

АРХИТЕКТУРА

С · С · С · Р

2

1 · 9 · 3 · 7

1132

5

21. 90.
no. 6m.

6. 24
0



See 247/70

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ БАЖЕНОВ

ДВЕСТИ ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ (1737—1937)



Неизвестный художник XVIII века
Портрет арх. В. И. Баженова с семейством
(Воспроизводится впервые)

Peintre inconnu du XVIII siècle
Portrait de l'arch. V. I. Bajénov avec sa famille
(Première publication)

БАЖЕНОВ

Д. АРКИН

Это — первое в истории архитектуры русское имя, звучащее столь же внятно и громко, как имена самых выдающихся европейских зодчих своего времени. Дело не в формальном признании Василия Баженова тогдашним архитектурным миром Запада. Баженов не только поднял русскую архитектуру до высоты европейского мастерства, но и внес в нее глубоко самостоятельные черты, в которых мы одновременно читаем синтез старого и искания нового. Он явился для русской архитектуры поистине ее Ломоносовым. В Баженове соединялся «европеец», прямой участник той борьбы, которая развертывалась в передовых архитектурных кругах Запада во-

круг эстетических идей Винкельмана, энциклопедистов, теоретиков классицизма, — и до конца самобытный, национальный художник, одаренный всей силой и смелостью народного русского гения, живший образами русского искусства и мечтавший его мечтами.

Василий Иванович Баженов не был блистательным иностранцем подобно великолепному Бартоломео Растрелли. Но он не был также и представителем русского архитектурного провинциализма, какими, при всей их одаренности, были его видные современники, Старов и Кокоринов. Он был русским зодчим масштаба международного. «Член трех Академий», официально введенный в круг признанных мастеров Парижа, увенчанный лаврами в Болонье, Риме и Флоренции, Баженов мог считать себя не учеником, а учителем в среде самых больших мастеров своего времени. Он обеспечил русской архитектуре ее самостоятельное русло в большом обновительном дви-

жении XVIII столетия. Именно после Баженова и благодаря ему мы можем говорить о русском классицизме не как о более или менее благовоспитанном «дитяти чужих уроков», а как об особом и своеобразном архитектурном стиле.

В его биографии всегда привлекала к себе внимание черта, отмечавшая жизненный путь многих замечательных русских людей: противоречие между великолепной щедростью дарования, богатством и широтой творческого размаха, — и неудачами личной судьбы, изнуряющей борьбой за признание, за работу, за внимание современников. В жизни Баженова это противоречие звучит особенно трагической нотой. Он был в одно и то же время знаменит и не признан, его лучшие архитектурные замыслы остались неосуществленными, он острее, чем кто-либо другой из его круга, испытал на себе произвол вкусов и прихоти коронованных заказчиков и их челяди. Он пережил самое тяжелое, что может пережить художник: смерть своих собственных произведений, физическое уничтожение начатых зданий. Та же судьба продолжалась и после смерти самого мастера: одни его сооружения искажались или уничтожались, о других исследователи начали вести длительный спор, — был ли их автором Баженов, а если и был, то в какой степени...

Это — участь типичного «гениального неудачника». Таким обычно и изображается Василий Баженов в истории русской архитектуры, — с того времени, когда эта история вообще начала заниматься автором Каменноостровского дворца, основательно забытым на протяжении почти целого столетия. Но в дни, когда великая родина Баженова отмечает истечение двух веков со дня рождения зодчего, хотелось бы нарушить биографическую традицию и говорить не столько о «неудачах» мастера, сколько о том, что ему удалось свершить, о достижениях его замечательной деятельности, о ценностях, содержащихся в его творческом наследстве.

Мастер своенравный и на первый взгляд непослуживательный, изменявший самому себе, переходивший от одной художественной манеры к другой, бросавший свои творческие привязанности и вновь возвращавшийся к ним. Ученик Парижа, вскормленный идеями классицизма, бродивших в умах ранних зачинателей этого движения во Франции, носитель и провозвестник этих идей в России. И в то же время — виртуоз «ложной готики», автор причудливых сооружений в откровенно стилизованном «готическом духе», столь чужом и враждебном классицизму. Свободомыслящий «западник», набравшийся в ученические годы французского вольнодумства, — и пессимистически настроенный мистик в конце жизни. Член масонской ложи в те годы, когда масонство считалось опаснейшей политической ересью, — и строитель царских дворцов. Ученейший архитектор эпохи, теоретик и переводчик древних авторов, — и в то же время художник, собственная биография которого полна невыясненных «белых» мест.

Баженов был человеком переходной эпохи, — мастером, который призван был довершить исторический разлом одного архитектурного стиля и участвовать в формировании другого. Как любой большой мастер переходного периода, он был наполнен противоречиями творческой борьбы, он сам всю жизнь переживал внутри себя

борьбу двух начал, двух художественных систем. Барокко еще не умерло вовсе. Классицизм еще только нарождался. Баженов стал в ряд тех больших зодчих, которые несли с собой отрицание барочных начал и страстное тяготение к классическому, но которые в то же время видели разрешение своих замыслов только в сочетании того и другого. Баженов, первые свои уроки получивший у Растрелли, отталкивался от барокко и тянулся к иной, классической, монументальности. Он обратился к той архитектурной школе, которая в его время была единственным противовесом полуторавековой диктатуре барокко — к школе французского классицизма. Архитекторский диплом Баженова недаром был подписан, среди прочих, именами Габриэля и Суффло: французские лидеры классицистического движения могли считать молодого Баженова своим последователем. Вместе с Суффло и Девальи — своими непосредственными учителями — Василий Баженов вчитывался в «римское евангелие» классицизма — книги Витрувия, вместе с ними он изучал композицию луврской колоннады Клода Перро, казавшейся тогда самым совершенным воплощением классики в новой архитектуре. И Баженов проникся «французским духом» в архитектуре, воспринял его так органично, что сам стал одним из лучших интерпретаторов архитектурной системы Перро-Габриэля-Суффло. Ни один русский мастер ни до, ни после него не владел так полно «французской манерой», — и не только манерой, но самой эстетикой французского классицизма, его пониманием пропорций и деталей, его чувством легкой, прозрачно-ясной архитектурной формы.

Но Баженов не стал «французом». В совершенстве вооруженный тонкими приемами французского архитектурного мастерства, Баженов уходил в сторону от французских образцов, явно не удовлетворенный ими. Он вносил свои коррективы в эти образцы, спокойного и точного словаря которых явно не хватало для передачи тех монументальных замыслов, которыми был полон Баженов. И вот зачинатель русского классицизма с самого же начала ревизует классические каноны, не останавливаясь ни перед частичным сохранением барочных мотивов, ни перед введением готических форм, ни, наконец, перед глубокой переработкой самой классики, — в ее французском и палладианском понимании. Баженов с огромным творческим увлечением берется за проектирование громадных дворцовых комплексов: для этого типа построек Россия знала тогда масштабы, не уступавшие французским и иным западным примерам, а даже превосходившие их. Баженов, в свою очередь, уже «от себя» умножает эти масштабы, он берется за создание гигантских архитектурных массивов — иным словом нельзя обозначить те сооружения-ансамбли, которые грезятся зодчему. Но он не ограничивается архитектурными мечтами, не составляет утопических проектов, а сразу приступает к реализации своих замыслов. Возникает знаменитый проект Большого Кремлевского дворца, и Баженов совершает почти святотатство: сносит часть кремлевской стены и Тайницкую башню, чтобы очистить место для своего здания-колосса. В этом удивительном проекте — весь Баженов. Тема луврской колоннады явственно обозначена в баженовской композиции в качестве ее лейтмотива. Но Перро создал только фасад, только гигантский экран, закрывший с восточной стороны громаду Лувра. Баженов строит

не фасад, а целый мощный организм, все свое искусство он вкладывает в модель огромного комплекса, дворца-города, дворца-кремля, замыкающего в ограде своих корпусов все кремлевские храмы! В древний московский кремль архитектор вписывает мощную классическую композицию, где схема Перро дается в глубокой переработке, направленной к тому, чтобы многократно усилить ноту монументальности и необъятности этого здания-ансамбля. Смелое увеличение цоколя, свободная группировка колонн, ритм выступающих частей фасада, — все это говорит об отходе Баженова от строгой дисциплины классицизма. Над всем замыслом, помимо классических и барочных образцов, довлеют образы старых русских кремлей и монастырско-крепостных ансамблей.

Наиболее счастливые разрешения противоречивых начал баженовского творчества мы находим в замечательнейшем из зданий старой Москвы, — в «Пашковом доме», ныне — здании библиотеки имени Ленина. Еще не кончился спор об авторстве этого архитектурного шедевра. Документальных данных, которые могли бы положить конец сомнениям, нет или они еще не найдены. Участие Казакова в создании «Пашкова дома» — возможно, оно доказывается рядом деталей, имеющих ценность безупречных свидетельств. Но бесспорно и участие гениального учителя Казакова — Василия Баженова, часто работавшего совместно с Казаковым. Больше того, — Баженов сказывается в этом произведении и непосредственно и через Казакова. Его рука и его мысль сквозят и в замысле целого и в выполнении деталей и, наконец, в построении всей композиции. Тот «французский дух», которым наполнены формы этого сооружения, отдаленно напоминающего легкую и ясную манеру Габриэля, мог быть так смело и свободно интерпретирован только одним русским мастером XVIII века — Баженовым. Только Баженов мог подчинить формы и детали французского классицизма совершенно оригинальной и смелой композиционной идее, какую мы читаем в «Пашковом доме».

Внешне это здание сохраняет еще очень многое от традиционного усадебного зодчества. Трехчленное деление объема на центральный корпус и боковые крылья воспроизводит схему усадебного дома с флигелями, с тем лишь различием, что обычное расположение трех объемов «покоем» заменено здесь прямой линией общего фасадного фронта. Высокий холм, создающий подножие зданию, сделал лишним отнесение главного объема внутрь открытого двора: роль курдонера, создающего дистанцию между главным корпусом и внешним пространством, играет здесь самый рельеф местности. Замечательной чертой композиции является не только эффектное использование холма, но и прием резкого контраста объемов. Этот прием применен архитектором с большой

смелостью. Контрастное противопоставление центрального здания и двух флигелей достигнуто не только резким различием масштабов. Этот контраст выражен и в том, что центральный объем дан в форме громадного параллелепипеда, почти куба, в то время как флигеля завершены треугольными фронтонами, не позволяющими воспринимать объемы этих зданий как параллелепеды. Очень интересна форма соединения центрального объема с боковыми при помощи довольно обычных на первый взгляд галлерей. Галереи эти оказываются совершенно тождественными цокольному этажу главного здания, иначе говоря, они представляют собой непосредственное продолжение цоколя в обе стороны. И этот же удлиненный и продолженный вне здания цоколь переходит затем в первый этаж обоих флигелей, также не меняя нисколько своих форм. Боковые флигеля благодаря этому не только подчинены главному объему, — они как бы непосредственно вырастают из него. Главный объем как будто вытягивает в обе стороны руки, крепко держащие боковые постройки.

Узкая ложбина нынешней Волхонки отделяет холм Ленинской библиотеки от другого холма-ансамбля — кремлевского. Создание Баженова с честью выдерживает ответственное архитектурное соседство.

В истории русской архитектуры имя Баженова хронологически стоит между двумя большими итальянскими именами: Растрелли и Гваренги. Растрелли предшествует Баженову, Гваренги следует за ним. Но как не похож Баженов ни на первого, ни на второго! Как резко выпадает его фигура из этой триады архитектурных вершин XVIII столетия! И Растрелли и Гваренги — законченные и цельные представители двух школ, двух определенных учений. Растрелли никогда не изменяет своей «рокайльной» манере, точно так же как его антипод Гваренги остается законченным палладианцем. Между растреллиевым рококо и размеренным палладианством Гваренги пролегает неровный, извилистый путь Баженова. Это — путь художника-искателя и исследователя, — и именно силой творческой пылкости измеряются все зигзаги его архитектурной биографии. Он не сумел осуществить самых смелых своих проектов. Но он успел научить русскую архитектуру смелости и дерзанию, одновременно привив ей любовь к классической ясности образа, к свободной и смелой трактовке архитектурных канонов, — к огромности и широте архитектурных замыслов. «Баженов начинай, — уступит естество!» — воскликнул Державин, угадывая в этом гениальном мастере неукротимую силу творчества, перед которой смиряется природа, побеждаемая человеческим мастерством.

НЕОПУБЛИКОВАННЫЙ СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ В. И. БАЖЕНОВА

Иконография В. И. Баженова очень бедна. Единственный портрет, который фигурировал в литературе, не может быть признан достоверным. Тем больший интерес приобретает публикуемый нами впервые (стр. 2 настоящего номера) семейный портрет В. И. Баженова. Оригинал, писанный маслом и представляющий собой холст размером 1 × 1,5 м, хранится у ближайших потомков Баженова

по прямой линии в имени Баженовых в б. Арамазском уезде. В течение долгих десятилетий, даже целого столетия этот холст оставался неизвестным исследователям. Лишь в последнее время В. А. Багадуров, сын праправнучки В. И. Баженова, проявляющий живое внимание к памяти своего великого предка, принял меры к реставрации портрета, и мы имеем теперь возможность впервые воспроизвести этот замечательный художественный документ.

Установить имя художника — автора баженовского портрета, пока не представ-

ляется возможным. Несомненно, портрет писан один из видных портретистов XVIII столетия (примерно в 70-х или начале 80-х гг.) и, очевидно, дописывался (в правой части) каким-то посредственным живописцем.

Д. А.

Редакция «Архитектуры СССР» выражает благодарность Всеволоду Алавердовичу Багадурову за разрешение и содействие в опубликовании семейного портрета В. И. Баженова.



Дом Пашкова в Москве. 1783—1787 гг.
(ныне публичная библиотека имени В. И. Ленина)
Современный вид

Hôtel Pashkov à Moscou. 1783—1787
(actuellement Bibliothèque publique V. I. Lénine)
Vue actuelle

ЖИЗНЬ И ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ В. И. БАЖЕНОВА

С. БЕЗСОНОВ

13 марта 1937 г. исполняется 200 лет со дня рождения знаменитого русского архитектора Василия Ивановича Баженова, почти забытого потомками.

Ряд архитектурных произведений Баженова в последнее время приписывался другим мастерам, многие из них до неузнаваемости испорчены последующими перестройками, некоторые снесены. Исторический образ самого Баженова был в такой мере искажен, что создавалось впечатление о бесплодности его художественного дарования.

Теперь, через 200 лет со дня рождения художника, мы подходим к его наследству с новыми, научными методами исследования и, пользуясь ими, должны пере-

смотреть весь материал о Баженове. Это даст возможность приоткрыть завесу, скрывающую от нас творчество мало изученного, великолепного мастера.

I

Обучаясь в Московской славяно-греколатинской академии, а затем в Московском университете, молодой Баженов, в то же время, много работал в «архитекторской команде» арх. Ухтомского. Это дало ему возможность в 1758 г. поступить студентом первого набора в С.-Петербургскую академию художеств. В академию Баженов приходит с широким культурно-художественным кругозором и с большой архитектурной подготовкой, а потому через два года производится «за прилежное его обучение и знание архитектурной науки в архитектурии помощника».

В том же году он отправляется пенсионером Академии художеств для усовершенствования за границу. В Париже В. И. Баженов уже через два года получает золотую медаль и аттестат об успехах, подписанный



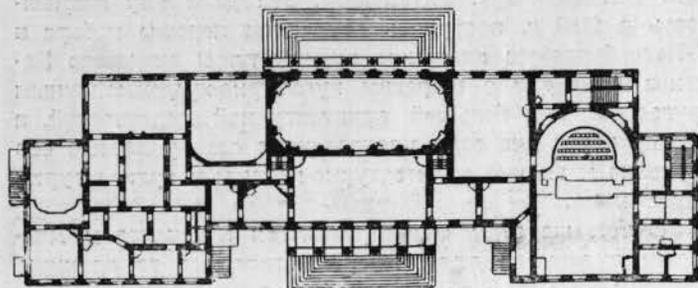
Каменноостровский дворец
в Ленинграде
1765 г.

V. I. Bajénov
Palais
Kamennostrovsky
à Léningrad
1765

среди других французских мастеров Суффло и Габриэлем. Наша Академия художеств, на основании французских отзывов, заочно производит В. И. Баженова в адъюнкты и направляет в Италию. Успехи В. И. Баженова в Италии превосходят всякие ожидания. В течение трехлетнего пребывания в Италии он становится архитектором с европейским именем, получает звание профессора в римской Академии св. Луки, избирается членом Флорентийской и Болонской академий.

Говорят, что всегда относившиеся свысока к иностранным мастерам итальянцы допустили его участвовать в работах по сооружению Капитолийской лестницы в Риме. Возвратившись в С.-Петербург в 1765 г., двадцативосьмилетний Баженов получает звание академика архитектуры.

Дальше начинаются его первые разочарования. Успехам молодого архитектора в академии завидовали. Когда в 1766 г. В. И. Баженов представил в академию проект Екатерингофского дворца, «нашлись люди, помешавшие ему получить сию честь», и Баженову пришлось расстаться с мечтой о профессуре в Академии художеств.



Каменноостровский дворец. План

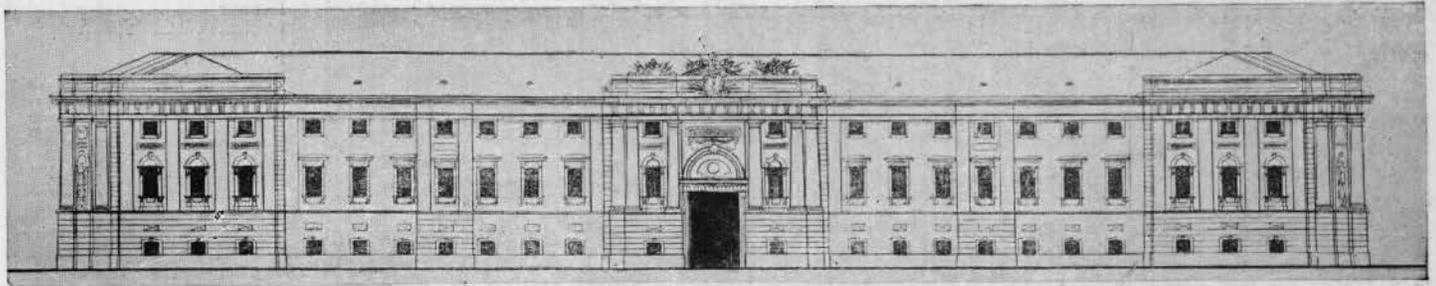
Palais Kamennostrovsky. Plan

II

Члену многих европейских академий пришлось искать места на государственной службе и вместо профессорского звания довольствоваться чином капитан-архитектора артиллерийского ведомства, куда В. И. Баженов, не без протекции гр. Гр. Орлова, был принят на работу. Для этого ведомства В. И. Баженов спроектировал и построил в С.-Петербурге здание арсенала, на Литейном, в переходном от барокко к классицизму стиле. Эта работа обратила на него внимание царицы, и перед ищущим большого дела художником открывается возможность спроектировать и построить в московском Кремле грандиозный дворец, смета на который была исчислена в 30 млн. рублей.

Баженов с головой ушел в этот заказ и вложил в проект всю силу своего таланта и художественной изобретательности. Два года архитектор работал над проектом и пять лет над моделью дворца. Модель, сохранившаяся до настоящего времени, вызвала восторженные отзывы современников. Англичанин Кларк писал, что «модель — одна из интереснейших вещей в Москве, и дворец явился бы чудом света. По проекту предполагалось окружить Кремль на протяжении двух миль великолепным дворцом. Множество церквей, заключенных в его треугольной форме, представляли немалое затруднение, но проект справился со всем этим. Все части здания исполнены были великолепным образом... Если бы дворец этот был выстроен, то никакое бы здание не могло с ним сравниться». Карамзин парил: «планы знаменитого архитектора Баженова уподобились «республике» Платоновой или «утопии» Томаса Моруса: им можно удивляться единственно в мыслях, а не в делах».

Карамзин на этот раз оказался пророком. На торжественно заложенный в 1773 г. дворец очень скоро пре-



Старый арсенал на Литейном (ныне проспект Володарского) в Ленинграде. 1766—1769 гг. Фасад (со старой гравюры)

V. I. Bajénov. Vieil arsenal à l'avenue Litciny (actuellement avenue Volodarsky) à Léningrad, 1766—1769. Façade (d'après une vieille gravure)

кратили отпуск средств, работы сначала сократились, а затем были прекращены совершенно. Через несколько лет разломанные кремлевские стены были восстановлены, затея постройки дворца оставлена, а баженовская модель, хранившаяся и показывавшаяся посетителям в Оружейной палате, в 1862 г. была передана в только что организованный Румянцевский музей, где в неразобранном виде лежала в ящиках до передачи в восьмидесятых годах в Политехнический музей, который ее только частично экспонировал.

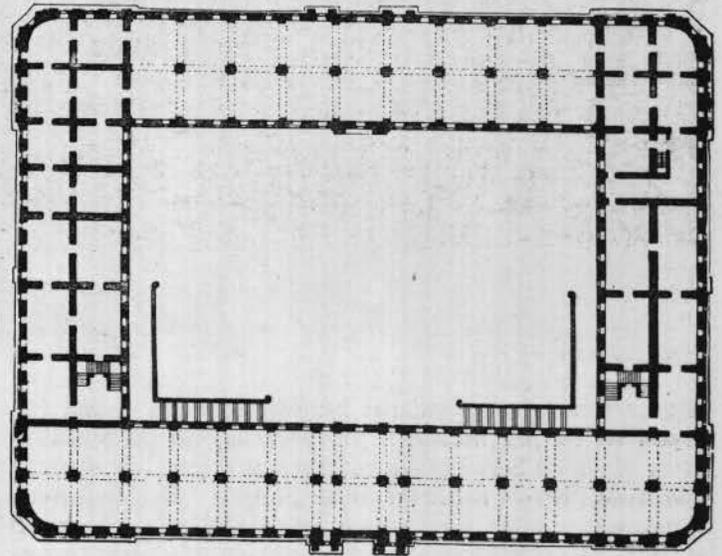
Так были разбиты самые смелые мечты художника, на осуществление которых он затратил свои лучшие творческие годы.

III

Как бы в компенсацию за неосуществленный проект Кремлевского дворца В. И. Баженов получает в 1776 г. от дворцового ведомства заказ спроектировать для царицы подмосковную усадьбу с дворцом и парком в Царицыне. И снова начинает напряженно работать архитектор, стараясь решить новое задание не в классическом стиле, как Кремлевский дворец, а в стиле, приближающемся, по мнению автора, к старорусскому, национальному.

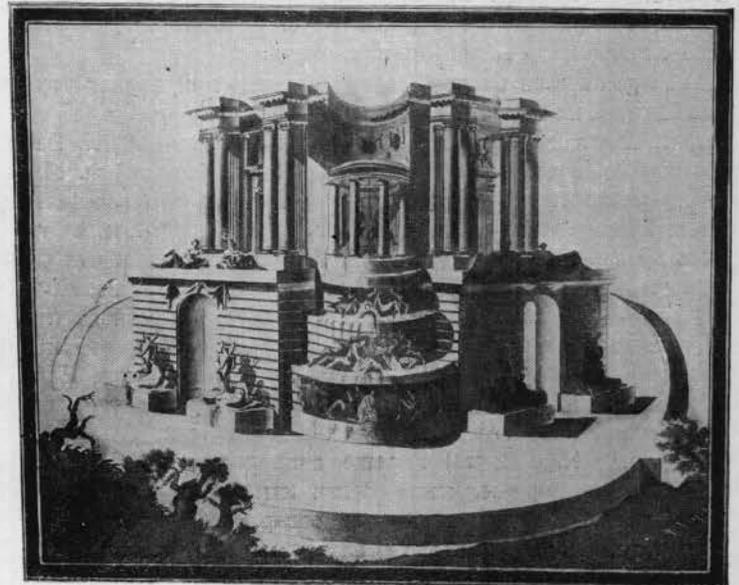
Баженов любил московскую архитектуру. В своей речи на закладке Кремлевского дворца он, сносивший кремлевские стены и разбиравший Коломенский дворец, дал восторженную характеристику многим памятникам старой московской архитектуры. В Царицыне и некоторых других постройках (например, церковь в с. Знаменке) Баженов пытается воссоздать русский стиль. Но истинного знания древнерусской архитектуры в то время не было. Публикации памятников прошлого были поверхностны и случайны. Формы крыльца старого Пскова, русские шатровые церкви и колокольни, кубышки и переходы архитектуры Москвы XVII века, крыльца и крыши деревянного Коломенского и каменного Измайлова считались «русской готикой», как то утверждал и сам Баженов в своей речи на закладке Кремлевского дворца.

Не малое влияние на мастера мог оказать стоявший вблизи Царицына и только что разобранный Коломенский дворец. Может быть В. И. Баженов и мечтал создать взамен разобранного Коломенского, в недалеком от него расстоянии, в Царицыне новую архитектурную сказку. Эта идея могла увлечь и Екатерину, не чуждав-



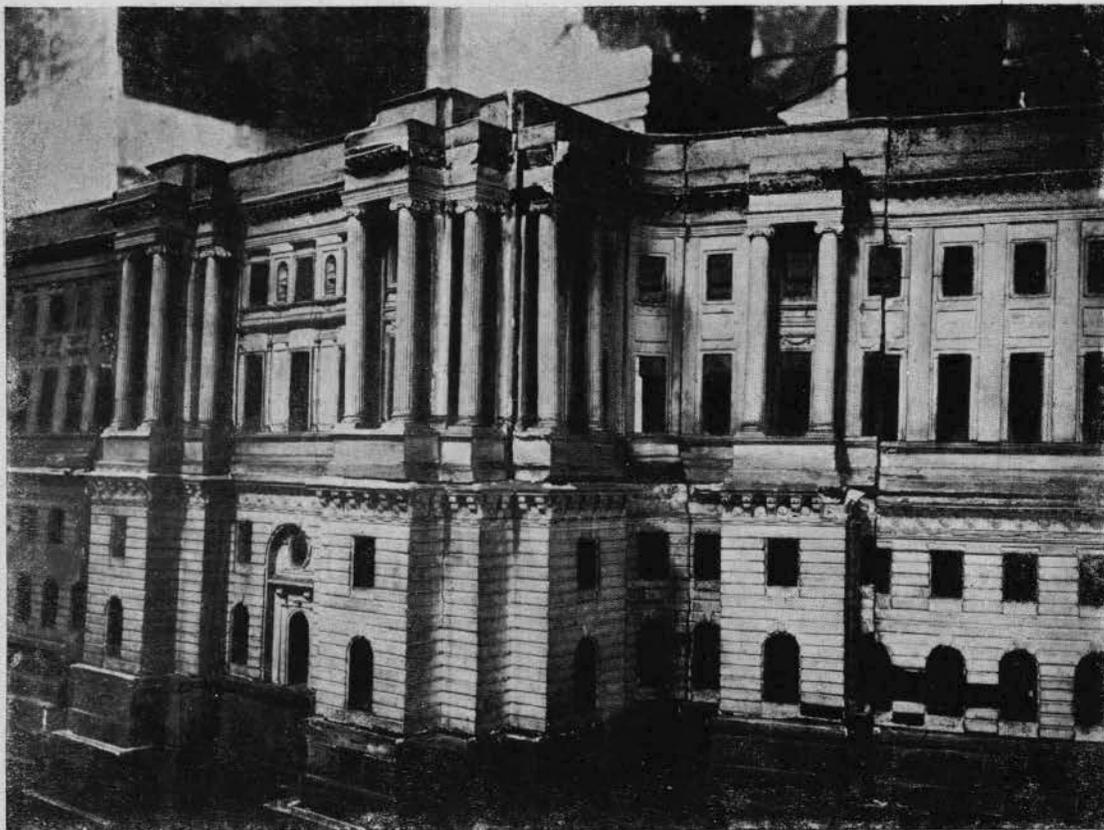
Старый арсенал. План

Vieil arsenal. Plan



Проект фонтана 60-е годы XVIII века

Projet d'une fontaine Les 60-mes années du XVIII siècle



Проект
Кремлевского дворца
1770—1773 гг.
Фрагмент модели

V. I. Bajénov
Projet du palais
du Kremlin
1770—1773
Fragment de la maquette

шуюся готики в тогдашнем понимании этого слова. Недаром же не раз историки утверждали, что Царицыно и было заказано Баженову в готическом стиле. Это отчасти подтверждается перспективным видом с. Царицына, спроектированным Баженовым около 1776 г. и несомненно поднесенным царице, которая только в начале 1780 г., после приезда в Россию Камерона и Гваренги, начала увлекаться классицизмом.

Зависть и придворное наушничество, по свидетельствам мемуаристов, а может быть, новые художественные вкусы царицы и, наконец, политические неурядицы в Москве привели к тому, что в 1787 г. Екатерина велела все возведенное Баженовым сломать.

Выдающийся мастер, оставя службу придворного архитектора, начинает работать в Москве по частным заказам. Этот наиболее тяжелый период жизни В. И. Баженова является и самым темным в его биографии. Мы очень мало знаем не только о жизни, но и о сооружениях Баженова за время с 1787 г. по 1796 год. В настоящее время с наибольшей вероятностью считается, что он строил колокольню Скорбященской церкви в Замоскворечье, дома Юшкова (на Мясницкой), Прозоровского (на Полянке), Долгова (на 1-й Мещанской) и Пашкова (на Волхонке). Из них дома Юшкова, Прозоровского и Долгова в значительной мере искажены застройками и перedelками, и только дом бывш. Пашкова (ныне библиотека им. В. И. Ленина) хорошо сохранил свой внешний облик, будучи до неузнаваемости изменен внутри.

Одного Пашковского дома совершенно достаточно для того, чтобы понять ту славу, которой пользовался В. И. Баженов у современников. Восторженное описание этого сооружения еще в 1799 г. сделал И. Рихтер. Но время отняло у В. И. Баженова авторство и на указан-

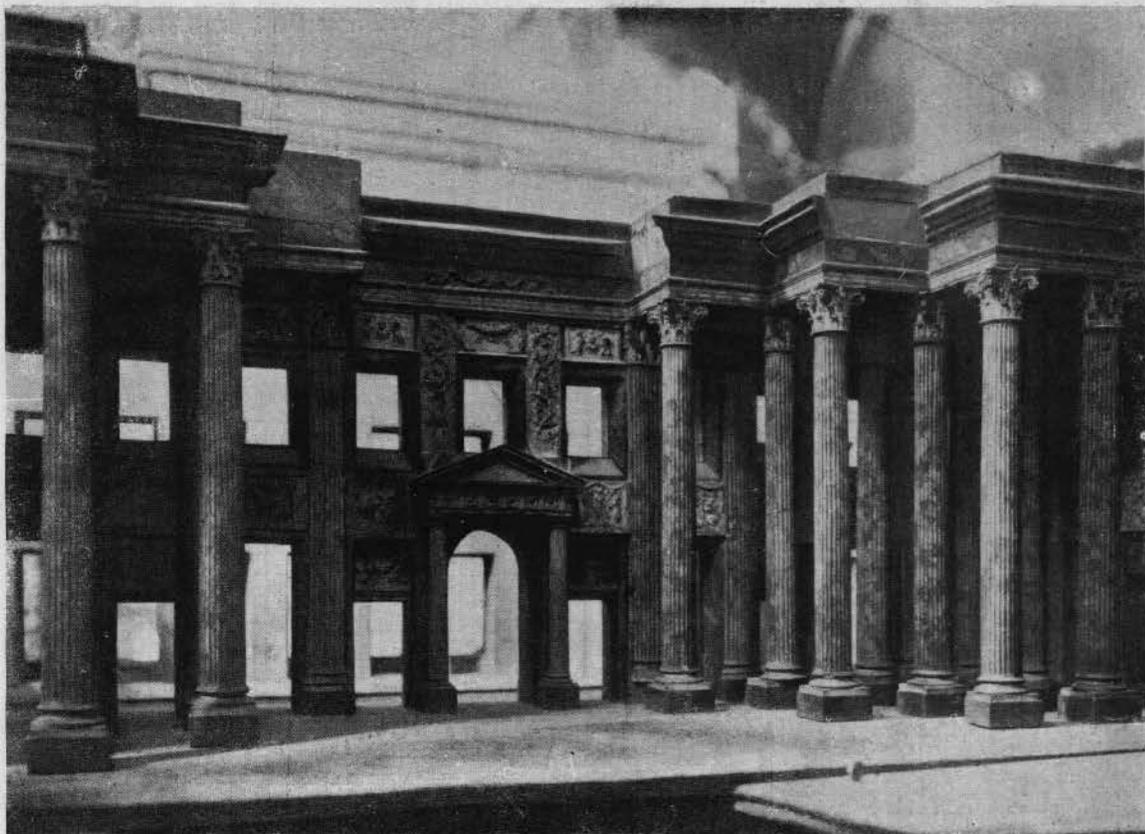
ные сооружения. Даже дом Пашкова во второй половине XIX века приписывают попеременно то Баженову, то Казакову, а И. Э. Грабарь уже без ссылок на источники утверждает, что это произведение Казакова.

IV

Новый взлет состарившийся мастер пережил в последние годы своей жизни. Со смертью Екатерины II изменилось отношение к В. И. Баженову. Он назначается главным архитектором Адмиралтейства, профессором и вице-президентом Академии художеств. Мечта юности сделаться профессором сбылась только на склоне дней.

В. И. Баженов мечтал произвести целую реформу в деле преподавания в Академии. Он пишет обширный доклад по этому поводу. Он намечает издание увража «Российская архитектура», по типу изданных Блонделем парижских построек. Для этого «приступают к собиранию всех больших зданий в обеих столицах состоящих, как-то дворцов, академий, корпусов и всякого рода казенных строений, равно загородных домов и таковых же партикулярных, кои по хорошему вкусу своему и архитектуре, то заслуживать будут, присовокупая к тому все прожекты, каковые сделаны были для предполагаемых к действительному построению каковых-либо зданий, хотя бы оныя действительно почему-либо и не были построены».

По каждому из публикуемых зданий предполагалось дать план, фасад и подробное описание: «с показанием как преимуществ, так и недостатков оных, когда и кем таковые здания произведены, а прожекты сочинены». Будь осуществлено это начинание, мы имели бы исключительный материал по истории архитектуры XVIII века.



V. I. Bajénov
Projet du palais
du Kremlin
Fragment de la maquette

Указом 1796 г. Баженову было поручено «иметь наблюдение, что бы строение (Михайловского инженерного замка) производимо с точностью по данному ему плану». Но история не сохранила нам сведений о роли Баженова в деле сооружения этого исключительного по своей композиции здания, и в настоящее время автором Инженерного замка считается Бренна, хотя многое говорит за то, что одному Бренна Инженерный замок едва ли был под силу. Последняя, блестящая страница жизни В. И. Баженова прервалась его смертью, последовавшей 2 августа 1799 г.

V

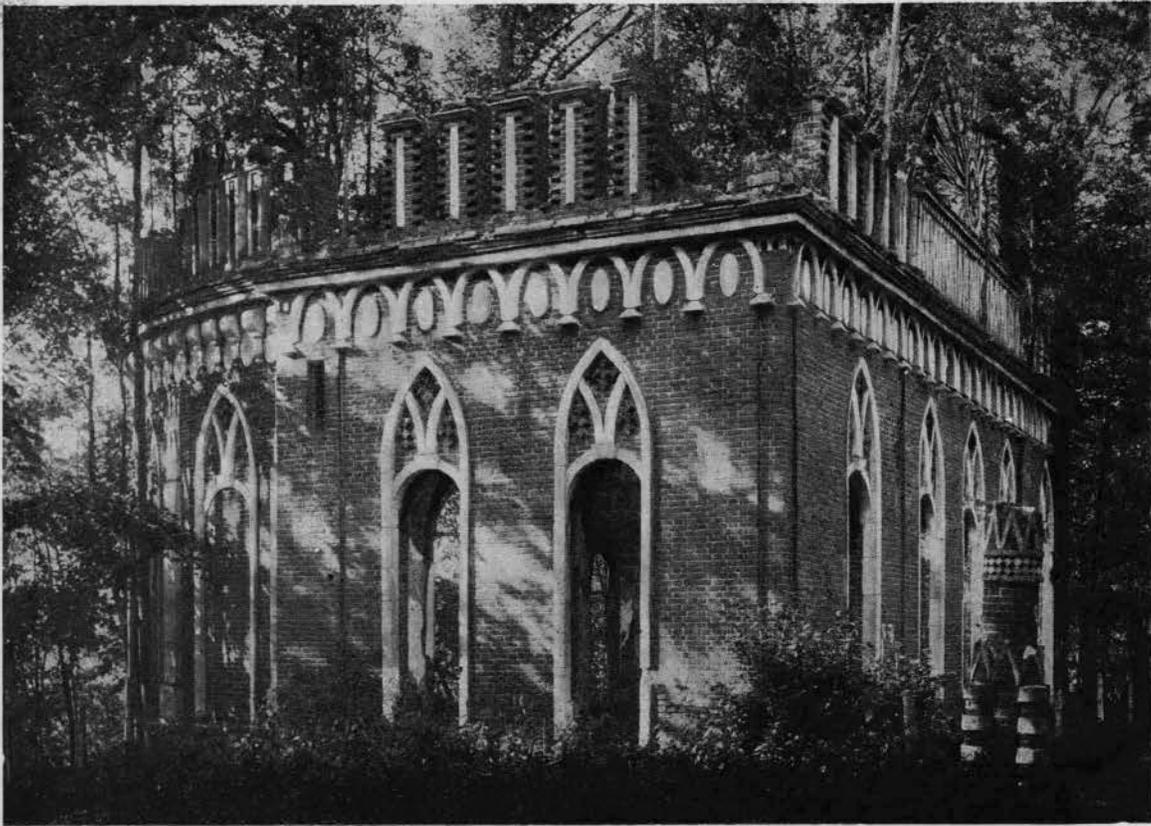
Несмотря на жизненные неудачи мастера, имя В. И. Баженова, как исключительного архитектора, пользовалось всеобщим признанием и популярностью еще при его жизни. Сама Екатерина II не раз упоминает о нем в своей переписке с Гриммом. Порошин, посетивший с Павлом I выставку заграничных работ Баженова, писал, что его чертежи «от всех присутствовавших во многом числе дам и кавалеров общую похвалу получили». Вице-президент Академии художеств Чекалевский отнесит Баженова к таким мастерам, «кои талантами своими приобрели имянитость». Державин, написавший оду на закладку Кремлевского дворца, восклицал: «Баженов, начинай — уступит естество!» Посетивший в 1778 г. строящееся Царицыно Нуракин рассказывал: «можно сказать загляделись на строение, которое безмерно хорошо». Даже недолголюбивавший Баженова горнозаводчик Демидов должен был признать: «Баженов хорош».

Карамзин называл Баженова «знаменитым», Вигель «поэтом в архитектуре». Через пять лет после смерти

Баженова появилась большая биография мастера, составленная Евгением Болховитиным, вошедшая позднее в исторический словарь и являющаяся до сего времени основным материалом для всех позднее писавших о мастере. В 1837 г. некто «князь А.», восхищаясь произведениями Баженова, уже имеет основание констатировать: «Баженов, к стыду нашему доньше не оценен по достоинству, или как я сказал выше забыт вовсе несправедливо».

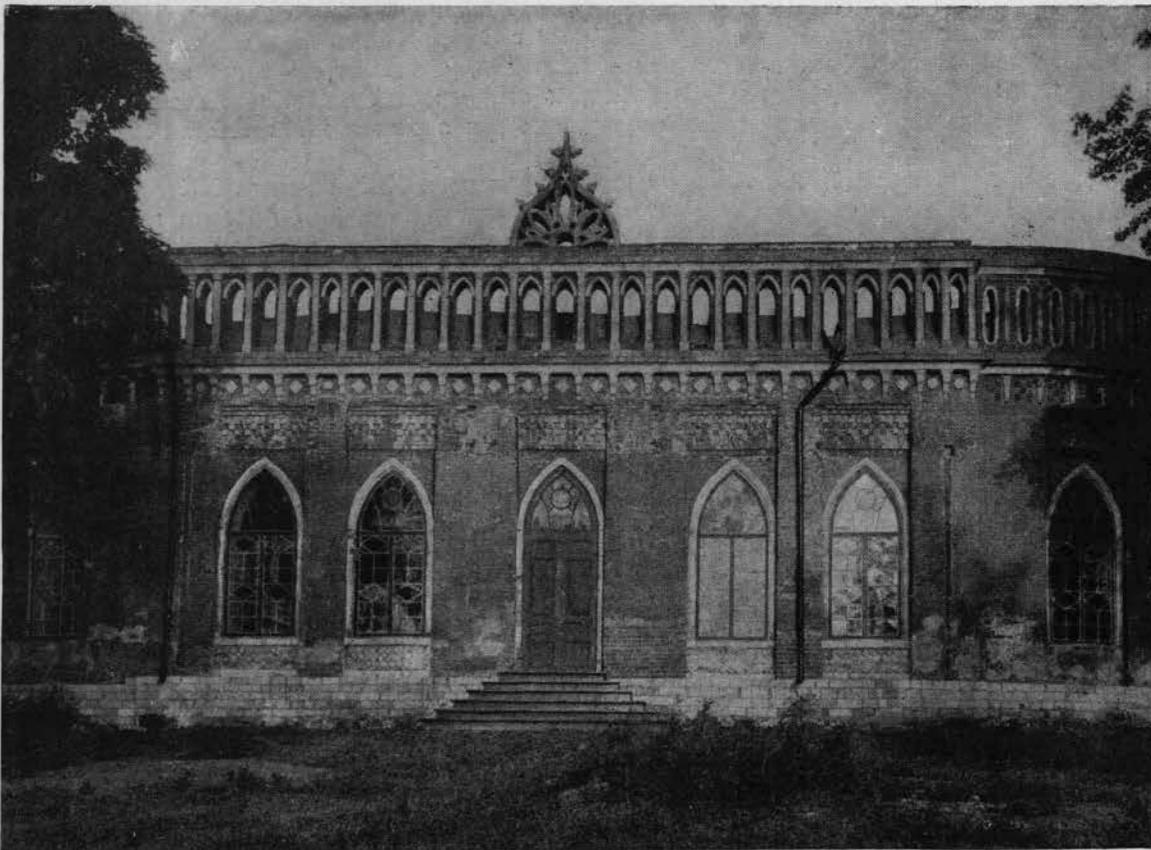
И действительно в XIX и начале XX вв. биографы Баженова отделяются общими фразами или повторением биографии Болховитина. Исследований в архивах произведено очень мало, охраны и анализа архитектурных произведений Баженова не было. С половины XIX века перестраиваются и искажаются многие из его сооружений. Некоторые произведения, считавшиеся в XVIII и начале XIX вв. работами Баженова, ставятся в отношении авторства Баженова под сомнение или прямо приписываются другим архитекторам. Его чертежи растеряны.

Только в наше время вновь возродился интерес к Баженову. Значительную работу проделал в этом отношении В. В. Згура, избравший творчество Баженова своей диссертационной темой. Згура не успел, за безвременной смертью, закончить работу, но часть его диссертации была в 1929 г. издана (Згура В. «Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым»), и эта работа является пока наиболее исчерпывающей. В настоящее время Академия архитектуры и Архитектурный институт производят обмеры московских построек Баженова и на основе анализа этих сооружений намечают постановку исследовательских работ. Академия архитектуры выпускает по-



**б. Царицыно (Ленино)
Кавалерский корпус
Библиотека. 1775—85**

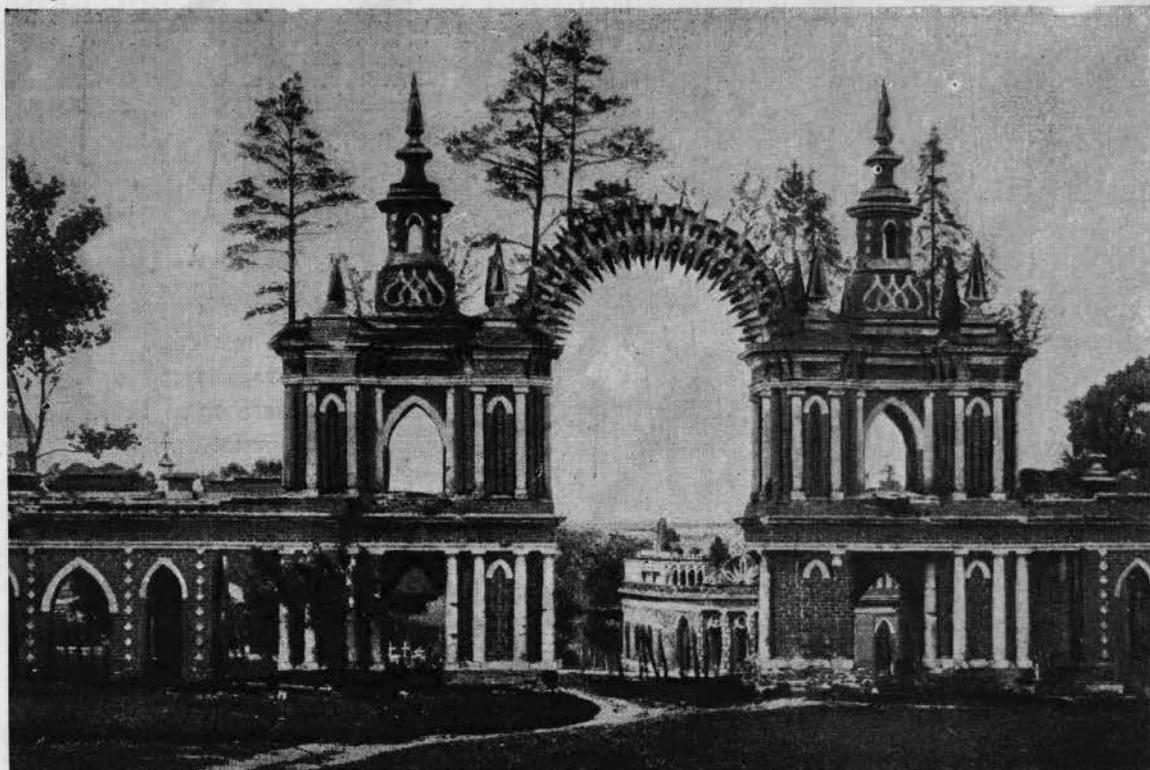
**V. I. Bajénov
Tzaritzyno (Lénino)
Corps des chevaliers
Bibliothèque. 1775—85**



**б. Царицыно (Ленино)
Кавалерский корпус**

**Tzaritzyno (Lénino)
Corps des chevaliers**

6. Царицыно (Ленино)
Проездная арка
и часть ограды
галереи



V. I. Bajénov
Tzaritzyno (Lénino)
Arc de passage
et partie de la balustrade
de la galerie

Ротонда „Храм Цереры“

Rotonde „Temple de Cérès“



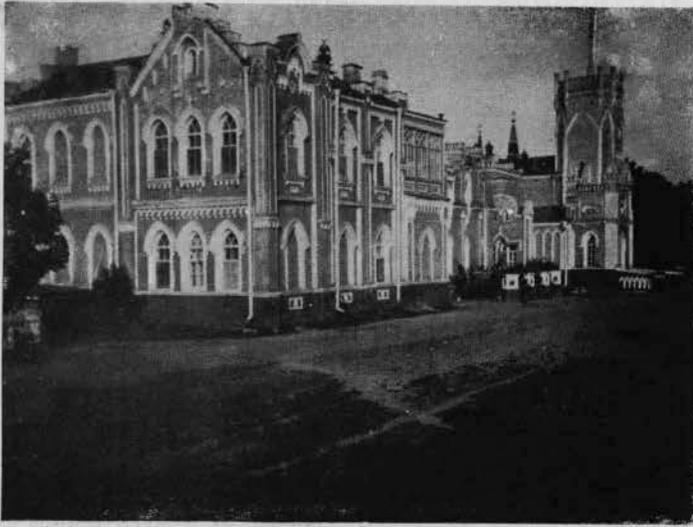
Фигурные ворота

Porte cochère sculptée



НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВА БАЖЕНОВА

Н. КОЖИН



Дом в бывш. усадьбе Татишевых в селе Знаменка
60—70-е годы XVIII века

V. I. Bajénov. Maison dans l'ancien domaine des Tatischev
au village Znamenka. Les 60—70-mes années du XVIII siècle



Церковь в селе Знаменка. 1768—1784 гг.

