоей повывались,
И вдохновенные в волшебстве состязались».
(«К вельможам»).

А. И. Герцен, в 1833 г. посетив Архангельское, впоследствии написал: «Я до сих пор люблю Архангельское... Здесь человек встретился с природой под другим условием, нежели обыкновенно. Он от нее потребовал одного удовольствия, одной красоты и за-

был польза». (Герцен. «Записки одного молодого человека»).

Несмотря на такую известность Архангельского и довольно большую литературу об этой усадьбе, все же приходится констатировать, что этот архитектурный комплекс до его времени вполне не изучен.

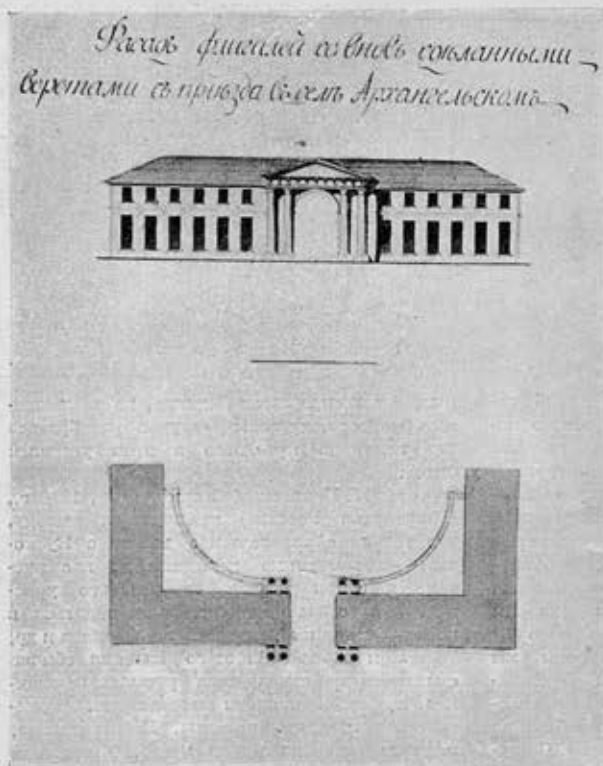
Непосредственное изучение памятника и всех архивных материалов о нем дает возможность установить, что честь создания архангельского комплекса в значительной доле его практического осуществления принадлежит до сего времени неизвестным крепостным мастерам.

Первоначальный проект дома был изготовлен в 1780 г. по заказу Н. А. Голицына архитектором де-Герном. Кроме этого проекта, исполненного архитектором, никогда в России не бывавшим, Голицын имел и другой проект.

На основе геренового проекта, с учетом некоторых моментов второго проекта какой-то неизвестный архитектор уже на месте построил дворец, с значительными отступлениями от основного проекта. Кто был строитель дворца в Архангельском, мы пока еще не знаем, но возможно, что он был из крепостных. Когда Н. Б. Юсупов в 1810 г. купил у вдовы Голицына Архангельское, дворец в основном был уже закончен. При Голицыных был разбит вокруг дворца и парк с его террасами. В течение всего 1811 г. Юсупов был занят отделкой комнат, причем всю эту работу ведет его крепостной архитектор Василий Яковлевич Стрижаков, только в половине 1810 г. выпущенный из архитектурных учеников в архитектурские помощники. То, что сделал в Архангельском в 1811 г. Стрижаков, не сохранилось, так как в 1812 г. юсуповские крестьяне объявили

Проект ворот в с. Архангельском. 1817 г.
Арх. Мельников и Стрижаков
Projet de la porte à Arkhanguelskoe. An. 1817
Arch. Melnikov et Strijakov

Комната Губер-Робера
в Архангельском дворце
Chambre de Hubert-Robert
dans le Palais à Arkhanguelskoe



себя «завоеванными французами, а не господскими» и разгромили Архангельское. Из описи, сделанной в конце 1812 г. после ухода французов из Москвы, видно, что вся обстановка дома была разбита и растащена.

Стрижиков, осматривавший дом в октябре 1812 г. в целях составления сметы на ремонт, писал: «Во многих рамах стекла перебиты, иные двери и рамы изломаны, полы во многих комнатах подняты, словом сказать, как войти в дом и взглянуть на все с чувством, то надобно ужаснуться... Разорили, однако, не французы, а воронковские мушкетеры».