V. I. Bajénov. Eglise au village Znamenka. 1768—1784

дробную биографию Баженова (В. Снегирев «В. И. Баженов»).

Многое можно получить в наших архивах и музеях, где хранятся неизвестные широкому кругу рисунки, чертежи, рукописи и материалы; еще больше дадут обмеры и анализы архитектурных памятников.

Надо работать над изучением наследия мастера на конкретном материале, и тогда из развалин подымется во всей чистоте великое здание, и дивный мастер, затравленный при жизни и потом почти забытый, вновь оживет в истории нашей архитектуры.

В связи с обнаружением за последние годы ряда памятников и проектов, принадлежащих Баженову, только сейчас открывается возможность серьезного изучения творческого пути В. И. Баженова.

К обнаруженным произведениям Баженова относятся — проект фонтана в собрании музея Академии архитектуры (см. «Академия архитектуры» 1936 г., № 1, стр. 31, статья проф. А. И. Некрасова), церковь усадьбы Знаменка Воронежской области, усадебный дом с. Знаменки бывш. Татишевых, конный или скотный двор усадьбы Красное Московской области (бывш. Рязанской губ.), помещичий дом, служебные корпуса и церковь этой усадьбы (в части внутреннего оформления). Уже в первых двух ранних произведениях Баженова получают отражение те тенденции, которые позже в русском классицизме и ложной готике конца XVIII века окончательно определяются (см. Н. А. Кожин — «Памятник русской псевдоготике XVIII века — с. Знаменки. Тамбовской губ.» 1924 г. и «Основа русской псевдоготике XVIII века» — 1927 г.

Для того, чтобы установить, что внес нового Баженов в архитектурную мысль XVIII века, сравним его проект фонтана со зданием катальной горки Ринальди в Ораниенбауме, которая тоже относится к началу 60-х годов XVIII века (см. А. И. Успенский — Катальная горка в Ораниенбауме. «Художественные сокровища России». 1902 г. № 5, стр. 93 — 94, И. Грабарь, «История русского искусства», т. III). Оба произведения относятся к одному и тому же времени и обнаруживают и внешнее типологическое сходство.

Но вместе с тем, проект фонтана Баженова уже решен в соответствии с иными архитектурно-художественными принципами, чем здание Ринальди.

В рисунке Сент-Илера 1775 г. и изданиях XVIII века запечатлен первоначальный облик здания катальной горки со статуями и вазонами, установленными на тумбах парапета кровли и на портике, обрамляющем первый этаж здания. Эти статуи и вазы служили продолжением вертикальных линий колонн и пилястр под ними. Архитектурная декорация вступала здесь в противоречие с архитектурным телом. В этом характерном для архитектуры барокко противоречии обнаруживается борьба двух противоположных начал — динамики архитектурной одежды, архитектурной декорации и статики архитектурной массы.

Баженов в своем сооружении дает, так же как и Ринальди, два диагонально расположенных выступа фасада. Первый этаж, обрамленный у Ринальди колоннадой со статуями, приобретает у него форму чрезвычайно массивного выступающего цоколя, служащего основанием для верхнего, по существу единственного, «этажа» или, вернее, главного членения сооружения. Стены цокольной части обработаны сплошной горизонтальной рустовкой, чем подчеркивается их массивность. Верхняя часть, наоборот, декорирована парными колоннами, придающими ей большую легкость.

Противоречие, характерное для архитектуры барокко, здесь уже снято, так как движение вертикальных линий колонны не получает своего продолжения за пределы архитектурного тела здания. Отсутствуют статуи и вазоны. Вся верхняя часть здания срезана горизонтальной линией карниза и сплошной стенкой над ним. В этом случае нижняя более массивная часть сооружения противопоставляется верхней — более легкой.

Баженовский проект стоит уже за гранью, отделяющей барокко от русской архитектуры второй половины XVIII века. Характерные особенности проекта Баженова получают свое дальнейшее развитие у Камерона — в его Галлерее и Холодных банях Детского села, где противопоставление нижней части здания верхней, более легкой, выражено еще яснее, чем у Баженова и у Воронихина в его даче Строганова. Наконец, теми же чертами отмечены здания Сената и Синода с аркой между ними — арх. Росси.

Если в перечисленных памятниках указанное противопоставление выражается специфическими для XVIII века средствами, то у того же Воронихина, ученика Баженова, они приобретают новый смысл в соответствии с принципами русского ампира первой и особенно второй четверти XIX века.

В доме голицынской усадьбы — Городня Воронихин оставляет стены второго этажа гладкими, нерасчлененными, тогда как первому этажу придает горизонтальную рустовку (ср. с проектом фонтана Баженова). В Казанском соборе Воронихин развивает тот же прием: нижняя часть южного рукава трансепта с колоннадой несет тяжелый, нерасчлененный каменный массив верхней части; верхняя часть начинает давить на низ, на первый этаж здания. Этот прием противопоставления частей здания по их горизонтальным членениям получает свое дальнейшее развитие во второй четверти XIX века и наиболее ярко выражается у Плавова в его «Доме для усопших» (больница имени Веры Слуцкой в Ленинграде), у Смарагда Шустова в его детскосельских дворцовых конюшнях, в провиантских складах в Москве (Джиллярди) и т. д.

Во всех этих случаях речь идет уже об особенностях развитого ампира. В ампире верхний этаж с его мало



Дом в бывш. усадьбе Ермоловых в селе Красном 80-е годы XVIII века

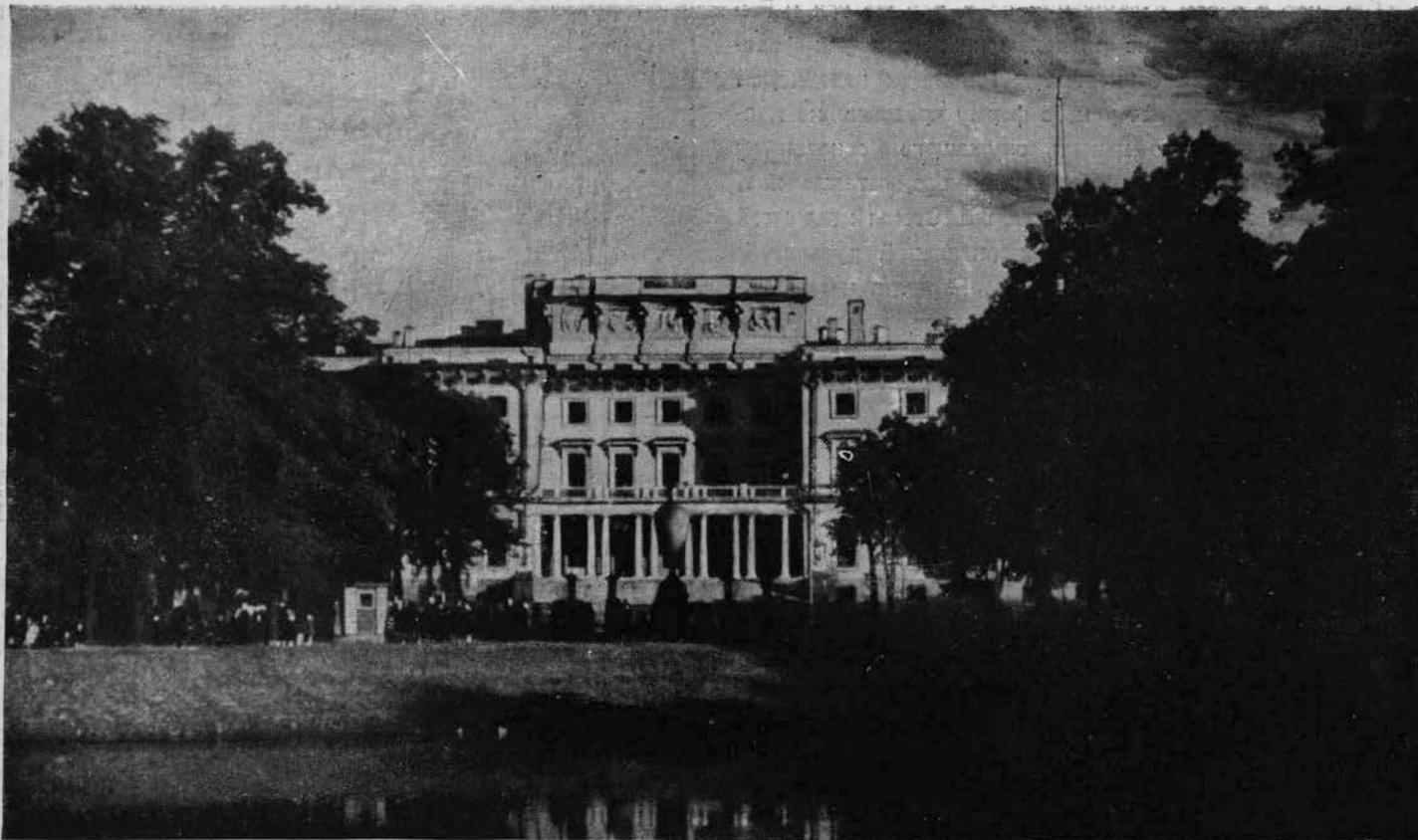
Maison dans l'ancien domaine des Ermolov au village Krasnoïé Les 80-mes années du XVIII siècle



Конный двор в бывш. усадьбе Ермоловых в селе Красном 80-е годы XVIII века

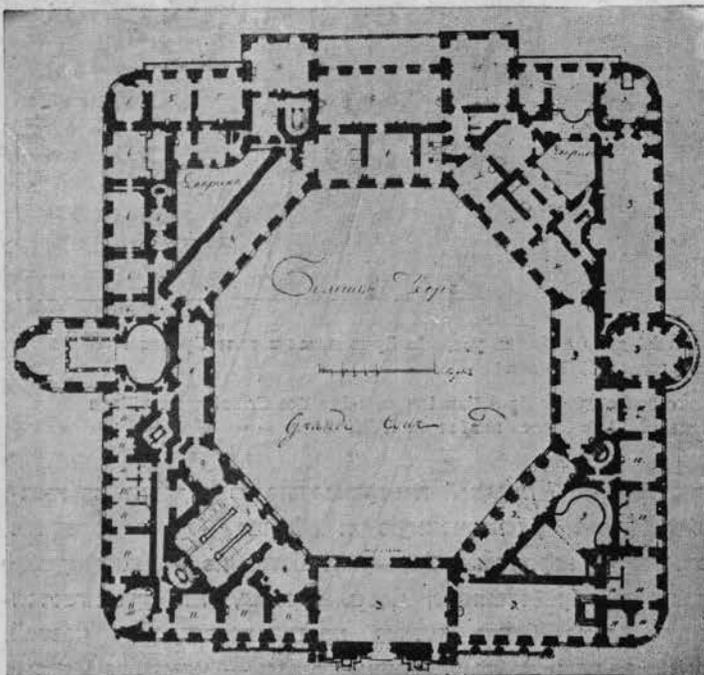
Cour aux chevaux dans l'ancien domaine des Ermolov au village Krasnoïé. Les 80-mes années du XVIII siècle

расчлененной гладкой поверхностью стен давит на нижнюю, более расчлененную и обычно (ср. со средней частью — корпусами Адмиралтейства по проекту) декоративно обработанную, часть здания, чем достигается значительно более резкое противопоставление частей здания, члененных по горизонталям — членениям архитектурной массы.



Михайловский замок в Ленинграде. 1779—1801 гг.
Вид со стороны Летнего сада

Château Mikhaïlovsky à Léningrad, 1779—1801
Vue du côté du Jardin d'été



План

Plan

Отсюда указанные черты в проекте Баженова можно рассматривать как раннеампирные особенности. Это подтверждается и тем, что указанные особенности, правда, не определяющие еще полностью весь архитектурный замысел, встречаются не только у Баженова, но и у Камерона, Воронихина и в сооружениях других архитекторов XVIII века. Даже в произведениях такого «классика», как Гваренги, можно обнаружить то же противопоставление горизонтальных и вертикальных членений здания (Ассигнационный банк, Смольный институт).

Не только в проекте фонтана, но и в других проектах Баженова повторяются те же мотивы, их можно проследить в проекте Смольного института (1765 — 1772 гг.) и в проекте Кремлевского дворца, который, как известно, относится к 1768 г. (журн. «Академия архитектуры», 1935 г. № 1—2, стр. 107, статья И. Бондаренко). И в этом проекте, вернее, модели Кремлевского дворца, цокольная часть решается уступами, даже в еще более монументальных формах, а стены нижних этажей, имеющие горизонтальную рустовку, в свою очередь противопоставляются двум верхним этажам, декорированным колоннадой, вертикальное движение которой ограничивается сверху горизонтальным поясом карниза, аттиками и парапетами, отступающими вглубь.

Ясно, что во всех этих проектах Баженова следует говорить не столько о замыкании движения вертикалей удлиненных, каннелированных колонн, сколько о срезе

Михайловский замок
в Ленинграде
Вид со стороны двора



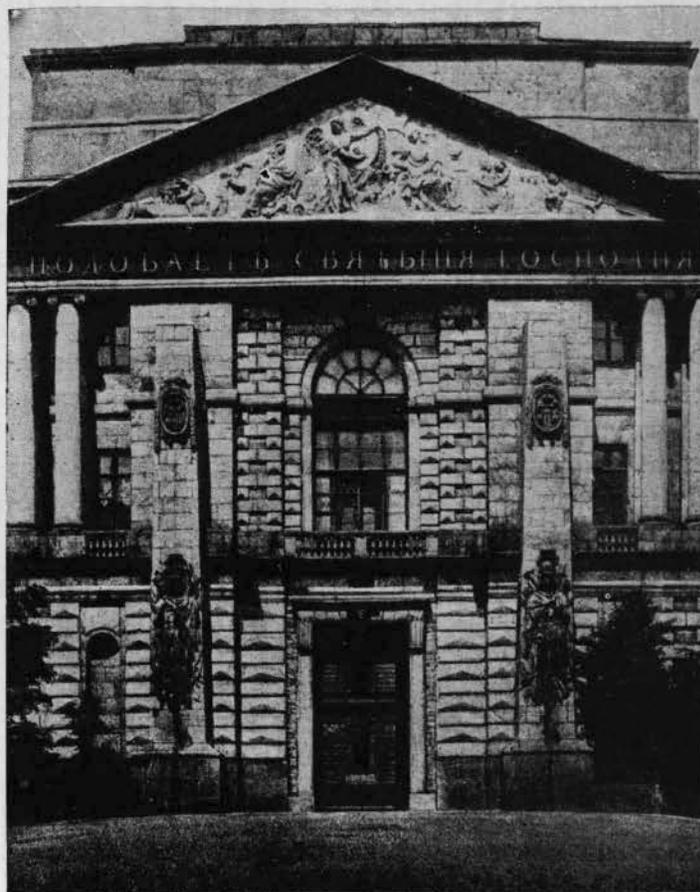
Château Mikhaïlovsky
à Léningrad
Vue du côté de la cour

верхней части здания линией парапета (особенно в проекте фонтана), тогда как выступающий (сравнительно мало) над архитравом колоннады карниз связывает колоннаду с остовом здания. В результате не колонны противопоставляются остову здания (они органически входят в архитектурное тело), а нижняя, более массивная часть — верхней, более легкой.

Возвращаясь к проекту фонтана, укажем, что в нем еще сохраняется и барочная трактовка фигур, установленных у основания стен и колонн, взятых вне их связи с общей композиционной схемой сооружения. Но эти барочные особенности у Баженова выступают только как пережитки. В основе же своей фонтан Баженова, так же как и все последующие его произведения, резко выпадает из стиля барокко.

Композиция баженовского фонтана в более монументальных и несколько измененных формах встречается у Старова в его усадебном доме с. Никольского (имение Гагариных). Отдельные приемы той же композиции встречаются у Деламота (Академия художеств).

Иные принципы обнаруживаются в Каменноостровском дворце, выстроенном Баженовым, как известно, для Павла I в 1765 — 1775 гг. Здесь сохраняется горизонтальное в основном членение тягами на отдельные части первого и второго этажей. Однако эти два этажа не противопоставляются и переход от одного к другому не так резко подчеркивается. Но пропорции этого двор-



Главный фасад

Façade principale



Дом б. Юшкова на улице Кирова в Москве
Конец 80-х годов XVIII века

V. I. Bajénov. Maison de Iouchkov rue Kirov à Moscou
Fin des 80-mes années du XVIII siècle

ца, соотношения его частей иные, чем у Гваренги (например, в его Английском дворце).

У Баженова цоколя по отношению к остальным частям здания взяты даже в несколько преуменьшенных пропорциях: здание как бы вырастает в землю, оно всей своей тяжестью давит на свое основание. Развитие этого приема можно видеть в Таврическом дворце арх. Старова.

Цокольная часть Английского дворца Гваренги значительно более развита, вместе с тем, она не противопоставляется верхним частям здания. Венчающий горизонтальный карниз баженовского Каменноостровского дворца значительно больше выступает вперед, чем карниз модели Кремлевского дворца. Благодаря этому, зданию придается замкнутость и подчеркнутая «весомость». Но резко выраженная горизонталь карниза смягчается в Каменноостровском дворце ажурной балюстрадой на крыше здания. Пояс метопов и триглифов на стенах под карнизом служит также

средством смягчения перехода от вертикалей оконных проемов двух этажей (проемов, расположенных друг над другом) к венчающему карнизу, к горизонтальной композиции здания в целом. Ступенчатые отступы здания (его флигеля) сохраняются в композиции как отголосок барокко, хотя П-образный по конфигурации план, сравнительно простые пропорции и гармоничная взаимосвязь выступающих частей и средней части — ближе к композиции классических зданий XVIII века.

Анализ композиции Каменноостровского дворца убеждает в том, что здесь налицо борьба принципов классицизма и ампира, сохраняются и некоторые барочные черты. Но ампирные формы в этом здании уже преобладают, и в этом его отличие от перечисленных выше памятников.

Баженов, если его сравнить с архитекторами, работавшими в России в 50 — 60-х годах XVIII века (Ринальди, Деламот, Кокоринов, Фельтен), и с представителями барокко в России — Ухтомским, Растрелли и Чева-

кинским, в своем творчестве значительно ушел вперед. Он в известной степени опередил даже архитекторов конца XVIII века. Лучшие создания Камерона, Гваренги, Старова и других относятся к 80 — 90-м годам, а произведения Фельтена, «наиболее передового» из архитекторов, работавших в так называемом «стиле Людовика XVI» в России, относятся к 70-м годам XVIII века. Между тем, особенности, которые развиваются далее в творчестве архитекторов последней четверти XVIII и начала XIX вв., уже в 60-х годах предвосхищаются Баженовым.

Церковь усадьбы Знаменки, проект которой был составлен Баженовым в 1768 г., была закончена (вернее, открыта для культовых целей) лишь в 1796 г. В этом произведении Баженова определяется вторая линия развития русской архитектуры конца XVIII века — линия раннего русского романтизма, который получил наиболее яркое выражение в так называемой русской ложной готике.

Архитектурно-художественные особенности церкви в с. Знаменка являются, в основном, дальнейшим развитием принципов архитектуры, так называемого, московского барокко (которое по существу своему в XVII веке не является еще барокко) с теми изменениями, которые она приобрела в первой половине XVIII века (например, церковь Иоанна Воина на Якиманке, надвратная церковь Лаврентьева монастыря в Калуге).

Было бы ошибкою объяснять все своеобразие церкви в с. Знаменка связью этого памятника с архитектурой так называемого московского барокко. Баженов, обращаясь в этом своем проекте к русской архитектуре XVII века, одновременно использует и приемы (особенно в декорации) западноевропейской готики и, наконец, барокко. Здесь не приходится говорить об эклектике. Указанные основные для русской ложной готики источники и элементы органически слиты и самостоятельно переработаны в создании Баженова.

В этой же архитектурной манере решены Баженовым служебные корпуса и павильоны Царицынского дворца (1784 г.) и малоизвестные постройки усадьбы Красное, осуществленные по проектам Баженова, повидимому, также в 80-х годах XVIII века.

Усадьба эта принадлежала фавориту Екатерины II — Ермолову. Здесь не только в отдельных постройках, особенно в Конном дворе, но и во всем усадебном комплексе видна мысль крупного мастера. Интересна своеобразная разбивка дорожек парка в виде системы повторяющихся овалов, встречающихся часто у Баженова в его проекте Смольного института, арсенала (бывш. Окружной суд в Ленинграде), во флигелях Инженерного замка.

Но насколько интересен и художественно ценен замысел, настолько качественно низко выполнение его в службах усадьбы, церкви и, наконец, в помещицьем доме. Повидимому, проект или проекты Баженова осуществлялись и подвергались изменениям крепостными мастерами Ермолова, не без участия помещика.

Исследователей уже давно интересует вопрос — можно ли Баженова считать основоположником ложной готики в России. Церковь с. Знаменки спроектирована мастером за несколько лет до ложногоготических построек Неелова в Детском селе и Чесменского дворца и церкви под Ленинградом — арх. Фельтена.

Постройки Неелова созданы им после его поездки в Англию и обнаруживают использование строителем форм западноевропейской ложной готики (по преимуществу), Фельтен в своей церкви Чесменского дворца несколько ближе к Баженову — план церкви с главками на каждом полукруглом выступе (их четыре) сближает в известной степени это сооружение с московскими памятниками конца XVII века.

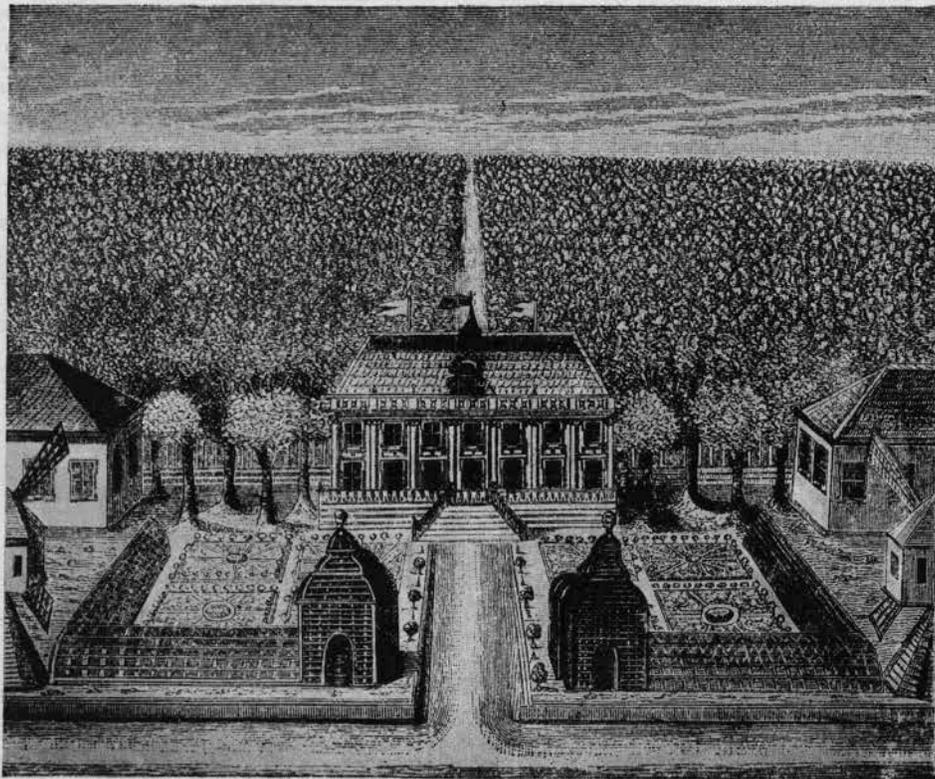
Таким образом, первенство в создании форм русской ложногоготической архитектуры по праву принадлежит здесь Баженову.

Церковь с. Старки-Черкизово, под Коломной, выстроенная в усадьбе кн. Черкасских, была закончена в 1763 г., разрешение на постройку получено в 1759 г. Проект церкви, очевидно, относится также к этому году. Мы не имеем никаких документальных данных для того, чтобы уверенно приписать ее Баженову. Известно, что в 1759 г. Баженов, после пребывания в архитектурной школе Ухтомского и в Московском университете, был зачислен в архитектурный класс Академии художеств. В это время Баженов мог бы создать хотя и гениальный, но все же только ученический этюд. Между тем, в церкви с. Старки уже окончательно определились принципы русской ложногоготической архитектуры. С другой же стороны, нет возможности приписать этот памятник какому-нибудь другому архитектору XVIII века.

В своих ложногоготических сооружениях — Петровском и Царицынском дворцах — Казаков уже развивает дальше линию ложногоготической архитектуры. Сравнивая постройки усадьбы Михалково под Москвой с упомянутыми постройками Баженова и затем с ложногоготическими памятниками Казакова, можно прийти к заключению, что в сохранившихся постройках усадьбы Михалково сказывается архитектурная мысль Баженова.

Отсюда ясно значение Баженова и в развитии второй линии русской архитектуры конца XVIII века — линии романтизма.





Екатерингофский дворец
С гравюры 1756 г.

Palais Iékatéringofsky
D'après la gravure de 1753

ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА В. И. БАЖЕНОВА К ЕГО ПРОЕКТУ ЕКАТЕРИНГОФСКОГО ДВОРЦА И ПАРКА

В мае 1785 г. В. И. Баженов возвращается в Петербург из-за границы с европейским именем прославленного архитектора. Академия художеств устраивает выставку его проектов и 7 июля присуждает ему звание академика архитектуры.)

Не ограничиваясь этим, старые учителя Баженова Кокоринов и Деламот дают ему тему на соискание звания профессора архитектуры. Темой является проектирование дворца и разбивка парка в Екатерингофе.)

Самое местоположение участка, представляющего как бы зеленый остров, омываемый с севера Фонтанкой, с запада водами Финского залива, с юга и востока реч-

ной Таракановкой, открывало богатейшие проектировочные возможности.)

Текст здания, составленный проф. Кокориновым и подписанный им вместе с Деламотом, и объяснительная записка к чертежам, подписанная В. И. Баженовым, как и самые чертежи, до настоящего времени считались утраченными. Летом 1936 г. нам удалось найти в архиве Академии художеств, хранящемся в Ленинградском филиале Центрархива, дело правления Академии художеств 1870 г. № 13, в котором оба документа, впервые ниже печатаемые, и находились. Но чертежей при текстах не оказалось. Самые тщательные поиски чертежей, к сожалению, пока не увенчались успехом.

ПРОГРАММ
ИМПЕРАТОРСКОЙ АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВ

г. АКАДЕМИКУ ВАСИЛИЮ ИВАНОВИЧУ
БАЖЕНОВУ

Сочинить проект увеселительному дому, величины посредственной, не более как 15 с. длины и в 7 или 9 ширины, вышины по пропорциям, в $2\frac{1}{2}$ этажа, с отдельными двумя пропорциональными флигелями 7 или 9 длины, 5 саж. ширины, расположа в оных: в главном корпусе: в нижнем этаже салы, гостинную, столовую, бильярдную, бани: теплую и прохладительную с бассейнами и фонтанами, каморы для отдохновения, одевания и хранения уборов, со всеми к ним принадлежностями, остальные ж разделить на покои: о первом ли лучшим этажах два антикамеры, сал, кабинет парадный, библиотеку, кабинет для письма, спальню, уборную, будуар, с небольшими гардеробами и всеми выгодами нужными, а при том один или два небольшие апартаменты с удобным расположением всего, что спокойствие и нужда требуют, иако всякая всевозможнейшие средства для спокойного, здорового и приятного пребывания, с потаенными ходами, как между нижним и первым этажами, так и между небольшими апартаментами и антресолями. Во втором апартаменте или медезениах гардеробы для платья с несколькими, небольшими апартаментами. В первом флигеле: кухни со всеми принадлежностями к ним надобностями, и покоями для чиновных слугителей. Во втором флигеле покои для кондитерской и прочих слугителей. Главный двор в длине и ширине расположить по пропорции, перед оным другой двор или преддворие, который должен быть непременно третью частью первого больше, с двумя побочными двориками, из которых чтоб один служил для погребов, и магазинов, для содержания всяких необходимых провизий и прочего. Другой для конюшен, сараев, скотных покоев и для служи-

Экспликация
из плана
С.-Петербурга 1756 г.
Екатерингофский
участок

Légende du plan
de St.-Petersbourg
de 1756
Quartier
lékatéringofsky



телей, что все расположить по пропорции дому, павильонам, соблюдая всю надобность и выгоду необходимо нужные, к удовольствию генерально для всех и каждого особенно, с удобными при всяких воротах для привратников покоями, в преддвории же как для инфантерии, так и кавалерии двумя караульнями. При сем доме должен быть сад, в ширине и длине по пропорции дому положения места, с небольшими овощными огородами, ранжерями, теплицами и проч., одним словом не упуская ничего, что украшение и надобность требуют. Расположить оный в английском вкусе с удобными прудами, каналами и пристанями, для чего имеете получить план Петергофском Примарленском доме пруду, с малыми позади оного прудиками, дабы по рассмотрению подобные оным в пристойных местах положить могли. Вокруг всего сделать аверинец с павильонами и проспектами, для разных охот, величиною оный сколько место позволит. В сем проэkte генерально требуется новой, еще не употребляемой вкус, в величавой простоте, сохраняя красоту, спо-

койствие и выгоду, наблюдая, дабы как в наружных украшениях, так и внутренних уборах красота с пользой были нераздельны, при чем и внутренним уборам должны присовокуплены быть, рассмотрительные с изяснениями рисунки. Для сего проэкта взять всю окрестность Екатеринбург, где выбрать положением, видом и ситуациями неспособнейшее место и по всей программе представить: 1) генеральный план в малом виде, сажень масштабы чтобы были в поддойма, 2) три со всеми разделениями всего дому, с павильонами, обстоятельные планы, сажень масштаба, чтоб были в один дюйм, 3) две фасады одна со стороны двора, другая от сада, 4) разрез по ширине главного строения с надворными фасадами, сажень масштаба фасадов и разреза чтоб были в два дюйма английских. Вышина как внутренних покоев, так наружная оставляется на рассмотрение архитектора, должна быть ордена ионического, пропорция какая за лучшую признана будет.

А. Л. Кокорин
В. Дела-Мот

ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА
АКАДЕМИКА В. И. БАЖЕНОВА

Воображая по заданной мне сему программе и положению места, что сей дом должен быть увеселительной, ионического ордена, иметь аверинец и стоять в роще, вздумал я основание его представить развалинами древнего Дианина храма, и для чего поднять его гораздо выше фундаментом, как назначено в профиле. Предписанную мне сему дому четырехугольную фигуру переменял я на круглую, изображающую изнутри андреевский орден, потому что оной имеет быть обиталищем ея Императорского величества. В местах флигелей, двор от'ежающих, я рассудил сделать амфитеатр, имеющий вид древности, чтобы он тем более приличествовал к представленному в развалинах основанию. Сей дом можно сделать и без руин, ежели то не пожелается. Я расположил на плане на двое, и ежели без руин, то сделать амфитеатр с обыкновенными колонами, число их употребить такое, сколько у нас есть городов, почему и поставить на них ста-

туй с гербами каждого города. В отношении покоев сделал я так, как мне предписано было, с малыми только отменами, учиненными мною для большего спокойствия и выгоды, как то по описанию усмотрено будет. Пропорции сему дому я дал Палладиана вкуса, кой в строении увеселительных домов более других я почитаю; во многих же местах пропорции данные мною по моему усмотрению. Против четырех сего дома портиков поставил я лежащих на крылатых конях славы и против них снаружи дома статуи, изображающие четыре части света, чтоб представить там гремящие всюду великие дела обитательницы сего места. Большой двор назвал я Марсов, потому что в оном расположил я покои для конной с одной стороны, и с другой для пехотной гвардии. Побочные дворики служить будут для придворным, вышним и нижним, слугителям, и помещения потребного как то в описании литерами означено, позади же оного большого двора место промежду каналов, где есть теперь лес, определил я для аверинцев, по родам зверей. Сей дом обнес я каналами как для способности лучше проезжать к

нему водою, так и чтоб дать ему течением воды живность и открытый вид итальянских строений. На одном из четырех круглых островках, на коем статуя Геркулеса, что назначить можно позади славы, по особливым расположению места для карусели и манежа, на другом же подле славы и в другом же расположении статуя Дианы, и амфитеатр древне-римского вкуса для травления диких зверей. Нынешний в Екатеринбург сад стоит не у места, и будучи в болоте не может ничего прозреть хорошего, и для того и большей пристойности к сему новому дому я назначил его инде. Посему должно поднять землю везде, где строение будет, а особливо главное, фундаментом, и также все берега; и чему шебель хрищ и тому подобные вещи заглушат все оное сырое место. Каналами же осушить его скорее можно и истребить столь вредную для жилья гнилость. В прочем я не мог найти лучше и красивее выбранного мною положением места, кое почти тутже где есть теперь строение.

Описание сделанному мною проэktу увеселительному дому на Екатеринбургском

месте. Главный корпус строения в нижнем этаже: а) Гостиная, б) Столовая, в) Биллиардная, г) Прихожая, д) Лестница вверх задачи, кою я нашел нужною, е) Комната или зал, ж) Для отдохновения, з) Баня прохладительная, и) Для одевания, л) Покои, к) Спальня для дам дежурных, м) Закрываема лестница, н) Басень (бассейн) средней, я назначил на профиле, ежели будут проводные трубы, по красным линейкам, то я чаю будет в ней столь силы, чтоб чрез весь нижний этаж во второй пройти мог. М—1) Баня теплая, М—2) Басень, п) Для разогревания воды, о) Для холодной воды, н) Нужник, р) Для буфета, с) Для под'емного стола, т) Для поклажи уборов, у) Ванна и канале, ф) Можно положить сию комнату для прибавки и убавки теплоты, х) Кабинетец, и другие кои подле столовой для разогревания кушания, для чего в большом плане назначены канфорки. С наружи дома: ц) Площадка, ч) Крыльцо, ш) Места для славы, кои назначены на фасаде в четыре части света летящие, щ) Главный проезд и двор, ь) Дамские комнаты против баней, а по другую сторону комнаты для его Высочества, под оными в руинах службы (оны не по задаче). А остальные два павильона при главном приезде кухня и кондитерская; что по задаче ежели весь проект по-

кажется великим, то можно только строить главное строение с амфитеатром.

Руины, как я их описал выше сего, что и весь оный двор по моему мнению, ежели опробовано будет, то и проспективной можно назначить через отломленные части архитектуры сделать текущую воду и из под слав на вкус фонтана Де Треф в Риме, как несколько и назначено в геометральном фасаде на вкус же итальянских речек. ы) Главная пристань при полуциркульном канале, ь) Через каналы мосты, э) Каналы и пруды на вкус Марлинского, хотя я оного не видел, а только слышал о нем. Ежели оный и не во оном вкусе однако на сем месте можно расположить и после. Нынешнему каналу почти порчи не будет, а только ему ширины прибавить, ю) Бесетки и для посаженя разных сортов птиц, я) Дороги для всякого прутка. Оное я сделал для разных сортов рыбы и чтоб ко всякому прутку была своя дорога. Остальные места можно положить на парки и партеры. А за каналами перед строением променажу Тентелевой речки и прорытой ей подобной вновь, как назначено на маленьком плане, во оных местах сделать сады, поднять только берега, чтоб было гораздо выше, чем бы недопустить наводнения. А хотя и садов не делать, то чтоб оное болотное место совсем заглушить,

дабы гнилые соки не подходили в строение.

Марсов двор и побочные два: а) Для придворных большого чина служителей, б) Для офицеров, с) Для камор-лакеев, лакеев и ундер-офицеров, д) Магазины, е) Кухня для всего оного дворика, ф) Погреба, г) Казармы для солдат пехотных, и) Для конных солдат,) При большом дворе конюшни для офицерских, солдатских и раз'ездных лошадей, под тою же литерой, на другом дворике конюшни для придворных лошадей, л) Сарай для карет, м) Скотские сарай, н) Для при воротников покои, о) Лестницы под стропилы, о) покои для конюхов, р) Для разных служителей, э) Фонтаны, ч) Проезд поперечный от Калининова моста и что ныне вновь просечена проспектива, з) Мосты в манеж, в карусель, в амфитеатр для травления диких зверей, где поставлены под литерой Г статуи четырех частей света, у) Зверинец, ш) Марсов двор. В третьем в полуэтаже по задаче задано для гардероб, но я еще расположил и альковы, что может служить для приезжающих гостей. На фасаде главного строения назначенным барилею можно изобразить историю ее Императорского величества. На пьедесталах по четырем славам можно сделать в барилеях все батальи, и что случилось важного.

В а с и л и й Б а ж е н о в

За этот проект В. И. Баженов надеялся получить звание профессора архитектуры, но «нашлись люди, помешавшие ему получить сию честь», как писалось в редком издании Энциклопедического словаря 1823—24 гг. (т. 2. стр. 511. изд. Селиванского).

Печатаемые документы являются материалами исключительного значения не только для биографии таких выдающихся архитекторов, как Баженов, Кокоринов и Деламот, но и для выяснения тех художественных вкусов и настроений, которые имели место в тогдашних академических кругах. Мы, обычно, трактуем 60-е годы XVIII века как переходное в архитектуре время от барокко к классицизму. Растрелли уже отходит на второй план, Ринальди отказывается от барокко и строит Мраморный дворец, Деламот — Академию художеств. В задании Баженову Кокоринов и Деламот обращают большое внимание на жизненные удобства дворца, чему Растрелли еще не придавал особого значения. По заданию требуется изыскивать «средства для спокойного, здорового и приятного пребывания... соблюдая надобность и выгоду». В отношении архитектурной формы здание «генерально требует новый, еще не употребляемый вкус, в величавой простоте, сохраняя красоту и выгодность, наблюдая, дабы в уборах красота с пользой были нераздельны». В этих общих фразах чувствуется осуждение барокко и обращение к только что нарождавшемуся во Франции стилю Людовика XVI.

В объяснительной записке Баженов предстает перед нами как зрелый мастер, с большим полетом творческой

фантазии, и в то же время как художник, вдумчиво использующий образы прошлого. Недаром в екатерингофском проекте мы встречаем и руины «древнего Дианина храма», и «амфитеатр, имеющий вид древности — древнеримского вкуса». Кроме того, мы видим, что Баженов еще не преодолел приемы барочной планировки и не чужд некоторым чисто барочным приемам декоративной обработки. Вместо указанной в задании четырехугольной фигуры плана, автор предпочитает круглую, и притом не просто круглую, а «изображающую изнутри андреевский орден» т. е. более овальную. То же надо сказать о планировке парка, которому Баженов предполагает дать «течением воды живность и открытый вид итальянских строений». К декоративным моментам барокко можно отнести установку статуй перед домом, изображающих части света (очень распространенный прием в стиле Людовика XIV), устройство фонтана «на вкус фонтана Де Треф в Риме», т. е. фонтана Треви, арх. Сальви и т. д.

Но Баженов использует и приемы классицизма, преимущественно палладианские: «пропорции сему дому я дал Палладиева вкуса». В то же время он многое делает и на свой вкус, о чем заявляет в записке: «во многих местах пропорции данные мною по моему усмотрению».

Анализ документа можно продолжить и далее. Мы отметили только важнейшие моменты, раскрывающие приемы художественного творчества мастера.

С. Безсонов

АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В. И. БАЖЕНОВА

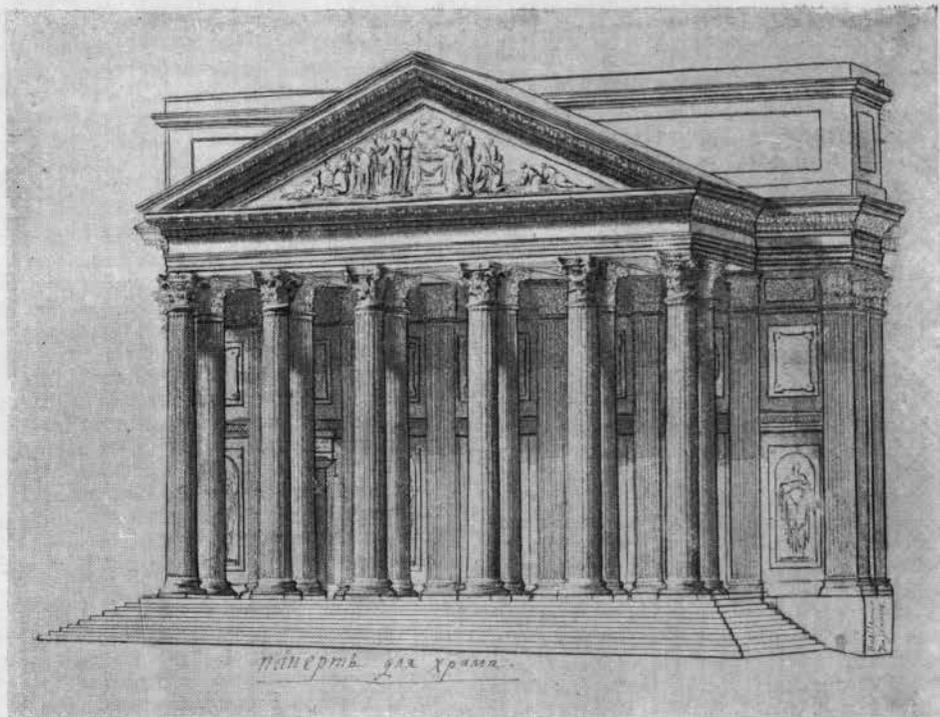
В. С. СНЕГИРЕВ

Столетие с небольшим назад кн. А...з, писавший о Баженове со слов своего отца, лично знавшего «славного архитектора», восторженно восклицал: «Посмотрите на церкви, на дома, воздвигнутые Баженовым, — какая смелость, благородство, величие дела» («Московский телеграф», 1831 г., № 17, «Письмо к издателю»). Немного спустя славянофил И. В. Киреевский, живший тогда за границей, ответил, по поводу предложения написать биографию Баженова, следующее: «Биографию Баженова писать из Германии странно, когда вы можете написать ее в России, где встречный и поперечный скажет вам об нем что-нибудь новое» («Русский архив», 1907 г., № 1). Очевидно, в то время нетрудно было собрать много достоверных сведений о личной жизни Баженова и его несомненно многочисленных работах. К сожалению, такая возможность не была использована своевременно, а в дальнейшем великий русский зодчий XVIII века был «предан забвению».

С первого десятилетия текущего столетия в журнальных статьях и в отдельных работах, посвященных вопросам искусства, нередко встречаются упоминания о Баженове, сообщающие иногда кое-что новое о нем. Тогда же вышел очерк о Баженове (только петербургский период его деятельности) И. Грабаря в «Истории русского искусства» (т. III).

В наши дни внимание исследователей вновь начинает привлекать наследие знаменитого русского зодчего. Начало этому положил В. Згуря своей работой «Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым». Благодаря работам последнего времени, представляется возможным с одной стороны несколько пополнить список произведений Баженова, уже известных нам, с другой — отбросить все то, что прежде неправильно приписывалось ему.

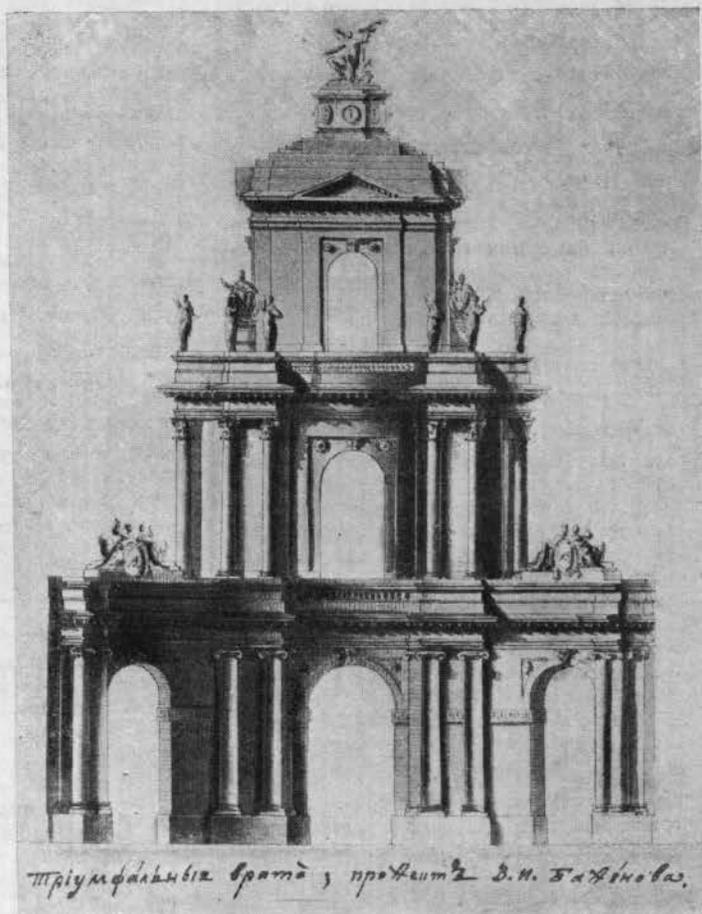
Приводимый ниже список работ Баженова не может считаться полным. Научное изучение творчества



В. И. Баженов „Панверт” для храма
Из альбома Каржавина. Лист 133

V. I. Bajénov, „Parvis du temple”
De l'album de Karjavine

В. И. Баженов
„Триумфальные
врата”
Из альбома
Каржавина
Лист 139



V. I. Bajenov
„Arc de triomphe”
De l'album
de Karjavine

Триумфальные врата, проект В. И. Баженова.