Не ограничиваясь только ремонтом, Юсупов в период 1813—1818 гг. развертывает в Архангельском большое строительство, и Стрижикову, постоянно жившему в Архангельском и заведывавшему сначала всем строительством, а с 1815 г. и всем имением, пришлось положить свои силы и на эту работу.

Судя по многочисленным его докладам и запросам в главную контору, он проявлял большой интерес к работе и развивал колоссальную энергию. Он решает, что, как и когда надо ремонтировать; он составляет сметы на все строительные работы; он проектирует здания служб; он заготавливает строительные материалы, набирает рабочую силу, наблюдает за выполнением договоров подрядами, все время находится на стройке, производит приемки работ и дает заключения по расчетам. Это в полном смысле — архитектор на местах. Несмотря на то, что первоначальные проекты важнейших построек изготовлялись московскими архитекторами: Кремлевской строительной экспедиции: П. И. Бове, П. Д. Жуковым, С. П. Мельниковым и Е. Д. Тюринным, выполнение этих проектов на месте шло под руководством Стрижикова. Московские архитекторы в Архангельском бывали очень редко, раза два в строительный сезон и каждый раз в связи с каким-либо специальным поручением. В натуре многие проекты выполнялись с значительными отступлениями, которые вносились Стрижиковым. Стрижиков был довольно самостоятельным человеком и не раз позволял себе оспаривать предложения московских знаменитостей.

Главный дом под непосредственным надзором Стрижикова отстраивается в 1815 г., и в начале этого года Стрижиков представляет Юсупову планы и фасады произведенной работы. Эти чертежи найдены и по ним можно судить о тех особенностях, которые имела внешняя отделка дома до пожара 1820 г.

В 1817 г. Стрижиков строит по проекту Мельникова въездные ворота, разбирает мажор, фактически участвует в постройке театра и не один раз ремонтирует главные оранжереи.

Имеется в Архангельском работы, всецело произведенные Стрижиковым и осуществленные по его замыслам. Так, покрытие колоннад, соединяющих главный корпус с флигелями, и устройство над ними переходов с ораской балюстрады и белый, а пола в желтый цвет всецело принадлежат Стрижикову. С 1816 по 1818 г. Стрижиков строит башню над паровой, водоводной машиной, заканчивая ее «куполом» на манер китайского зонта». В 1818 г. Стрижиков строит здание больницы с амфириной колоннадой и дом для приезжающих в стиле швейцарских хивин «шале» (рисунок сохранился).

Из стрижиковских работ внутри главного дома следует отметить устройство из

двух комнат одной для обращения ее в «салон Тьеполо» и удачное приспособление двух угловых комнат, примыкающих к «античной», из четырехугольных в восьмиугольные для развески в них картин Гюбер Робера (1815—1816 гг.). Работает Стрижиков и по зеленому насаждению. В 1815 г. он разбивает так называемую «Аполлонову рощу» около Воронков, за театром, планировка которой сохранилась в плане усадьбы, вычерченном в 1818 г. крепостным архитектором учеником Стрижикова Иваном Боруновым. Центр композиции представляет круглую площадку, на которой был поставлен бюст Аполлона, как рассказывают «с чертами лица его сиятельства». От центра звездообразно идут во все стороны аллеи.

Стрижиков не был только практическим работником, он готовил себе смену. У него было два архитектурных ученика: упоминавшийся Иван Борунов, впоследствии ставший архитектурным помощником, и Федор Бредихин, который позднее работает не по специальности в главной конторе.