Баженова еще только началось. Много потребуется труда, прежде чем перед нами во всей полноте предстанет архитектурное наследие великого мастера. Тогда только можно будет детально проследить все этапы его многогранного творчества.

ПОСТРОЙКИ И ПРОЕКТЫ, ДОСТОВЕРНО ПРИНАДЛЕЖАВШИЕ БАЖЕНОВУ

1765 г.

Каменноостровский дворец в Ленинграде. Здание отмечено печатью классицизма в деламотовском духе. В 90-х годах XVIII столетия дворец перестроил Бренна, но снаружи он сохранил свой вид почти без изменения; полностью сохранились, между прочим, ворота с типичными для Баженова овальными медальонами, украшенными свесившимися гириандями.

Проект увеселительного императорскому на Екатерининском месте дому (семь чертежей с изъяснениями). Чертежи пока не обнаружены, «изъяснения» найдены проф. С. В. Безсоновым в 1936 г. (подробнее см. его статью выше).

1766 — 1769 гг.

Старый Арсенал на Литейном в Ленинграде. При простоте плана это здание отличалось некоторою затейливостью своих наружных архитектурных форм (овальные окна, обработка наличников и срезаемых углов), свидетельствующей о влиянии барокко. Не исключена возможность участия Деламота (учителя Баженова) в разработке проекта этого сооружения, настолько некоторые приемы в нем близки к деламотовским. Арсенал, впоследствии Окружной суд, сгорел в 1917 г.

1767 г.

Проект «Института для благородных девиц при Смольном монастыре в Петербурге» (фасад и план второго этажа этого здания). Традиционная композиция, план которой свидетельствует о неочерпаемой изобретательности автора до части комбинирования самых разнообразных по форме помещений (комнаты круглые, овальные, восьмиугольные и пр.).

1768 — 1784 гг.

Церковь в с. Знаменке, б. Тамбовской губ. Псевдоготика. Проект относится к 1768 г., постройка окончена только в 1784 г. Анализ Н. Кожина устанавливает, что формальные корни этого здания идут от таких старомосковских построек, как церковь Иосафа-царевича в Измайлове, надвратная церковь Преображения в Новодевичьем монастыре и, в особенности, церковь Успения на Поляровке. Проект свидетельствует, что еще до начала строительства в Царицыне (1775) Баженов уже работал над проблемой так называемой псевдоготики.

1769 г.

Проект Кремлевского дворца. 1) Три чертежа (разрез и два фасада), сделанные с баженовских подлинников арх. Томанским; 2) четыре плана 1—4 этажей (чертежи утверждены 31 января 1769 г.).

1770 — 1773 гг.

Модель Кремлевского дворца из лучшего материала деревянного Коломенского дворца (1667—1770), обследованного Баженовым в 1768 г. и в следующем под его же, кажется, наблюдением разобранного. Стоимость модели современники определяли в 50—60 тысяч рублей золотом. В настоящее время модель дворца, в сильно поврежденном после долгих скитаний виде, хранится и реконструируется в Музее архитектуры. В пролете одного из окон модели был написан в откосе план всего дворца. По общему своему замыслу, план этот родственен духу французских проектов середины XVIII столетия; в частности, здесь имеется сходство с некоторыми замыслами Нефоржа. Кроме модели самого дворца сохранились модели кремлевских соборов, Грановитой палаты, старых хором и церкви Иоанна Предтечи, разобранной в 1847 г. Сохранились также два рисунка М. Казакова, изображающие торжество закладки нового кремлевского дворца в 1773 г. (Музей архитектуры).

Модель Баженова сыграла огромную роль в развитии русской архитектуры. Почти столетие назад Н. Горчаков писал, что многие «отличнейшие» мастера заимствовали из нее или части фасадных видов, или некоторые отделения внутренних комнат и галлерей. Придворная церковь модели послужила как бы «программой», по которой были построены многие домовые церкви в Москве и в провинции («Москвитини» 1842 г., № 9).

1771 г.

План Кремля. На плане представлены все постройки старого Кремля, начиная с дворца и соборов и кончая «поповскими дворами» и «караульнями». Сверху нанесен абрис реконструированного Кремля с новым дворцовым зданием, террасами, театром, площадями, улицами и пр. К плану приложена подробная экспликация. Композиционная схема плана по форме приближается к треугольнику.

Модель дворца, чертежи и планы всего кремлевского строительства (центральный момент в творчестве Баженова) показывают, что здание нового дворца должно было «регулировать» весь Кремль. Сам Баженов вместе с современниками считал проект своего дворца выполненным в классическом стиле, в действительности же в нем чувствуется живой еще дух барокко при использовании автором также и мотивов классицизма.

Если бы постройка дворца по проекту Баженова осуществилась (на что по окончательной смете требовалось 50 млн. рублей золотом), он, по словам английского путешественника Кларка, «превзошел бы своей грандиозностью храм Соломона, пропилеи Амазиса, виллу Адриана и форум Траяна».

Фасад памятника-церкви с планом (чертеж помечен ноябрем 1771 г. и подписан самим Баженовым).

Фасад церкви (без подписи, но с пометкой у масштаба «6 сажен» почерком Баженова).

Три чертежа — проекты «сеней» (шатровых) над гробницами московских митрополитов. Особенно интересны чертежи 3—5, так как надгробные «сени» спроектированы художником в «готическом», как тогда понимали, стиле.

1774 — 1775 гг.

Увеселительное строение на Ходынке. Архитектурное оформление народного гулянья на Ходынском поле по поводу заключения мира с Турцией. Четыре казачьих рисунка пером и тушью (Музей архитектуры) дают наглядное представление о разнообразии и пышной затейливости архитектурного убранства «увеселительного строения». Некоторые детали ходыньских построек носят отпечаток своеобразной «готики», вполне выявившейся позднее в таких капитальных сооружениях Баженова и Казакова как Царицынский и Петровский дворцы.

1775 — 1785 гг.

Царицыно. Работы в Царицыне под наблюдением Баженова начались летом 1775 г. с постройки небольшого деревянного дворца, через год разобранного. В 1776 г. Баженов исполнил пером огромный панорамный план всего Царицына: «Вид села Царицына, проектированный в 1774 г. архитектором Баженовым». (В правом углу подписи Баженова и дата — 1776 г.). План устанавливает принадлежность Баженову почти всех царицынских построек, сохранившихся до наших дней.

Дворец (главное здание), хотя и перестроен Казаковым заново, однако, несомненно, многое сохранил от Баженова (план, а также фундамент, цоколь из гранитных глыб и, может быть, нижние части кирпичных стен). Таким образом, общая композиция постройки определена Баженовым, Казакову же в настоящем случае принадлежит решение в вертикальных протяжениях.

Монументальная ограда-галерея с проездной аркой, соединяющая дворец с Хлебным домом. Общий характер этого сооружения и отсутствие его чертежей в казаковском альбоме, посвященном Царицыну, повидимому, бесспорно устанавливают авторство Баженова.

Хлебный дом, получивший свое название от скульптурного изображения двух хлебов в круте. Общая массивность двухъярусного квадрата с внутренним двором, его узкие окна, мощная арка ворот и своды нижнего яруса — отголосок виденных Баженовым на Западе средневековых замков.

Четыре Кавалерских корпуса. Наиболее интересен третий, благодаря своему плану: квадрат с закругленными углами, в который вписана ротонда, наполовину выходящая наружу и соединяющаяся с двумя квадратными и двумя овальными комнатами.

Оперный дом. Здание, в свое время почти достроенное и сохранившееся лучше остальных царицынских построек. Наружная архитектура здания отличается обилием белого камня, узоры которого на переднем фронте образуют фигуры двух гербовых орлов, замечательных своей графичностью.

Фигурный мост через дорогу — эффектная замковая арка, стиснутая зубчатыми башнями, по две с каждой стороны. Гибелиновские двугорбые зубцы этой постройки, несомненно, идут от кремлевских стен.

1 Реставрирован в 20-х годах и теперь занят Ленинским районным краеведческим музеем.

Мост через овраг — одно из наиболее удачных в старорусской архитектуре сооружений декоративного назначения. Внешний наряд этой постройки создает живописно-пышную декорацию. Царицынские мосты явились в известной мере прототипом тех декоративных парковых мостов, которые появились в России вместе с так называемыми английскими садами.

Фигурные ворота: две круглые башенки со стрельчатыми пролетами и зубчатыми карнизами сжимают стрельчатую же арку со сложным каменным узором; аттик, разбитый тройными полуколоннами, напоминает разработку фасада московской церкви XVII века. Декоративное убранство этих ворот в первой четверти прошлого столетия дополнялось скульптурой. При ремонте их в 20-х годах текущего столетия арх. Н. А. Пустухановым на одной из башенок была обнаружена цельная фигура львинообразного мопса из терракоты, переданная в Музей архитектуры.

Беседка Храм Цереры (она же Золотой сноп или Золотые колосья) — единственная царицынская постройка Баженова, выходящая из круга псевдоготтики. Все сооружение — строго классического стиля, выполнено из белого камня. Первоначально его купол увенчивался жестяным раскрашенным снопом с вызолоченными колосьями, а внутри стояла статуя, очевидно, богини Цереры. В 1927 г. «Храм Цереры» был реставрирован арх. Пустухановым, причем статуя богини была шривезена из бывш. усадьбы Боде-Колычевых — Лукино.

В своих царицынских сооружениях, а также и в других своих «готических» постройках и проектах Баженов настойчиво стремился возродить национальную архитектуру, создать русский народный стиль, связанный с отечественной историей и современной жизнью, как их воспринимал художник.

70-е годы

Дом Рауменовского, ныне старое, сильно искаженное, здание Кремлевской больницы, ул. Коминтерна, № 6 (сохранились чертежи этого здания первой половины XIX столетия: лицевой фасад и план бельэтажа).

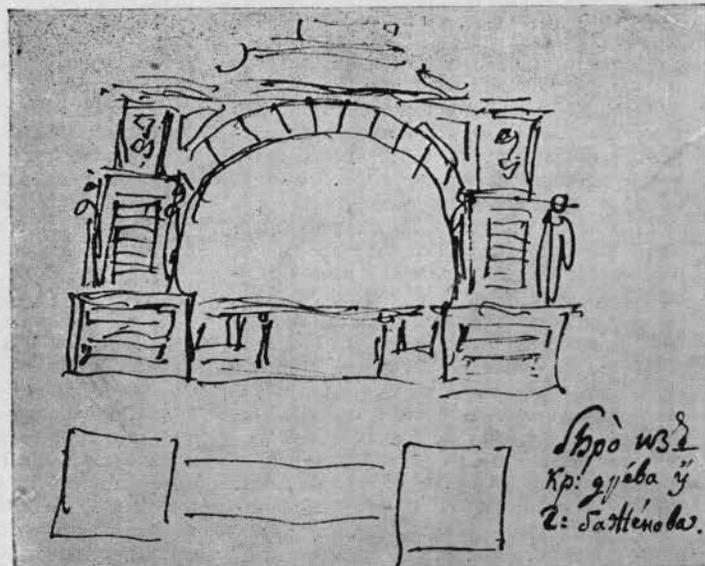
Эрмитаж в Кускове. Обе эти постройки следует, повидному, датировать 70-ми годами, т. к. в это время Шереметев, зять Рауменовского, построил в Кускове дом, являющийся в отношении плана копией старого здания Кремлевской больницы. Дом Шереметева построен по проекту Шарля де-Вальи, учителя Баженова, поэтому возможно, что последний был его фактическим строителем.

1783 — 1787 гг.

Пашков дом, ныне старое здание библиотеки им. Ленина на Моховой. Указание 1 в литературе 40-х годов прошлого сто-

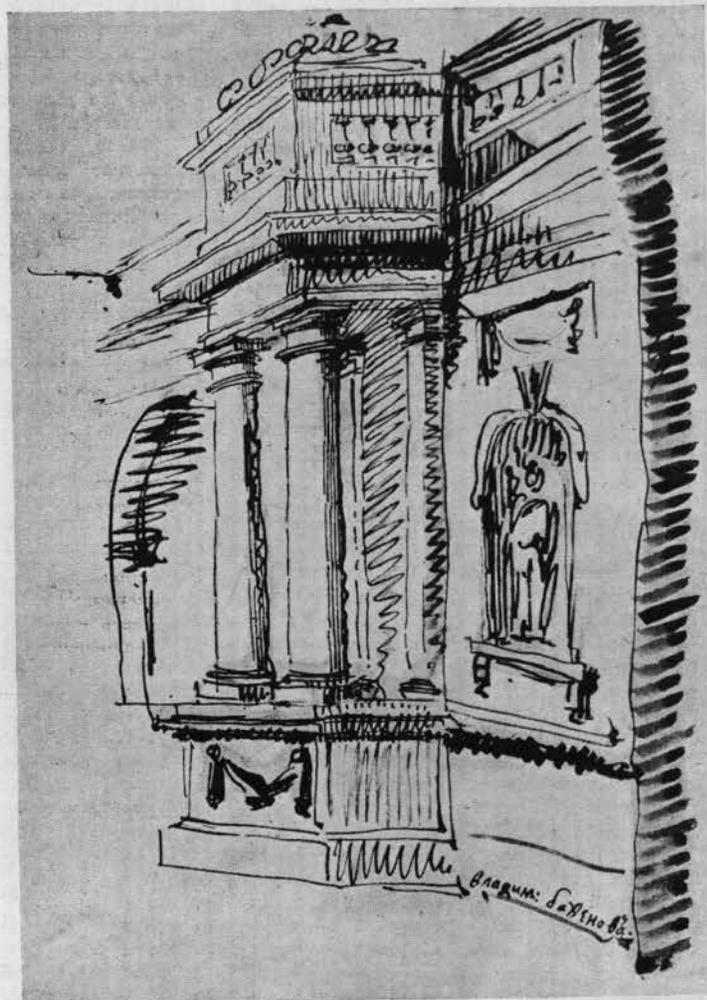
1 Историк-археолог первой половины XIX века И. Снегирев в примечании к одной из своих работ сообщает: «В Москве остались здания, строенные Баженовым: 1) Юшков дом против почтамта, 2) Долгова на 1-й Мещанской, недавно перестроенный, 3) кн. Прозоровской на Полянке, 4) Пашкова дома, 5) Колокольня при церкви «всех скорбящих радости». («Памятники московской древности». М. 1842—45).

„Бюро из красного дерева“
Набросок пером
из альбома
Каржавина
Лист 141



V. I. Bajérov
„Bureau d'acajou“
Ebauche
à la plume

Архитектурный
набросок,
напоминающий
модель Кремлевского
дворца
Из альбома
Каржавина
Лист 141
Подписан
„Владимир Баженов“



Ebauche
architecturale
rappelant
la maquette
du palais
du Kremlin

Летия относительно авторства в данном случае Баженова не встречало возражений до начала текущего столетия, когда оно несколько поколебалось в пользу, главным образом, М. Казакова, многолетнего соратника Баженова. Однако многочисленные устные предания, подробный анализ стили этого здания, произведенный В. Згура, сходство архитектурных деталей Пашкова дома с деталями других построек и проектов, принадлежащих Баженову (например, модель Кремлевского дворца, дом Прозоровских), дают полное основание считать (пока документально не доказано противное), что строителем красивейшего здания в Москве был именно Баженов. Считать строителем Пашкова дома архитектора Семена Карина, автора общего плана Пашковской усадьбы, нельзя, т. к. сам Карин непременно упоминал бы об этом в своем подробном описании этого плана (см. В. Эйнгори. «К 150-летию существования здания Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина»).

С точки зрения стили Пашков дом является переходным памятником от барокко к классицизму. Чего-либо близкого к нему, что могло бы быть истолковано как образец, — в русской архитектуре не встречается. В западноевропейском искусстве можно найти ряд сходных мотивов: некоторые детали генуэзского дворца д'Ориа (напр. львиные маски), боковой фасад нового дворца в Сан-Суси под Берлином, портик Палаццо Мадама в Турине, наконец, боковые стороны дуврской колоннады Перро. Все это памятники, внимательно изучавшиеся Баженовым, но в целом изумительная архитектура Пашкова дома нигде не повторяется.

Сложный план этого сооружения можно расчлнить на 5 частей: центральный корпус, 2 боковых павильона и 2 галлерей, соединяющие центральный корпус с павильонами. Длинные корпуса по сторонам «красного двора» (впоследствии сильно перделанные) также относятся к началному периоду постройки; части, соединяющие эти корпуса с главным зданием и имитирующие первоначальную галлерею, — более позднего происхождения. Четырехугольный массив главного корпуса, теперь состоящий из трех этажей, первоначально имел (см. гравюры Антинга и Делабарта) четвертый этаж мезонинный с низкими окошечками, давно заложенными. Купол бельведера увенчивался некогда статуей Марса с копьём, а не Минервы, как полагали раньше. Ворота «красного двора» Пашкова дома являются одним из наиболее эффектных сооружений подобного рода в Москве. В XVIII столетии сад Пашкова дома (со стороны Моховой) поражал современников своими статуями, фонтанами, прудами и разными птицами редких пород. В пожаре 1812 года Пашков дом сильно пострадал, но, к счастью, не погиб окончательно. К 1818 г. он был уже отремонтирован, причем сгоревший бельведер был возведен заново по проекту архитектора Бове в несколько ином разрешении (ампирная обработка).

После покупки казной в 30-х годах Пашкова дома, в нем помещался сперва дворянский институт, потом коллекция университета. В 1861 г. здание было отдано под Румянцевский музей и публичную библиотеку при нем. С тех пор начался ряд капитальных ремонтов и больших пе-

ределок внутри (в начале текущего столетия была вынута вся внутренность 2 и 3 этажей главного корпуса). В 1910—1912 гг. был произведен наружный ремонт, за которым уже последовала полная реставрация здания, недавно законченная. Хотя за полуторастолетний период существования Пашкова дома в него было внесено (особенно во внутреннее расположение) немало нового, однако основные формы и основной смысл здания хорошо сохранились.

Конец 80-х годов

Дом Юшкова (ул. Кирова, № 21).

Дом по плану чрезвычайно интересен: со стороны улицы он представляет прямоугольник с полуротондой в углу, со двора же стены выведены не по прямому углу, а по кривой линии (деталь, давшая современникам повод назвать Юшков дом «рогом изобилия» и видеть в его планировке мasonicкую символику). Постройка Баженова после ряда ремонтов и перестроек значительно изменила свой внешний вид. Снаружи в ней интереснее всего обширная полуротонда, смыкающая два улличных фасада во всю высоту их. Судя по старинной литографии, полуротонда прежде не заканчивалась куполом, а была перекрыта по скату (аналогично по схеме пример — д. № 13 на ул. Коминтерна). Колонны полуротонды, придающие главную выразительность зданию, своими пропорциями близки к парийскому Храму Цереры; прорезая два верхних этажа, они связывают их и подчеркивают единство внутреннего пространства полуротонды. Лицевые фасады здания (по улице и переулку вполне идентичные) очень просты; декорация «бедна» (по углам пилястрообразные ионийские выступы).

Фасад, выходящий во двор, носит, вследствие кривизны массива, барочный характер, но его обработка, совершенно аналогичная обработке внешнего фасада, так же проста. Внутри здания, в котором в 40-х годах XIX века помещались художественные училища, от прежнего сохранились в основных подразделениях круглый зал и вестибюль. Колонная ротонда последнего имеет аналогию в вестибюле Кремлевского дворца (по проекту Баженова) и в бывш. доме Трубецких (теперь Военно-инженерная академия) на Покровском бульваре. В целом Юшков дом по сравнению с другими постройками Баженова строже, классичнее и связывается скорее с новым стилем, получившим в столицах ко времени его создания уже всеобщее распространение.

Скорбященская церковь на Б. Ордынке, в Замоскворечье. Первоначальная каменная церковь Преображения была построена здесь в 1683 г. В 1770 г. к ней пристроен Скорбященский придел, по которому с тех пор стала называться вся церковь. В 80-х годах была перестроена по проекту Баженова трапезная (в плане обширный четырехугольник, почти квадрат, с округленными по-баженовски углами, ионийскими колоннами портика и крайне простым антаблементом) и сооружена новая колокольня, состоящая из трех цилиндрических ярусов (аналогична баженовской же колокольне в с. Знаменском). Архитектура колокольни и трапезной, согласованных по стили между собой, во многом отмечена барочным духом; в то же время здесь чув-

ствуются и классические тенденции, говорящие о новом, французском, понимании архитектуры. В 30-х годах XIX века Скорбященская церковь была возобновлена, причем трапезная и колокольня остались (не считая ремонта) в полной неприкосновенности, а место старого храма заняла ротонда арх. Бове, превосходный образец зрелого московского ампира.

Конец 80-х, начало 90-х годов

Дом Прозоровских в Замоскворечье у М. Каменного моста (Б. Полянка, № 1). Здание было задумано строителем как стоящее изолированно и представляющее зрителю угловую точку зрения на две расходящиеся стены. По плану постройка представляет собой вытянутый четырехугольник с двумя небольшими выступами во двор по краям, — решение чрезвычайно характерное для московской архитектуры XVIII века. Напротив, прием надкарнизного этажа (низенькие стенки мезонина в зрительном отношении как бы отодвинуты назад выступающими карнизами) очень редко встречается в старомосковской архитектуре. Такой прием напоминает решения некоторых итальянских палаццо и в особенности — французских сооружений XVII и первой половины XVIII вв.

Дом Прозоровских и снаружи и внутри значительно изменил свой первоначальный вид. Прежде двухэтажное с семи окнами с улицы здание превращено в трехэтажное, в связи с чем внутри были уничтожены своды. Позднейшие пристройки с двух сторон совершенно нарушили идею изолированно стоящего здания. Первоначальное внутреннее расположение дома тоже в значительной мере утерялось. Лучшее всего сохранился 3-й этаж с небольшим трехколонным залом. Совместное изучение дома Прозоровских, модели Кремлевского дворца и Пашкова дома дает полное основание считать здание б. Румянцевского музея бесспорным произведением Баженова.

Дом Долгова на 1-й Мещанской ул. Время постройки неизвестно. Вероятно, оно совпало с постройкой колокольни в трапезной Скорбященской церкви, так как «изжителем» их был тот же А. И. Долгов, видный представитель старомосковской буржуазии. Владение Долговых на 1-й Мещанской ул. занимало нынешние №№ 18 и 20. Из них первый представляет позднейшую постройку XIX века, второй — здание совершенно измененное с лицевого фасада, а с дворового — демонстрирующее простую, неоднократно подновлявшуюся, архитектуру XVIII века. В. Згура, не находя в здании под № 20 никаких данных для формального анализа и допуская, что И. Снегирев мог ошибиться и назвать вместо баженовского дома соседний, остановил свое внимание на доме № 16, не наставшая, впрочем, категорически на авторстве Баженова. Первоначальный план этого здания — удлиненный четырехугольник. В настоящее время дом — кирпичный, хорошо в общем сохранившийся, представляет в плане растянутую букву П с короткими деревянными выступами, пристроенными позже. Эти выступы как будто бы являются той перестройкой, о которой говорит И. Снегирев (дом Долгова на 1-й Мещанской ул., недавно перестроенный). Стенная плоскость двухэтажного, величественно пропорционированного, здания расчленяется

(прием, характерный для Баженова) пило-страми в высоту двух этажей. Пилластры, так же как и в доме Прозоровских, сгру-пированы по два по краям и сверху до-низу каннелированы. Над каждым окном нижнего этажа имеется львиная голова с гирляндой в пасти — декоративная деталь, аналогичная детали Пашкова дома. «Такие расчленения стен, их соотношения, на-конец, абрис отдельных частей мог придум-ать (говорит В. Вгугра) только зодчий, на-ходившийся в кругу художественных идей французской школы середины XVIII сто-летия. Именно таким художником и был, как мы знаем, Баженов» («Проблемы и па-мятники»). Однако недавно найденные, но еще не опубликованные материалы, под-тверждая правильность указания И. Снеги-рева, удостоверяют, что дом № 16 является в действительности только копией дома, построенного Баженовым для Долгова.

1797—1801 гг.

Михайловский замок (впоследствии Инженерный замок) в Ленинграде. Баженов несомненно играл, как это видно из офи-циального документа (императорский указ от 28 ноября 1796 г.), видную роль в этом строительстве, по крайней мере в самом начале его. И. Грабарь полагает, что «именно Баженовым был составлен перво-начальный проект замка». Очевидно, из первоначальной композиции Баженова его преемник Бренна (оставивший только свою фамилию на гравированных фасадах дворца) сохранил лишь общую идею пла-на здания и некоторые детали. Кроме то-го, Баженов является автором двух па-виллонов, стоящих и ныне перед замком. Баженовский характер архитектуры этих построек вне всякого сомнения. Замок — сооружение смешанного стиля — был до-строен (1801) уже после смерти Баженова, скончавшегося 2 августа 1799 г. После смерти императора Павла (1801) замок, разукрашенный мраморными статуями, ва-вами, прекрасными скульптурными аргу-рами, внутри был значительно переделан, но снаружи сравнительно мало изменил свой вид: были уничтожены укрепления и подъемные мосты, а мраморные статуи сня-ты и переданы в другие дворцы.

ПОСТРОЙКИ, С ДОСТАТОЧНЫМ ОСНОВАНИЕМ ПРИПИСЫВАЕМЫЕ БАЖЕНОВУ

МОСКВА

Дом б. кн. Голицына в М. Казенном пер. на Шокровке (ныне больница Мос-здраводела) по мнению И. Грабаря по-строен Баженовым (Большая советская эн-циклопедия, т. IV).

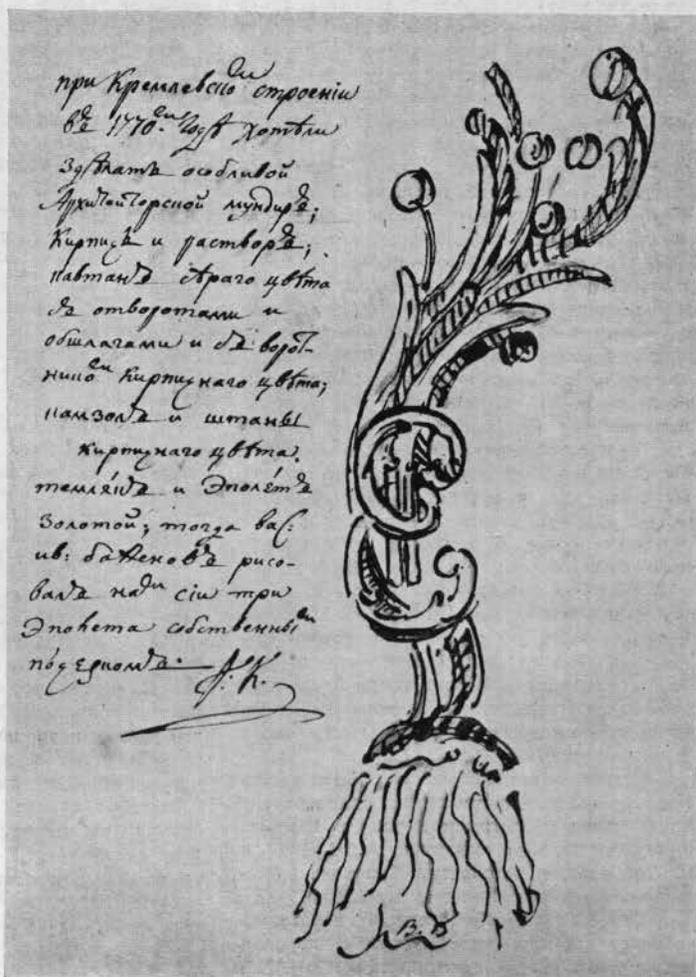
Дом Пашкова. И. Снегирев говорит, что Баженов строил «Пашкова дома», а не «Пашков дом». Может быть, исследователь имел в виду также и следующие дома, принадлежавшие Пашковым: а) у Б. Ка-менного моста, рядом с церковью Николая в Башмакове («Указатель Москвы» за 1793 год), недавно разобранный, б) на Мо-ховой, где теперь новое здание МГУ, так называемый Пашковский театр («Москва или исторический путеводитель». М. 1831,



В. И. Баженов
Эскиз группового семейного портрета
Из альбома Каржавина

V. I. Bajénov
Esquisse du portrait de la famille
De l'album de Karjavine

В. И. Баженов
Эскиз эполета
архитекторского
мундира. 1770 г.
Из альбома
Каржавина



V. I. Bajénov
Esquisse
d'une épaulette
pour l'architecte
1770
De l'album
de Karjavine

т. III); в) загородный дом с большим садом у Крестовской заставы (Благово. «Рассказы бабушки»).

Традиции о собственном доме Баженова. Достоверно известно, что Баженов имел в Москве собственный дом на берегу реки в Средних Садовниках («Указатель Москвы» за 1793 г.). Средние Садовники — в старину местность между Москворецким и Каменным мостами (ныне Софийская набережная). Согласно устной традиции (по видимому, весьма основательной) д. № 38 в Замоскворечье на Софийской набережной, до революции принадлежавший купцам Ланиным (постройка, несомненно, XVIII века, впоследствии совершенно перестроенная и внутри и снаружи, а летом 1936 г., в связи с сооружением нового Москворецкого моста, разобранная), принадлежала некогда Баженову, который имел здесь свою частную мастерскую. Если это действительно так, то, вернее всего, бывш. дом Ланиных построен самим Баженовым. Он поселился в этом доме в 70-х годах (судя по объявлениям Баженова о его желании продать этот дом), а Средние Садовники как раз с конца 60-х, начала 70-х годов XVIII века начали обстраиваться. До тех пор здесь был «Царицын луг», сад, устроенный в конце XVII века при Софье Правительнице и ко времени Екатерины II уже заброшенный, заглохший.

ПОДМОСКОВНЫЕ УСАДЬБЫ

Царицыно. За оврагом Хлебной дома сохранился до наших дней небольшой «домик садовника» — постройка неоготического стиля, принадлежащая, по мнению арх. Н. Пустыханова, Баженову.

Стояново (принадлежало Макарову, родственнику жены Баженова). Центральное место среди памятников этой усадьбы занимает остров-крепость на «фигурном» пруду с господским домом. В Чердынцев считает возможным приписать эти сооружения Баженову и датирует их, примерно, 1767—1768 гг. («Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 7—8).

Быково (принадлежало М. Измайлову, начальнику Баженова, во время кремлевского строительства). Церковь, Эрмитаж, ротонда и позднее перестроенный дворец этой усадьбы А. Некрасов определенно приписывает Баженову.

Троицкое-Кайнарди (принадлежало Руминцеву). В. Згура полагает весьма вероятным, что промадное псевдоготическое здание дворца, напоминающее проект Царицынского дворца, а может быть и двухколокольный храм, построены Баженовым. («Проблемы и памятники»).

Михалково (принадлежало Н. Панину). Свообразность замысла и постоянное пользование древнерусскими мотивами в уцелевших псевдоготических постройках этой усадьбы позволяют, по мнению В. Згура, приписать авторство Баженову («Проблемы и памятники»).

Старки (принадлежали Черкасским). Церковь псевдоготической архитектуры, являющаяся прототипом церкви в Быкове, принадлежит, по мнению А. Греча и В. Лобанова, к творчеству Баженова («Экспедиция в Подмосквовье», М. 1928).

Виноградово. По мнению некоторых современных нам исследователей, церковь псевдоготической архитектуры (1772—1777)

в этом селе следует отнести к числу построек Баженова.

УСАДЬБЫ В ДРУГИХ МЕСТАХ

Красное (в б. Рязанской губ.). Н. Кожин допускает возможность авторства Баженова в отношении Конного двора этой усадьбы, являющегося примером глубокого освоения деталей классицизма, готики и древнерусского искусства («Академия архитектуры», 1936 г., № 1).

Марьинка-Бутурлина. М. Ильин склонен приписать эту малоизвестную усадьбу скорее кругу работ Баженова, нежели Казакова («Сборник Общества изучения русской усадьбы», вып. 7—8).

Спаское (в б. Нижегородской губ. Арзамасского у.). Г. Лукомский указывает, что «готический» господский дом в этой усадьбе построен Баженовым. Другое указание Лукомского («Старые годы», 1913, № 1), будто Баженов здесь же похоронен — неверно. Как теперь установлено, он похоронен в своем имении Глазове.

«Потемкинская дача» под Ленинградом. Постройка в стиле московского Кремля и псевдоготики, отчасти сохранившаяся доныне. Строитель ее неизвестен, но так как на фельдтеневскую, несловескую и вообще петербургскую псевдоготику это здание не похоже, то А. Некрасов высказывает предположение о возможности авторства Баженова.

ЛЕНИНГРАД

Новая Голландия и собор Николы Морского (Никольский военно-морской собор). «В Петербурге, — говорит И. Фомин, — Баженов построил: колокольню Никольского собора и, кажется, Новую Голландию» («Мир искусств», 1904, № 7). О колокольне говорит и устное предание. Учитывая то обстоятельство, что Чевакинский (строитель Никольского собора) и Деламот (строитель Новой Голландии) были учителями молодого Баженова, не исключена возможность, что последний принимал известное участие в названных постройках.

КРОНШТАДТ

Младший современник Баженова, Е. Болховитинов сообщает, что Баженов построил в Кронштадте мясные, провиантские и сухарные магазины с печью собственного его изобретения и несколько казарм для морских служителей (Словарь русских светских писателей, т. П). Принимая во внимание, что в 90-х годах XVIII века Баженов был архитектором Адмиралтейства, это вполне допустимо.

КАЛУГА

Калужский гостинный двор. (Начало постройки относится к 80-м годам XVIII века, т. е. ко времени строительства царицынского дворца). С. Безсонов полагает, что автор первоначального проекта этой псевдоготической постройки принадлежал к московской (Баженов, Казаков), а не петербургской (Фельген, Неллов) школе, и определенно склоняется в пользу Баженова.

ЖИВОПИСНЫЕ РАБОТЫ И РИСУНКИ БАЖЕНОВА

Собор Донского монастыря. По сообщению Забелина, в 1782 г. расписывал собор

фресками художник Антон Ив. Митлауд, по заданной идее архитектора Василия Баженова или по его эскизу («Историческое описание Донского монастыря»). С тех пор эта живопись обновлена и переписана.

Иоанно-воинская церковь на Якиманке. Здесь в 1791 г. был сделан новый иконостас в четыре яруса с позолоченными колоннами и резьбой по рисунку Баженова. Одновременно была устроена над престолом деревянная (возможно, псевдоготическая) «сень» на 6 колоннах. В 1859 г. иконостас уничтожен по желанию митрополита Филарета, сказавшего: «В нем нет церковного, православного характера. Это не иконостас, а точь-в-точь триумфальные ворота». Тогда же была уничтожена и «сень». («Русские достопамятности», т. IV).

Альбом Каржавина. В отделе редких книг библиотеки им. Ленина хранится малоизвестный альбом Ф. Каржавина, близкого друга Баженова. Это большое собрание всевозможных гравюр и оригинальных рисунков разных художников, с многочисленными пояснениями Каржавина. В альбоме Баженову принадлежат: а) офорт «Пляшущая вакханка и фавн, играющий на свирели». Офорт, сделанный в Риме в 1764 г., свидетельствует, что, живя в Италии (1762—1764), Баженов специально изучал искусство гравирования, о чем прежде ничего не было известно; б) эскиз, по видимому, небольшой скульптуры: «Екатерина дает наказ своей России» (1772); в) рисунок «Паперть для храма» (классический стиль); г) рисунок «Триумфальные врата»; д) рисунок — античные кувшины; е) три небольших наброска пером мундирных эполет для предполагавшейся формы лиц, служивших при «Кремлевском строении» (1770); ж) эскиз семейного портрета Баженовых, сделанный для живописца Некрасова (портрет, очевидно, был исполнен, так как в 1917 или 1918 г. А. Ф. Цветкова предлагала Третьяковской галерее купить у нее «Семейный портрет Баженовых»; покупка не состоялась, ввиду крайне плохой сохранности картины; дальнейшая судьба ее неизвестна).

Картины Баженова. Е. Болховитинов в своем «Словаре» говорит: «Из живописных картин его (Баженова) мастерства несколько хранится в фамилии графов Воронцовых». К этому Н. Янчук добавляет, что если Болховитинов имел в виду картины, украшавшие дворец Воронцовых в Адултке, то «теперь их там нет: они не так давно, кажется, увезены наследниками в их виллу в Италию» («Знаменитый зодчий В. И. Баженов». Ж. М. Н. П., 1916, № 12). Не мешало бы заметить, что Воронцовы не были собирателями посредственных произведений искусства.

ПОСТРОЙКИ, НЕПРАВИЛЬНО ПРИПИСЫВАЕМЫЕ БАЖЕНОВУ

МОСКВА

Московский университет. Старое здание университета строил М. Казаков, а не Баженов, как это категорически утверждает в своих воспоминаниях Н. Сушков. («Моск. унив. библиогр. папион»).

Голицынская больница на Б. Калужской ул. И. Фомин и юбилейное издание этого учреждения приписывали авторство Баженову. Это неверно, так как здание построено Казаковым (1796—1801), хотя (по

словам И. Бондаренко) общий план был обдуман Баженовым.

Арсенал, старое здание сената на Воздвиженке и Павловскую больницу будто бы перестраивал, по утверждению Н. Собко, Баженов («Русский биографический словарь», т. 2), что не подтверждается никакими документальными данными. Павловскую больницу (главный трехэтажный корпус) строил Казаков. Когда в 1784 г. сгорел старый деревянный корпус этого учреждения, то составление проекта поручили Баженову, и может быть (говорит И. Бондаренко) этот проект лег в основу казаковских работ.

Спасская башня. С. Бартелев говорит, что при реставрации этого здания (1802—1803) Баженов приделал к отводной башне портал с колоннами коринфского ордена и две часовни взамен древней («Московский Кремль», ч. I). Баженов в это время уже умер, но возможно, что тогда были использованы его чертежи, относящиеся к постройке Кремлевского дворца.

Церковь Большого Вознесения — памятник позднего ампира (1848), а не совместная постройка Баженова и Казакова, как думали прежде (например, Горностаев).

Церковь Флора и Лавра на Зацепе, в Замоскворечье не может принадлежать Ба-

женору, так как она полностью построена в 1829 г.

Архангельское. Господский дом построен здесь по проекту арх. Герна (С. Безсонов «Архангельское»), а не Баженова, как в 1916 г. высказывал предположение Н. Янчук.

ЛЕНИНГРАД

Казанский собор построен Воронихиным, которого А. Некрасов считает единственным, но зато гениальным, учеником Баженова. Сообщение Е. Болховитинова, что это здание строилось по баженовскому «проекту и плану с малыми некоторыми отменами», можно принять только в смысле известной общей зависимости Воронихина от своего учителя.

Литовский или Семибашенный замок, каланча нового Адмиралтейства, манеж около Смольного, домики для Аракчеевских казарм там же, 1-й эскерпиргауз близ Зимнего дворца, каменный корабельный сарай с двухэтажными мастерскими внутри Главного адмиралтейства (постройка которых некоторыми приписывается Баженову) — следует отбросить как произведения других архитекторов или безыменные и недокументированные постройки, в которых нет наличия бесспорных баженовских черт.

Инвалидный дом на Каменном острове с церковью Иоанна Предтечи. Баженов не

строил Инвалидный дом, а церковь построена Фельтеном (1778).

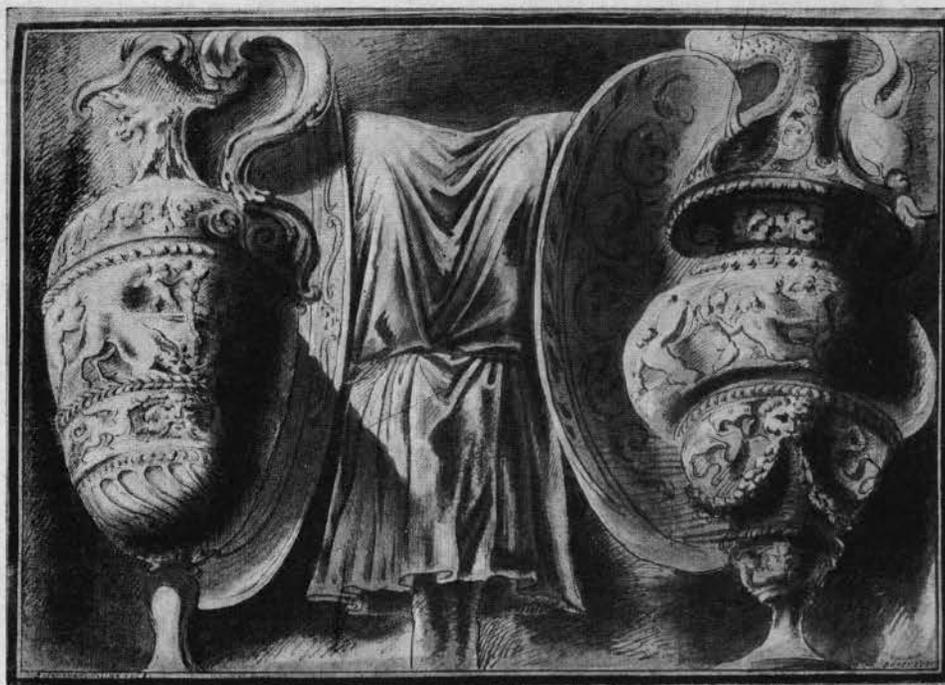
КРОНШТАДТ

Гаутвахта и Башня у Петербургских ворот в Кронштадте не принадлежат к числу построек Баженова.

ГАТЧИНА И ПАВЛОВСК

На основании сообщения «Словаря» Е. Болховитинова Баженову приписывалась прежде постройка Гатчинского и Павловского дворцов с садами и крепостью. В действительности: Гатчинский дворец строил Ринальди (1766—1781), а перестраивал в 90-х годах Бренна. Гатчинский «Приорат» — небольшой замок на озере — построен И. Львовым (1797). Павловский дворец вчерне построил (1782—1786) Камерон, достраивал Бренна. Крепостца «Бип» в Павловске и дом Триубандино там же нельзя приписывать Баженову. Впрочем, какая-то связь Баженова со строительными предприятиями в Гатчине и Павловске несомненно существует, но она пока еще не выяснена. И. Грабарь, между прочим, допускает, что Баженов «принимал участие в перестройке дворца в Гатчине и наблюдал за постройкой дворцовых покоев в Павловске» («История русского искусства», т. III, гл. XIX).

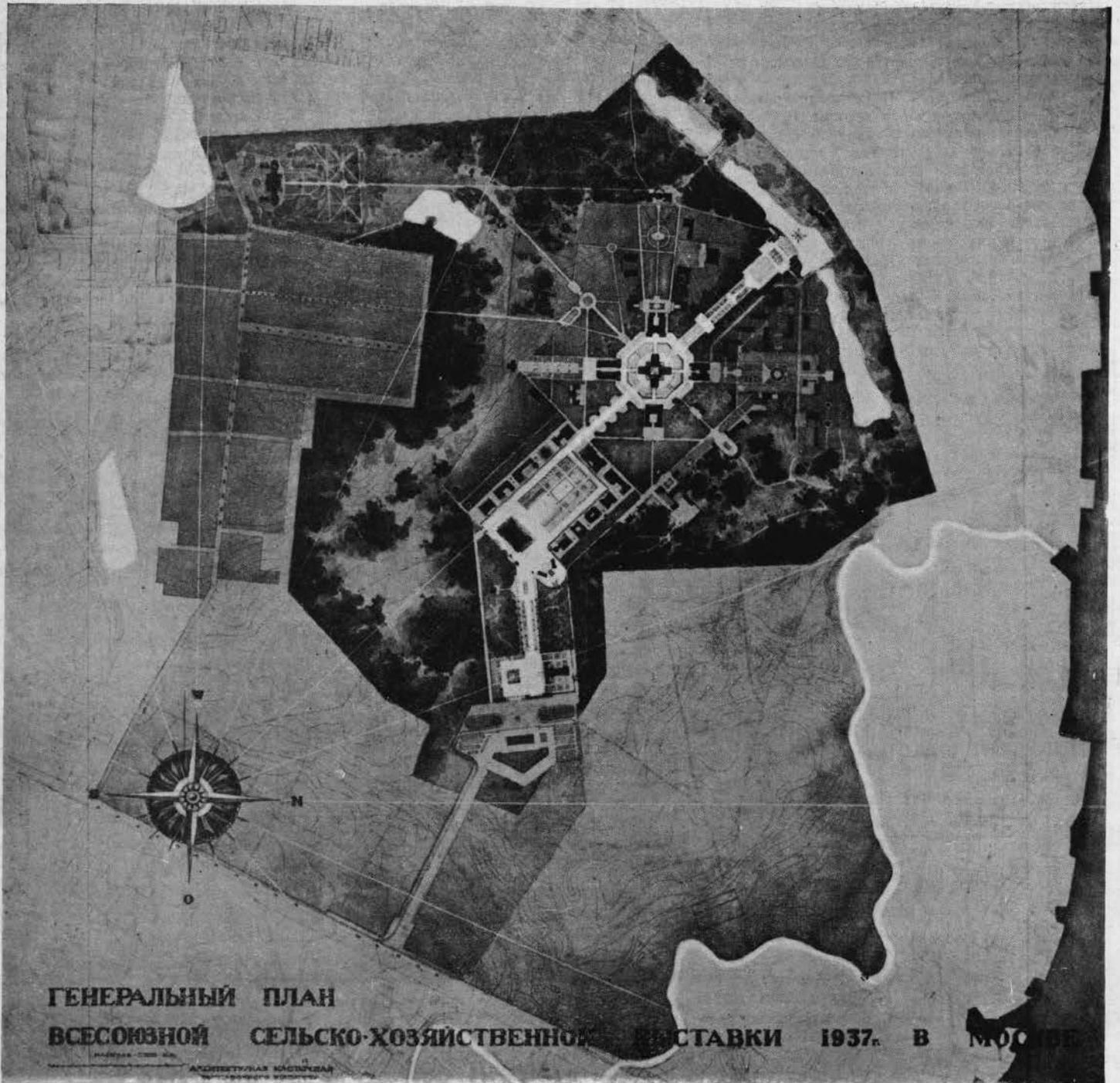
1 Разобраны в 1866 г.