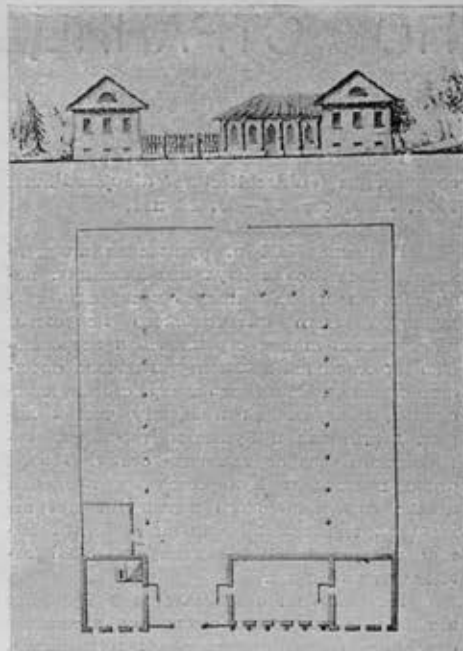
Такая напряженная работа крепостного архитектора оплачивалась в самых незначительных размерах. Помимо обычных харчевых, выдаваемых всем дворовым, Стрижиков до 1814 г. получает 60 руб. ассигновками в год жалованья, с 1814 г. его жалованье увеличивается до 90 руб. в год, а с 1816 г. — до 115 руб. в год.

На этой работе Стрижиков и сгорел. Он умер 3 октября 1819 г. сравнительно молодым человеком.

После Стрижикова в Архангельском с 1820 по 1825 г. работает крепостной архитекторский помощник Александров, получавший в год жалованья 75 руб. ассигновками. В январе 1820 г. в Архангельском произошел большой пожар. В главном доме сгорели все деревянные части, погорело много картин и книг. Полы, потолки, оконные рамы, двери, стропила, крышу, бельведер, штукатурку, лепку, роспись стен и потолков летом 1820 г. сделали вновь. Этой работой руководит Александров. В это время дом снаружи получил некоторые ампириные детали, а внутри был росписан «грязью» ампириным орнаментом.

В мае 1825 г. в Архангельское приезжает «для вестдашнего нахождение» взятый из архитектурных учеников Петр Шестаков, с окладом по 100 руб. ассигновками в год. Шестаков является последним крепостным архитектором в Архангельском, так как участие его в работах по усадьбе прекращается до 1858 года. Но Шестаков попал в Архангельское в такое время, когда основное строительство усадьбы было закончено. К тому же он, по-видимому, не обладал авторитетом, знаниями и энергией Стрижикова. Главным архитектором по перестройке террас является вполне знаменитый архитектор Дрегалов. Из больших работ Шестакова следует указать на ремонт в 1857 г. трехэтажных навильонов около оранжереи над Москва-рекой и устройство нового деревянного карниза вокруг театра, вместо обвалившегося штукатурного.

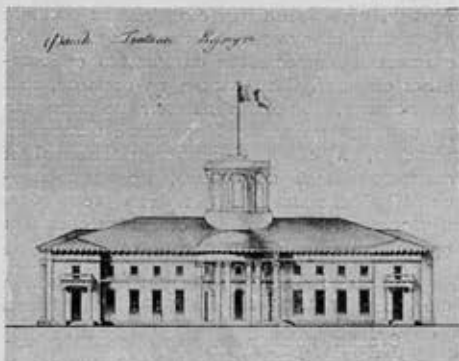
Этой небольшой заметкой нам хотелось бы показать, как мало мы до настоящего времени знаем даже об исключительных памятниках нашей архитектуры и как много ценных материалов, хранящихся в наших архивах и музеях, еще не обследованы и не опубликованы. Только после публикации и критической разработки сохранившихся материалов мы сможем создать правдивую историю архитектурной жизни прошлого.



Проект «шале» для приезжающих. 1818 г. Арх. Стрижиков
Projet d'un «chalet» pour les visites. An. 1818 Arch. Strijakov



Водоводная башня. 1818. Арх. Стрижиков
Château d'eau. An. 1818. Arch. Strijakov



Проект фасада дворца со стороны парка. 1815 г. Арх. Стрижиков
Projet de la façade du palais du côté du parc An. 1815. Arch. Strijakov

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

Г. М. Кангакузен, Развитие румынской архитектуры «L'Architecture d'aujourd'hui», 1934, № 5, стр. 57—60, 16 илл.

В конце XIX в. румынская архитектура развивалась в двух направлениях: национальная школа пыталась воссоздать традиции древнего византийского искусства; классическая школа стремилась к возрождению классической архитектуры начала прошлого столетия. По мнению автора статьи, классицизм, вытеснивший в защиту чистой линии, подготовил в Румынии торжество современного «индустриального» стиля. В этом стиле имеется в Бухаресте ряд построек: здание Агрономического института, дом отдыха электрической компании, монтажный цех азотавода, металлургический завод Малакса и др.

На развитии строительства в Румынии весьма неблагоприятно сказывается печальное состояние рынка строительных материалов. Камень, весьма распространённый в Румынии, является, однако, почти недоступным строительным материалом из-за высоких железнодорожных тарифов на его перевозку. Облицованный кирпич почти не производится. Большинство домов и сейчас покрывается шпакатуркой, несмотря на то, что в условиях местного климата, с его резкими колебаниями температуры, шпакатурка является материалом весьма непрочным.

Корбюзье. Величие нового жилища. «L'ossature métallique», 1934, № 5, стр. 223—242, 20 илл.

Оставаясь верным своим основным установкам, Корбюзье выступает с горячей проповедью индустриализации и стандартизации жилищного строительства.

По мнению Корбюзье, основным недостатком современной архитектуры является ее неспособность или нежелание идти в ногу с развитием современной техники. Сторонники академизма, все еще занимающие высокие посты, упорно противятся освоению новейших достижений. Об этом свидетельствуют результаты таких крупных международных конкурсов, как антверпенский конкурс на застройку левого берега Шельды и конкурс на переоборудовку Стокгольма. Непрекращаясь строят каменные корридоры, с псевдобашнями и негигиеничными квартирами, в то время как современная техника допускает сооружение легких зданий со стальными каркасами и сплошными стеклянными стенами. Свой взгляд на жилище, как на машину, Корбюзье доводит на этот раз до крайних пределов. Упрощение изготовления, в связи с индустриализацией и стандартизацией последнего, провозглашает Корбюзье панатеем против всех бед, в частности, также и единственным способом преодоления жилищного кризиса.

Новый город близ Лиона. «Construction moderne», 1934, № 41, стр. 745—748, 42 илл.

Статья посвящена реконструкции поселка Виллорбана (ок. 100 000 жителей), расположенного в двух километрах от Лиона.

Реконструкция подвергнут был центральный квартал поселка размером в 50 000 кв. м. Интересны следующие данные,

приводимые в статье: застроенная площадь — 14 600 кв. м, кубатура зданий — 331 573 куб. м, количество квартир — 1487, количество комнат — 4491, количество ванн — 471, площадь торговых помещений — 16 730 кв. м, число дверей — 7803, число окон — 4816. Работы продолжались три года (1931—1934) и обошлись в 80 000 000 франков.

Центральное место в новом Виллорбане занимает ратуша, прямоугольное четырехэтажное здание с башней в 60 м высоты. От переднего фасада ратуши идет главная улица длиной в 300 м и шириной в 28, с расположенными вдоль нее шестью блоками жилых домов, нижние этажи которых отведены под торговые помещения. Высота домов от 9 до 11 этажей, в конце улицы — два дома в 19 этажей. Крыши — плоские, используемые в качестве террас. Задние фасады домов выходят на две улицы, шириной в 12 м, параллельные главной. Позади ратуши находится площадь, вокруг которой размещены дворцы труда, городской театр, кинематограф, бассейн для плавания и различные санитарно-гигиенические предприятия.

Вопросам коммунального обслуживания было уделено особое внимание при реконструкции Виллорбана. Остановимся более внимательно на системе единого центрального отопления, осуществленной в границах всего поселка.

Теплофикация Виллорбана решено было провести главным образом в целях борьбы с дымом, в сильной степени отравляющим воздух в поселке, благодаря обилию фабрик и заводов. После многочисленных дебатов остановились на необходимости соорудить единую центральную станцию, которая и является сейчас источником отопления жилых и общественных зданий, а также источником снабжения энергией промышленных предприятий. Протяжение двойных труб, по которым производится подача воды, доведенной до температуры 180°, равняется в общей сложности двум километрам. В целях снабжения энергией промышленных предприятий устроены особого рода трансформаторы, преобразующие горячую воду в пар.

Г. В. Ланчестер. Высота и объем зданий в зависимости от их назначения и местонахождения. Доклад на конференции Института планировки городов, 25 мая 1934 г. в Лондоне. «Journal of the Town Planning Institute», 1934, XX, № 8, стр. 213—222.