В. И. Баженов. Античные кувшины
Из альбома Каржавина. Лист 141

V. I. Bajénov. Cruches antiques
De l'album de Karjavine

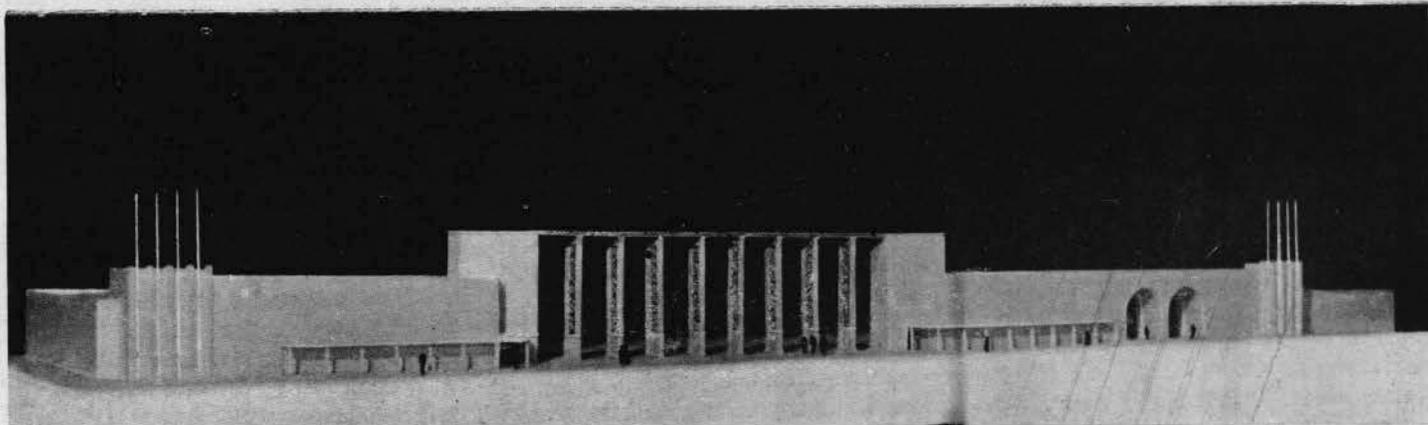
ВСЕСОЮЗНАЯ СЕЛЬСКО-ХОЗЯЙСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА



ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН
ВСЕСОЮЗНОЙ СЕЛЬСКО-ХОЗЯЙСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ 1937. В МОСКВЕ

Проект Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1937г. в Москве
Генплан
Арх. В. К. Олтаржевский

Projet de l'Exposition agricole de l'URSS en 1937 à Moscou
Plan d'ensemble
Arch. V. K. Oltargevsky



Проект главного входа. Макет
Арх. В. К. Олтаржевский, при участии арх. А. В. Лехер.

Projet de l'entrée principale. Maquette
Arch. V. K. Oltargevsky avec collaboration de A. V. Lekher

ГЕНЕРАЛЬНЫЙ ПЛАН ВСЕСОЮЗНОЙ СЕЛЬСКО- ХОЗЯЙСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ

В. ОЛТАРЖЕВСКИЙ

При организации генерального плана Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1937 г. пришлось считаться с большим и сложным комплексом разнообразных по тематике и характеру сооружений. К тому же самая идея выставки обязывала к свежести и новизне композиционного решения.

Надо было соблюсти и общее для всех выставок требование — обеспечить посетителю возможность в кратчайший срок и с наименьшей затратой энергии осмотреть выставку, другими словами, дать четкий график движения, с ясным подразделением основных разделов выставки.

Среди разнообразных вариантов плановых решений выставки можно установить два основных приема. Первый — организация плана вокруг центральных магистралей или площадей (прием, идущий от решения парков с их центральной осевой композицией) и второй — организация плана по принципу постепенного разветвления отдельных ансамблей.

Применение первого приема оправдывается только при наличии специфических условий топографии

местности, обеспечивающих возможность зрительного охвата территории с какой-либо доминирующей на данной местности точки. Кроме того, налицо должна быть возможность оперирования крупными высотами и объемами сооружений, в противном случае, немасштабность зданий в отношении размеров осваиваемого участка и монотонность композиции сведут на-нет всю грандиозность замысла.

При втором приеме отдельные звенья выставки будут чередоваться очень живописно и контрастно. Разветвление новых перспектив будет поддерживать в зрителе неослабевающий интерес. Наконец этот прием открывает возможность наиболее свободного тематического построения плана экспозиции.

В условиях нашей выставки, с ее площадкой равнинного типа большой протяженности и сравнительно незначительными объемами зданий, целесообразно применение второго варианта решения.

При проектировании плана были учтены естественные условия местности. Для выставки отведен не собственно Останкинский парк, являющийся по богатству своей флоры одним из лучших парков Москвы, а свободная от лесных насаждений территория, расположенная к юго-западу от озер парка, — территория заниженная и не представляющая сама по себе большого интереса. Указанные озера в существующих топографических условиях отпадают как возможные активные элементы общего ансамбля выставки, так как одно из озер целиком отделено от территории выставки лесным массивом, вто-

рое же — расположено на 6 м ниже уровня основной выставочной площадки, что делает возможным его зрительное восприятие только при непосредственном приближении посетителя к береговой линии.

Учитывая эти условия, мы считали более целесообразным организацию законченного внутреннего ансамбля с самостоятельным декоративным озеленением. Окружающий пейзаж при этом используется лишь как общий фон выставки, а озера как элемент, замыкающий в плане главную ее магистраль.

Основными звеньями композиции генерального плана являются три главных группы: вступительная площадь, площадь народов СССР и производственный центр сельского хозяйства.

Условия транспорта из города к территории выставки предопределили расположение главного входа со стороны Ярославского шоссе, отдаленного от основной выставочной площадки и отрезанного от нее лесным массивом. Поэтому необходимо было организовать самостоятельный объемный ансамбль и у входа на выставку. Этот ансамбль вступительной площади, расположенный с внешней стороны лесного массива, связывается с аллеей, идущей через лесной массив к основной выставочной территории.

Благодаря расположению этой аллеи под углом к площади народов СССР, открывается прекрасная перспектива на замыкающее аллею здание главного павильона и павильоны, окаймляющие площадь народов.

Прием угловых сопряжений пятен плана обеспечивает эффектные точки зрительного восприятия па-

вильонов. Чередованием площадей с замкнутыми аллеями, создающими контраст неожиданного перехода последних в развернутую перспективу площадей, имелось в виду дать максимально разнообразную трактовку пространств, особенно необходимую в условиях значительной протяженности территории выставки.

Посетитель, прибывающий на выставку, минуя входные пилоны, попадает на первую площадь, трактуемую в общем комплексе плана как «вестибюль выставки». На оси входа располагается бассейн с фонтаном, запроектированный на фоне естественного зеленого массива. Зрительная преграда, создаваемая этим фонтаном, направляет внимание посетителя вправо к зданию Административного павильона — главного объемного элемента этой площади.

В композиции Административного павильона, ограничивающего площадь, необходимо было подчеркнуть его значение как здания, несущего специальные функции и не входящего в общую группу выставочных павильонов. Здание решено колоннадой, служащей как бы началом главной аллеи. Эта же колоннада, как гигантский портик, замыкает собой пространство площади.

Чтобы отвлечь посетителя выставки от соблазна войти внутрь здания, вход в него замаскирован бассейном, с приподнятой в виде барьера задней стенкой.

Ансамбль архитектурных объемов, окаймляющих периметр площади, включает информационное бюро, почту и телеграф, телефонную станцию, комендатуру, контрольный аппарат, кассы и пр.

«Вступительная» площадь не рассматривается автором только как транзитная, поэтому график движения через площадь организован со смещением входной оси с оси дальнейшего продвижения посетителей. Последняя, при начале главной аллеи, акцентируется высотным объемом пилон, завершаемого государственным гербом СССР.

Продвигаясь по аллее, ведущей к площади народов СССР, зритель ориентируется на замыкающий эту перспективу главный павильон, поставленный под углом к оси аллеи. Аллея оформляется богатым цветочным партером, заключенным в рамку архитектурных элементов малых форм и естественного лесного массива. «Скульптурным» оформлением аллеи

будут служить расположенные в определенном ритме сельскохозяйственные машины.

Главный павильон решен в простых монументальных формах. В плане ему придана спокойная конфигурация прямоугольника. Его фасады решены громадной величественной колоннадой, со стороны входа имеющей вынос и трактованной как портик. Стена лоджии бокового фасада, организующего собою площадь народов, украшена объемно-выполненными громадными красочными гербами основных республик СССР. На стене, служащей фоном для портика главного фасада, изображается карта СССР. Слева у главного фасада расположена пятидесятиметровая башня.

Основная площадь народов СССР предназначена для проведения празднеств, торжеств, митингов и пр. По периметру ее расположены непрерывной цепью зональные павильоны республик, краев и областей СССР. Многообразная культура народов СССР находит здесь отображение в своеобразных архитектурных формах отдельных павильонов.

По продольной оси площади, напротив главного павильона, располагается павильон Украинской ССР. Все пространство между этими двумя павильонами занимает цветочным партером, с расположенным в центре бассейном. Примыкающее к главному павильону пространство площади свободно от газонов и цветов и предназначено для массовых собраний.

Помимо общего цветочного оформления площади народов СССР, каждый из зональных павильонов имеет индивидуальное озеленение экспозиционного характера. Для этой цели позади павильонов отводится полоса территории, шириной около 40 м, благодаря чему образуется как бы ряд зональных садов с характерными для каждой из представленных зон элементами пейзажа.

С площади открывается перспектива выставки — аллеи, ведущей к последнему основному звену выставки — производственному центру сельского хозяйства. Эта перспектива замыкается силуэтом башни павильона механизации.

По выходе из этой аллеи перед зрителем развертывается панорама третьей площади выставки, представляющей в плане восьмигранник. Здесь в компактной композиции сконцентрированы основные павильоны

отраслевого сельскохозяйственного производства.

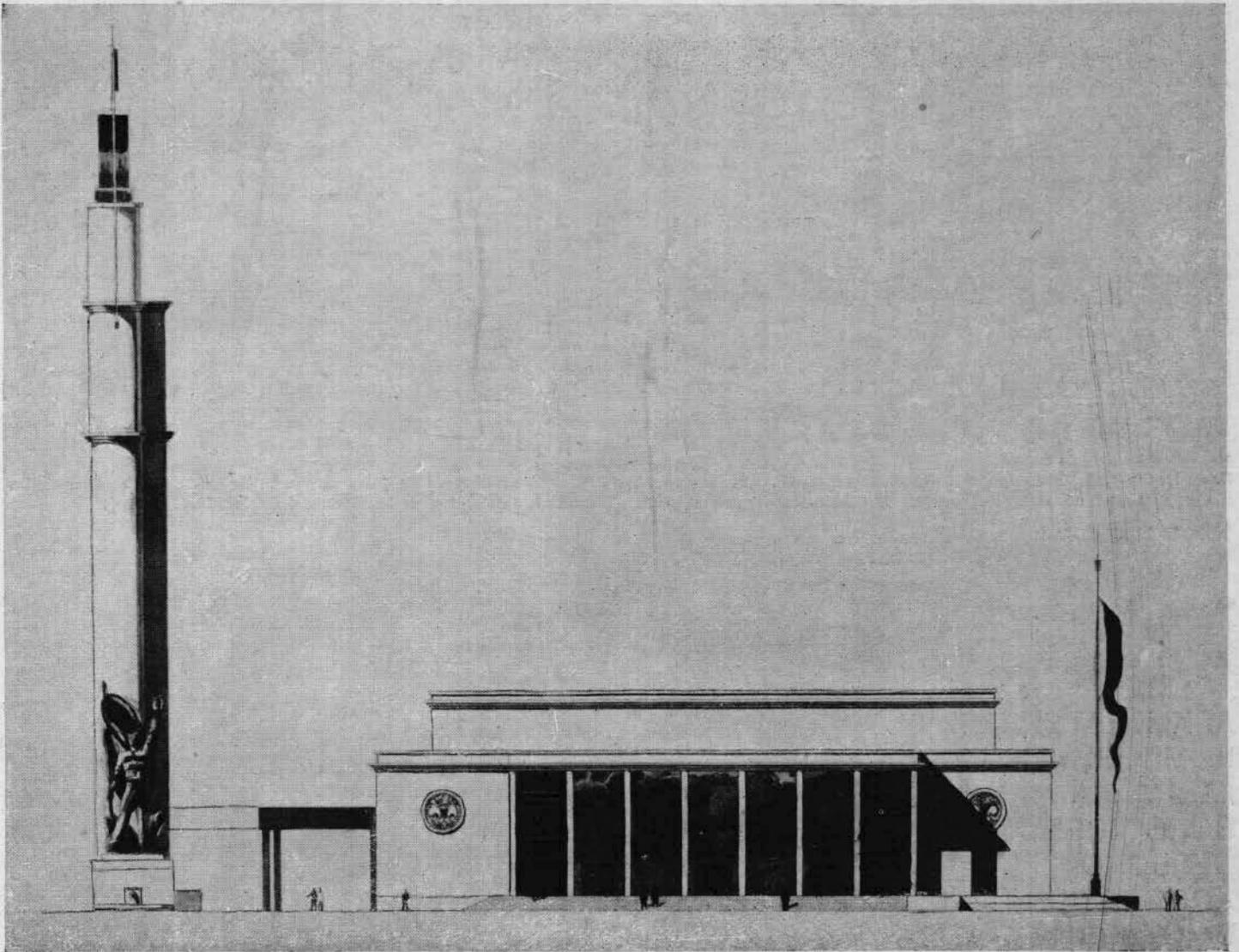
По диагоналям площади расположены павильоны — совхозов, социалистического животноводства, зерна и мелиорации. Непосредственно от каждого из них развертывается вглубь территории детальный показ основных отраслей сельскохозяйственного производства.

Этой площадью фактически заканчивается тематический осмотр выставки. От нее в направлении озер идет последняя аллея, ведущая в зону отдыха и в наиболее живописную часть территории выставки. Постепенно расширяясь, аллея заканчивается выходом на серию озер, расположенных на фоне живописного лесного массива, замыкающего общую картину. На продолжении оси аллеи, на водяном зеркале среднего озера, запроектирован гигантский фонтан, композиционно заканчивающий перспективу аллеи.

По сторонам этой заключительной аллеи предоставлены места для размещения павильонов и киосков Наркомпищепрома. По берегам озер и на территории, лежащей за ними, располагаются рестораны, кафе и другие места отдыха. Точки питания для публики разбросаны равномерно по всей территории выставки на дорогах и аллеях, находящихся поблизости к наиболее оживленным пунктам.

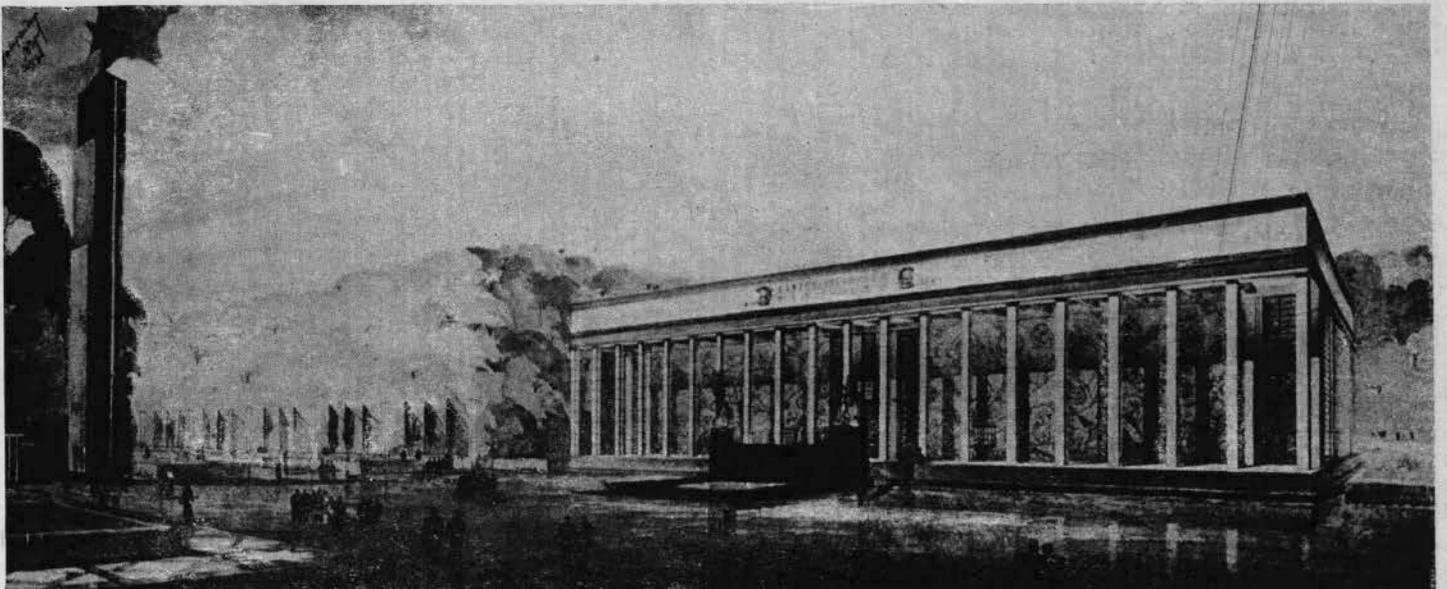
Отдельный уголок выставки предоставлен юным пионерам. В их распоряжение отдана территория, расположенная среди лесного массива, влево от главной аллеи, соединяемая непосредственно с вступительной площадью. На этой территории сооружаются — станция юных пионеров, павильоны книги и игрушки и соответствующие площадки для игр и спорта.

Поскольку площадь отраслевого производства завершает основной осмотр выставки, она в генеральном плане получает связь с Останкинским парком и вторым транспортным узлом, разрешая тем самым вопрос двусторонней эвакуации посетителей, через главный везд со стороны Ярославского шоссе и через Останкинский парк. Для обратного движения посетителей с выставки, минуя центральную ее часть, предусмотрены дороги, выводящие посетителя за пределы выставки, непосредственно к месту стоянки трамваев и других видов транспорта.



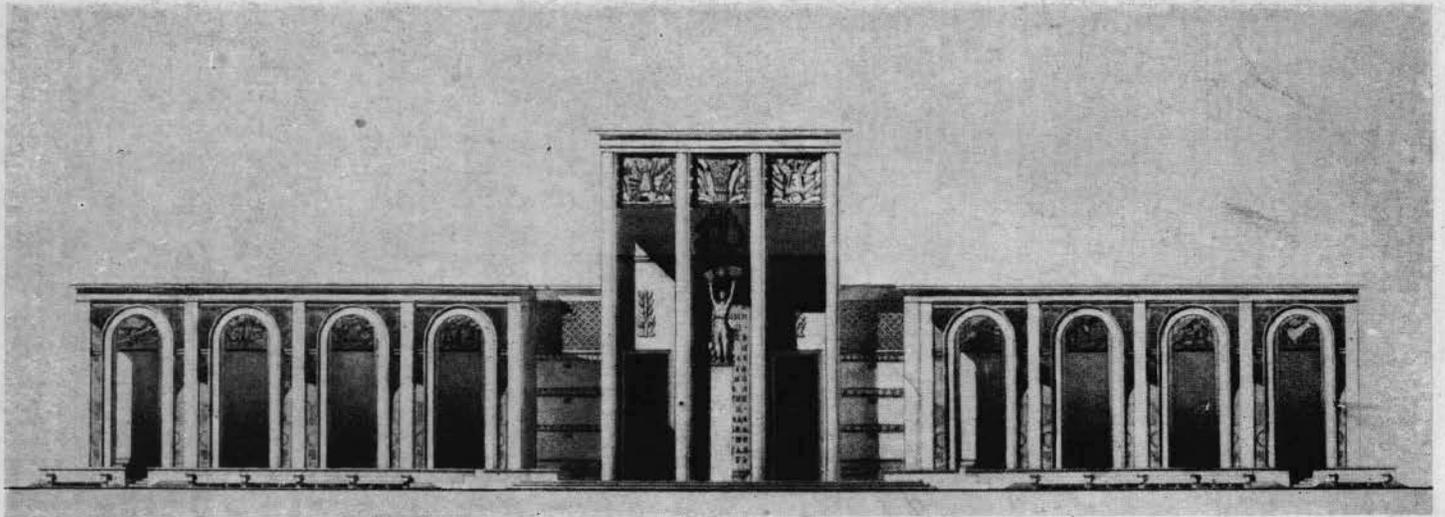
Проект главного павильона. Фасад со стороны входа
 Акад. арх. В. А. Шуко, арх. В. Г. Гельфрейх, А. П. Великанов, Ю. В. Шуко

Projet du pavillon principal. Façade du côté de l'entrée
 Arch. v. A. Schouko, V. G. Helfreich, A. P. Vélikanov, J. V. Schouko



Проект административного павильона. Перспектива
 Арх. В. К. Олтаржевский, при участии арх. Р. П. Подольского

Projet du pavillon de l'administration. Perspective
 Arch. V. K. Oltargevsky avec collaboration de l'arch. R. P. Podolsky



Проект павильона Северного края, Карельской АССР, Ленинградской и Свердловской области, Кировского и Горьковского края. Фасад
Арх. Е. А. Левинсон

Projet du pavillon des régions du Nord, de Léningrad, de Sverdlovsk, de Kirov, de Gorki et de la république de Carélie. Façade
Arch. E. A. Lévinson

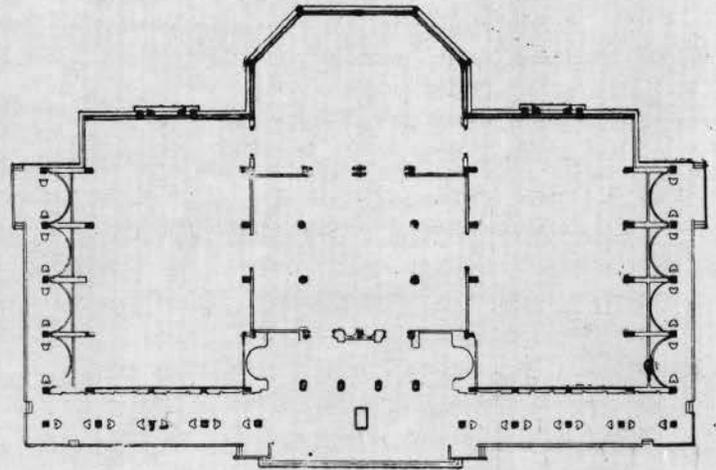
АРХИТЕКТУРНАЯ
КОМПОЗИЦИЯ
ГЕНПЛАНА
ВСЕСОЮЗНОЙ
СЕЛЬСКО-
ХОЗЯЙСТВЕННОЙ
ВЫСТАВКИ

В. ЛАВРОВ

Строителям Всесоюзной сельскохозяйственной выставки предстоит в короткий срок создать крупнейший ансамбль. Они располагают исключительными возможностями для реализации своих творческих замыслов. Правда, и задача нелегка. Надо проявить большую оперативность, нужно правильно решить узкие практические задачи, одновременно не теряя четкой общей планировочной структуры всего строительного комплекса.

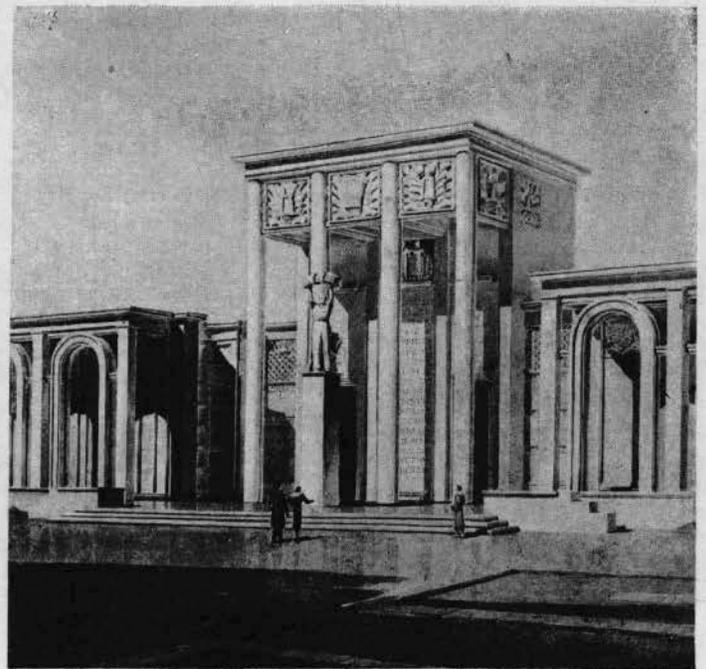
В первую очередь остановимся на оценке архитектурной композиции генплана. По своей тематической

План

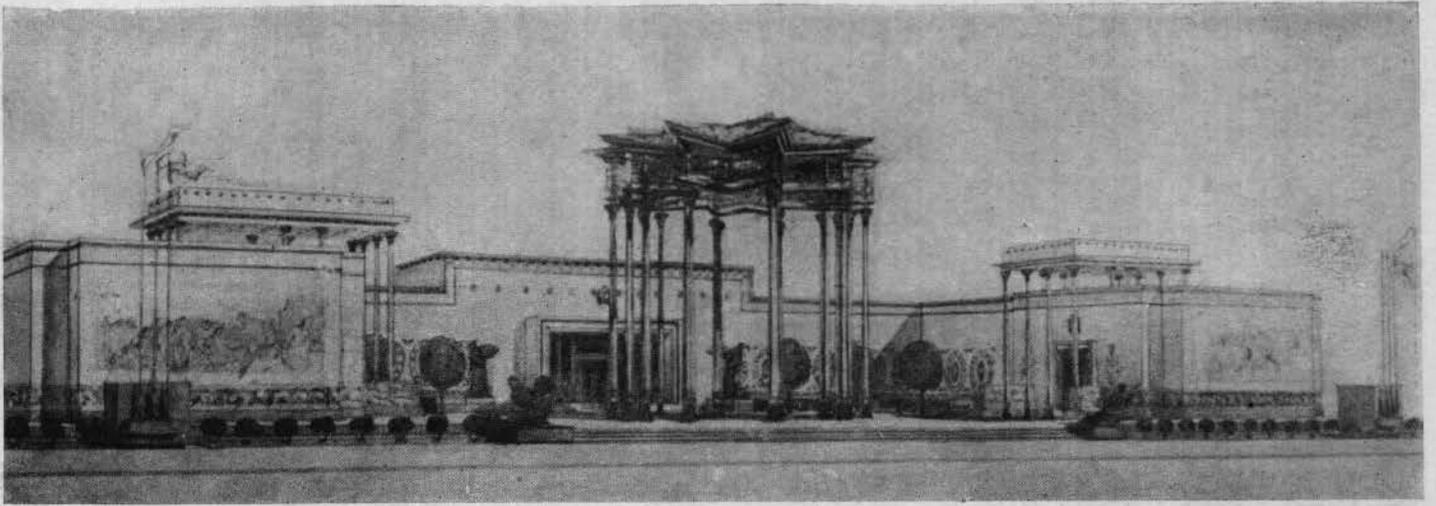


Plan

Перспектива



Perspective



Проект павильона среднеазиатских республик. Фасад
Арх. С. Н. Полушаев

Projet du pavillon des républiques de l'Asie Centrale. Façade
Arch. S. N. Poloupaev

структуре сельскохозяйственная выставка делится на три части: входную площадь — «вестибюль выставки», площадь народов СССР и производственный центр сельского хозяйства. В соответствии с этим, генеральный план организуется по принципу последовательного развертывания отдельных архитектурно-планировочных групп.

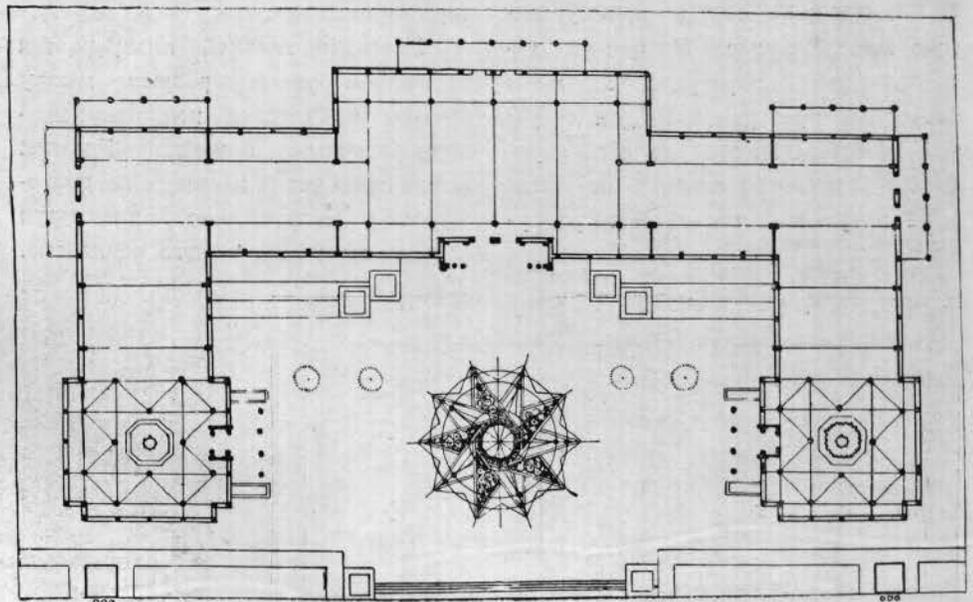
Задача архитектурной композиции плана должна заключаться в последовательной разработке основной ведущей идеи объединения этих групп между собою, для создания единого комплекса.

Авторы проекта выставки составляют генплан по признаку свободной связи отдельных его частей. Однако внутри каждой из этих частей они переходят на осевую, центральную схему. Таким образом, между общим планировочным замыслом и его решением в деталях возникает противоречие. Чтобы проверить это первое впечатление, пройдемся мысленно вместе с будущим посетителем по территории выставки.

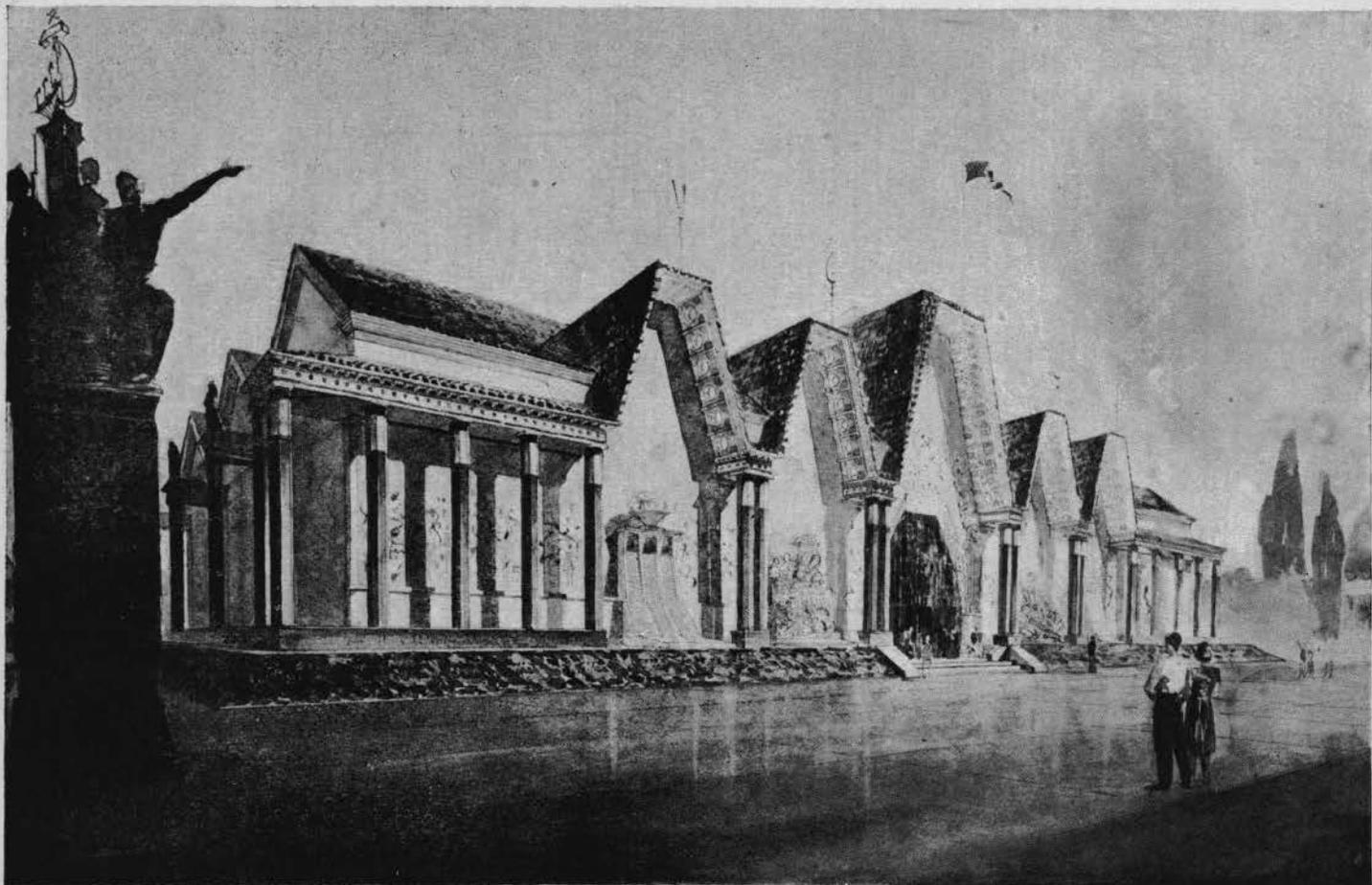
Под углом к Ярославскому шоссе начинается главное авеню. В перспективе под углом же расположен пропилей главного входа, а за ним

Административный павильон. Общая схема входной части строится по принципу асимметрических примыканий и боковых точек здания. В то же время внутреннее пространство входной площади и начертание ее границ решено в осевых, симметрических приемах. Поэтому боковое направление главной входной аллеи получает случайный характер. Вполне закономерно возникает вопрос, что же является основным организующим центром входной группы — Административный павильон, на который ориентирована входная аллея, или центральный бассейн, относительно

План



Plan



Проект павильона Украинской ССР, Перспектива
Арх. А. А. Тацкий

Projet du pavillon de RSS de l'Ukraine. Perspective
Arch. A. A. Tatzky

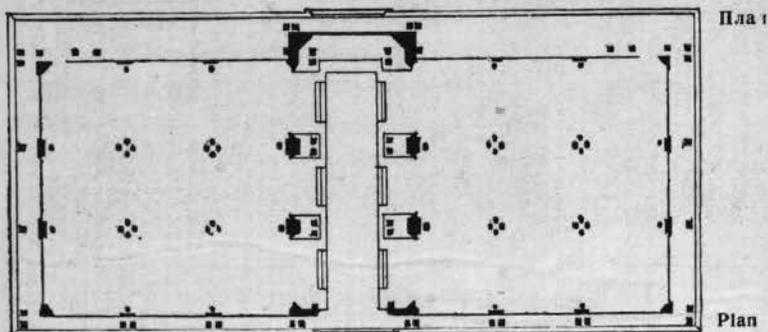
оси которого компануется площадь.

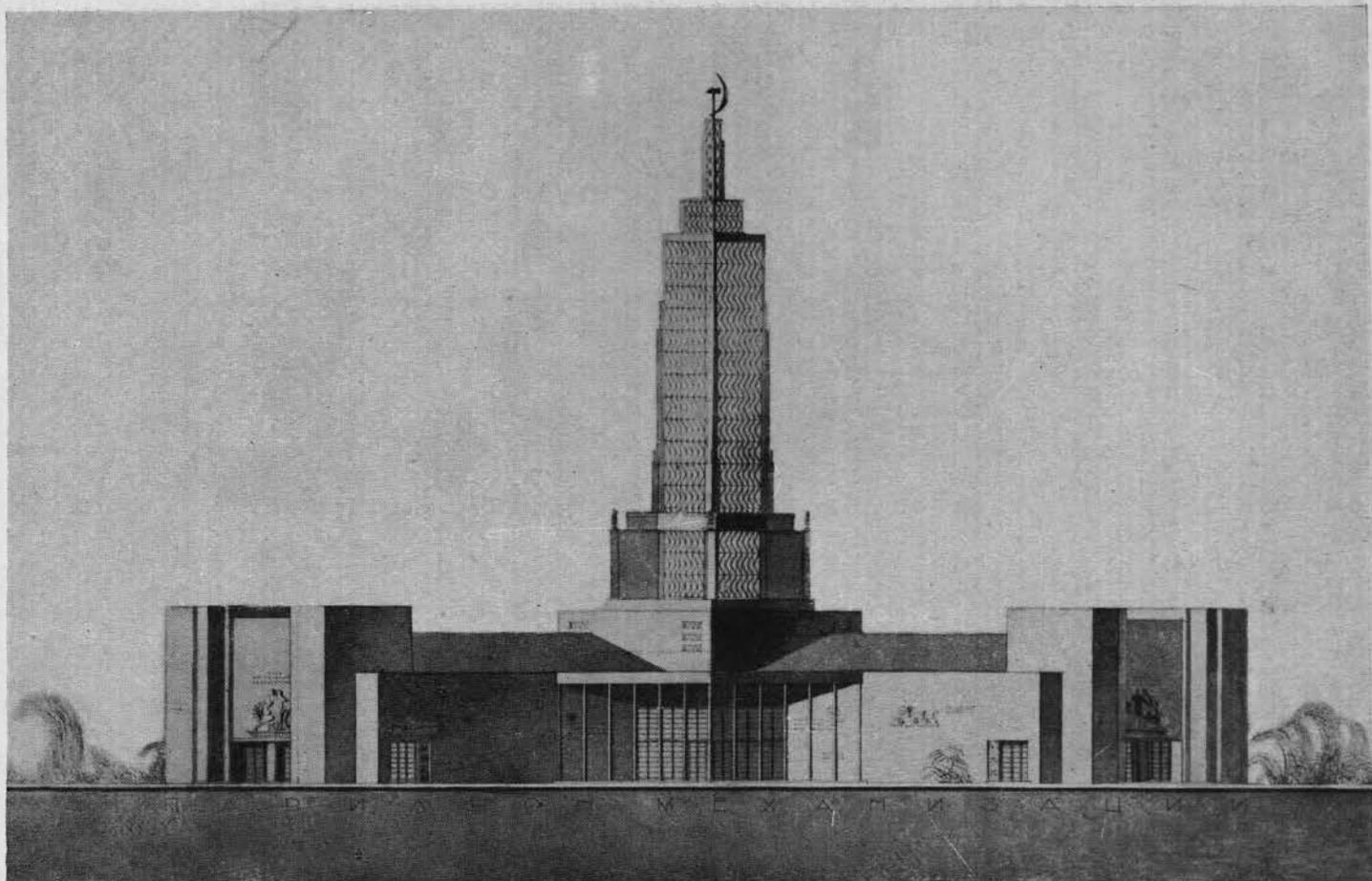
Далее, по широкой аллее, мы попадаем на главную часть выставочной территории — площадь народов СССР. Площадь имеет прямоугольную конфигурацию. В центре запроектирована партерная зелень и свободные пространства для собраний на открытом воздухе, а по периферии размещены главный павильон и 12 зональных павильонов республик.

Наиболее значительными по величине являются главный павильон и павильон Украинской ССР, расположенные один против другого по торцам площади.

Здесь, на главной площади, мы наблюдаем также разрыв между общими и частными композиционно-планировочными приемами. Главная аллея подводит к площади по диагональному направлению, ориентируя зрителя на угол главного павильона.

Угловая постановка сооружения достаточно выигрышна. Однако примыкание входной части главной аллеи к восточному (нижнему правому), а выходной части к западному (верхнему левому) углом площади идет вразрез с внутренней композицией самой площади. Ведь равномерное размещение павильонов по ее границам и симметрическая разбивка партеров подчеркивают равнозначность всех ее сторон и углов. Более того, осевое расположение главного и Украинского павильонов, задающих архитектурный тон всей группе, явно акцентирует продольную ось как главную. В то же время примыкание главных дорог отмечает диагональное направление. Очевидна композиционная несвязанность общей схемы планировки с детальной разработкой площади народов СССР.



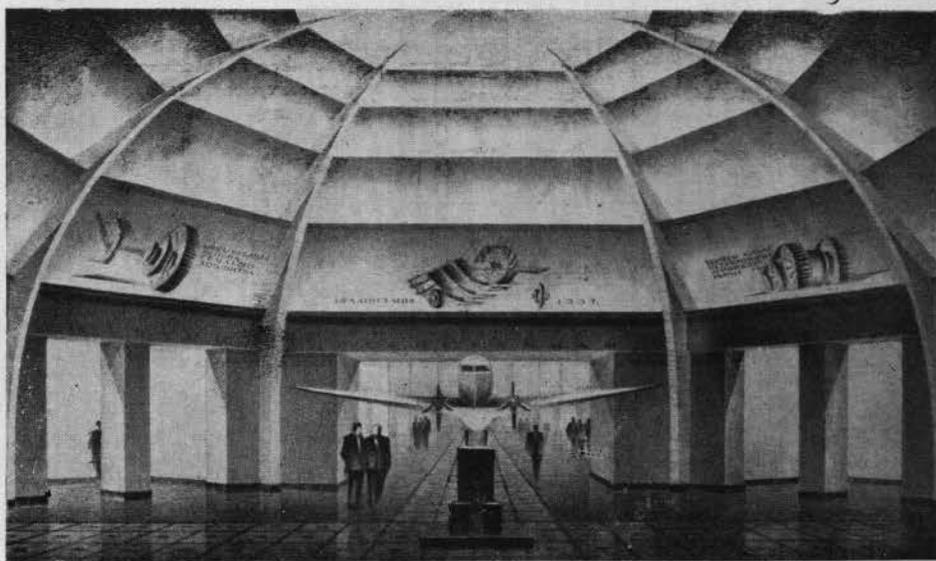


Проект павильона „Механизация“. Фасад
Арх. В. К. Олтаржевский
При участии арх. С. М. Райсборд

Projet du pavillon „Mécánisation“. Façade,
Arch. V. K. Oltargevsky
Avec collaboration de l'arch. S. M. Raïsbord

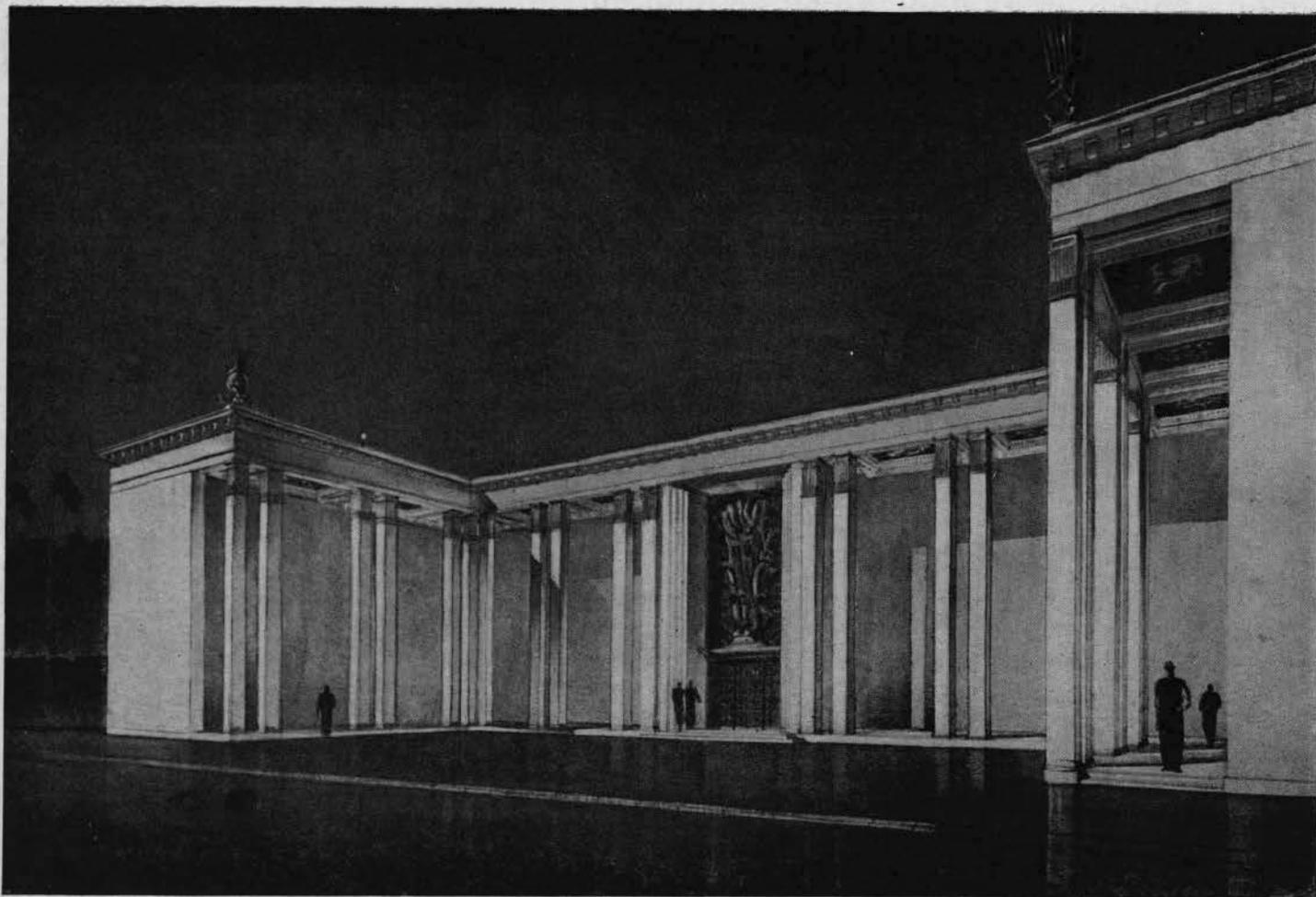
Производственный центр сельскохозяйственного машиностроения является завершающим отделом выставки. Поэтому его весьма рискованно трактовать в виде центрικής восьмиугольной площади с сооружением башенного типа (павильоном механизации) в середине и четырьмя однородными павильонами по сторонам площади. Благодаря такому подчеркнуто-централизованному планировочному приему, третий раздел выставки слишком изолируется от окружающего пространства. Он как бы существует самостоятельно и организуется по своим собственным внутренним композиционным законам.

Такое безразличное планировочное решение площади не отвечает разнохарактерности окружающего ее пространства. В то время как юго-восточное направление примыкает к предыдущим разделам выставки, а северо-западное выводит к прудам,



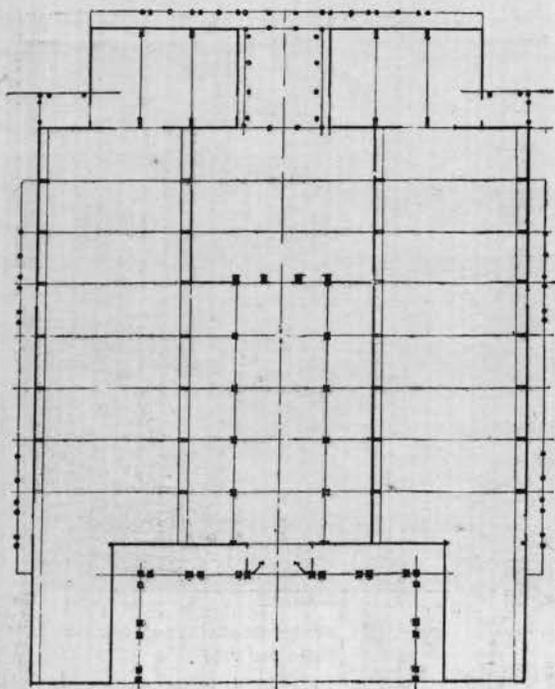
Проект павильона „Механизация“
Центральный зал
Арх. В. К. Олтаржевский

Projet du pavillon „Mécánisation“
Salle centrale
Arch. V. K. Oltargevsky



Проект павильона „Зерно“
 Арх. В. К. Олтаржевский
 При участии арх. М. А. Минкус и А. П. Ершова

Projet du pavillon „Le blé“
 Arch. V. K. Oltargevsky
 Avec collaboration des arch. M. A. Minkous et A. P. Erchov

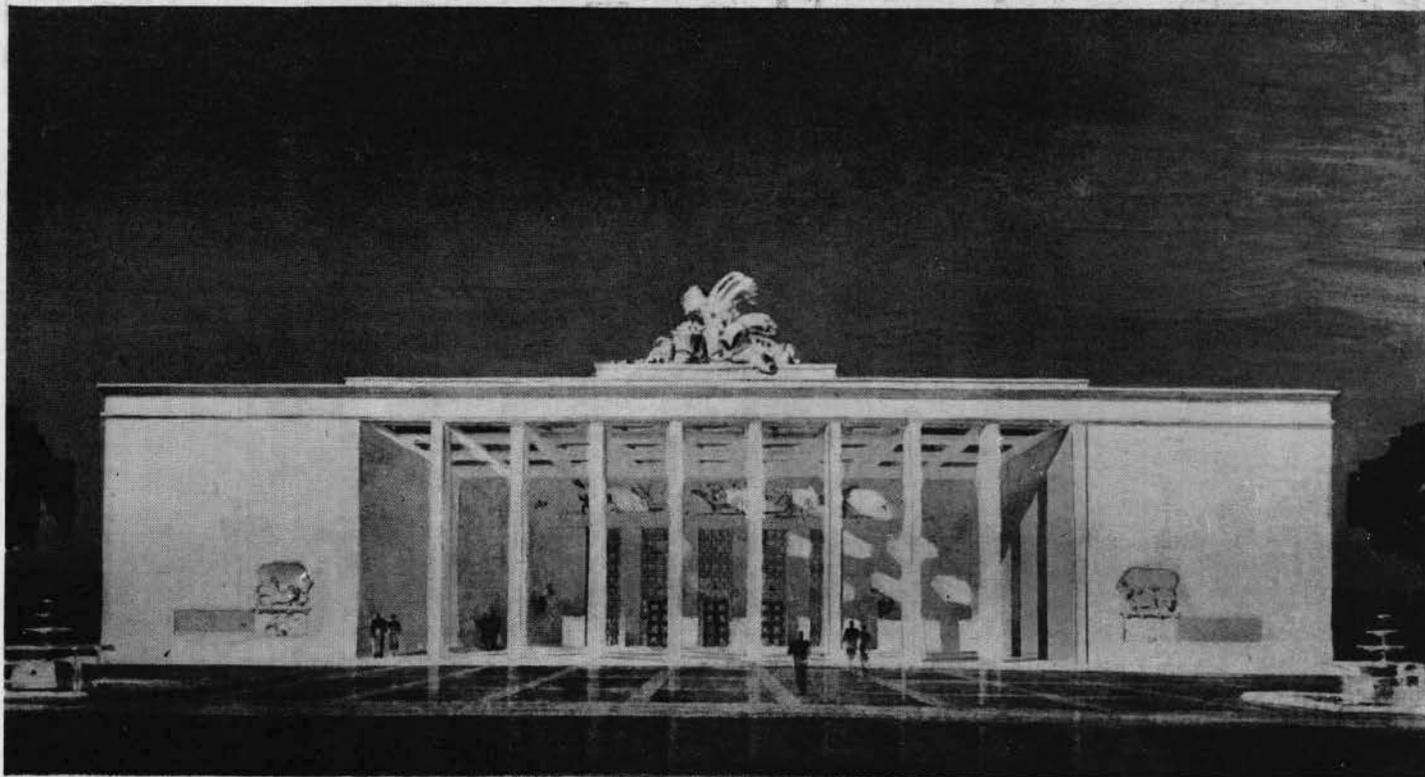


Проект павильона
 „Зерно“. План
 Арх. М. Б. Шнейдер
 (частично переработан
 архитектурной мастерской
 выставки)

Projet du pavillon
 „Le blé“. Plan
 Arch. M. B. Schneider
 (partiellement refait
 par l'atelier architectural
 de l'Exposition)

ограничивающим территорию выставки, остальные два направления (юго-западное и северо-восточное) ориентированы на зеленые массивы Останкинского лесопарка. Различный характер окружения должен был бы сказаться и на планировке производственного центра. Только в этом случае можно было бы говорить о композиционном единстве всех составных частей генплана.

Таким образом анализ генплана убеждает в том, что в основу его композиции положены два противоположных планировочных принципа. В решении отдельных частей выставочной территории проводится прием симметрического построения, углубленный еще больше тем, что почти каждое отдельно взятое сооружение



Проект павильона „Совхозы“. Перспектива
Разработан архитектурной мастерской выставки
на основании эскиза арх. В. И. Фидман

Projet du pavillon „Sovkhozs“, Perspective
Elaboré par l'atelier architectural de l'Exposition
d'après l'esquisse de l'arch. V. I. Fidmann

также решено с явным подчеркиванием его осей. Наоборот, связь отдельных частей генплана решена приемом асимметрических, угловых примыканий. Эти два противоположных принципа не сведены к композиционному единству, они сочетаются механически.

Возникает вопрос — можно ли еще внести коррективы, не поздно ли еще исправить допущенные нечеткости решения генплана выставки.

Вероятно, практические работы по реализации проекта продвинулись уже настолько далеко, что уже не представляется возможности внести какие-либо кардинальные изменения в его структуру. Остается путь частичных усовершенствований. Нам кажется, что существенную помощь может оказать внимательная проработка зеленой архитектуры. На территории сельскохозяйственной выставки зелень вообще призвана играть большую роль, а между тем

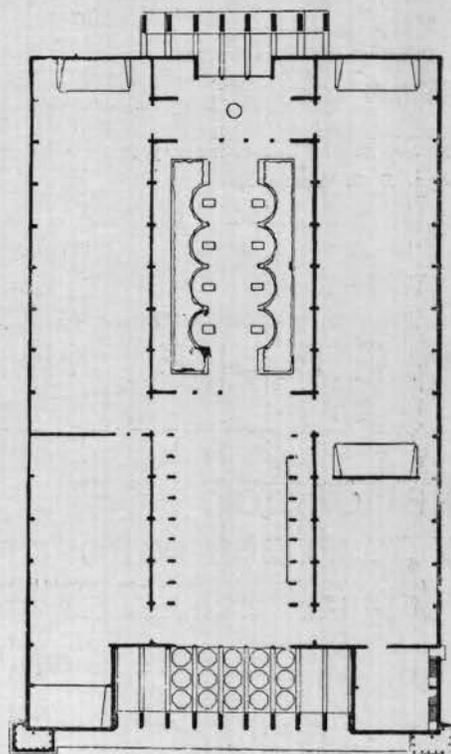
ей, судя по проекту, не уделено пока еще должного внимания.

В связи с проблемой зелени нельзя обойти молчанием вопрос об увязке плана всей территории выставки с Останкинским парком и в первую очередь с архитектурным шедевром парка — Останкинским дворцом. Это замечательное сооружение должно найти свое место в общем ансамбле выставки, тем более, что существует предположение об использовании во время выставки знаменитого Останкинского театра.

Следовало бы уже сейчас подумать о судьбе сооружений выставки после ее окончания. Вероятно, они войдут в общую систему Останкинского парка. Существующие границы выставки, в пределах которых происходит проектирование, будут уничтожены. И тогда-то особенно ясно должна почувствоваться искусственная изоляция территории выставки от всего паркового массива Останкина.

План

Plan





Жилой дом на Покровском бульваре в Москве
Арх. Л. З. Чериковер

Maison d'habitation boulevard Pokrovsky à Moscou
Arch. L. Z. Tchérïkover

Н О В Ы Е Ж И Л Ы Е Д О М А М О С К В Ы

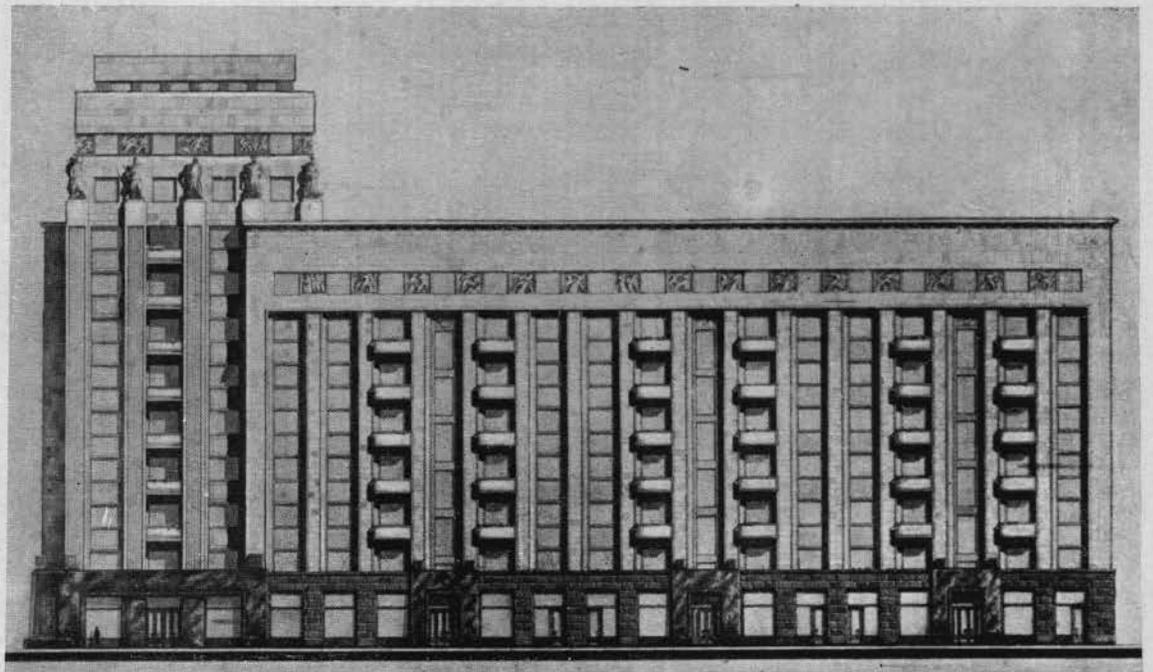
ЖИЛОЙ ДОМ У ПОКРОВСКИХ ВОРОТ

Т. ВАЙНЕР

В ряду крупных жилых домов, выстроенных в Москве в 1936 году, семизэтажный дом арх. Чериковера заслуживает особого внимания. Здание в 54 тыс. м³, вмещающее 74 тщательно оборудованные квартиры, снабженное центральным отоплением и горячим водоснабжением, отделан-

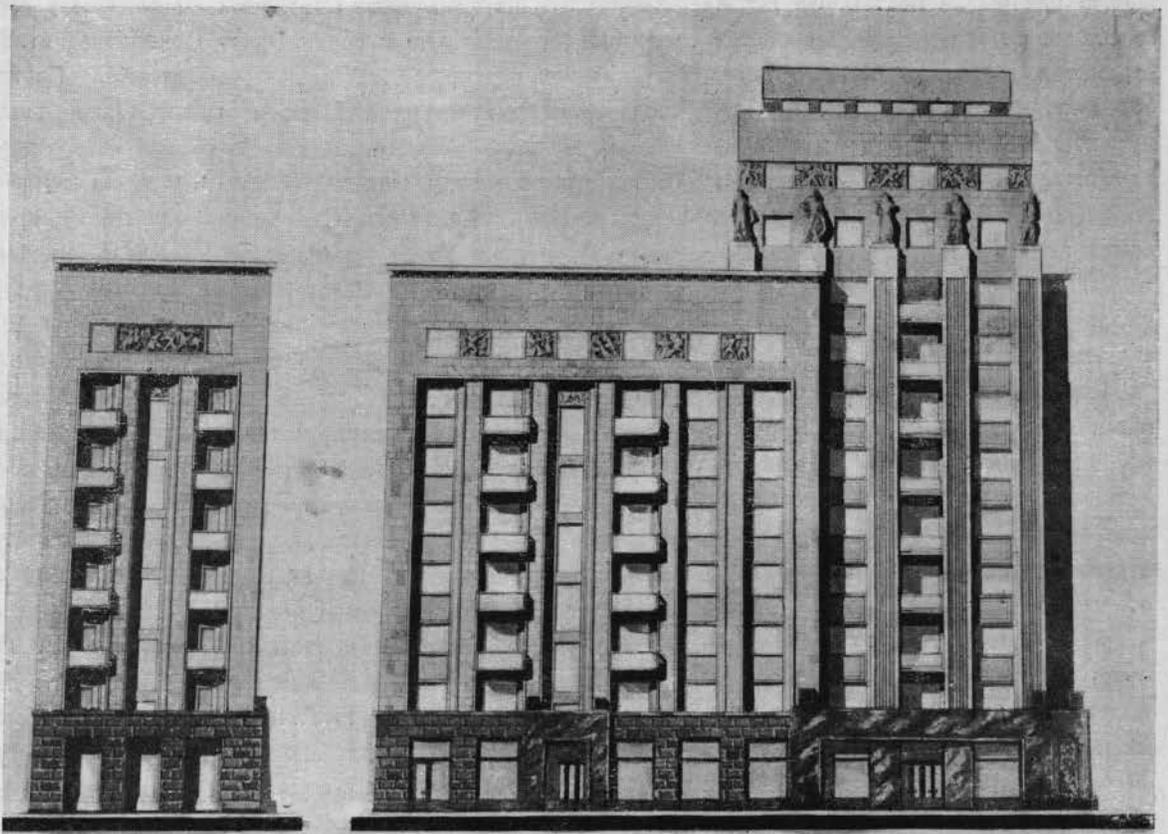
ное терразитом, мраморной крошкой (по первому этажу) и гранитной облицовкой (около входов и по углам),—это незаурядная постройка, опыт которой необходимо учесть в связи с большой и сложной проблемой разработки типа советского жилого дома.

Фасад со стороны Покровского бульвара (проект)



Façade du boulevard Pokrovsky (projet)

Фасад со стороны проектируемой новой площади у Покровских ворот и торцовый фасад (проект)



Façade du côté de la nouvelle place (en état de projet) à la porte Pokrovsky et la façade latérale (projet)



Жилой дом
на Покровском бульваре
в Москве

Арх. Л. З. Чериковер

Maison d'habitation
boulevard Pokrovsky
à Moscou

Arch. L. Z. Tchérïkover

Жилой дом арх. Чериковера установлен как бы на постаменте первого этажа. Этим приемом архитектор стремится подчеркнуть впечатление определенной торжественности, монументальности здания, занимающего ответственное место в городском ансамбле. Но выражения торжественности нельзя добиться, только утяжеляя массив здания, подчеркивая чисто количественными средствами его монументальность.

Первый этаж трактован с огромными гранитными входами и рустикой, выполненными в мраморной крошке, — в масштабах, превышающих человеческие. Такая трактовка, подавляя человека, не способствует ясности композиции.

Арх. Чериковер все же, очевидно, чувствовал необходимость приведения масс дома в соизмеримое отношение с человеческим масштабом. Он пытается возместить излишнюю массивность общей композиции дроб-

ной детализацией и пластическими средствами, но детализация его дома показывает некоторую сырость. Однако и здесь вертикальным членением недостает архитектурной ясности и конструктивной убедительности. Отрезки стены между окнами не служат опорами и в то же время они не подчеркивают чисто графического решения проемов на плоскости стены. Профилировка вертикальных тяг груба для штукатурки и недостаточно расчленена для терразитовой штукатурки, которая имитирует камень. Рельефы, расположенные между окнами аттикового этажа, слишком тяжелы и велики. Некоторая грубость детализации и неопределенность архитектоники дома создают невыгодное формальное впечатление по сравнению с другими лучшими московскими стройками, законченными в 1936 году. Но у арх. Чериковера в этом здании лучше других выражено отношение к эпохе, в кото-

рую родился этот дом, менее эстетское, чем у других, и более ясно высказанное отношение к поставленной задаче. Поэтому в строительной практике жилых домов 1936 года опыт этого дома имеет особое значение. Он менее связан с определенной архитектурной «модой» и менее случаен в ориентировке на ту или иную архитектурную деталь (карниз, балкон и т. д.). В нем чувствуется большая забота о человеке, новое отношение архитектора к жилому дому, новые требования к строительной индустрии.

Принципы, принятые арх. Чериковером по отношению к фасаду, получают свое выражение и во внутренней планировке дома. При общем правильном подходе к планировке квартиры и лестницы и правильном стремлении повысить культурный уровень оборудования, жилища все же получились у архитектора недоработанными. Но в здании есть и

положительные стороны. Лестница с площадкой, расширяющейся к лифту, сообщает лестничной клетке характер части жилья, а не только транзитного пути к квартирам. Сами квартиры запроектированы по принципу окружения центральной площадки (передней), куда выходят все комнаты, сообщающиеся друг с другом, но представляющие вместе с тем разрозненные элементы.

Очень тщательна, на высоком техническом уровне—отделка, созданная самим архитектором: встроенная ванна с фаянсовой облицовкой до высоты приблизительно $1\frac{1}{2}$ м, мелочи, обязательные в ванной комнате — мыльница, малая стеклянная полочка (изготовлена на стройке) — все это свидетельствует об очень большой любви и интересе, с которым архитектор и строители относились к делу. О том же говорит высокий уровень оборудования кухни — встроенный холодильник, шкаф для посуды и альков со встроенным шкафом и полочкой для домработницы.

Жилые комнаты отделаны очень просто. Цвета подобраны светлых тонов, что создает ощущение простора и вместе с тем и приятного уюта. Но темнокоричневый тон дверей производит нехорошее впечатление, — к тому же он слишком грубо контрастирует со светлыми тонами стен. Светлые двери намного улучшили бы интерьер.

Техническая новинка, которую следует приветствовать — отсутствие вентиляционных каналов. Новая система вентиляции осуществляется двумя вентиляционными отверстиями — одно около радиатора, а другое — в глубине помещения, под потолком, что создает непрерывное проветривание перекрытий. Но расположение вентиляционных решеток случайно и архитектурно не продумано.

Архитектурный проект — арх. Л. З. Чериковера и Б. В. Миних. В разработке чертежей принимал участие техн. Иванов.

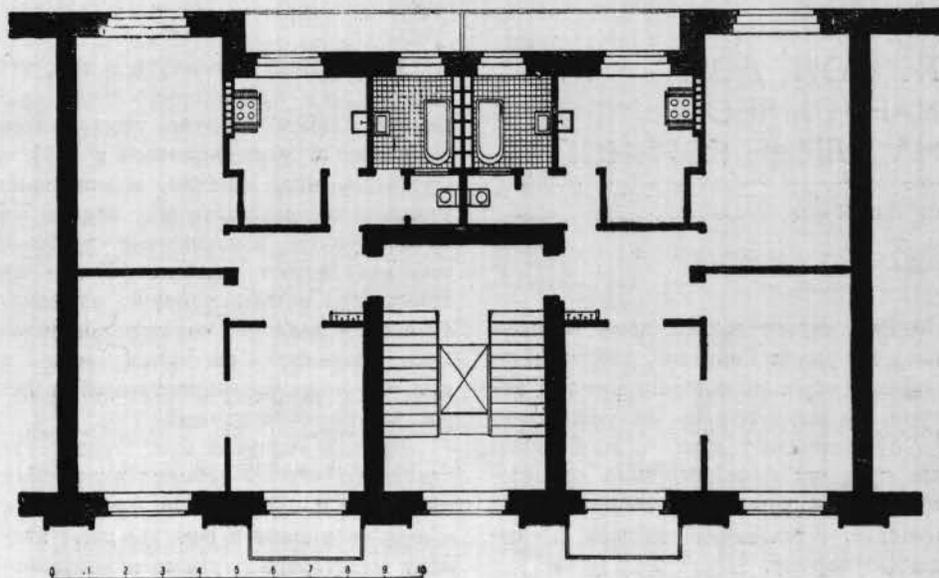
Вход



Entrée

План жилой секции

Plan d'une section d'habitation





Жилой дом на улице Горького в Москве
Арх. А. К. Буров

Maison d'habitation rue Gor'ki à Moscou
Arch. A. K. Bourov

ЖИЛОЙ ДОМ НАРКОМЛЕСА НА УЛИЦЕ ГОРЬКОГО

С. КОЖИН

При строительстве дома Наркомлеса по улице Горького, добросовестнейшим образом выполненного в натуре, ни одна мелочь не ускользнула от внимания арх. А. К. Булова: все профили фасадов тонко прорисованы, рука художника видна в планировке, композиции объемов и отделке квартир.

Необходимо упомянуть о том, что арх. Булову при окончательном решении планов квартир приходилось считаться с утвержденным в 1933 г. проектом, что, конечно, значительно усложняло разрешение задачи с точки зрения повышенных требований настоящего времени. И все же архитектор весьма успешно справился с этой задачей; квартиры получились хорошо скомпонованные, с ясными планами, со скромной и хорошей вкуса отделкой.

Другой заслугой арх. Булова является то, что он добился включения живописи в композицию фасада. Эта живопись вносит в фасады дома элемент некоторого лиризма и красочно-

сти, благодаря чему дом А. К. Булова резко выделяется на фоне жилищного строительства Москвы.

Наконец, к достоинствам работы арх. Булова относится и то, что взятая им тема интерпретирована в достаточной мере самостоятельно и не заимствована у мастеров Возрождения, хотя здание по композиции и тяготеет к Италии XV—XVI вв.

Стоимость сооружения — 120 рублей за 1 м². Отсюда ясно, что дом Наркомлеса выделяется из ряда обычного типового жилищного строительства. Поэтому необходимо внимательно проанализировать архитектурную композицию сооружения.



Как известно, существуют два принципа конструктивного решения здания: в одном случае несущей конструкцией является стена, и архитектор добивается композиционного выражения конструктивной мощи стены, ее об'емности. В другом случае основной несущей конструкцией служит каркас. В этом случае стена играет также роль заполнения этого каркаса. Часто, однако, оба эти принципа сочетаются, причем на цокольный этаж, объединяющий 1—2 нижних этажа и решенный монументальной, несущей стеной, ставится каркас с заполняющей его пролеты зрительно легкой стеной — диафрагмой.

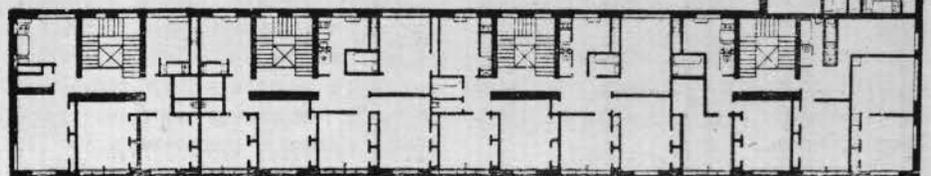
Арх. Буров в основном избрал композицию первого типа, но два верхних этажа дома решил в каркасной конструкции. Следуя римскому обычаю прокладывать кирпичную кладку стены камнями, служащими одновременно и связью и определителями масштаба (ибо камни эти обрабатывались в виде профилиро-

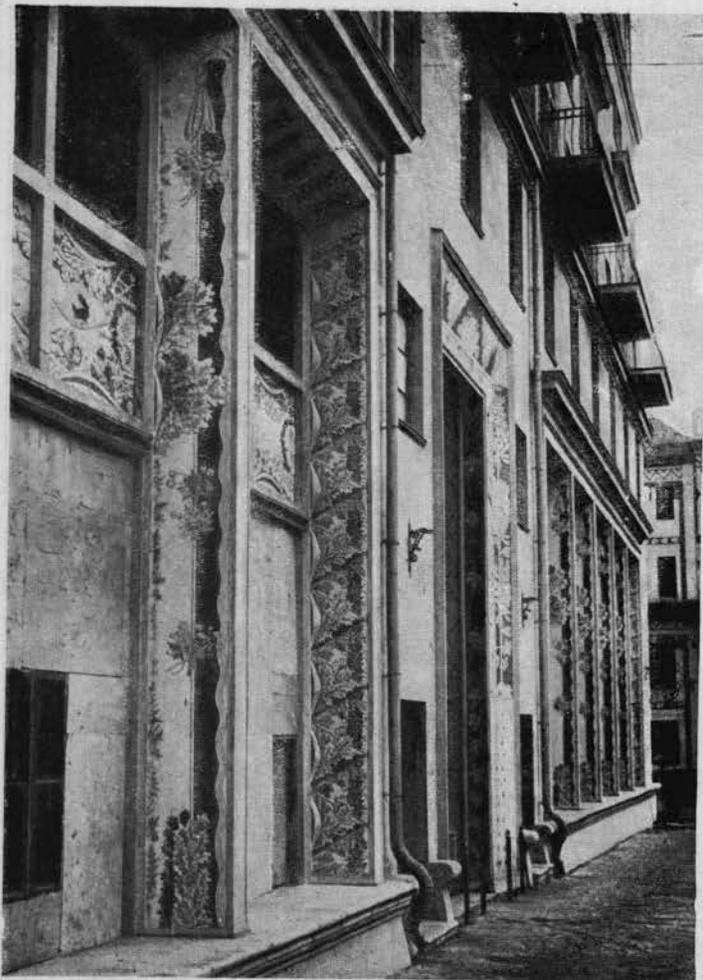
Фрагмент фасада. Роспись фасада (сграффито) группы художников под руководством В. А. Фаворского

Fragment de la façade. Décoration de la façade (sgraffito) par un groupe de peintres sous la direction de V. A. Favorsky

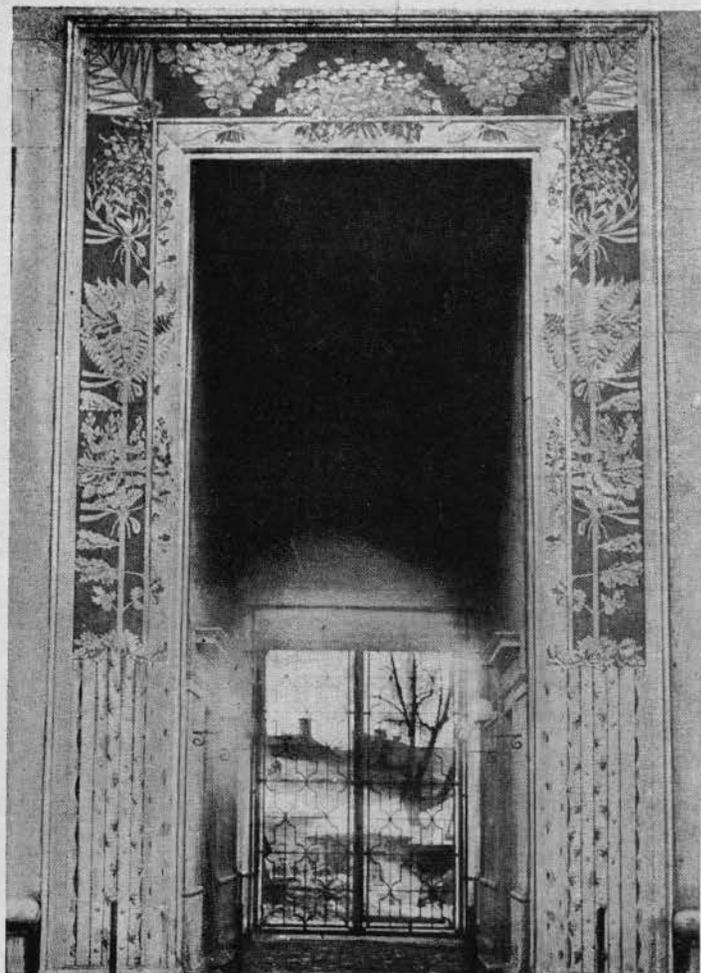
План типового этажа

Plan d'un étage-type





Жилой дом на улице Горького в Москве
Maison d'habitation rue Gorki à Moscou



Ворота
Porte cochère

Фрагмент фасада
Fragment de la façade

ванных поясов) — арх. Буров ввел в свою композицию два пояса-карниза: первый — под окнами 4-го этажа, второй — под окнами 7-го этажа.

Стена и эти два пояса — вот ведущий мотив, которому (подобно ведущему голосу в баховских многоголосных фугах) должны подчиняться все остальные мотивы композиции. Однако чуть ниже главного ведущего пояса, обрабатывая группы окон двух первых этажей, архитектор построил карниз гораздо более сильный, чем этот ведущий пояс, — и тем самым уничтожил как его силу, так и силу, звучность композиции здания в целом.

Частность стала выразительнее, сильнее главного — отсюда кажущаяся нерельефность, в известной мере «коробочность» дома.

Живопись, кстати сказать, из-

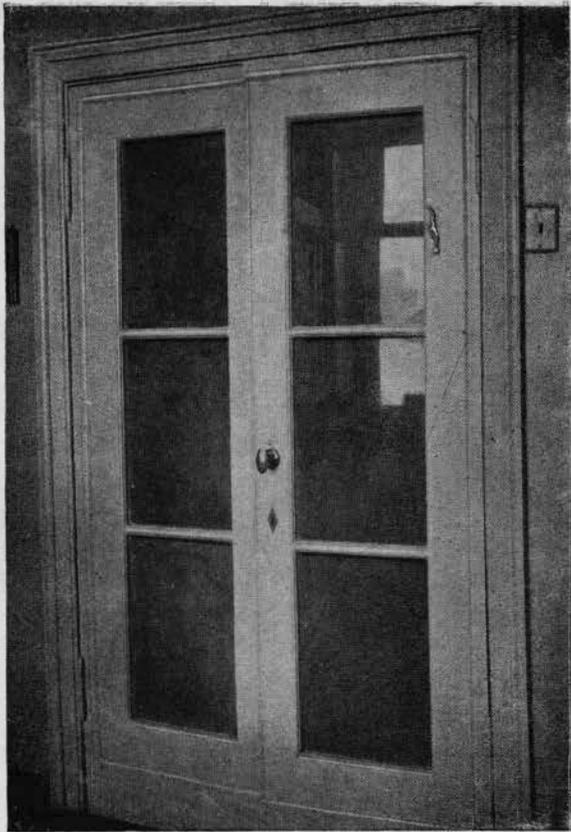
лишне графичная, заполняющая плоскости под окнами первых двух этажей, восприняв масштаб одного из элементов фасада, тем самым выбилась из масштаба всего сооружения в целом.

Та же обработка окон первых двух этажей — будем ее условно называть сандриками — композиционно не связана с очень тонко прорисованными проходами во двор. Такой проход служит центральным пятном фасада на улице Горького. Окна 4-го и 5-го этажей также объединены сандриками; подобно тому как нижестоящий сандрик своею силой спорит с главным поясом — в свою очередь, сандрик 4-го—5-го этажей конкурирует с поясом под окнами 7-го этажа и тем самым ослабляет впечатление главной архитектурной темы. Форма оконных проемов на фасаде,

вернее многообразие их, нарушает спокойствие, присущее основной теме композиции. Вынесенный на консолях карниз усугубляет впечатление нерельефности стен.

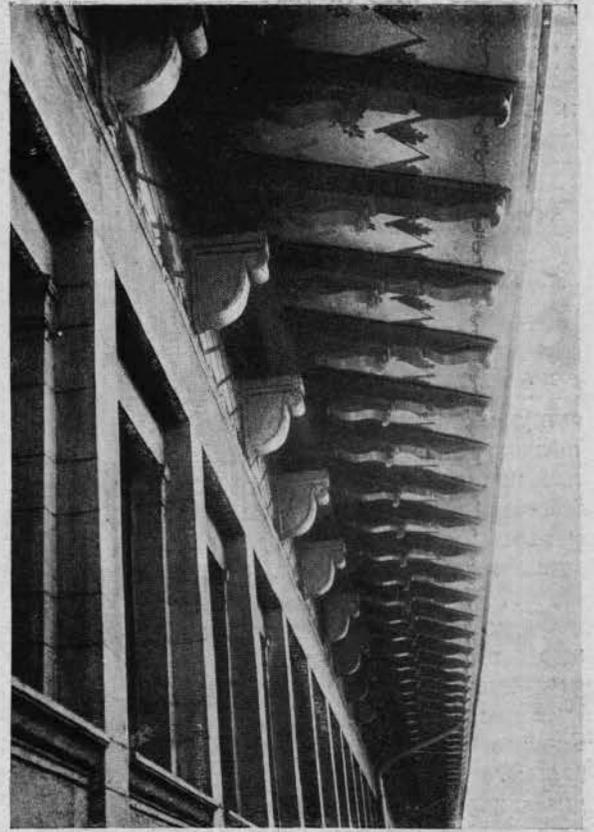
Несколько слов о квартирах. Как было сказано выше — планы их были запроектированы по нормам, существовавшим в 1932—1933 гг. Отсюда и их недостатки: узкие лестницы, маленькие передние, отсутствие комнат для домработниц, отсутствие самоварников, неудобное устройство холодильных шкафов.

Отделка квартир, однако, производит очень приятное впечатление: угаданы в масштабе и приятно прорисованы карнизы в комнатах, передних и т. д., хорошего рисунка двери комнатные и в стенных шкафах. Заботливая рука архитектора чувствуется всюду.



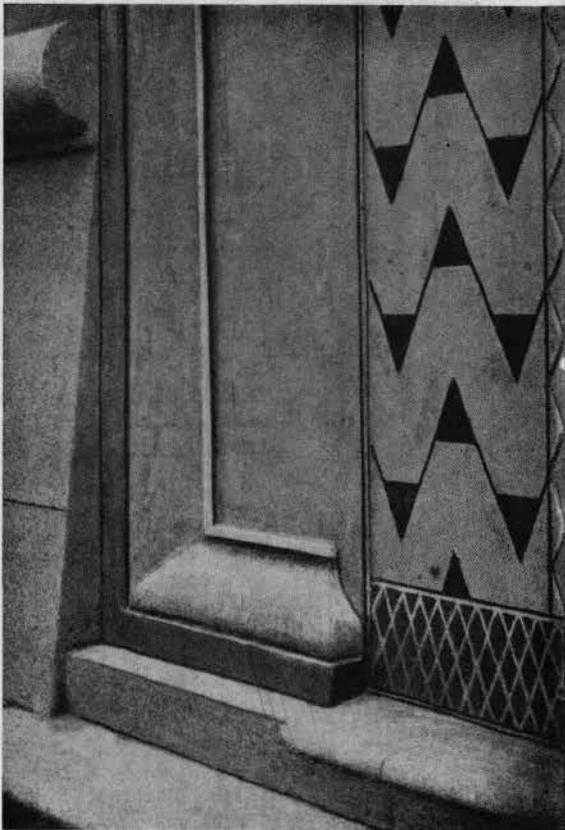
Интерьер. Дверь

Intérieur. Porte



Карниз

Corniche



Деталь портала входа

Détail du portail



Деталь обработки фасада

Détail de la façade

ЖИЛОЙ ДОМ НА УЛИЦЕ КРАПОТКИНА

Н. БЫЛИНКИН

Значительный объем нового дома сотрудников милиции по улице Крапоткина и его ответственное положение в плане реконструируемой Москвы обязывает нас к подробному и всестороннему анализу архитектурного замысла автора проекта — арх. З. М. Розенфельда.

Дом на улице Крапоткина прежде всего привлекает внимание ясностью и единством композиции. Развитие образа постигается сразу. Сильное светотеневое пятно центрального двухярусного портика, убедительно и устойчиво поставленного на стилобат первого этажа, определяет характер всей композиции. Здание кажется единым, оно воспринимается как очень определенное стереометрическое тело, границы которого архитектурно крепко и выразительно установлены. Эта цельность и ясность композиции корпуса, выходящего на улицу Крапоткина, — достоинства, не так часто встречающиеся.

Мы сознательно выделяем корпус, выходящий на улицу Крапоткина, ибо дом сотрудников милиции сложился из двух корпусов: нового, о котором идет речь, и старого, примыкающего к нему со стороны его заднего фасада. Однако органического целого все же не получилось; главный корпус существует самостоятельно и не связан с остальным объемом здания. Некоторое недоумение вызывает также фронтальное решение здания вдоль улицы Крапоткина с ясно выраженной центральной осью композиции, противоречащее угловому расположению здания (в настоящей ситуации застройки).

Размещение магазинов в первом этаже главного корпуса потребовало сильного выноса стены. Автор придал первому этажу значение стилобата, на котором стоит гладкая стена всего здания с центральным пятном портика. Гармонически раз-



Жилой дом
на улице Крапоткина в Москве
Арх. З. М. Розенфельд

Maison d'habitation
rue Krapotkine à Moscou
Arch. Z. M. Rosenfeld

витые по вертикали членения сообщают зданию движение вверх.

Все элементы, придающие зданию архитектурную выразительность, начиная от карниза стилобата до венчающего карниза дома, даны в постепенном нарастании формы. Облом венчания стилобата прост; он дан крупной мулярой, весьма скульптурной и нарочито грубоватой.

Пояс пятого этажа уже сложнее, профилировка тоньше, напряжение нарастает и, наконец, в венчающем

карнизе все разрешается в богатстве и разнообразии архитектурных деталей кронштейнов и кассет карнизной плиты.

Тектоническая структура здания выражена также ясно. Это — несущая монолитная стена, и автор мобилизует все средства, чтобы раскрыть именно эту тектонику сооружения. Желая зрительно создать иллюзию массивности стены первого этажа, он вводит над входными дверями круглые отаерстия с

сильно скошенной фаской, благодаря чему стена действительно кажется мощной. Автор боится строгой вертикали окон, ибо они могут уничтожить предметную ясность стены, выделив несущие простенки и перемычки, т.е. придав зданию тектонику кирпичного каркаса. Поэтому он меняет ритм окон верхних этажей, их размер и характер обработки, живописно расставляя пятна балконов и цветочниц, и в результате добивается цельности стены как несущей плоскости.

Весьма живописно на скромной глади стены решен двухрусный портик, в какой-то мере в конденсированном виде повторяющий развитие всего сооружения в целом. Принципиально правильно решаются и архитектурные детали. Мульеры многочисленны и просты. Отсюда их скульптурность — они кажутся вытесанными из камня. Масштабность деталей, их выразительность часто подчеркивается введением тонкого, деликатно прорисованного профиля: фронтоны над окном первого этажа (боковой торец) и рамочка вокруг проема. Такого рода противопоставлением автор пользуется часто, но не всегда удачно. Например, входная дверь магазина кажется входом в жилую квартиру. Правда, она увеличивает, монументализирует арочный проем витрины, но этот формальный прием противоречит здесь содержанию. Два медальона вверху по оси здания с живописным заполнением выглядят одиноким и случайным

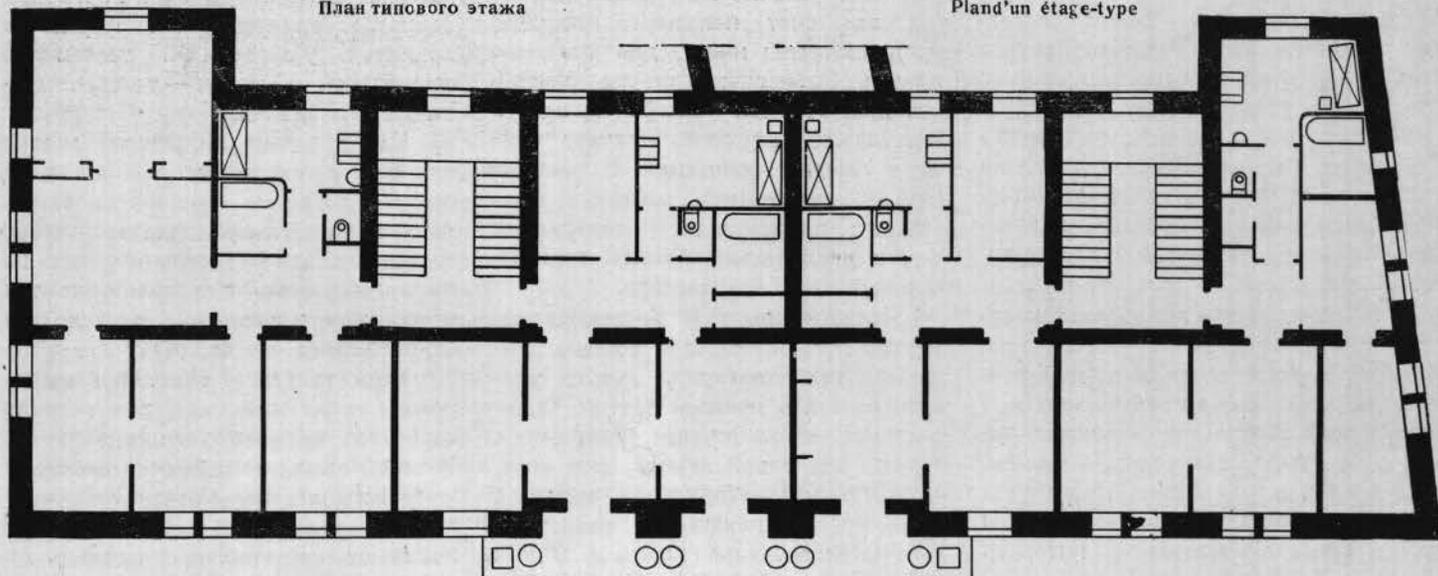
Боковой фасад



Façade latérale

План типового этажа

Pland'un étage-type



0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

элементом, несмотря на свою значительную величину. Здесь автор уступил школьной ортодоксии — всеми мерами выразить центральную ось до конца. Не имея никакого отзвука во всем здании, эти два живописных пятна подобны раскрашенным гипсам детской комнаты.

Но наиболее слабо решен низ сооружения. Три центральных прямоугольных витрины выглядят дверями в магазин и вообще выпадают из всего образа здания. Расшивка на камни арочных и архитравных проемов нарочито декоративна и производит впечатление аппликации. Не совсем удачны цветочницы верхнего этажа — без зелени, они кажутся балконами, лишенными решеток. Не хороша также крупная, зрительно крепко связанная с карнизом, кровля, напоминающая шапку, надвинутую на лоб. При переходе на задний фасад, благодаря односкатной кровле — карниз с его большим, трудно осуществимым выносом мог оказаться на простом парапете. Автор не хотел очутиться в таком ложном положении и просто оборвал карниз, но фасад со стороны двора все же несомненно пострадал.

Уже в процессе постройки потребовалась перепланировка на ходу некоторых квартир с изменением их комнатного и общего состава помещений. Эта трудная задача решена автором достаточно изобретательно.

Интерьер должен решаться прежде всего архитектурно. Отделка — только средство усиления пластической выразительности его пространств, — работы О. Перре блестяще доказали это. В данном случае автор пытается разрешить проблему интерьера только путем определенной расстановки дверей, различного характера их рисунка, принципа сочленения комнатных пространств, обработки оконных проемов, окраски комнат в композиционно продуманные тона.

Жилые комнаты нормальных квартир (3—4-комнатных) удачных пропорций, хорошо освещены, дифференциация их площади функционально оправдана. В спальнях комнатах хорошо решены встроенные шкафы. Образованная шкафами ниша для изголовья кроватей и сами шкафы убедительно вписаны в интерьер комнаты.

Хороши оконные переплеты. Профиля их просты, изящны и конструк-

тивны. Автору пришлось, вероятно, много проявить настойчивости и изобретательности, чтобы осуществить такие переплеты. Оконные приборы выполнены по специальным рисункам. Конструкция их весьма рациональна (брусок створной части эластично и плотно прижимается по всей длине). Рисунок ручек функционально удобен и выразителен.

Для паркетных полов использован обычный «специаль», но набранный по особому рисунку. Рисунок этот композиционно организует площадь каждой комнаты, а степень его сложности и насыщенности является дополнительным архитектурным акцентом комнаты в системе соподчиненности отдельных элементов квартиры.

Удачно решено цветовое оформление некоторых квартир. Особенно хороша гамма розовато-оранжевых тонов. Построенная на мягких переходах, она дана с учетом величины комнат и интенсивности их освещения. Сознательно и со вкусом проведен принцип постепенного изменения цветового состояния комнаты путем введения дополнительных тонов при переходе из одного помещения в другое. В некоторых квартирах даже в пасмурный день сохраняется ощущение солнечности. Но удача не всегда сопутствует автору, особенно это заметно там, где в основу расцветки положена холодная гамма тонов.

Внимательно продуманы во всех квартирах бытовые удобства. В передних справа по ходу очень удачно (не за счет полезной площади) предусмотрены ниши для верхнего платья. Размещение плиты, раковины, холодильного шкафа кухни в большинстве случаев отвечает графику рабочих движений. В рисунке дверец холодильного шкафа, в частности продуманной конструкции его, в ряде мелочей виден требовательный глаз архитектора.

Исключительно благоприятное впечатление производят ваннные комнаты в тех квартирах, где их удалось осветить прямым светом. Облицованные керамиковыми плитками, с хорошо вделанной ванной, они отличаются почти стерильной чистотой.