Как указывает Ланчестер, оптимальный объем здания определяется для архитектора и домовладельца соображениями эстетического, санитарно-гигиенического и экономического порядка. Планировщику кроме того приходится считаться с нормами общей застройки квартала, в связи с трудностями, которые могут возникнуть для городского транспорта.

В центральных кварталах большинства крупных городов отношение застроенной площади к незастроенной составляет от 55 до 70%. При этих условиях, если высота зданий не превосходит 6-7 этажей, проблема уличного транспорта не представляет особенно сложной. При большей высоте зданий или при густоте застройки свыше 70% уже приходится прокладывать новые улицы или

расширять существующие. Ланчестер не советует, однако, отводить под улицы свыше 50% всей площади. Если 50% незастроенной площади не могут удовлетворить требований уличного движения, необходимо строить подземные или надземные пути сообщения.

По мнению Ланчестера, нормы застройки и объема зданий должны устанавливаться для каждого городского квартала в зависимости от его специфических особенностей. В жилом квартале, принимая объем одного дома равным в среднем 10 000 куб. фут. (280 куб. м.), Ланчестер считает, что размер незастроенной площади (включая улицы) должен равняться 80% всей площади плюс число, равное 1,5 числа домов. Таким образом, формула Ланчестера приобретает следующий вид:

Количество домов на 1 акр. (0,4 га)	Процент незастр. площади
6	8 + 9 = 17
8	8 + 12 = 20
12	8 + 18 = 26
16	8 + 24 = 32
20	8 + 30 = 38

Как известно, особые трудности возникают для городского транспорта при превращении жилых кварталов в торговые или промышленные в связи с наблюдающимся в этих случаях значительным увеличением объема зданий. Единственный выход Ланчестер видит в издании закона, согласно которому владельцы зданий, при каждом увеличении объема последних на 10%, обязаны не менее 5% принадлежащей им площади освободить под общественные нужды.

К докладу Ланчестера приложены краткие отчеты о выступлении его оппонентов, среди которых фигурируют имена Раймонда Эннуса и Пеплера.

Гостиница Аоста в Сестриер. «Architettura Italiana», 1934, № 2, стр. 62-69, 11 илл. и пл.

Новая горная гостиница для туристов Аоста представляет собой совершенно круглое 15-этажное здание с двухэтажным корпусом. При этом имелось в виду разместить на минимальной площади максимальное количество независимых одно от другого помещений, избегнув в то же время впечатления тесноты, которое создается при большом количестве небольших лестниц и коридоров. Кроме того, увеличивая здание за счет высоты, удалось свести к минимуму дорогостоящие земляные работы, очень трудные при каменистом грунте. Компактность постройки позволяет удешевить прокладку всякого рода трубопроводов и проводов, а также сократить поддерживаемую охлаждаемую поверхность. Здание-башня имеет в высоту 47 м при диаметре в 25 м. Вся гостиница, считая двухэтажный нижний корпус, имеющий в высоту 10 м, занимает площадь в 1200 м².

Вход в холл гостиницы — через вестибюль первого этажа, а в центральную часть башни — через вестибюль первого этажа. Вокруг центральной шахты проложена спиральная рампа. В самой башне расположены комнаты для туристов, совершенно изолированные от двухэтажной нижней части здания, где помещаются бар, ресторан, залы для концертов и балов, кухни, холодильники, прачечные и т. д.

В нижнем этаже башни находится отопительные и вентиляционные установки, дортуары для персонала, в одиннадцати следующих этажах по семи комнат с одной кроватью и по семи комнат — с двумя, с отдельными ваннами; далее два этажа — по семи комнат с двумя кроватями и по десяти — с одной (без отдельных ванн), два небольших салона, пять ванн и клозетов; в четырнадцатом этаже — семь комнат для туонгетов и десять для персонала; в пятнадцатом, где потолок несколько ниже (2,30 м), — помещение для персонала.

Конструкция здания — железобетонная, крыша плоская.

Контрфорное здание для судоходного предприятия в Лиллехере (Норвегия). «Deutsche Bauzeitung», 1934, № 27, стр. 502—503, 4 рис. и ил.

Задача архитектора состояла в постройке простого недорогого здания на участке с обрывистыми краями. Архитектор Магнус Поульсон удачно разрешил ее, остановившись на совершенно круглом плане здания, благодаря чему оно, занимая минимальную площадь, имеет максимальное количество окон, причем создается кроме того весьма короткое сообщение между отдельными контрфорсными помещениями через центр круга. Крыша зда-

ния плоская, окна, представляющие собою сплошные стеклянные полосы, опоясывают все здание, прерываясь только лестницей. Трехэтажный дом занимает площадь в 250 м². Он весь из железобетона, с прекрасной звукоизоляцией. Толщина закругленной наружной стены — 15 см, а толщина изолирующего пробкового слоя — 5 см. Изоляция потолка состоит из ячеистого бетона в 5 см толщиной, на нем слой линолита в 1 см.

Плоская крыша имеет двойную изоляцию из 6 см толстого бетона и 2 см более жаропрочного. Вода отводится при помощи двух сточных труб. Полы покрыты линолитом.

ХРОНИКА

СЪЕЗДЫ И КОНФЕРЕНЦИИ

1—5 июля в Бордо состоялся первый общепараграфский урбанистический конгресс. Конгресс был посвящен проблемам городского транспорта планировки и строительства сельских поселков.

15—16 июля в Чикаго состоялось очередное общее собрание членов Американского института городской планировки. Среди других докладов заслушан был доклад Лео Розенберга: «План реконструкции городов СССР».

29 июля в Лондоне состоялось очередное общее собрание членов Великобританского института городской планировки. После официальной части, посвященной утвер-

ждению годового отчета и выборам членов совета, был заслушан доклад В. Дугиаль: «Сеть просветительных учреждений в планировке города».

ВЫСТАВКИ

В Мюнхене с 9 июля по 14 октября открыта выставка германского градостроительства. Основные разделы выставки: жилой комплекс, улица, сад и являщие. Одновременно открыт для обозрения образцовый поселок в 200 домов, сооруженный на территории выставки.

В Париже в июле открыта выставка проектов, представленных на конкурсе перепланировки Парижа. В проектах учтены требования противозвушной обороны.

В ближайшее время в Италии открывается первая выставка декоративного оформления стен.

В Брюсселе начались крупные подготовительные работы к всемирной выставке, которая должна иметь место в 1935 г.

НОВОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО

В Ливерпуле закончено строительство самого большого в мире подводного тоннеля для автомобильного транспорта, соединяющего оба берега реки Мерси. Длина тоннеля — 3428 м, пропускная способность — 4150 автомобилей в час при скорости в 30 км. Подземные сооружения и тоннель оформлены в классическом стиле.

К. ДЖИЛЬБЕРТ

Умер известный американский архитектор К. Джильберт, родоначальник строительства небоскребов в США, особенно прославившийся постройкой коммерческого здания Вульверт в 264 м высоты (1913 г.).

Отв. редактор К. С. Алабян.

Зам. отв. редактора Д. Е. Аркин.

Отв. секретарь редакции А. Бассехек.

ВАЖНО

для учащихся, инженеров, техников, экономистов, совхозов, МТС, школ, вузов, втузов, фабрик, заводов и др. учреждений и организаций.

П о с ы л к а № 11.

ГОТОВАЛЬНАЯ большого размера 105 × 270 см из 12 предметов: логарифмическая линейка, карандаши, чертежные и школьно-канцелярские принадлежности (27 предметов).

Высылается почтой по получении 80 руб.

В указанные цены включены стоимость расходов по таре, упаковке и пересылке.

П о с ы л к а № 19.

СЧЕТНАЯ ЛИНЕЙКА проф. С. Готмана с руководством пользования ею для исчисления сдельных расценок и расчета заработков. Линейка может применяться во всех отраслях промышленности. Имеются положительные отзывы Наркомтяжпрома, Наркомлегпрома, профорганизаций, фабрик и заводов.

Высылается почтой по получении 20 руб.

УНИВЕРМАГА „ЛЕНПРОМТОРГА“

Ленинград, ул. 3 Июля, Гостинный двор, № 67—69.