Однако в некоторых квартирах допущены досадные промахи. В них железобетонный прогон, высотой в 40 см делит переднюю на две неравные части, поэтому высота перед-

ней в этих двух частях различна. Сам прогон ничем не увязан с размещением дверных проемов — он приходится на конец дверной перемычки. Проще всего было подшить потолок заподлицо с прогоном — получаемое при этом понижение подчеркнуло бы только пространственную выразительность интерьера передней. Не совсем удалась и потолки некоторых больших комнат. При высоте в 3,20 м рельефная обработка потолка рискованна: она усиливает впечатление нависания потолка и зрительно снижает высоту комнаты. Двери жилых комнат излишне дробны по членениям, они плохо вяжутся с дверями межкомнатными, простого лаконичного рисунка, остекленными рифленным стеклом.

Внимательно решены лестницы. Они хорошо освещены. Рисунок мозаичных площадок, решеток перил, решетки лифта развивает один орнаментальный мотив. Входные дубовые двери хороши и в строительном, и в архитектурном отношении. Членения их четки, конструктивная структура пластически выразительна, профили сочного, хорошего рисунка.

Жилой дом на улице Крапоткина во многих отношениях заслуживает самой положительной оценки. Простота и лаконичность средств, знание деталей, интересная интерпретация классических принципов композиции (своеобразное скрещение барочного и ренессансного принципов композиции), наличие последовательно проведенной масштабности жилого дома и, наконец, зрительное единство архитектурной формы с принятой условной тектоникой сооружения в целом — таковы качества этого здания.

Но правильно ли решена задача в самом существе ее? Имел ли автор право условно принять тектонику несущей каменной стены только потому, что она приводила его на путь творческой переработки тех исторических аналогий, которые особенно близки его сердцу?

Ведь та стена, с которой оперировал автор — обычная современная стена, со средней толщиной 52 см. У такой стены не может органически и естественно получиться стилобата с выносом около 60 см. Такая стена не может естественно выделить из себя и карниз с выносом в 2,0 м, — она не сможет держать его без сложных дополнительных приспособлений.

В самом деле, укрепление карниза в данном случае потребовало целого инженерного сооружения, дорогого и сложного (анкера — тяжи через 3 этажа в кладке, тяжелая железобетонная балка — противовес по периметру здания, двутавровые балки анкера поперек всего корпуса).

Мы имеем здесь искусственное воспроизведение той тектоники массивной каменной стены, которая не присуща современной кирпичной стене. Материал, его свойства, действительная конструктивная сущность сооружения противоречат его образу.

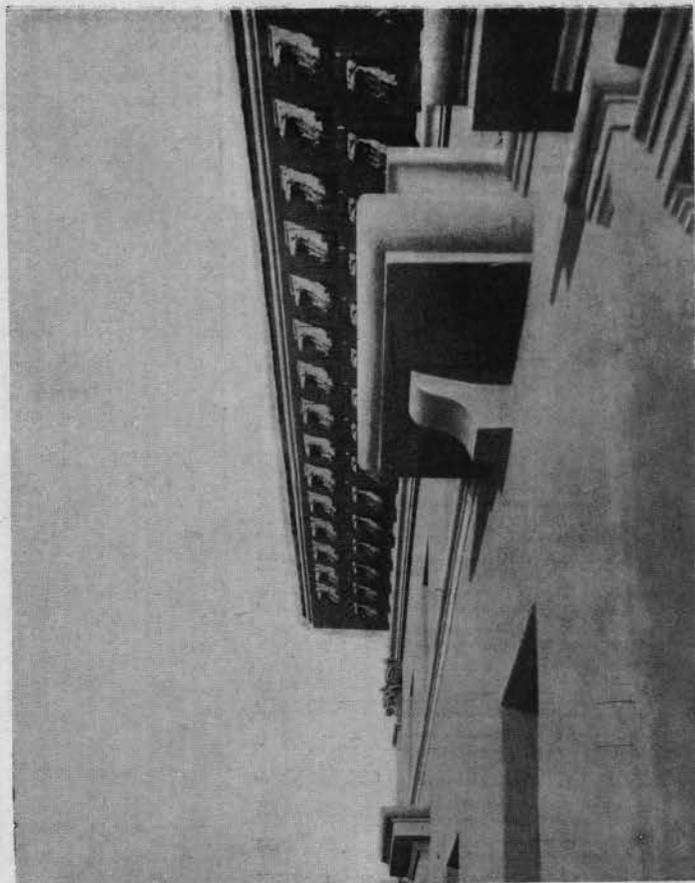
Путь этот в принципе неправилен, ибо как бы хорошо ни была выполнена такая вещь, в ней отсутствует прогрессивное начало.

Мы отнюдь не за «примат материала и конструкции» в композиции здания. Когда арх. Буров делает железобетонный карниз под дерево (дом сотрудников НКЛеса на улице Горького в Москве), это — тоже фальшь по отношению к материалу. Но с точки зрения верности и современности художественного образа здесь нет искажения художественной правды. Буров также отталкивается от классики. Но при этом он берет образцы, зрительно не стоящие в противоречии с современной тектоникой кирпичной стены, и потому получает более современную вещь. Его карниз зрительно является свесом кровли, он лежит на стене. Он мог бы быть и деревянным, если бы это разрешали нормы. Между тем, смотря на карниз дома по улице Крапоткина, люди, не имеющие к строительной технике отношения, прежде всего задают вопрос: «а не свалится ли он».

Мы уверены, что и в доме Бурова карниз потребовал и большой конструктивной выдумки и дорогих стоящих креплений, но важно сейчас отметить, что зрительно он не вступает в спор со всей современной структурой кирпичного здания. Только на путях искания органического соответствия архитектурной формы материалу и конструкции, а главное идейному содержанию сооружения нашей социалистической эпохи — возможно возникновение новой архитектуры.

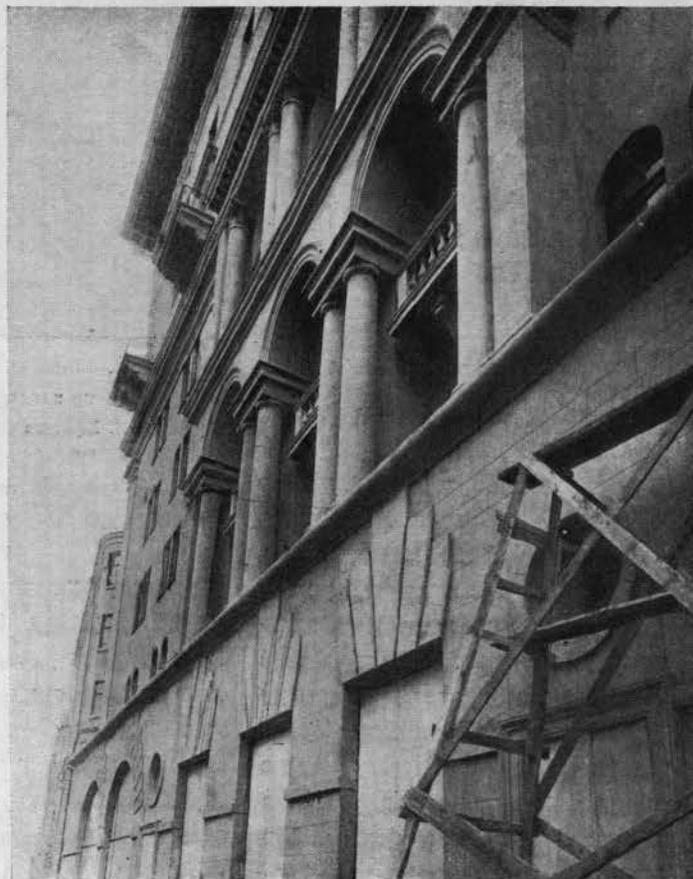
Неправильно понятое освоение классики лишает работу З. М. Розенфельда свежести. При всей культуре выполнения — на ней налет архаичности.

Жилой дом
на улице
Крапоткина
в Москве
Фрагмент фасада



Maison d'habitation
rue Krapotkine
à Moscou
Fragment
de la façade

Деталь
центральной лоджии



Détail
de la loggia centrale

ЖИЛОЙ ДОМ ВОЕНСТРОЯ ПО ЛУБЯНСКОМУ ПРОЕЗДУ

И. СОБОЛЕВ

Из числа жилых домов, законченных постройкой истекшей осенью, одним из крупных является дом Военстроя по Лубянскому проезду, построенный по проекту арх. А. Ефимова.

Совершенно несомненно, что автор подошел к разрешению задачи с большой любовью и старанием. К достоинствам здания надо отнести то, что автор сумел дать светлые санитарные узлы, что в наших строительных условиях достигнуть очень трудно. Некоторое сомнение вызывает слишком большое количество мелких стеновых шкафов, дающих слишком большую изрезанность периметра стен квартир. Очень большое достижение в том, что квартиры оборудованы холодильниками. Это, кажется, первый случай у нас в жилых сооружениях, и случай, имеющий огромное значение.

Здание представляет собою соединение двух корпусов, сопряженных в виде буквы Т под косым углом. Вызывает некоторое недоумение сообщение автора о том, что это часть застройки большого квартала, образуемого Лубянским проездом, Маросейкой и прилегающими улицами. Если это так, то непонятно, почему застройка имеет такой случайный вид, как бывает при использовании сильно застроенных участков. Кроме того, композиция имеет замкнутый в себе вид и не дает впечатления части чего-то большего, целого. Это особенно ясно видно по общему ха-

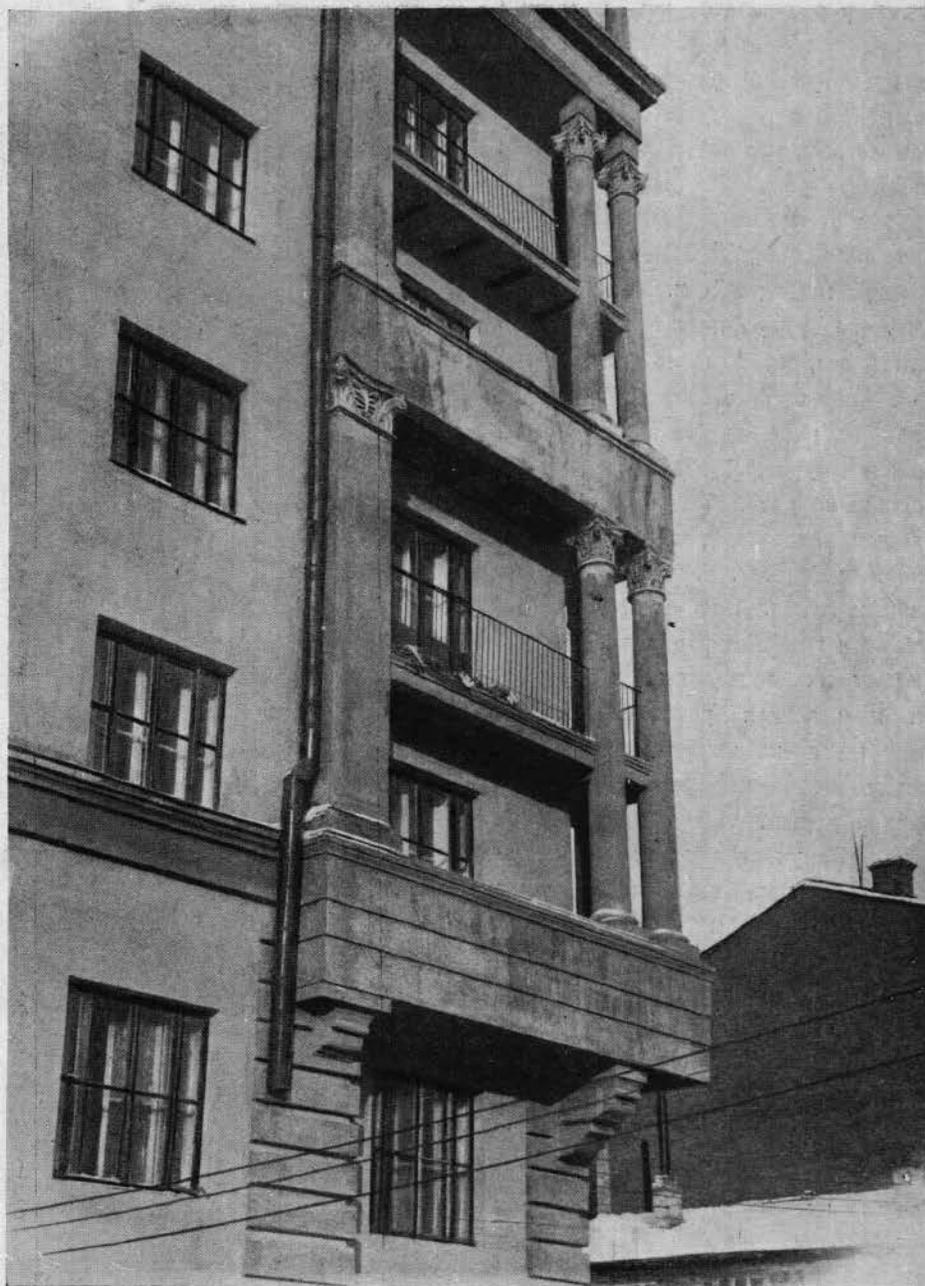


Жилой дом
по Лубянскому проезду в Москве
Арх. А. И. Ефимов

Maison d'habitation
rue Loubianskaïa à Moscou
Arch. A. I. Efimov

рактеру композиции об'ема, выходящего на улицу. Эта форма отнюдь не предусматривает композиционного продолжения ни в ту, ни в другую сторону. Она замкнута сама в себе. А раз так, то жалко, что ее ограничивают глухие брандмауеры, сдавливающие композицию на ограниченном отрезке пространства и

благодаря этому сводящие об'ем только к фасадному решению, к решению стенки на улице. Поэтому становится непонятным и сдвинутым вбок большой проезд, который, несмотря на свою формальную парадность, никак не определяет пространственного расположения здания. Стоя на улице, вы никогда не смо-



Fragment de la façade

жете догадаться, что находится за этой фасадной стенкой и как строится весь объем в целом. И это уже большой недостаток, что автор своей композицией не почувствовал объем, а, сдвинув довольно большой проезд, нарушил внутреннее равновесие своей композиции. Мы увидим, что это равновесие нарушено и в композиции самого фасада, если разберем решение отдельных поясов.

Основное, что бросается в глаза, это несоответствие верхнего пояса двум нижним. Верхний пояс с лод-

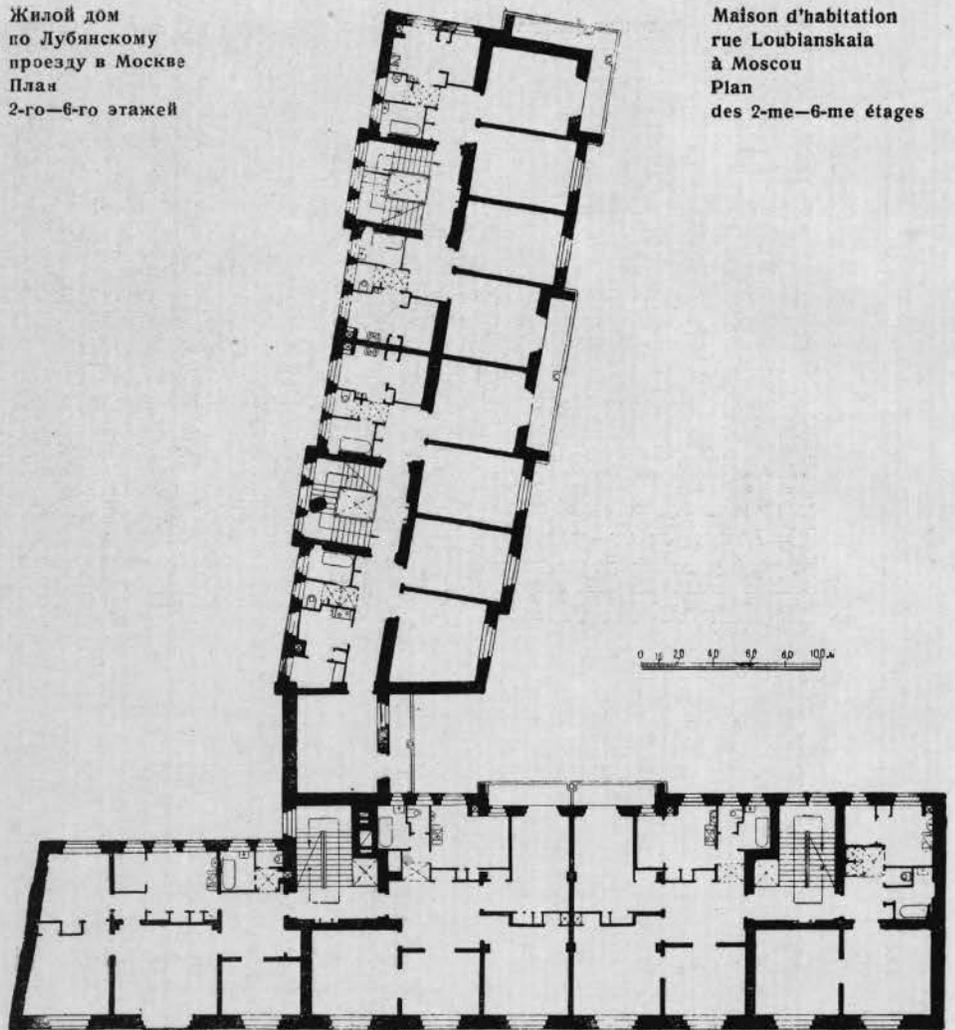
жией решен тяжелее и грубее двух нижних поясов. Два нижних пояса имеют сравнительно плоский и тонкий рельеф и, чтобы гармонически сочетать верхнюю часть с нижней, нужно было еще больше облегчить верхний пояс. Но благодаря тяжелому верхнему карнизу и некоторой грузности колонн, увенчанных к тому же слишком короткими капителями, получилось, что тяжелый объемно решенный верхний пояс давит на два нижних, легко решенных в плоскости. Ему, по своему объемно-

му выражению, соответствует только карниз над нижним поясом, все остальное решено в другом плане. Таким образом, здесь налицо явное смешение двух разных стиливых решений рельефа фасада, которые не дополняют, а уничтожают друг друга. В этом, нам кажется, заключается непонятный на первый взгляд диссонанс в композиции фасада. Кроме того, дорический ордер нижнего пояса решен относительно более легким, нежели коринфский, верхний, и это усугубляет впечатле-

ние. А в результате нет в здании ощущения объема и роста этого объема, несмотря на красивые соотношения поясов в фасаде. А это получилось потому, что автор не продумал проблему убывания и облегчения рельефа стены по мере приближения к вершине здания. Отсюда слишком большой немощный антаблемент дорического ордера и слишком грубый карниз его, отсюда несоответствие этого карниза с тягой верхнего пояса и, наконец, тяжелые формы верхнего яруса. При рассмотрении отдельных деталей видно то же большое несоответствие, что и в основных формах. Наряду с очень тонкими и изящными профилями попадаются грубейшие детали, которые убивают их изящество. Например, тонкая и легкая решетка балкона стоит на очень тяжелых балконных плитах, легкие консоли во дворе корпусе держат тяжелые архитравы и т. д. Получается такое впечатление, будто глаз, скользя по этому зданию, нет-нет и зацепляется за какие-то заусенцы, разбросанные по всей поверхности.

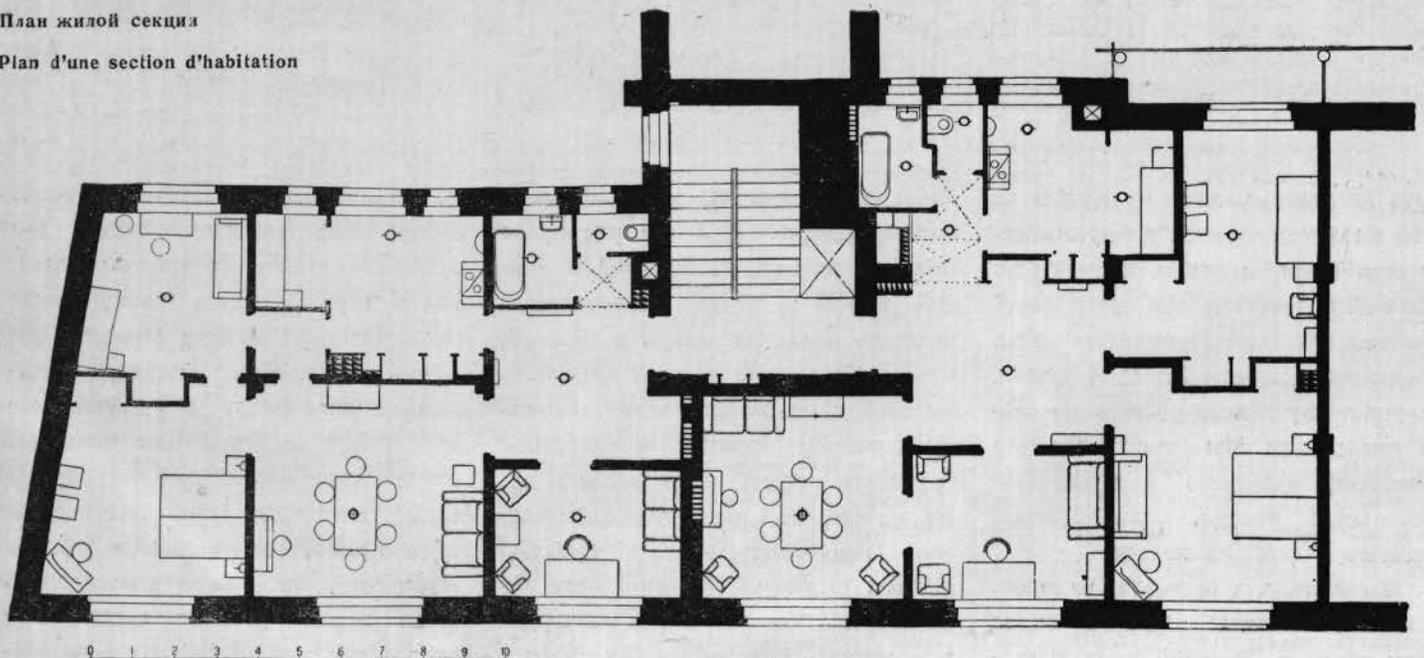
Жилой дом
по Лубяанскому
проезду в Москве
План
2-го—6-го этажей

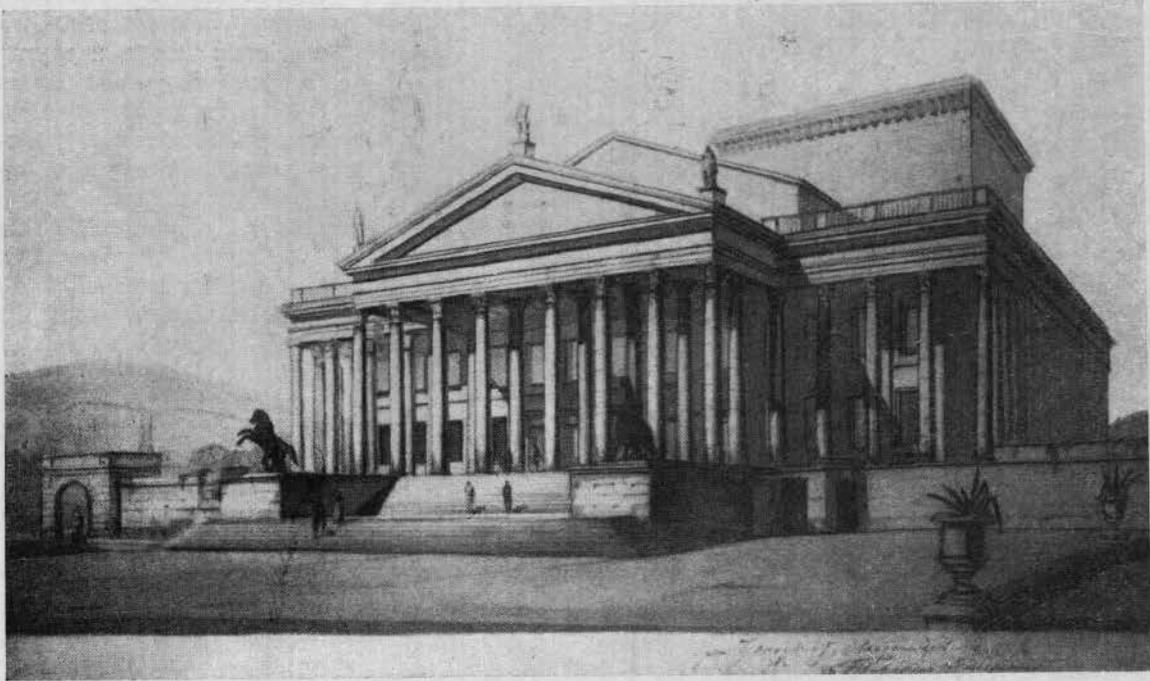
Maison d'habitation
rue Loubianskaïa
à Moscou
Plan
des 2-me—6-me étages



План жилой секции

Plan d'une section d'habitation





Проект театра в Сочи. Перспектива
Арх. К. Н. Чернопятов
При консультации акад. арх. В. А. Шуко,
арх. В. Г. Гельфрейх

Projet du théâtre à Sotchi (Caucase du Nord). Perspective
Arch. K. N. Tchernoپیatov
Consult. de V. A. Schouko, membre de l'Académie,
arch. V. G. Helfreich

ТЕАТР В СОЧИ

В. ПОПОВ

Сочи один из передовых курортных городов Советского Союза. Основной задачей зодчего, участвующего в почетной работе по созданию образцового советского города-курорта, является создание полноценных архитектурных ансамблей на основе вдумчивого решения архитектурно-планировочных задач курортного строительства, в сочетании с всемерным использованием богатейших природных данных Сочи.

По своему значению Сочинский театр является доминирующим сооружением специального курортного культурно-зрелищного центра и крупнейшим общественным зданием города.

Все это налагает особую ответственность за выбор и освоение места строительства театра, а также за создание соответствующего архитектурного образа театрального здания

в благодарных и специфических условиях Сочи-курорта.

Необходимо признать, что место для строительства театра выбрано достаточно удачно. Расположение здания и примыкающей к нему площади в непосредственной близости к Приморскому и Фрунзенскому паркам, к новой площади у Верещагинского виадука, а также к основной транспортной магистрали курорта — вполне целесообразно.

Следует отметить также обилие зелени, непосредственную близость моря, исключительную живописность ландшафта, открытые перспективы на морской горизонт от самого здания и хорошую его видимость со стороны моря.

Большие открытые и парковые пространства, окружающие здание, лишают его специфически городских черт и подчеркивают его значение театрального курортного центра.

К театру, строящемуся в Сочи по проекту архитекторов Шуко, Гельфрейха и Чернопятова, помимо перечисленных специфических для Сочи-курорта условий, уместно предъявить и ряд общих требований. Театр, являясь монументальным художествен-

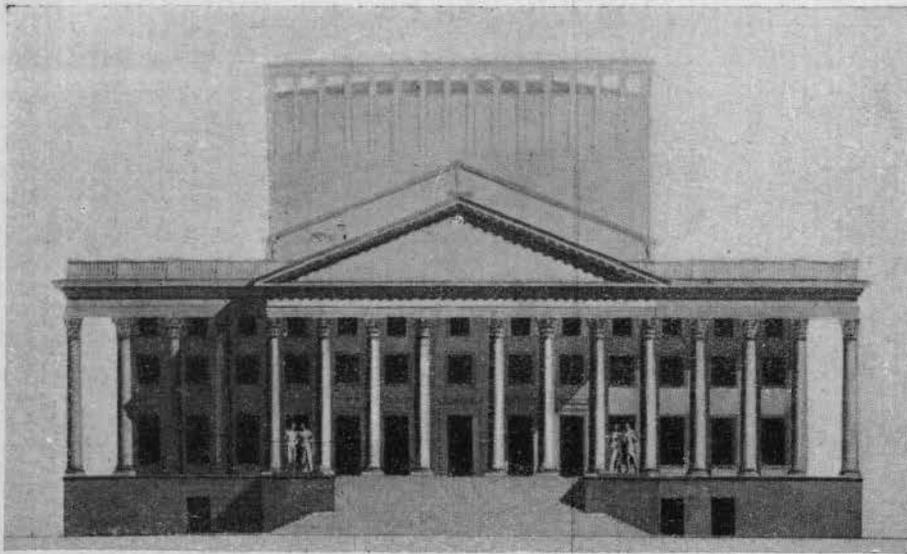
ным сооружением, прежде всего должен обладать особой выразительностью архитектурного образа.

Основные проблемы современного театрального строительства, как-то: правильное определение планировочных взаимоотношений зрительной и сценической частей, обеспечение хорошей видимости и слышимости, благоприятных условий эвакуации и т. д., в советском театре также должны найти полное решение.

Сочинский театр может быть по своему решению отнесен к театрам с преобладанием оперы и балета и с возможностью осуществления драматических постановок, т. е. по существу — к универсальному зрелищному типу. По условиям эксплуатации такой театр в Сочи наиболее желателен, так как в нем будут демонстрировать свое искусство коллективы различного жанра и различных направлений.

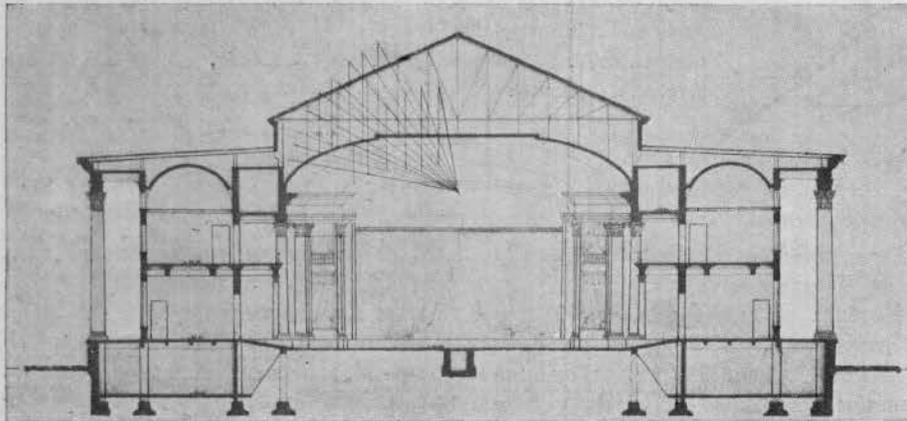
По своей вместимости зрительный зал рассчитан на 1000 человек; здание относится к группе театров средней величины.

План театра решен простым по форме прямоугольником. Заполнение театра зрителями и их эвакуация



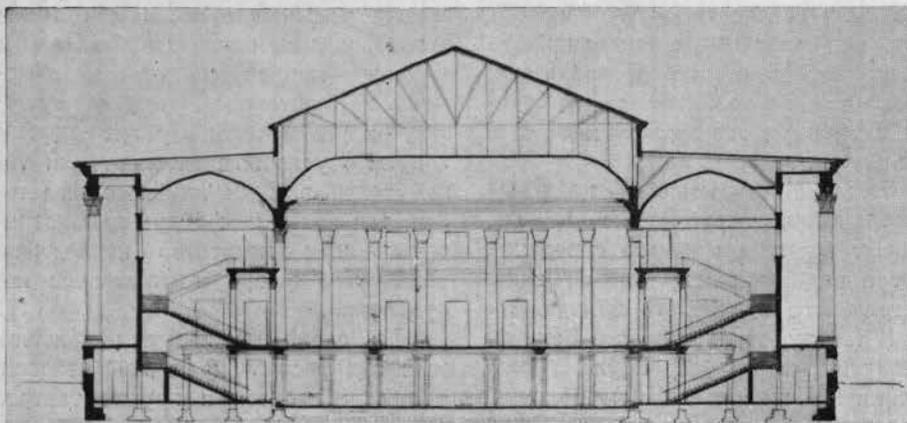
Главный фасад

Façade principale



Поперечный разрез
по зрительному залу

Coupe transversale
sur la salle de spectacle



Поперечный разрез
по главному фойе

Coupe transversale]
sur le foyer principal

осуществляются посредством двух входов — одного, ведущего в цокольный этаж театра, и другого, ведущего прямо на уровень партера. Вестибюль и гардероб расположены в цокольном этаже и полностью отвечают своему назначению как по площади, так и по форме. Недостаточно развит только кассовый вестибюль с необходимыми при нем помещениями. Оба уровня входов связаны между собой широкими открытыми лестницами, запроектированными в торцах вестибюля и ведущими в главный фойе.

Принятая система входов в двух уровнях объясняется специфическими климатическими условиями Сочи, ибо вестибюль в цокольном этаже будет работать лишь зимой. В остальную часть года зрители будут пользоваться входом на уровне главного фойе, попадая в него непосредственно с площади по парадной наружной лестнице.

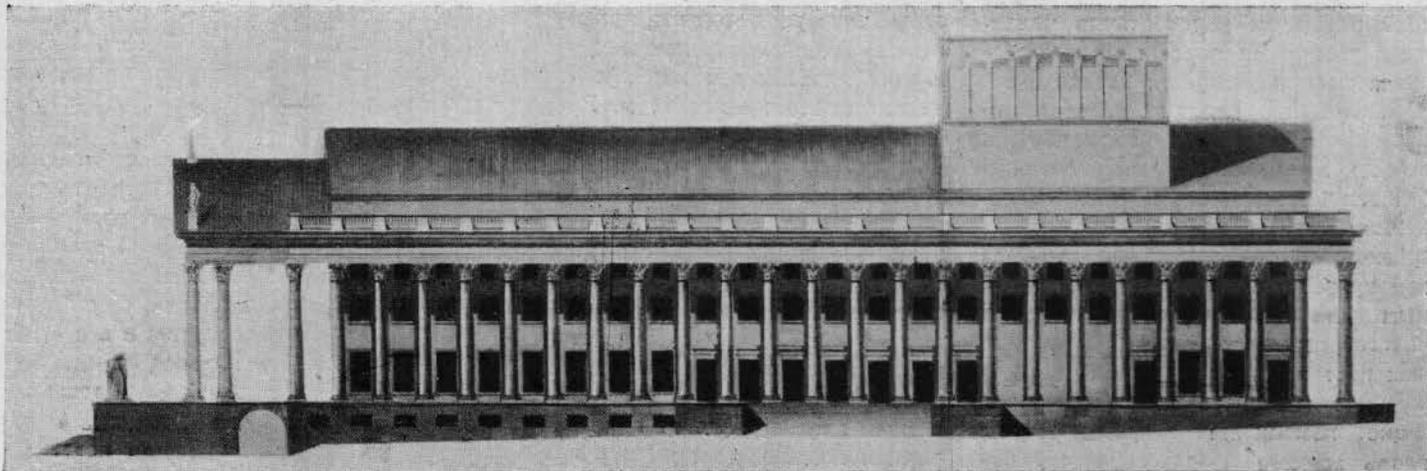
Необходимо отметить резкую несогласованность в архитектурной трактовке зимнего и летнего входов. Архитектурно подчеркнут и выражен лишь летний вход. Необходимо было найти также архитектурное отражение второго входа на главном фасаде, не подавляя его в такой мере лестницей летнего входа.

Кроме этих основных входов театр имеет еще два боковых подсобных, расположенных на длинных сторонах прямоугольника. Вход для артистов и обслуживающего персонала запроектирован в противоположном главному фасаду торце здания.

Главное двухсветовое фойе площадью 487 м², в которое непосредственно попадает зритель через парадный вход, примыкает к торцовой стене зрительного зала. Фойе имеет вытянутую прямоугольную форму и окружено по периметру колоннадой. В торцах фойе расположены лестницы, связывающие фойе с вестибюлем и галлерей.

Некоторая растянутость зала и его монументальное оформление излишне подчеркивают продольную ось фойе.

Основное звено в организации театра — зрительный зал. Он является своеобразным фокусом перехода от восприятия реальных пространств вестибюля и фойе к иллюзорным пространствам сцены. Поэтому необходимо было определить архитектуру зрительного зала, в связи с принятой системой взаимоотношения меж-



Боковой фасад

Façade latérale

ду сценой и зрителем. Театр в Сочи представляет обычный тип театра с глубиной сценой, т.е. театра с иллюзорным восприятием сценического пространства, ограниченного порталом как картинной плоскостью.

Такая композиция полностью не может удовлетворить современные театры. В большинстве случаев необходимо иметь возможность вынесения сценического действия за пределы портала. В Сочинском театре поэтому предусмотрена возможность выхода актеров непосредственно на просцениум. При универсальности театра такой прием можно считать удовлетворительным.

Зрительный зал имеет неопределенную прямоугольную форму, вытянутую перпендикулярно к главной оси театра.

Небольшая вместимость зала, гарантирующая наиболее крепкую связь сцены с зрительным залом, здесь не использована. При портале в 16 м можно было бы добиться решения, обеспечивающего более полноценное

восприятие зрителями игры драматических актеров.

Расположение большинства зрителей в одной плоскости партера, приближающегося по своей вместимости к партерам театров большей величины, поставило некоторую часть зрителей в невыгодное положение.

Неопределенная форма плафона и партера в соединении со скошенными частями зала очень слабо связывается с основным порталом сцены. Неубедительна трактовка балкона-галереи (использованного лишь для лож на 148 человек).

Архитектурный мотив обработки и планировки зала в общем ансамбле внутренней пространственной организации театра не находит должного оправдания. Как и главное фойе, зал решен изолированно от общей пространственной композиции театра. Мало учтена организующая роль зрительного зала, все основные помещения театра равноценны по архитектуре. Обращает на себя внимание почти аналогичное стилевое и композиционное решение зала и фойе.

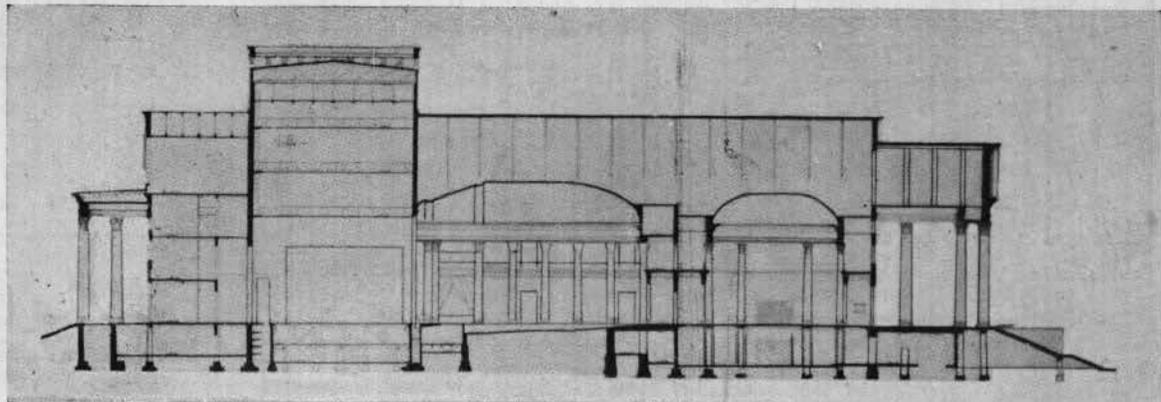
Такой подход к решению вопросов организации внутренних пространств театра достаточно поверхностен и не отвечает задаче органической увязки между внешним и внутренним архитектурным образом здания.

Сцена театра, ее форма, прием планировки, степень механизации и оборудования — в значительной степени определяют постановочные возможности творческого коллектива. Поэтому правильное решение сценического пространства, отвечающее вместимости и характеру театра, также является одной из основных задач решения театрального здания.

В Сочинском театре сцена имеет помимо основной игровой площадки размером 27×18 м еще два кармана и аррьерсцену глубиной 3,7 м. При ширине порталной арки в 16 м надо признать достаточными такие размеры.

Спорной является форма сцены, а также размеры аррьерсцены и карманов. Глубина аррьерсцены мала, а размеры карманов и основной сцениче-

Продольный разрез



Coupe longitudinale

ской площадки недостаточно увязаны с размерами портала. Сцена оборудована вращающимся барабаном.

Подсобные помещения, обслуживающие постановку, располагаются отчасти в трюме и цокольном этаже, отчасти на планшете сцены. Их номенклатура несколько схематична по сравнению с набором обслуживающих помещений и мастерских, необходимым для полного удовлетворения многообразных требований современных постановок. Артистические уборные и связанные с ними обслуживающие помещения запроектированы вдоль заднего фасада театра. Оркестр и помещения для музыкантов расположены правильно и имеют хорошие размеры.

Необходимо отметить некоторое несоответствие между масштабами основных частей театра (фойе, зрительный зал) и количеством зрителей, что, конечно, повлияло на экономическую сторону строительства.

В поисках архитектурной выразительности театра, авторы совершенно правильно остановились на простой и ясной форме основного объема зда-

ния. Театр решается как прямоугольный объем, по всему периметру окруженный колоннадой коринфского ордера. Высота колонн 12 м. Продольная ось объема, на которой расположен главный вход в театр, сильно подчеркнута шестнадцатиколонным портиком с тяжелым фронтоном. Основную форму дополняет объем колосников сцены и повышенная часть театра, повторяющая контур фронтона портика. Все сооружение стоит на цокольном этаже, решенном в глухих каменных формах. Существенным элементом главного фасада является парадная лестница, ведущая в главный фойе.

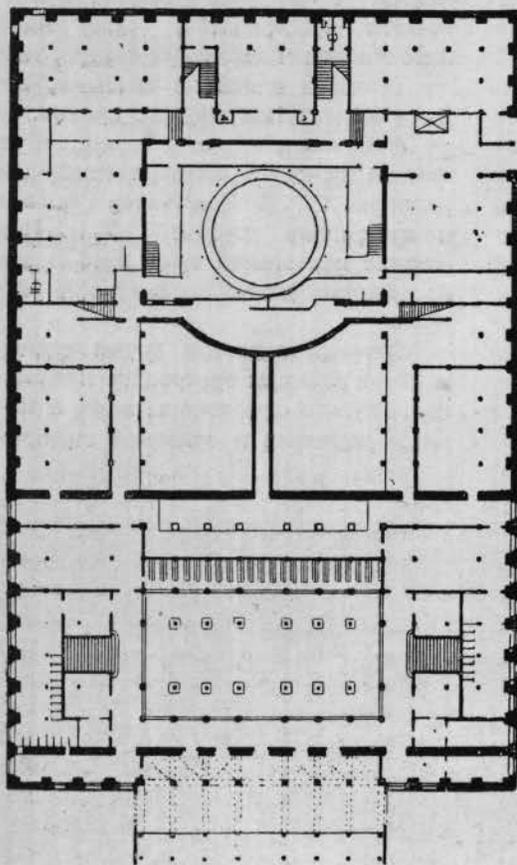
Предложенная схема решения архитектурного образа театра обычна. Задача автора состояла в том, чтобы придать этой схеме жизненность и архитектурную выразительность, обусловленную конкретными условиями места строительства, подчинив им как композицию в целом, так и детали.

К сожалению, архитектурная выразительность принятых форм и их художественная интерпретация не-

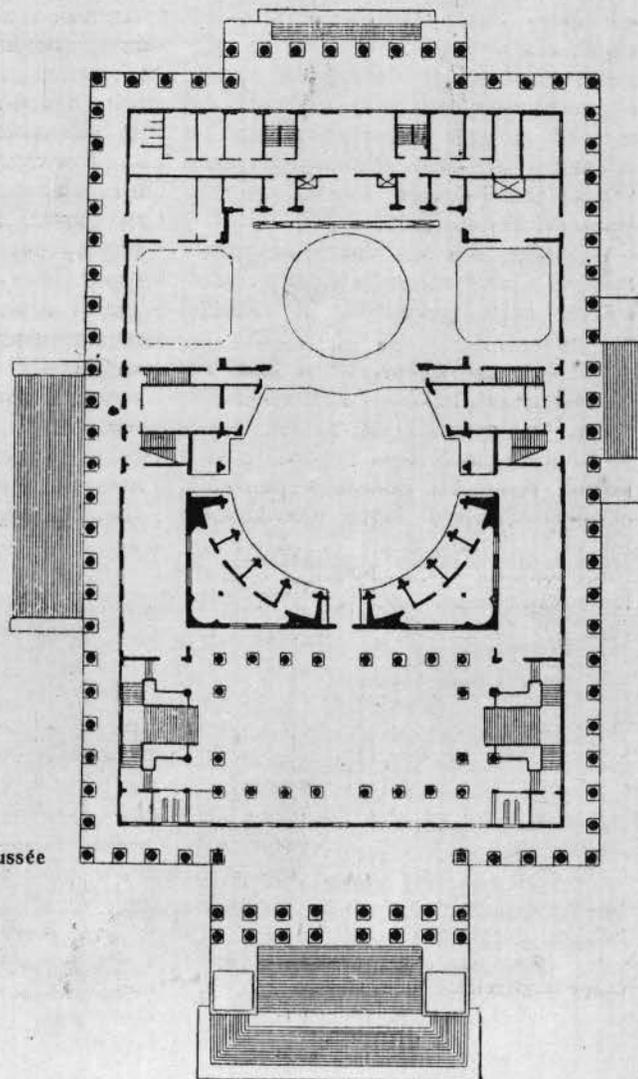
достаточно убедительны и правдивы. Общая тяжеловесность композиции, вызванная приземистыми пропорциями основных масс здания, утомительное однообразие бесконечной колоннады (особенно на боковых фасадах), невыразительность силуэта театра, почти одинаковое решение различных по своей значимости частей здания — вот основные недостатки проекта.

К тому же авторы не сумели органически связать здание с его окружением и найти переход от замкнутого пространства объема к открытому пространству, к воздуху. Окружающая здание колоннада поставлена на тяжелый грубый цоколь и тем самым оторвана от земли, вследствие чего не получила должной масштабности.