Требуйте подробные
проспекты

**ПРОДОЛЖАЕТСЯ
ПОДПИСКА
НА ЖУРНАЛ**

АРХИТЕКТУРА ЗА РУБЕЖОМ

Орган Всесоюзной академии архитектуры

4 номера в год

„Архитектура за рубежом“ ставит себе целью подробное ознакомление советских архитекторов и строителей с текущей архитектурной жизнью и наиболее ценными достижениями технической и архитектурно-художественной мысли за границей.

ПОСТОЯННЫЕ РАЗДЕЛЫ

«АРХИТЕКТУРЫ ЗА РУБЕЖОМ»

1. Планировка городов. 2. Жилые и общественные здания. 3. Промышленные сооружения. 4. Сельскохозяйственная архитектура. 5. Физкультурные сооружения. 6. Сады и парки. 7. Внутреннее оборудование. 8. Материалы, конструкции, детали. 9. Архитектура, живопись, скульптура. 10. Международные выставки, конгрессы, конференции. 11. Обзор архитектурных журналов. 12. Библиография. 13. *Sovietka* (Запад в советской архитектуре). 14. Хроника.

„Архитектура за рубежом“ имеет своих корреспондентов за границей, печатает переводные статьи и рефераты из иностранных журналов, дает обзоры новейшей периодической иностранной архитектурной печати, библиографию, фото и планы важнейших современных сооружений, проекты, чертежи по всем вопросам иностранной архитектурной практики.

„Архитектура за рубежом“ будет уделять максимум внимания иллюстрационной части изданий, давая в каждом номере многочисленные фото, рисунки, планы, чертежи и схемы.

Журнал издается на меловой бумаге объемом в 6 печатных листов.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на год—20 руб., на полгода—10 руб.

Цена отдельного номера—5 руб.

Заказы и деньги направлять по адресу: Москва, Б. Дмитровка, дом 24, издательство Академии архитектуры.

Подписка принимается во всех почтовых отделениях и уполномоченными издательства, снабженными специальными удостоверениями.



**ПРОДОЛЖАЕТСЯ
ПОДПИСКА
НА**

СОВЕТСКОЕ ФОТО

Ежемесячный журнал—
орган Союзфото.

„СОВЕТСКОЕ ФОТО“

политико-творческий и научно-технический журнал советского фоторепортажа, освещающий основные вопросы советской фотографии и фоторепортерского движения, обобщающий опыт фотоработы и знакомящий читателей с творчеством отдельных мастеров.

Журнал рассчитан на мастеров фоторепортажа, а также на актив фоторепортеров и фотолюбителей.

Подписная цена:

12 месяцев—15 руб., 6 месяцев—7 руб. 50 коп., 3 месяца—3 руб. 75 коп.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением, инструкторами и уполномоченными Жургаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение



**ПРОДОЛЖАЕТСЯ
ПРИЕМ
ПОДПИСКИ
НА**

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО

газета по вопросам театра, музыки, пространственных и изобразительных искусств и кинематографии

Газета борется за искусство высокой идейности и высокого мастерства.

Газета выходит каждые 6 дней.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО помещает статьи по вопросам теории драматургии, театра, живописи и архитектуры.

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО печатает монографии о драматургах, режиссерах, актерах, художниках, музыкантах.

Рецензии на все текущие постановки, фильмы, спектакли. Корреспонденции с мест—обзоры театральной периферии. Постоянный отдел «За рубежом»—статьи о состоянии западного искусства—информации о всех зарубежных новинках. Трибуна—высказывания мастеров искусства по основным вопросам творческой практики. Библиография—Рецензии и обзоры изданий по вопросам искусства.

Подписная цена: 12 месяцев—12 руб., 6 месяцев—6 руб., 3 месяца—3 руб.

Подписка принимается: Москва, 6, Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением, инструкторами и уполномоченными Жургаза, повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

Жургазобъединение

№ 1 - 910

С. С. С. С.

СОДЕРЖАНИЕ

Стр.
Page

Съезд советских писателей	1
Год работы. В. Дедюхин	3
ГОД РАБОТЫ ПРОЕКТНЫХ И ПЛАНИРОВОЧНЫХ МАСТЕРСКИХ МОССОВЕТА	
Статьи: Н. Колли, К. Мельникова, В. Вольфензона, А. Шуцева, Н. Ладовского, М. Крюкова, М. Синявского, М. Гинзбурга, А. Мешкова, И. Длугача	9
ПРАКТИКА	
Проект Центрального театра Красной армии. К. Алабян и В. Симбирцев	18
Проект Государственного театра в Ашхабаде. И. А. Фомин и М. Минкус	22
Дом сотрудников московской милиции	26
В МАСТЕРСКОЙ АРХИТЕКТОРА	
Творчество И. А. Фомина. Д. Аранович	28
Мастера молодой архитектуры. Р. Хигер	33
АРХИТЕКТУРА И МЕБЕЛЬ	
О новой мебели. Н. Гучев и Н. Попов	39
Работы 12 мастерской. Н. Боров	45
Декоративные ткани Германии и Франции. И. Работнова	50
Окраска зданий. С. Алексеев	53
АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО	
Майолика в архитектуре. А. Башкиров	56
ЗА РУБЕЖОМ	
Новые павильоны Чикагской выставки	63
АРХИТЕКТУРНЫЙ АРХИВ	
Архитектор-декабрист. А. Прибытнова-Фролова	65
Крепостные архитекторы в Архангельском. С. Бессонов	67
ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ	70
ХРОНИКА	71

SOMMAIRE

Le Congrès des écrivains soviétiques	
Une année de travail. W. Dedukhine	
UNE ANNÉE DE TRAVAIL DES ATELIERS D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME DU SOVIET DE MOSCOU	
Articles de: N. Colley, K. Melnikow, W. Wolfenson, A. Schoussew, N. Ladovsky, M. Kriukow, M. Siniaevsky, M. Guinzburg, A. Mechkow, J. Dlougatcs	
RÉALISATIONS	
Projet du Théâtre central de l'Armée Rouge. K. Alabian et W. Simbirzew	
Projet du Théâtre de l'Etat à Achkhabad. J. Fomine et M. Minkus	
Immeuble des travailleurs de la Milice (Moscou)	
DANS L'ATELIER DE L'ARCHITECTE	
Les travaux de J. Fomine. D. Aranowitch	
Les maîtres de la jeune architecture. R. Khigher	
L'ARCHITECTURE ET LE MEUBLE	
Les nouveaux meubles. N. Goutchew et N. Popow	
Les travaux de l'atelier de meuble N. Bоров	
Tissus décoratifs d'Allemagne et de France. I. Rabotnowa	
La teinture des bâtiments. S. Alekscew	
HÉRITAGE ARCHITECTURAL	
La céramique en architecture. A. Bachkirow	
A L'ETRANGER	
Les nouveaux pavillons de l'exposition à Chikago	
ARCHIVE ARCHITECTURAL	
Les travaux de l'architecte Batenkow Tomsk. A. Pribitnowa-Frolowa	
Les architectes paysans a Arkhanghelskoe au XVIII siècle S. Bessonow	
REVUE DES REVUES ÉTRANGÈRES	
CHRONIQUE	

АРХИТЕКТУРА

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ**

Ответственный редактор К. С. Алабян

Р Е Д А К Ц И Я:
Москва 2, Невинский бульвар, 9
УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес. — 72 руб.,
6 мес. — 36 руб., 3 месяца — 18 руб.
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 6, Стра-
стной бульвар, 11. Жургазобъединение,
уполномоченными Жургаза на местах, по-
всеместно почтой и отделениями Союзпечати

**ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ
UNITED MAGAZINES AND NEWSPAPERS**



**L'architecture
de l'URSS**

REVUE MENSUELLE DE L'UNION
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUE

Rédacteur en Chef K. Alabyan

ADRESS DE LA REDACTION:
M O S C O U, 9, Bd. NOVINSKI

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

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 SOVIETARCHITECTS

Editor in Chief K. Alabyan

EDITORIAL OFFICE:
M O S C O W, NOVINSKY BLVD. 9

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

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

**Architektur
der UdSSR**

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJET ARCHITEKTEN

Chefredaktor K. Alabjan

ADRESSE DER REDAKTION:
M O S K A U, NOVINSKI BLYD. 9

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

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