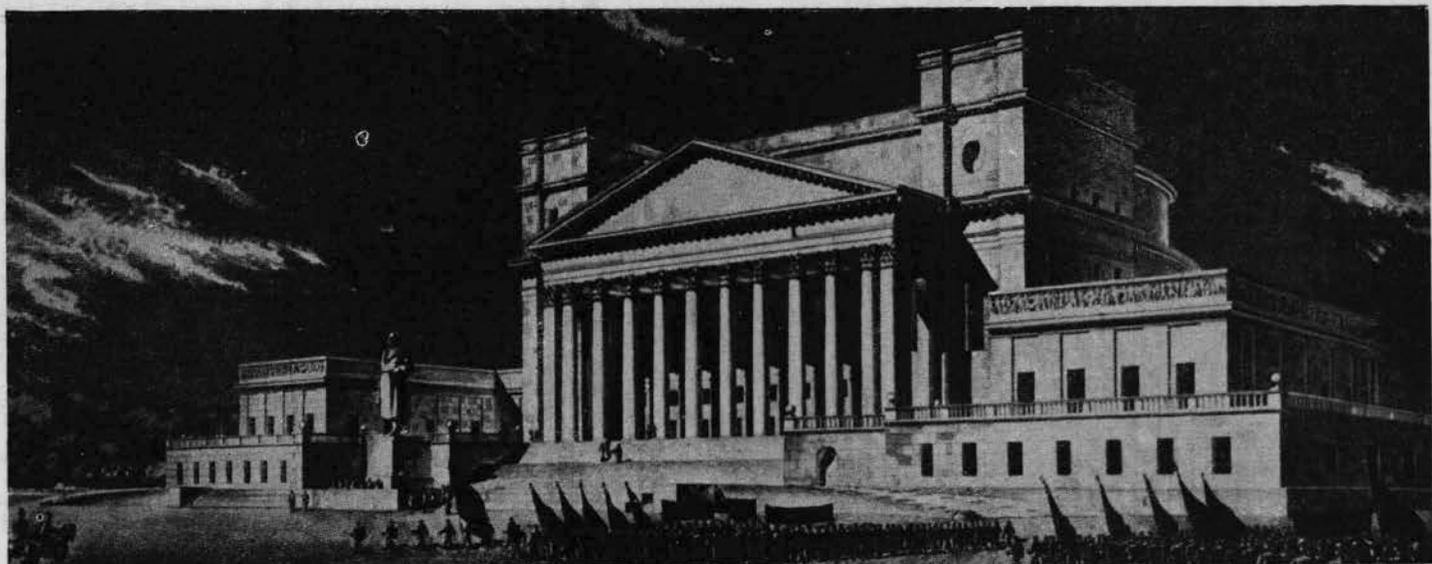
Поэтому Сочинский театр, несмотря на простоту своей композиции, не может быть признан полноценным образцом курортного театра. Несмотря на превосходное расположение театра в плане Сочи, открывавшее большие возможности перед авторами проекта, здание театра все же не гармонирует с обликом города.



План
цокольного этажа
Plan
du sous-sol



План
1-го этажа
Plan
du rez-de-chaussée



Проект Дворца культуры в г. Куйбышеве
Перспектива

Акад. арх. В. А. Шуко, арх. В. Г. Гельфрейх, арх.-художн. И. Е. Рожин

Projet du Palais de culture à Kouïbychev. Perspective
V. A. Schouko, membre de l'Académie,
arch. V. G. Helfreich, arch.-peintre I. E. Rojine

ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ ИМЕНИ В. В. КУЙБЫШЕВА

Я. КОРНФЕЛЬД

Тема Дворца культуры очень разнообразно решается в нашем строительстве. В зависимости от того, является ли Дворец культуры центральным в колхозном районе, городским районным центром или общегородским средоточием общественной жизни — видоизменяется задание и весь характер архитектуры здания.

Рассматриваемые нами проекты относятся к своеобразному типу дворцов культуры-памятников. Перед авторами поставлена задача — Дворец культуры — памятник героической жизни выдающегося деятеля революции и строителя социалистического хозяйства страны В. В. Куйбышева в городе, названном его именем.

Мемориальный характер здания, его центральное положение в городском пейзаже, размещение здания на самой высокой площади города — все это заставляло архитекторов стремиться к подчеркнутой монументальности. Этому стремлению к монументальности подчинено все решение Дворца в обоих проектах. Перед зданием — в центре площади сооружается величественный памятник В. В.

Куйбышеву. Спокойная фигура замечательного борца-большевика поставлена на лаконичный куб и широкую площадку, спускающуюся террасами к площади. Соотношения между высотой и размерами площадки, постановкой высотой в 4 м и статуей высотой в 7 м очень выразительны. Нарастание высот снизу вверх и сочетание крупных элементов с мелкими деталями создают вполне законченную шкалу, легко воспринимаемую в ее истинных масштабах. Спокойно и вместе с тем динамично и легко стоит статуя, как бы готовая сделать в следующее мгновение шаг вперед.

Торжественным фоном для статуи должен явиться сооружаемый позади нее Дворец культуры, но фоном не пассивным, а активно дополняющим и усиливающим единое настроение величественной площади.

Так трактует свою тему группа авторов — акад. Шуко, проф. Гельфрейх и арх. Рожин.

В центре фасада собраны и нагромождены друг на друга крупнейшие элементы Дворца культуры и создана огромная масса, рядом с которой крылья воспринимаются лишь как развитые цоколи. Контраст доведен до большой силы звучания максимальным укрупнением элементов в центре и развитием их рельефа. Огромные коринфские колонны образуют в центре могучий портик с сильной светотенью. Фоном и допол-

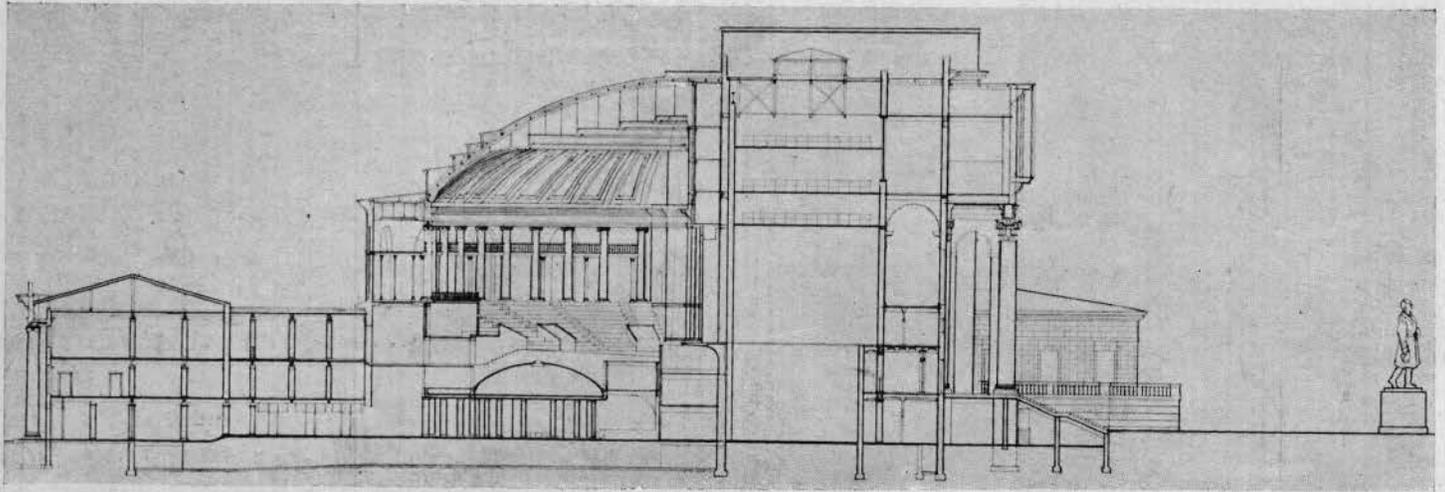
нением портику служит монументальный прямоугольник стены и крылья, трактованные почти плоскостными, без элементов рельефа.

В рисунке частей и в контрасте величин и рельефов много концентрированной силы и большого художественного темперамента. Особенно последовательно проведен этот замысел в геометральном изображении, где формы трактованы наиболее лаконично.

Однако в этой же чрезмерной последовательности композиции, целиком подчиненной единой мысли бурного романтического контраста, заключается и сила и слабость проекта.

Весь внутренний и внешний строй здания насильственно, не без серьезных натяжек и грехов, уложен в эту схему формального замысла. К центру фасада отнесена сцена и вокруг нее, как вокруг главной оси — весь калейдоскоп плана.

Чтобы обойти это препятствие, лежащее на главных путях движения внутри здания, пришлось создать многочисленные разобщенные входы и вестибюли, множество лестниц, массу потерянных площадей, огромные затруднения во внутренней связи родственных частей здания. В основе схемы — стремление преодолеть традиционную раздвоенность архитектурного облика Дворца культуры. Этому стремлению принесены тяжелые жертвы в плане и в организации



Проект Дворца культуры в г. Куйбышеве. Разрез
Акад. арх. В. А. Шуко,
арх. В. Г. Гельфрейх, арх.-художн. И. Е. Рожин

Projet du Palais de culture à Kouïbychev. Coupe
V. A. Schouko, membre de l'Académie,
arch. V. G. Helfreich, arch.-peintre I. E. Rojine

всего здания, — и все же цель не достигнута полностью ни в целом, ни в частностях. Схема плана с трудом читается даже на чертежах, в натуре же ориентироваться в таком плане было бы совсем безнадежно.

Главный вход в театр — за сценой через узкий вестибюль, далее посетитель следует через два боковых вестибюля с гардеробами, через полукольцо кулуаров и лишь тогда добирается до входа в амфитеатр зала, находящийся с противоположной стороны.

Главное фойе — на верхней отметке амфитеатра, на высоте 4 эта-

жа, отнесено далеко от зала, за сцену, к главному фасаду.

Элементы клуба крайне разобщены, даже такие части как спортзал и водный бассейн находятся в противоположных концах, несмотря на абсолютную необходимость их соседства.

Четыре замкнутых двора и длинейшее полукольцо коридора с однообразными комнатами вносят будничную ноту в интерьер величественного здания.

Вся схема плана, весь объем здания превращены в функцию от формы и объема полукруглого театра и

его сцены, лежащих в центре, с единственной целью — добиться единства здания.

И все же — это единство достигнуто только в главном фасаде. Боковые фасады и задний фасад не обладают лаконичностью и ясностью главного фасада, они очень сложны, хотя и здесь размещается важный центр — театр и службы, его окружающие.

Проект не принят к осуществлению, очевидно, главным образом из-за экономических причин — кубатура Дворца здесь определилась в 130 тыс. м³, в то время как в конкурировавшем проекте кубатура всего 85 тыс. м³.

Пожалуй, единственным преимуществом проекта проф. Троцкого и арх. Каценеленбогена является точное соблюдение заданной кубатуры.

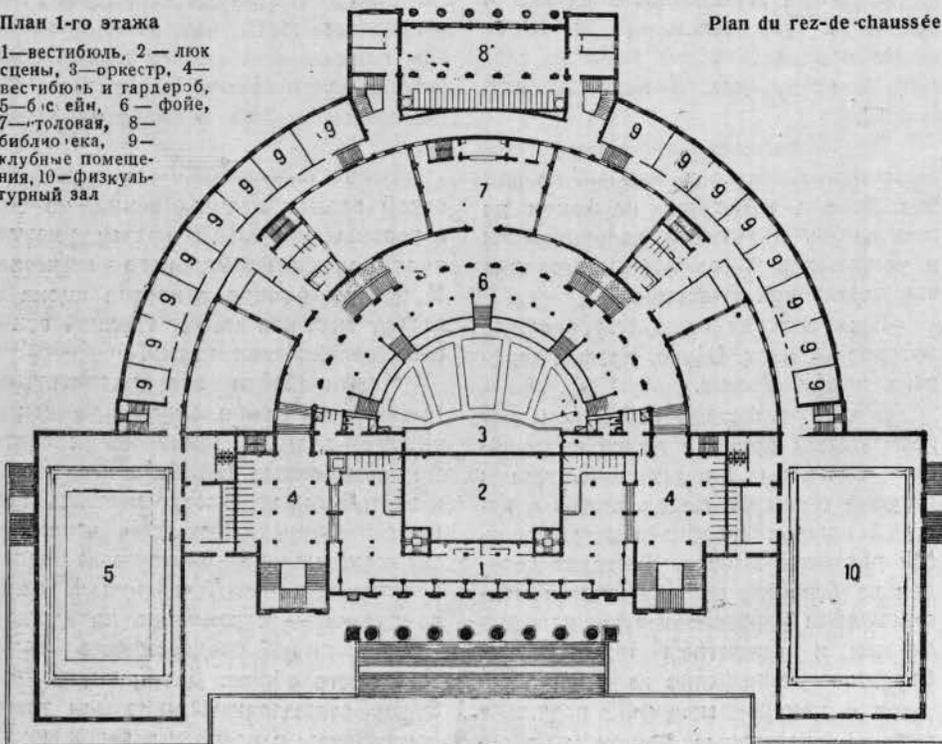
Схема плана здесь проще, обыденнее. Входы в здание объединены в центре и отсюда пути расходятся во все разделы. Симметрия решения и стремление к единству здесь также привели к разобщению таких элементов как спортзал и бассейн в крыльях здания, к разобщению разделов клуба по обе стороны вестибюля и главного фойе театра. В характере интерьера театра и остальной части здания такой же резкий контраст, как и в предыдущем проекте. Ни программа, ни проекты не внесли единства внутри здания, хотя много заботы было уделено исканию внешнего единства.

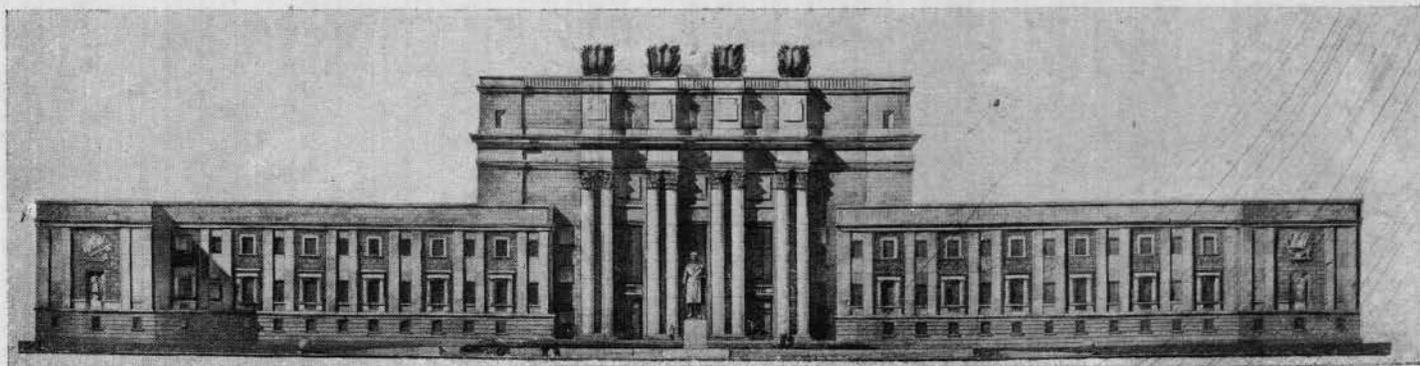
В проекте Троцкого и Каценеленбогена, грандиозном по массе и крупным и рельефным элементам, центр

План 1-го этажа

- 1—вестибюль, 2—люк сцены, 3—оркестр, 4—вестибюль и гардероб,
- 5—б. с. еий, 6—фойе,
- 7—столовая, 8—библиотека, 9—клубные помещения, 10—физкультурный зал

Plan du rez-de-chaussée





Проект Дворца культуры в г. Куйбышеве. Главный фасад
Арх. Н. А. Троцкий, Н. Д. Кацнельноген

Projet du Palais de culture à Kouïbychev. Façade principale
Arch. N. A. Trotzky, N. D. Katzéniénboguène

также резко противостоит более низким и плоскостным по характеру крыльям. Здесь этот контраст проведен с меньшей последовательностью и лаконичностью и, можно сказать, с меньшей чистотой. Крылья приняты в три этажа и в них размещаются все комнаты клуба. Эти крылья служат внушительным обрамлением пространству площади, действуя совместно с центром.

Центральная масса искусственно вздыблена нагромождением объектов неизвестного назначения.

Элементы центра — колонны и венчающие их архитравы, аттики и орнаменты доведены до крайней степени укрупненности и теряют родственную связь с масштабом и характером крыльев. Таким образом, крылья уже перестают играть роль элементов, как-то откликающихся на масштаб центра. Абсолютная величина колонн становится столь подавляющей, что человек, изображенный у подножия их, выпадает полностью из масштаба. Мощные стволы колонн, нагруженных только антаблементом и орнаментом, выглядят ненапряженными, дряблыми и явно декоративными. Членения плоскостей крыльев выполнены без особого под'ема. Перебегающие вертикальные полосы расплывлены по характеру, а по размерам элементов явно относятся к одинаковым и даже к одним и тем же помещениям внутри. Такое отсутствие логической обусловленности в решении полос слишком навязчиво воспринимается на фасаде. Поэтому и крылья кажутся столь же декоративными, как и архитектурные формы центра.

Для подробного разбора внутренней структуры здания недостаточно одного плана первого этажа, представленного авторами. Об интерьере

можно судить лишь по перспективе фойе. Здесь нет пафоса наружного фасада. Объем фойе скромнен и ограничивается экономическими заданиями.

При сравнении проектов бросается в глаза резкое различие в отношении боковых фасадов к заднему. В первом проекте главный вход в клуб и библиотеку — с заднего фасада, с значительной улицы. Во втором проекте боковому и особенно заднему фасаду придается совершенно второстепенное значение.

В своей архитектурной основе оба проекта принципиально схожи и различаются лишь степенью удачи и мастерства.

Оба проекта стремятся создать настроение под'ема торжественности, прибегая к резкому противопоставлению сильного и грандиозного по масштабу центра слабым и мелким

крыльям. В обоих проектах контраст выходит за пределы, в которых еще может сохраниться единство, особенно в композиции интерьера.

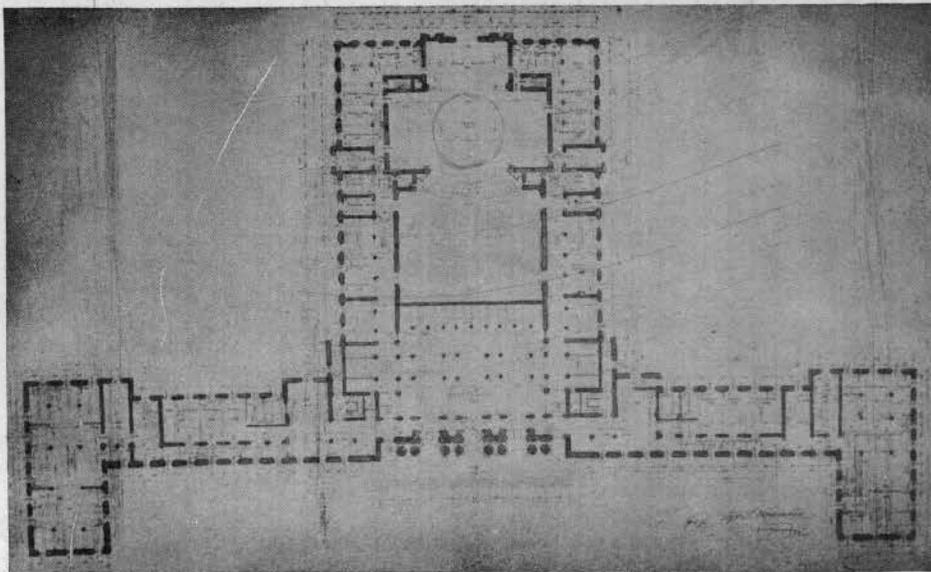
Здания целиком подчиняются формальной задаче внешнего единства, в ущерб логике внутренней организации. Между тем, этот конфликт в задании Дворца культуры вовсе не фатален и может быть с успехом устранен при более серьезной работе над композицией.

Наконец, оба проекта в различной мере грешат против понятия об абсолютных величинах: гипертрофированные колонны теряют свой структурный характер и приобретают значение декоративных бутафорских придатков.

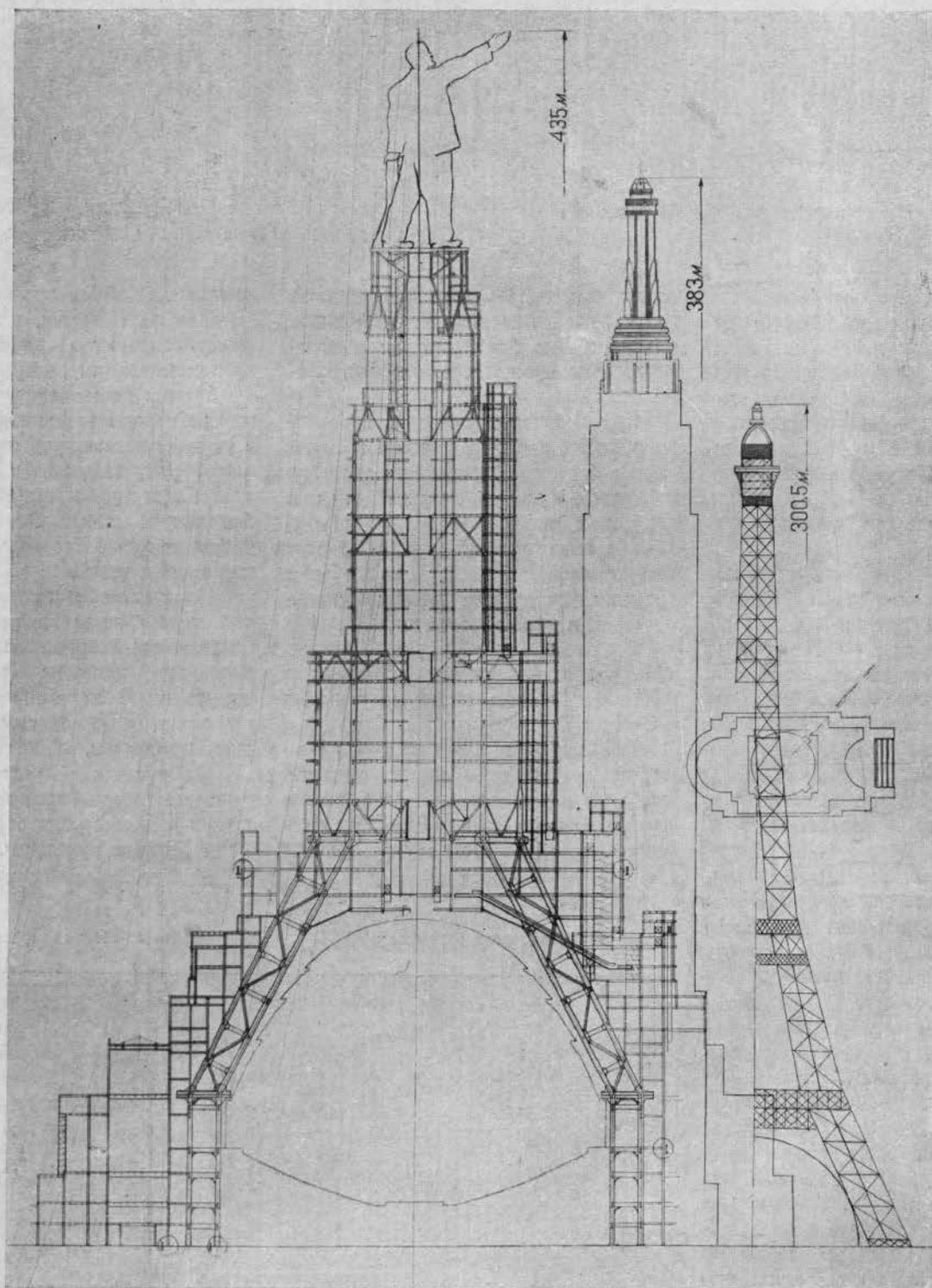
От видных мастеров мы были вправе ожидать более верных и правдивых решений увлекательнейшей задачи Дворца культуры.

План на отметке пола вестибюля

Plan au niveau du plancher du vestibule

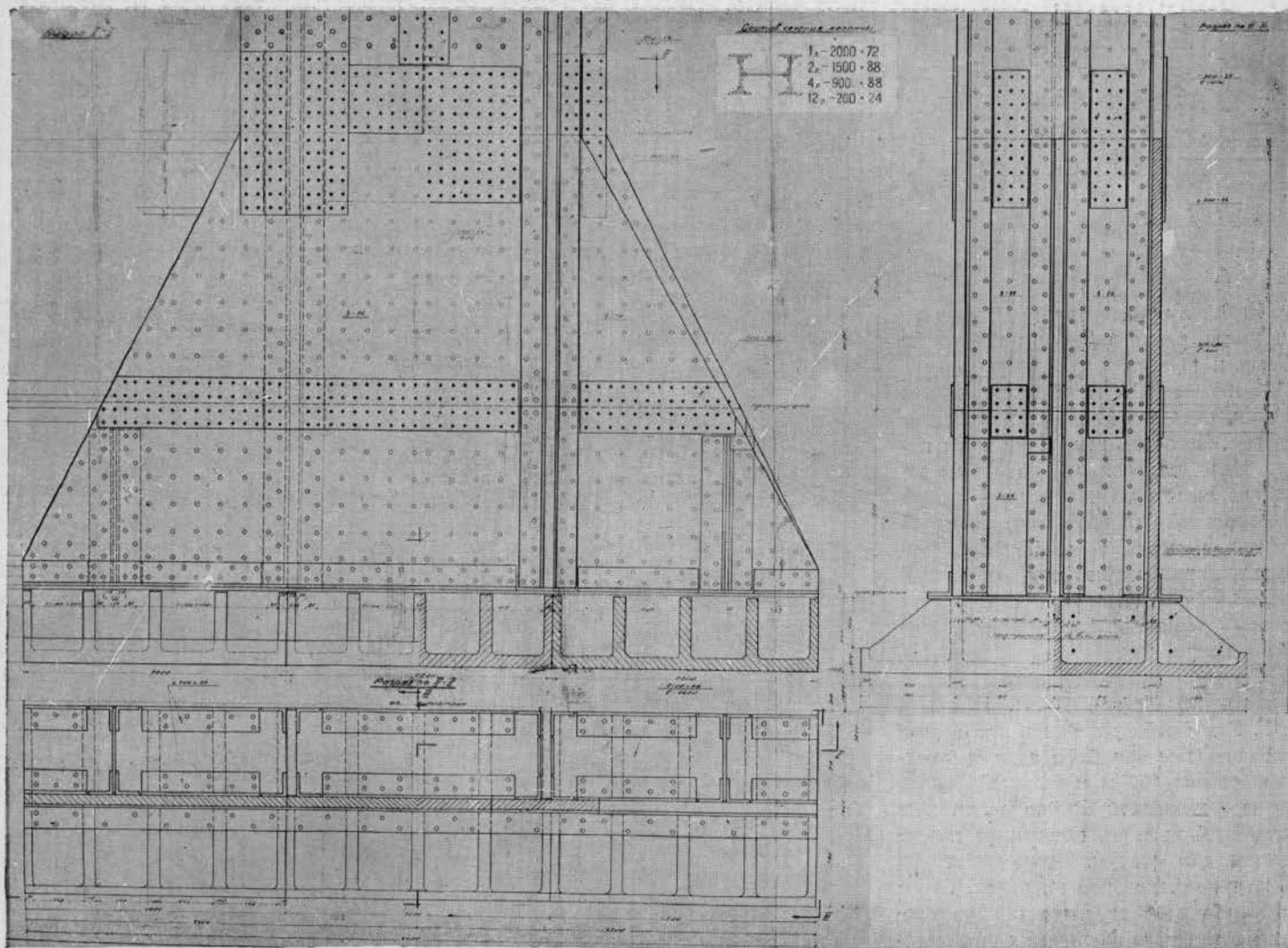


СТРОИТЕЛЬНАЯ ТЕХНИКА



Проект стального каркаса Дворца советов в Москве (сравнительно с высочайшими зданиями в мире — башней Эйфеля в Париже и небоскребом Эмпайр Стейт Билдинг в Нью-Йорке)

Projet de l'ossature en acier du Palais des Soviets à Moscou (en comparaison avec les plus hauts édifices du monde—tour Eiffel et gratte-ciel Empire State Building à New-York)



Типовые детали основного каркаса
Башмак под нагрузку 8 000 тонн

Détails-types de l'ossature principale
Base calculée à supporter la charge de 8 000 tonnes

Уже отсюда видно, что вся конструкция Дворца советов будет совершенно новой, невиданной в нашей практике.

Каркас высотной части Дворца советов состоит из 32 ребер, расположенных по кругу. Каждое ребро состоит из двух колонн в нижней части отстоящих на 10 м. В радиальном и тангенциальном направлении расстояние между этими основными ребрами внизу достигает около 15 м.

Эти основные ребра, в нижней части вертикальные, поднимаются на высоту свыше 50 м. На этой высоте устроено мощное распорное кольцо, связывающее все 32 ребра. Далее ребра идут наклонно, охватывая купол Большого зала, и затем продолжают вертикально вверх в соответствии с архитектурной компоновкой помещений и с необходимым устройством тангенциальных (кольцевых) и радиальных связей между указанными

основными ребрами в уровнях каждого этажа.

Кроме того, в уровне каждой террасы расположены связи в виде радиальных ферм, пересекающихся в центре, сконструированном как жесткий цилиндр. Кроме этих основных связей, кольцевые связи предусмотрены и в плоскости каждого междуэтажного перекрытия.

По условиям расчета и в целях придания максимальной капитальности сооружению, пришлось обратить особое внимание на эти связи, так как они должны обеспечить общую устойчивость всего сооружения в целом и каждой его части.

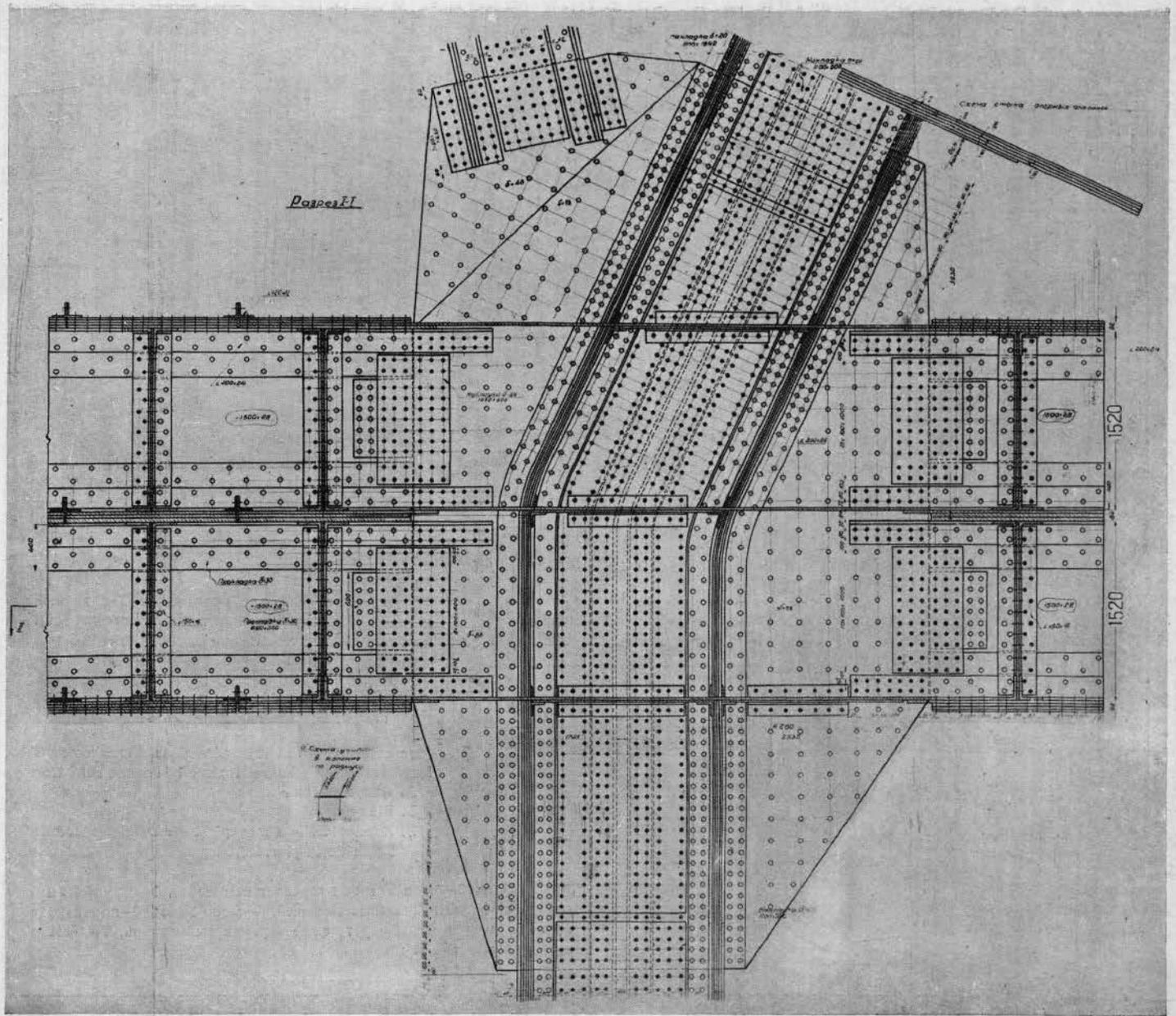
В верхней части стальной каркас имеет конструктивно проработанную площадку-пьедестал, от которой ряд колонн продолжается в статую (на чертеже это не показано), образуя основной каркас самой статуи.

Статуя Ленина также является

особым инженерным каркасным сооружением. Высота этой статуи около 70 м, поэтому она будет подвержена очень сильным ветровым нагрузкам. Каркас статуи жестко связан со всем каркасом высотной части здания. Ее оболочка будет сравнительно тонкой и легкой (из ленточной хромоникелевой нержавеющей стали). В данный момент еще нельзя говорить об окончательных скульптурных формах статуи, поскольку эта работа продолжается. Высота стального каркаса, включая и каркас статуи Ленина — 415 м.

Конструкция каркаса, ввиду исключительности больших нагрузок, потребовала специальных проработок новой марки стали ДС, которая обладает в полтора раза большей прочностью, чем обычная строительная сталь, и, кроме того, — большей устойчивостью против коррозии.

Для характеристики размеров ко-



Деталь узла пересечения колонны с нижним распорным кольцом

Détail du noeud d'intersection de la colonne avec l'anneau d'écartement inférieur

лонн, мы приводим сечение нижних колонн, состоящее из двух мощных двутавров, связанных столь же мощной диафрагмой. Основное сечение имеет наружный размер $3,6 \text{ м} \times 1,52 \text{ м}$. Каждая стенка показанного сечения состоит из 4 толстых (24 мм) листов, заклепки — диаметром 29 мм.

Интересна конструкция стыка такой колонны. Особенностью этой конструкции является то обстоятельство, что колонны опираются одна на другую прифрезерованными торцами. Поэтому перекрытие стыка не требует большого количества накладок, и возможно ограничиться лишь теми накладками, которые должны восприни-

мать изгибающие усилия и частично продольные.

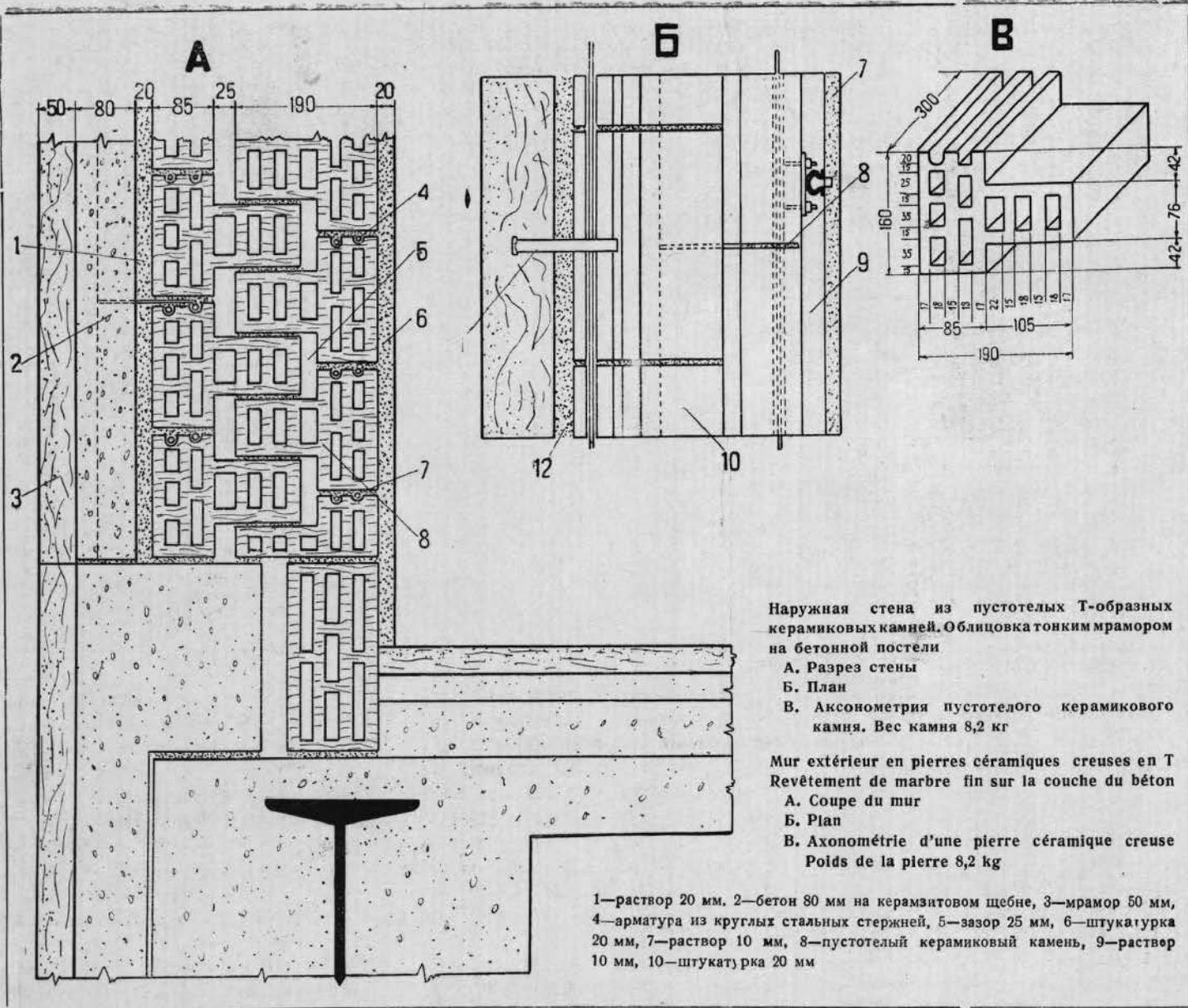
Такой тип конструкций является новым для нашей промышленности. Однако он может быть осуществлен, так как на наших новых заводах имеются машины (Роторипленер), дающие возможность фрезеровки торцов.

Для характеристики мощности конструкции мы приводим типовой башмак под колонной. Размеры башмака внизу достигают ширины 8,5 м. Показанный на рисунке башмак относится не к наиболее сильным колоннам и имеет размер $6,6 \times 3,2 \text{ м}$. Этот башмак состоит из двух частей: клепаной верхней части в виде трех

мощных листов, соответствующих сечению колонн (высота этой части 3,7 м), и нижней части, которая состоит из литых стальных блоков, поддерживающих верхнюю часть и опирающихся на бетонный фундамент.

Интересен размер конструкции наиболее сложного узла пересечения колонн у нижнего распорного кольца. Это распорное кольцо состоит из трех ярусов, общей высотой около 3 м, связанных жестко кольцевыми (диаметр колец 134—168 м) балками, высотой по 1,5 м.

Каждое из пересечений конструкции представляет много интересного



Наружная стена из пустотелых Т-образных керамических камней. Облицовка тонким мрамором на бетонной постели

А. Разрез стены

Б. План

В. Аксонометрия пустотелого керамического камня. Вес камня 8,2 кг

Mur extérieur en pierres céramiques creuses en T
Revêtement de marbre fin sur la couche du béton

А. Coupe du mur

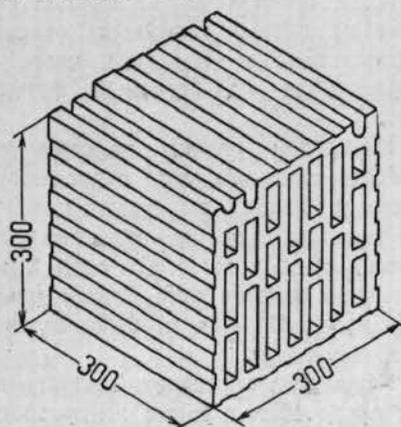
Б. Plan

В. Axonométrie d'une pierre céramique creuse
Poids de la pierre 8,2 kg

1—раствор 20 мм, 2—бетон 80 мм на керамзитовом щебне, 3—мрамор 50 мм, 4—арматура из круглых стальных стержней, 5—зазор 25 мм, 6—штукатурка 20 мм, 7—раствор 10 мм, 8—пустотелый керамический камень, 9—раствор 10 мм, 10—штукатурка 20 мм

Пустотелый керамический блок С
Вес блока 28—30 кг

Bloc céramique creux C
Poids du bloc 28—30 kg

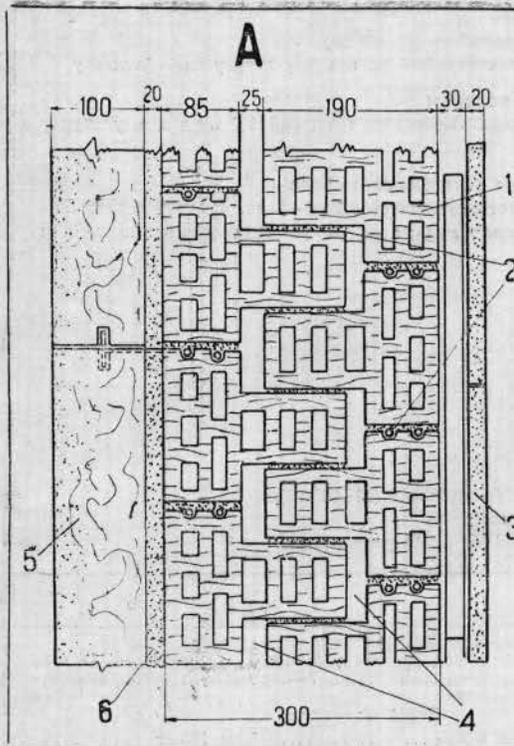


и оригинального. Мы приводим только некоторые из этих конструкций, а таких узлов с различными особенностями — сотни.

Читатель может задать вопрос: почему конструкция основного каркаса — клепаная, а не сварная? Такой вопрос вполне законен, ибо общеизвестен новый технологический процесс сварки, имеющий целый ряд преимуществ перед клепкой. Клепаная конструкция принята потому, что толщина листов до 30 мм и толщина пакетов листов до 150 мм, а в отдельных местах и до 170 мм, не позволяют воспользоваться приемом дуговой электросварки. Вместе с тем, надо сказать, что техника развития электросварных конструкций еще весьма кустарна. Помимо того, что электросварка в данное время освоена лишь

при сравнительно малых толщинах, сама дуговая сварка не гарантирует необходимого качества электросварных швов. Более высокая ступень развития электросварки, а именно — точечная сварка, позволяющая с большей точностью регулировать и изменять во всех деталях технологического процесса образование точек внутренних линз, ограничена пока применением к сравнительно малым толщинам (автостроение, самолетостроение). Лишь в самое последнее время некоторые европейские и американские заводы начали обзаводиться сварными машинами большой мощности, позволяющими сваривать конструкции (вагоностроение) с толщинами пакетов листов до 30 м.

Экспериментальное изучение и освоение этого рода сварки только



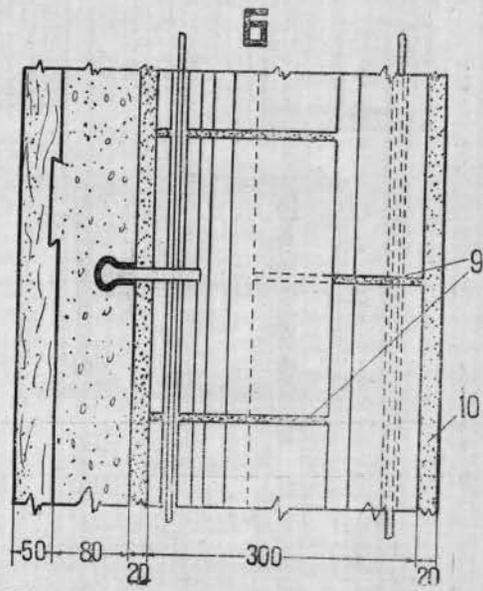
Наружная стена из пустотелых Т-образных керамических камней. Облицовка толстыми мраморными плитами

А. Разрез стены
Б. План

- 1—пустотелый керамический камень
- 2—раствор 10 мм,
- 3—мрамор 20 мм,
- 4—зазор 25 мм,
- 5—мрамор 100 мм,
- 6—раствор 20 мм,
- 7—мрамор 20 мм,
- 8—раствор 10 мм,
- 9—воздушная прослойка,
- 10—пустотелые керамические камни,
- 11—мрамор 100 мм,
- 12—раствор 20 мм

Mur extérieur en pierres céramiques creuses en T. Revêtement de dalles épaisses en marbre

А. Coupe du mur
Б. Plan



что начато нашими исследовательскими институтами. Если к моменту фактического строительства каркаса техника такой сварки будет освоена, точечная сварка несомненно найдет здесь самое широкое применение.

Не ожидая освоения этого наиболее совершенного способа сварки, предположено применение обычной дуговой сварки в целом ряде деталей конструкции Дворца советов второго-степенного значения и, в частности, в таких строительных конструкциях как металлические рамы, переплеты, двери, соединительные решетки, диафрагмы, лестничные марши и прочие мелкие конструкции.

Основной же каркас в основном будет клепаный. Клепка таких больших толщин тоже имеет свои пределы. В данном проекте эти пределы не превзойдены и поэтому практическое осуществление такого каркаса вполне обеспечено.

Основным наполнителем стен в техническом проекте Дворца советов приняты пустотелые керамические блоки объемным весом около единицы. Естественен вопрос: почему принята не просто кирпичная кладка (объемный вес 1,6 тонны), а пустотелые керамические блоки? Чем меньше вес стеновых наполнителей, тем легче основной стальной каркас. Кроме того в каркасной конструкции стеновой наполнитель не является несущей конструкцией. Он может иметь срав-

нительно меньшее сопротивление по прочности, но при малой ширине (30 м) должен обладать хорошими теплотехническими свойствами. Этот тип наполнителя стен является также новым для нашей строительной промышленности. В данное время такие блоки еще не освоены промышленностью. Пока что существует только экспериментальное производство, но уже в процессе проектирования выявляется, что формы блоков будут весьма различные.

Конструкция стены остается почти та же самая, но формы блоков, их размеры и вес (от 28 кг — до 8 кг) различны. Все зависит от того, какой метод производства работ окажется наиболее целесообразным. Конечно, большие блоки имеют и большие преимущества: меньше швов, большие возможности механизации производства работ. Но зато блок малого веса не требует специальной механизации и может быть пущен в ход при обычных условиях строительства.

Малые блоки имеют преимущество перед большими блоками и в том, что швы, заполняемые раствором, не сплошные, а разорванные с промежутками, благодаря чему повышаются теплотехнические свойства стены. Однако для стройки, ведущейся максимально индустриальным приемом, все же целесообразнее применение больших блоков.

В графических материалах к

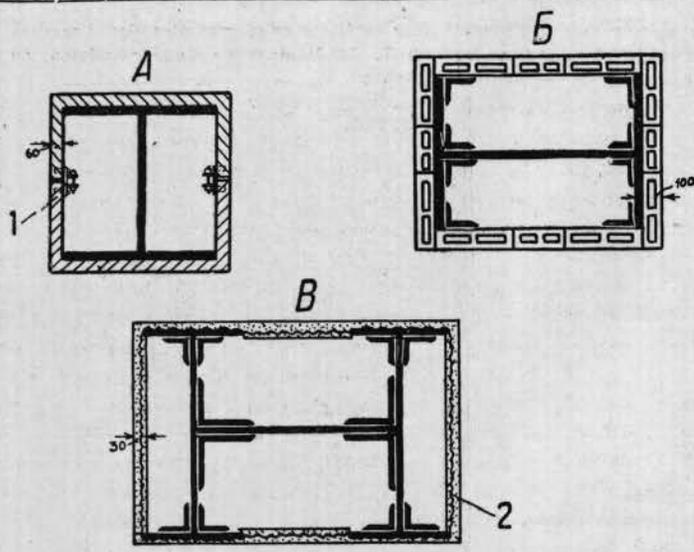
статье представлены конструкции крепления облицовки — наружной и внутренней. Эти конструкции также являются новыми в нашей строительной практике. Обеспечить Дворец советам необходимым количеством облицовочного материала — весьма сложная задача, главным образом потому, что у нас в Союзе нет еще механизированных каменных карьеров, где была бы налажена выемка и резка камня, а также нет мощных камнеобрабатывающих заводов.

В связи с огромным количеством потребного для Дворца советов облицовочного камня, в проекте предусмотрены два варианта решения наружной облицовки.

Первый вариант предусматривает облицовку из цельных камней, толщиной в 100 мм. Эти камни должны быть больших размеров, высотой, примерно, не менее 1 м и шириной в 1,5 и более метров.

Добыча такого камня будет давать сравнительно большое количество отходов, в особенности, если в первое время на карьерах не будет правильной постановки индустриальной добычи камня с помощью соответствующих машин.

Второй вариант предусматривает возможность устройства облицовки из сравнительно тонких мраморных плит, толщиной 50 мм. Но для установки таких плит необходимо их заранее связать с железобетонной по-

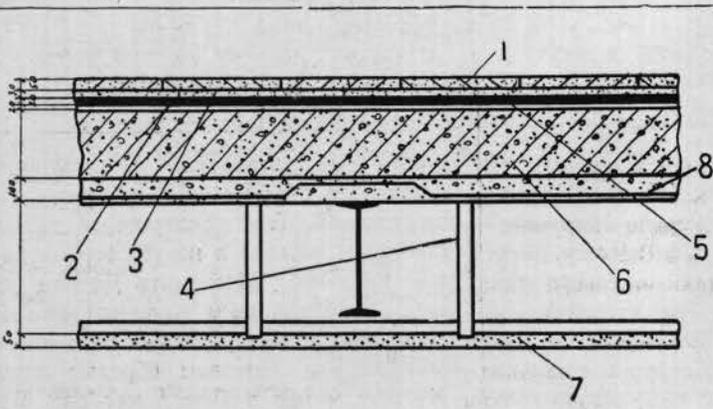


А—Тип 1. Стойка стилобата (60—80 см)
Керамзито-бетонные короба 6 см под штукатурку или облицовку

Б—Тип 2. Большие колонны
Пустотелые керамиковые камни толщиной 100 мм под штукатурку или облицовку

В—Тип 3. Наклонные ноги большого вала
Штукатурка по сетке толщиной 2,5 см—3 см. Степень огнестойкости 2 часа, так как этот участок колонны находится в защищенной от огня зоне

A—Type 1. Support de stylobate (60—80 cm)
B—Type 2. Grandes colonnes
B—Type 3. Pieds inclinés de la grande salle



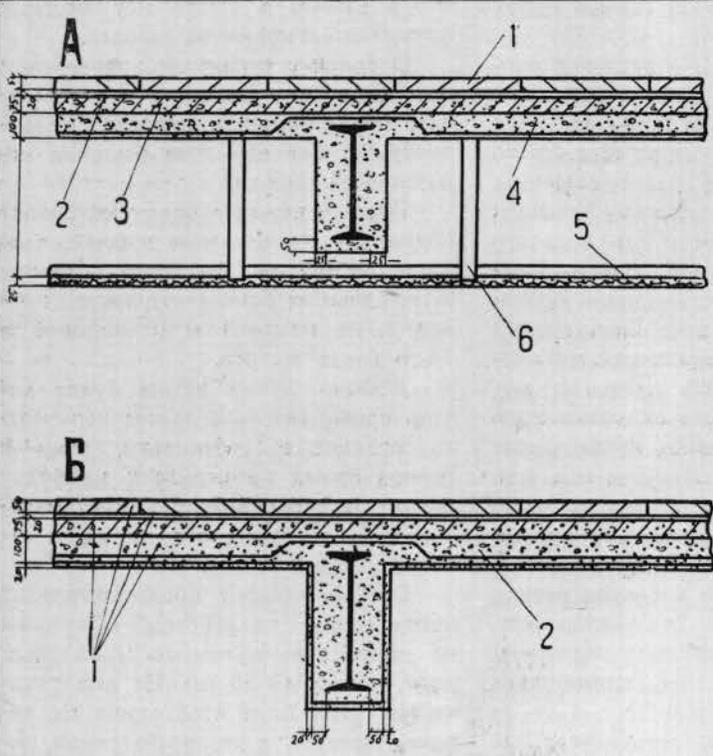
Плоская кровля. Вариант с подвесным потолком
1—гранитные плиты, 2—водоизолятор, 3—песок, 4—подвески 60 × 4, 5—цементная смазка, 6—теплый бетон, 7—подвесной потолок, 8—несущая железобетонная плита

Вес 1 м² кровли

Гранитные плиты	5 см	150 кг
Песок	3 см	45 кг
Водоизоляция	2 см	10 кг
Цементная смазка	2 см	45 кг
Теплый бетон	30 см	240 кг
Несущая железобетонная плита	10 см	150 кг
Подвесной потолок	5 см	100 кг
Итого	57 см	740 кг/м ²
Вес металла № 60	50 см	38 кг/м ²
Всего	—	778 кг/м ²

Примечание 1. Водоизоляция состоит из 4 слоев рубероида на битуме высшего качества (естественном) и медного листа толщиной 0,05 мм.
Примечание 2. Средняя толщина теплового бетона принята—20 см и за счет ее изменения (от 22 до 38 см) достигается необходимый уклон кровли для стока воды

Toit plat. Variante au plafond suspendu



Междуэтажные перекрытия
А—1-й вариант с подвесным потолком
1—мрамор, 2—цементная подготовка, 3—теплый бетон, 4—несущая железобетонная плита, 5—подвесной потолок, 6—подвески 60 × 4

Вес 1 м² перекрытия

Мраморные плиты	5 см	137 кг
Цементная подготовка	2 см	44 кг
Теплый бетон	7,5 см	60 кг
Железобетонная плита	10 см	150 кг
Подвесной потолок	2,5 см	50 кг
Итого	29,5 см	441 кг/см ²
Вес № 50	—	38 кг/см ²
Всего	—	479 кг/м ²

Б—2-й вариант без подвесного потолка
1—то же, что и вариант 1-й, 2—штукатурка 2 см

Вес 1 м² перекрытия

Мраморные плиты	5 см	137 кг
Цементная подготовка	2 см	44 кг
Теплый бетон	7,5 см	60 кг
Железобетонная плита	10 см	150 кг
Итого	24,5 см	391 кг/см ²
Обетонивание балки	—	54,5 кг/см ²
Вес № 50	—	38 кг/см ²
Всего	—	483,5 кг/м ²

Planchers
А—1-re variante au plafond suspendu
Б— 2-me variante sans plafond suspendu

бтелью. Толщина постели будет при этом приблизительно 80 мм.

Второй вариант представляет то преимущество, что подбор мраморных плит может делаться из кусков любых размеров с плотной пригонкой швов. Блоки такой облицовки могут быть любых размеров, что представляет большие строительные преимущества. Заготовка же железобетонных блоков может производиться вблизи самого строительства.

Конструкция крепления такой облицовки показана на разрезе стены и в плане. В настоящее время намечено провести специальные экспериментальные работы по заготовке таких блоков с тонкими мраморными плитами с тем, чтобы подробно изучить совместную работу мрамора и бетона.

Надо сказать, что обычная постройка монолитных зданий по традиции всегда ведется так, что сначала возводятся кирпичные или бетонные стены, а затем, иногда в конце стройки — наружная облицовка. В данных же конструкциях принят американский прием, при котором кладка облицовки и стены ведется одновременно, причем первым камнем на каждом уровне является облицовочный блок, положение которого точно выверяется, что легко исполнимо, так как в этот момент у этого блока никакой кладки нет.

Как только облицовочный блок проверен и закреплен специальными приспособлениями, кладка стены может быстро возводиться без какой-либо проверки, так как проверкой служит задняя грань облицовочного наружного блока. Связь блоков облицовки со стеной в этом случае весьма надежна и проста.

Этот прием аналогичен и приему американской кирпичной кладки, при которой вначале возводится наружная стена, правильными рядами, с точной проверкой наружной поверхности и затем, за этой стеной возводится быстро вся остальная кирпичная кладка.

Какой бы детали конструкции сооружения мы не коснулись, везде имеется целый ряд новых задач, которые приходится разрешать на базе

анализа мировой строительной техники. В частности, к таким вопросам относится и конструкция принятой в некоторых частях здания металлической облицовки из хромоникелевой нержавеющей стали и алюминия.

Статуи на пилонах, барельефы, части вертикальных выступов и другие детали явятся новыми конструкциями с применением металла в облицовке. На этом новом у нас вопросе придется остановиться позже, когда начнется разработка рабочих чертежей.

Весьма важным в конструктивном отношении является вопрос противопожарной обделки колонн и балок. Металл в кладке стены и в перекрытиях везде должен быть защищен, по правилам пожарной безопасности, огнестойкими материалами. Такими огнестойкими материалами, в первую очередь, являются керамиковые блоки, бетон, гипс и другие материалы.

Вопрос защиты огнестойкими материалами возник с самого начала строительства зданий со стальным каркасом. Этому вопросу уделено огромное внимание крупнейшими исследовательскими лабораториями, особенно большие работы в США были проведены Вашингтонским бюро стандартов.

Вопрос огнестойкости на основе этих данных имеет вполне законченное решение, позволяющее точно определять необходимые толщины того или иного огнестойкого материала при заданных условиях данного помещения в отношении огнестойкости.

К числу весьма важных проблем при создании конструкции столь исключительного сооружения относится также и вопрос полной защиты от коррозии стального каркаса. Как выше указано, само качество стали принято с повышенной антикоррозийностью. Кроме того, эта сталь будет покрыта помимо краски специальными асфальтовыми мастиками и защищена еще бетоном, керамикой или другими материалами.

Все перечисленные условия в отношении прочности, устойчивости, огнестойкости, защиты от коррозии, специальной гидроизоляции перекры-

тий — диктуются значением сооружения и необходимостью обеспечить ему многовековое существование.

В техническом проекте стального каркаса разработан также и метод монтажа. Проект монтажа предполагает установку отдельных элементов колонн с помощью 12 электрических кранов-дерриков.

Эти краны типа вантовых будут обладать подъемной силой в 40 тонн (максимальный вес элемента конструкции). По мере подъема отдельных колонн на высоту, краны-деррики будут подниматься на смонтированную часть. Так как диаметр высотной части уменьшается, число кранов постепенно также будет по мере подъема уменьшаться. Остающиеся свободными краны будут переброшены на террасы конструкции и использованы как перегрузочные для передачи прибывающих к месту стройки конструкций на необходимую высоту.

Запроектированное число кранов позволяет выполнить монтаж всего каркаса Дворца советов, включая и каркас статуи Ленина, примерно в три года, при общем весе стального каркаса, включая и стальной каркас окружающей части Дворца советов, т. е. стилобата и малого зала, около 270 тысяч тонн.

В рабочем проекте возможны некоторые изменения объемов сооружения и в соответствии с этим сокращение общего веса стального каркаса.

В заключение отметим, что проект стального каркаса в его эскизном виде в конце 1934 г. консультировался в Америке с целым рядом известных специалистов, которые одобрили выбранную систему конструкции. В дальнейшем при полной разработке эскизного проекта с расчетом каркаса и детальной разработкой всех главнейших узлов в мае-июне 1936 г. проект был рассмотрен и принят экспертной комиссией, назначенной СНК СССР 28 апреля 1936 г. Все указания означенной экспертной комиссии внесены в представленный на утверждение СНК СССР технический проект.

„ХРУСТАЛЬНЫЙ ДВОРЕЦ“ ДЖОЗЕФА ПЭКСТОНА

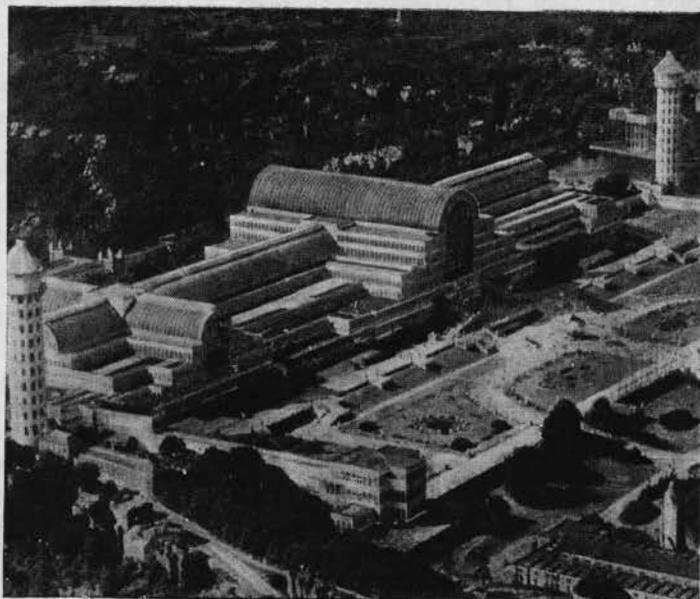
Д. А.

В ночь на 1 декабря 1936 года гигантский пожар, возникший, как предполагают, от взрыва газа, уничтожил в Сидеихэме близ Лондона здание «Кристалл Пэлэса» — знаменитого Хрустального дворца, возведенного по проекту Джозефа Пэкстона для лондонской всемирной выставки 1851 года.

Общезвестна история этого здания и его роль в развитии новой архитектуры во второй половине XIX века. Задуманный как громадный выставочный павильон для демонстрации больших машин, аппаратов и различных механических устройств, Хрустальный дворец был построен в год первой большой всемирной выставки на территории Гайд-парка, в самом центре Лондона. По окончании выставки, в 1852 г. он был перенесен в лондонское предместье — Сидеихэм. Проект Пэкстона был принят в результате конкурса, объявленного на главное здание выставки, причем проект этот исходил не от профессионала-архитектора (около 250 «профессиональных» проектов было отвергнуто жюри), а от дилетанта, специалиста совсем в другой отрасли: Джозеф Пэкстон был видным мастером садоводства и как таковой долго изучал различные типы оранжерейных построек. Отсюда его знакомство со строительными конструкциями в стекле, отсюда же и берет свое начало смелая новаторская мысль — создать своего рода гигантскую оранжерею, огромное стеклянное здание для выставки.

Проект Пэкстона был принят в обстановке ожесточенной борьбы против затеи, казавшейся почти фантастической. В 1851 году в рекордно-короткий срок (полгода) «Хрустальный дворец» был возведен в Гайд-парке фирмой Фокс, Гендерсон и Ко и сейчас же сделался подлинным гвоздем не только всемирной выставки, но и всего

„Хрустальный дворец“ в Сидеихэме бл. Лондона Аэроснимок



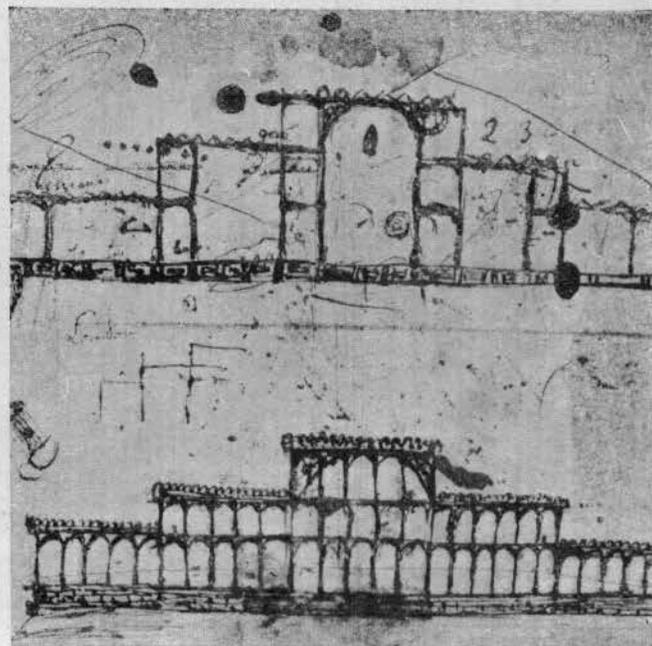
После пожара „Хрустального дворца“

европейского архитектурно-строительного мира. Разнообразнейшие отклики на необычайное здание, рассуждения о его эстетических качествах, предсказания о дальнейших путях «стеклянной» и «железной» архитектуры, сомнения и надежды, насмешки и восторженные похвалы — все это мы читаем в изобилии в прессе того времени. Сильнейшего впечатления от «Хрустального дворца» не избежали самые большие художники и мыслители, которым в год лондонской выставки довелось увидеть пакстоновский дом из стекла и железа. Упоминание о Кристаль Пэлэсе мы находим у Фридриха Энгельса, посетившего лондонскую выставку. Большое письмо, посвященное почти целиком Хрустальному дворцу, опубликовал в русской печати В. Стасов, усмотревший в этом сооружении предвестие полной смены архитектурных форм и будущего рождения нового стиля, основанного на новой индустриальной технике. Выдающийся немецкий архитектор и теоретик архитектуры Годфрид Земпер, находившийся в 1851 году в Лондоне, также писал на родину, изгнавшую его как участника дрезденского восстания 1848 года, о Хрустальном дворце и о выставке. Но в отличие от русского художественного критика, Земпер воспринимал те «победы машины», которые демонстрировались на выставке, как предвестие неминуемого упадка искусства: в его глазах индустриальный прогресс мог иметь место только «за счет тех способностей народа, которые находят свое выражение в культуре, искусстве и науке». Упоминание о Хрустальном дворце, как своего рода символе промышленного и технического прогресса, мы находим и в письмах Достоевского.

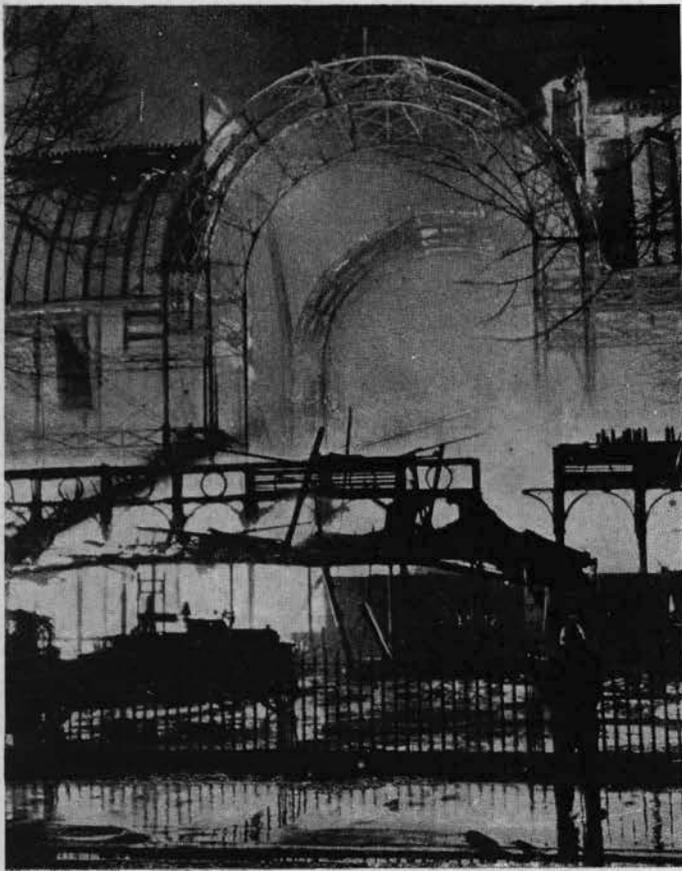
Однако не столько свидетельства отдельных современников, сколько дальнейшее развитие архитектуры и строительного дела в конце XIX века закрепляют за лондонским выставочным зданием выдающееся место в истории новейшей архитектуры. Прежде всего, Джозеф Пэкстон дал не только совершенно необычную и новую по своим формам «оранжерею для машин», но и ввел совершенно новые приемы строительного осуществления громадного здания. Применение стекла в больших масштабах, в качестве основного материала для заполнения каркаса, принцип самого металлического каркаса, наконец, стандартность тех основных элементов, из которых составлено все здание — таковы важнейшие черты строительного выполнения пакстоновского проекта. В основе всего сооружения лежит стандартная клеточка: стеклянная плита размером в 49×10 дюймов. Три плиты этого размера заключены в одну железную раму, из этих рам составлено все заполнение. Длина рамы (12 футов) определяет рас-



Джозеф Пэкстон
1851 г.
С портрета О. Окли



Наброски Дж. Пэкстона
к проекту
„Хрустального дворца“,
сделанные на
промокательной бумаге
Июнь 1850 г.



Пожар
«Хрустального
дворца»
Момент
перед
падением крыши

Остов концертного зала после пожара



стояние между несущими столбами. Таким образом, все сооружение выдержано в определенном модуле и выполнено из стандартных, почти что «серийных», элементов. Именно это обстоятельство позволило закончить сооружение, покоящееся на 1 060 железных столбах, в такой небывало короткий срок.

Приемы, положенные в основание строительства Кристалль Пэласа, оказали глубокое влияние на последующую строительную практику Западной Европы и Америки. Принцип металлического скелета, принцип стандартности строительных элементов и монтажа этих последних были, как известно, всесторонне развиты в архитектуре и строительном деле конца XIX и начала XX веков. Хрустальный дворец Пэкстона явился ранним прообразом позднейших сооружений, — первым опытом индустриализации строительного организма.

Не менее значительной была роль пэксстонского здания и в развитии новых эстетических взглядов в области архитектуры. Новые материалы — металл, стекло, громадные нерасчлененные объемы (дворец представлял собою галерею длиной в 563 м и шириной в 124 м, разделенную в центре высоко поднятым поперечным нефом), своеобразный ритм стандартных рам, которым Пэксстон придал форму традиционных аркад, но которые тем не менее выглядели в этих новых условиях совершенно необычными, — все эти черты Кристалль Пэласа говорили о каких-то новых художественных возможностях архитектуры... или же о новых художественных противоречиях. И голоса современников и ближайших поколений разделились: одни усматривали в приходе индустриальной техники, ее материалов и конструкций начало «новой эры» в архитектуре, рождение «нового стиля», — другие видели в этом приходе лишь начало новых опасностей и чуть ли не «гибель искусства». Противоречие между индустриальной техникой и искусством сделалось одной из постоянных проблем буржуазной эстетики конца прошлого века, — именно в области архитектуры эта проблема вызвала особенно многочисленные и разнохарактерные споры. Разрешить это противоречие, которое, чем дальше, тем все более и более углублялось и усложнялось, было в пределах капиталистической культуры невозможно: об этом со всей яркостью свидетельствует все дальнейшее развитие западной архитектуры вплоть до ее сегодняшнего дня. Попытки найти в индустриальной технике источник новой красоты (о чем как будто и говорил впервые Хрустальный дворец Пэкстона) привели к тупику, ибо не сопровождались исканиями новых образов, новой жизненной правды, новых больших идей в архитектуре. Эти попытки вылились лишь в своеобразную эстетизацию машинной техники, ее материалов и конструкций, — и линия, когда-то столь блистательно и многообещающе начатая лондонским Хрустальным дворцом, закончилась в наши дни международным шаблоном конструктивизма.

Гибель Кристалль Пэласа напоминает снова о всех этих изначальных проблемах современной архитектуры Запада, для которой лондонский дворец был вехой больших исканий и больших надежд. О крушении этих надежд, этих исканий молодости символически говорит неожиданная гибель прекрасного сооружения Пэкстона.

ПО СТРАНИЦАМ ИНОСТРАННЫХ ЖУРНАЛОВ

«Интернациональный дом» в Парижском университетском городке. Арх. Ж. Ларсон и Л. Бехман. „La Construction Moderne“, 1936 г., т. 52, № 7, стр. 134—144, илл.

Парижский университетский городок, построенный на территории, освободившейся близ Орлеанских ворот, после того как здесь были срыты укрепления, включает общежитие для студентов. Учебный университетский центр попрежнему остается в Латинском квартале.

Каждое из выстроенных в городке девятнадцати общежитий «представляет» какую-либо из наций, посылающих свою молодежь получать образование в Париже. В последнее время городок обогатился новым зданием — «Интернационального дома», который должен служить общественным центром городка. Дом построен на средства американского «жертвователя».

Архитекторы (Ларсон и Бехман) остановились на мысли построить дворец в формах французской архитектуры XVII века.

«Интернациональный дом» представляет собой трехкорпусный дворец, в плане Т-образной формы. По обе стороны семиарочного входного портика, ведущего во двор, расположено по павильону, в одном из которых устроена амбулатория, а в другом — помещаются почта и телеграф.

В глубине большого парадного двора, напротив входного портика, возвышается здание дворца. Главный фасад последнего целиком каменный, боковые же фасады — из камня и кирпича. Крыша над всеми тремя корпусами шиферная.

Трехэтажный фасад — с двумя трехарочными портиками, расположенными по обе стороны парадного входа, разделен на три части по три больших окна в каждой, причем центральная часть фасада несколько выдвигается вперед.

По обе стороны главного корпуса расположены продолговатые двухэтажные корпуса. В целом дом крайне близок по своим формам к классическому типу старых французских дворцов.

Внутри «дома» — парадные залы, гостиные, театр, ресторан, библиотека, залы для разных игр и т. д. Все эти помещения обставлены, однако, со слишком большой торжественностью, и, по мнению журнала, «создается впечатление, будто Америка построила этот дворец для короля, который приглашает к себе в гости «господ студентов».

«Интернациональный дом», — продолжает журнал, — «дышит отжившей эпохой; он так же неуместен, как неуместно новое здание американского посольства в Париже, являющееся точной копией старинного особняка Сен-Флорантен».

Новый муниципальный театр в Каркассоне. Арх. М. Уден. „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 11, стр. 587—596, илл.

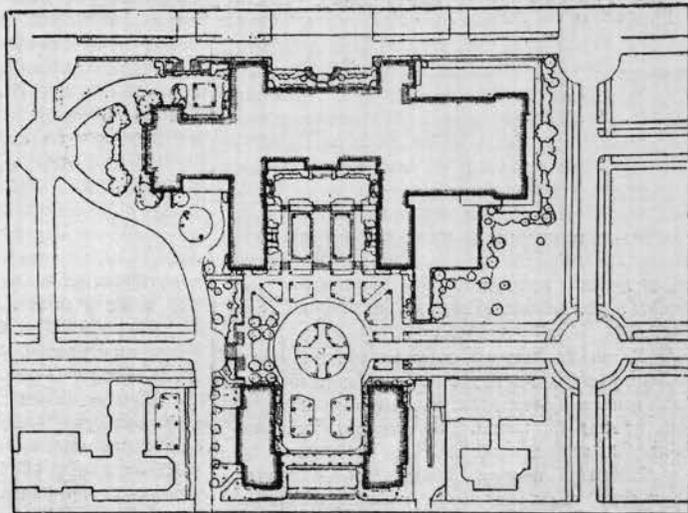
Новый театр города Каркассона построен на прямоугольном угловом участке на перекрестке двух довольно узких улиц.

Главный фасад, выходящий на улицу Куртжер, состоит, в основном, из широких

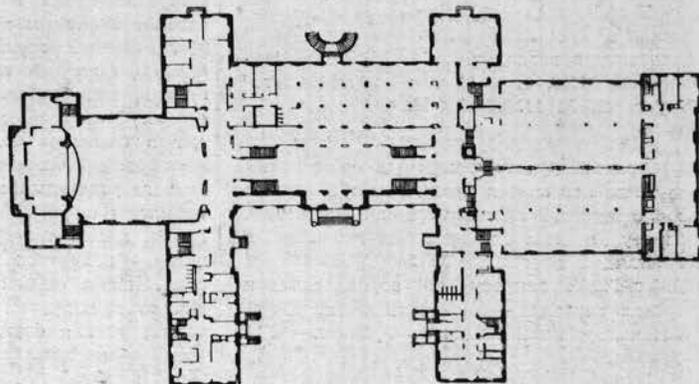
„Интернациональный дом“ в университетском городке в Париже
Арх. Ж. Ларсон,
Л. Бехман



„La Construction moderne“,
т. 52, № 7, 1936 г.



Генплан

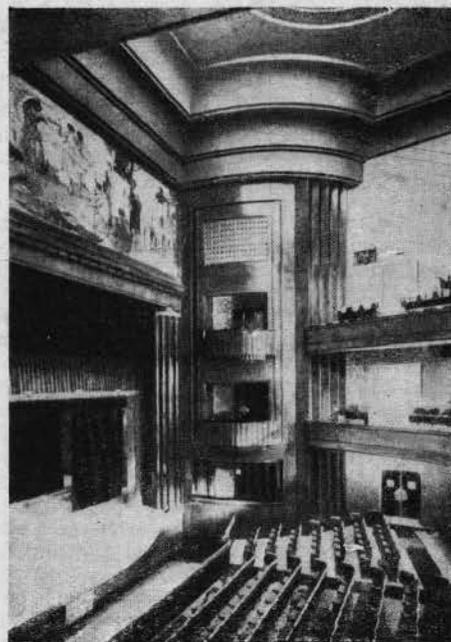


План 1-го этажа



Новый
муниципальный
театр
в Каркассоне
Арх. М. Уден

„La technique
des Travaux“
№ 11, т. 12, 1936 г.



Фрагмент
зрительного зала

оконных проемов, через которые с улицы видна стенная роспись фойе. Угловая лоджия, служащая продолжением фойе, еще более подчеркивает впечатление, будто первый план отстоит на 5—6 м от красной линии. Светлый, теплых тонов римский травертин служит облицовкой фасада.

С улицы в зрительный зал проходят через обширный холл. Монументальная лестница, ведущая в фойе, сделана из мрамора разных оттенков — восточного скироса, черного испанского мрамора и т. д.

Фойе облицовано зеленым альпийским мрамором и украшено картиной Ноэли Гаррига «Пасторальная симфония», занимающей целый простенок. Высота фойе соответствует высоте первого и второго балконов.

Ложки авансены удачно соединены с балконами рядом вертикальных уступов и заканчиваются ажурными панно цвета старой слоновой кости. В центре плафона большой купол зеленоватого оттенка.

Главный каркас здания и балконы сконструированы целиком из железобетона. Зал, фойе и входной холл с одной стороны и сцена и помещения администрации с другой — разделены расширительными швами.

Архитектура вокзалов. „L'Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, № 8 и „Architecture“ 1936, т. 49, № 11.

Архитектура транспортных сооружений все чаще становится предметом обсуждения во французской архитектурной печати. Так, вопросу о железнодорожных вокзалах и автостанциях посвящен № 8 „L'Architecture d'Aujourd'hui“, вопросу об аэровокзалах и морских вокзалах — № 10 того же журнала, железнодорожным вокзалам Франции — № 11 журнала.

Говори о железнодорожных вокзалах,

оба журнала с прискорбием отмечают, что эти сооружения возникли и строились в самую «безвкусную» эпоху европейской архитектуры, и, вместо того, чтобы покрыть Францию множеством прекрасных памятников искусства, железнодорожные компании «обезобразили лицо страны» вокзалами, при постройке которых думали только об увеличении прибыли, несколько не заботясь об эстетической стороне дела.

Забота об эстетике железнодорожных сооружений, — отмечает журнал, — не должна ограничиваться одними вокзалами, но распространяться также на депо, мастерские, посты стрелочников и т. д., ввиду чего архитектору принадлежит здесь не менее важное место, чем инженеру.

Из новых французских вокзалов наиболее значителен Гаврский („Architecture“, № 11, стр. 361—364).

Центральным пунктом всей композиции является башня высотой в 30 м, с большими часами, увенчанная аллегорической скульптурой Пуассона, изображающей тесную связь Гавра с морем и с железными дорогами. Башня соединена с главным зданием при помощи портика. Главной частью здания служит громадный центральный железобетонный холл в 20 м высоты. Напротив входа в холл расположены багажные и билетные кассы. По обе стороны продолжением холла служат галереи; в правую галерею выходит буфет для напитков, информационное бюро и бюро доставки багажа на дом; левая галерея ведет в багажное отделение. На поездную платформу выходят три зала ожидания. Всякого рода административные помещения, кабинеты начальника станции и его помощников, касса, телеграф, кордегардия, амбулатория находятся в крыле между холлом прибытия и отбытия поездов и улицей Магеллан; в другом крыле — специальный комиссариат и служба пути. Во втором этаже обоих крыльев — квартиры руководящего персонала.

Вся конструкция здания железобетонная, с кирпичным заполнением и с наружной облицовкой из местного камня.

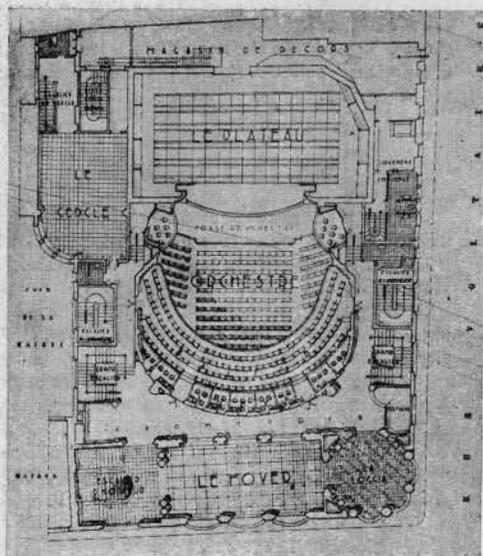
Пассажирский холл украшен большими мозаичными панно.

В противоположность Гаврскому вокзалу, вокзалы Версаль-Шантье и Трувиль-Довиль имеют резко выраженный местный характер. Автором первого является арх. А. Вантр. Спокойный фасад с аркадой и классическим карнизом перекликается с формами Версаля. Фасад облицован розоватым бургундским камнем. Единственным украшением светлого холла и галлерей являются географические карты, высеченные на полированном камне, и монументальные часы. Вокзал в Трувиле, окруженный цветниками и лужайками, напоминает несколько модернизованную нормандскую ферму.

Попытку приближения, хотя и не столь ярко выраженного, к местному стилю представляет собой также небольшой вокзал в Динале (Бретань), особенно центральный павильон, с его живописным фасадом. Все три павильона покрыты местным шифером и соединены между собой террасами. Над большим центральным холлом возвышается башня с часами, расположенная на оси главной улицы города. Вокзал построен по проекту арх. Лефора.

Описанный в № 8 „L'Architecture d'Aujourd'hui“ Брестский вокзал (стр. 33—34) запроектирован арх. Кассаном. Он будет построен на террасе, доминирующей над Брестским рейдом, в виду чего архитектор стремился к максимальной видимости рейда. С этой целью он придал круглую форму центральному холлу, оставив свободным сектор, обращенный к рейду.

Из деталей плана следует отметить специальный вход для багажа, в то время как центральный холл предназначается для пассажиров. Интересной подробностью плана является круглый тамбур, в центре которого производится контроль билетов.



План

Новый родильный дом Красного креста в Люксембурге. Арх. О. Бартинг. „L'Ossature Metallique“, 1936, т. 5, № 7—8, стр. 325—334, илл.

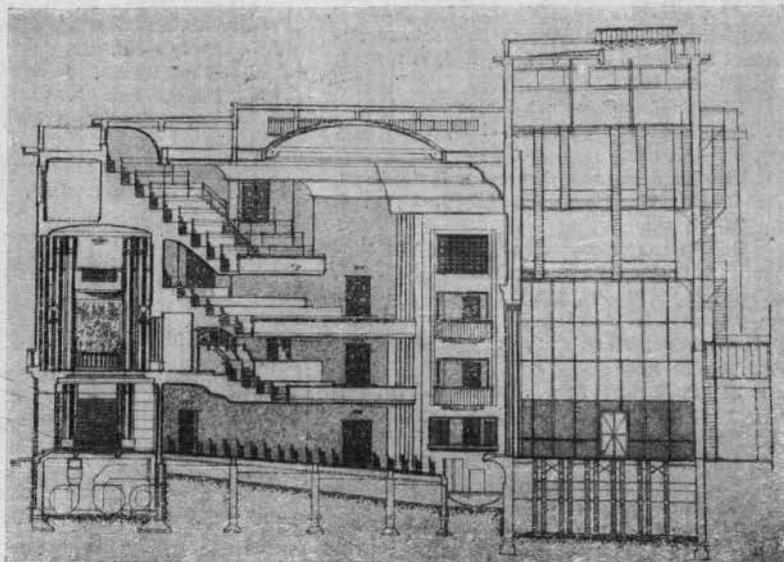
Новый родильный дом в Люксембурге расположен на окраине, среди прекрасных садов, в стороне от шумных артерий. Главное здание имеет форму двойной буквы Т и покрывает 2200 м. Передний корпус имеет 84 м в длину и от 9 до 13,6 м в глубину. Длина заднего корпуса 92 м при глубине от 9 до 14,7 м, а центральный соединяющий их корпус — 25 м в длину при ширине в 10,5 м. Здание состоит из подвального этажа и двух верхних этажей с плоской крышей и рассчитано на размещение 108 взрослых (считая 38 человек персонала) и 60 новорожденных.

В переднем корпусе, на правой половине помещаются кабинеты и канцелярии администрации, ожидания, рентгенологический кабинет и квартира директора, а на левой половине — больничные палаты и изолятор для заразных на самом конце. Палатами занят весь второй этаж. Нижний этаж центрального корпуса отведен под кухни и хозяйственную часть, а второй этаж — под залы для новорожденных. В нижнем этаже заднего корпуса помещается акушерская школа, комнаты сестер и часовня, а во втором этаже — операционные и стерилизационные.

Котельная центрального отопления, прачечные, сушильная и гладильная, дезинфекционная камера, мусоросжигательная установка, холодильник и пр. находятся в подвальном этаже.

При постройке родильного дома уделялось большое внимание созданию идеальной звукоизоляции. Это побудило строителей остановиться, при выборе конструкции, на металлическом каркасе, который более приспособлен для звукоизоляции, чем железобетонный каркас. С той же целью под в коридорах покрыт каучуковым ковром, а пол в палатах — линолеумом.

Залы для родов имеют тройные стены и двойные двери с резиновыми валиками.



Продольный разрез

Палаты похожи скорее на комнаты частного дома, чем на больничное помещение. Стены их покрыты моющимися обоями, что придает им уютный вид, увеличивая в то же время звукопроницаемость стен.

Наружные стены двойные, с заполнением из пемзового бетона с воздушной прослойкой. Общая толщина стен равна 29 см. Перекрытия сделаны из пустотелого кирпича с металлической арматурой и несколькими изолирующими материалами. Крыши-террасы покрыты медными листами в 0,4 мм на основании из пемзового бетона. Стальные оконные рамы составляют одно целое с металлическим каркасом здания.

Дом Общества датских инженеров в Копенгагене. Арх. О. Гундлах-Педерсен. „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 11, стр. 569—576, илл.

Расположенный в центре Копенгагена дом Общества инженеров занимает прямоугольный участок с линией фасада в 42 м при ширине в 30 м. Главный корпус здания восьмизэтажный. Нижний этаж с его гранитным цоколем отделен от верхних этажей непрерывной горизонтальной полосой и образует основу здания. Верхние этажи обрамлены четырьмя пилястрами и широкой горизонтальной полосой. Вертикальные столбы, идущие вверх от горизонтальной полосы, придают легкость всей конструкции. Фасад покрыт светлой цементной штукатуркой, на которой выделяются черные мраморные панно под окнами.

Выступающие части нижнего этажа, которые соответствуют вертикальным столбам верхних этажей, покрыты нержавеющей сталью. Над главным входом полукруглый навес.

Весь нижний этаж занят залами для собраний, залами для празднеств и рестораном. Во втором и третьем этажах размещены гостиные, библиотека общества и т. п. В эти помещения ведет широкая

центральная лестница. В остальных этажах конторские помещения. К этим помещениям ведут особые лестницы, благодаря чему доходная часть здания совершенно изолирована.

Столовая и зал празднеств разделены с емной перегородкой, которую можно с легкостью удалить в случае надобности, причем образуется один большой зал в 351 м² для банкетов и спектаклей.

СТАТЬИ И МАТЕРИАЛЫ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Дж. М. Ричардс. Малоизвестные мастера архитектуры XIX века: сэр Титус 'олт. „The Architectural Review“, 1936, т. 80, № 480, стр. 213—215, илл.

Дж. Стигмен. Бейхемское аббатство. „The Architectural Review“, 1936, т. 80, № 480 (ноябрь) стр. 200—203, илл.

Фрагменты старинной архитектуры во французской деревне. „American Architect and Architecture“, 1936, т. 149, № 5 (2669), стр. 41—48, илл.

Р. Паркер. Тивертон, Род Аленд и их старейшие здания (из серии монографий по ранней американской архитектуре). „Pencil Points“, 1936, т. 17, № 10 (приложение), стр. 571—593, илл.

Проф. М. Биркенбил. Кафельные печи эпохи Ренессанса. „Keramische Rundschau und Kunst-Keramik“, 1936, т. 44, № 41 и 42, стр. 503—505, илл.

БИБЛИОТЕКИ

Библиотека в Випурн (Финляндия). Арх. Альвар Альта. „The Architects Journal“, 1936, т. 81, № 2173, стр. 319—352, илл.

Библиотека в Уоллингте. Арх. Р. Атkinson. „Architectural Design and Construction“, 1936, т. 6, № 12, стр. 413—416, илл.

ШКОЛЫ И ДЕТСКИЕ УЧРЕЖДЕНИЯ

Школа в Данстебле. Арх. О. П. Милл. „Architectural Design and Construction“, 1936, т. 6, № 12, стр. 401—403, илл.

Школьный комплекс в Ла-Рошель. Арх. П. Гразе. „La Construction Moderne“, 1936, т. 52, № 5, стр. 100—105, илл.

Школьный комплекс в Ванве. Арх. П. и М. Марм. „La Construction Moderne“, 1936, т. 52, № 4, стр. 78—86, илл.

Экспериментальная школа в Лос-Анжелесе. Арх. Р. Нейтра. „Nuestra Arquitectura“, 1936, т. 7, № 8 (85), стр. 300—307, илл.

Школа „Линдберг“ в Обервинтертуре. Арх. Г. Гохлох. „Der Baumeister“, 1936, т. 34, № 11, стр. 387—392, илл.

Школа в Эльсау. Арх. Г. Гохлох. „Der Baumeister“, 1936, т. 34, № 11, стр. 393—395, илл.

Проектирование школ. „The Architect and Building News“, 1936, т. 148, № 3539, стр. 65—66, илл.

Внутренняя окраска школьных помещений, наиболее полезная для зрения (калифорнийские школы). „The Architect and Engineer“, 1936, т. 127, № 1, стр. 43—46, илл.

Летняя детская колония в Санта Севера (Италия). Арх. Л. и Г. Ленци. „The Architect and Building News“, 1936, т. 148, № 3539, стр. 75—77, илл.

БОЛЬНИЦЫ

Заразная больница в Пейзли. Арх. Дж. Бернет, Тайт и Лорн. „The Architectural Review“, 1936, т. 80, № 478, стр. 104—108, илл.

Зубная клиника в Стокгольме. Арх. В. Иогансен. „The Architects Journal“, 1936, т. 84, № 2178, стр. 533—537, илл.

Детский профилактический санаторий (превенториум) в Сен-Жорж-Мотель. „La Construction Moderne“, 1936, т. 52, № 3, стр. 59—66, илл.

Родильный дом Красного Креста в Люксембурге. Арх. О. Бартинг. „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 10, стр. 519—524, илл.

ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ

Общественные здания в 1936 г. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 375—384, илл. Фото и планы ряда новых общественных зданий и сооружений общего пользования: городских ратуш, почтамтов, счислительной станции и т. п.

Новые здания муниципалитета в Латоне. Арх. Бредшо. „The Architect and Building News“, 1936, т. 148, № 3542, стр. 161—166, илл.

Пенитенциарий в Честере (Пенсильвания). Арх. Дж. Айделл. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4, стр. 360—361, илл.

МУЗЕИ

Новый городской музей в Гааге. „Styl“, 1936, т. 20, № 2—3, стр. 33—40, илл.

ВЫСТАВКИ

Конкурс на проект павильона Чехословакии на выставке 1937 г. в Париже. „Styl“, 1936, № 2—3, стр. 23—27, илл.

ФИЗИКУЛЬТУРНЫЕ И СПОРТИВНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

Э. Бендер. Спортивные и игровые территории в черте г. Кельна. „Gartenkunst“, 1936, т. 49, № 10, стр. 181—186, илл.

Холл для игры в теннис. Арх. инж. Г. Хелден. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 370—371, илл.

Лечебное купальное заведение в Бу-Ханфе (Оран). Проект арх. А. Мата, Ж. Казановы и Д. Летелье. „Chantiers“, 1936, т. 9, № 10, стр. 515—518, илл.

Крытый бассейн для плавания в Киле. Арх. Р. Шредер. „Der Baumeister“, 1936, т. 34, № 10, стр. 325—332, илл.

Открытый бассейн в Кротонском парке (Нью-Йорк). „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 369.

ТРАНСПОРТНЫЕ СООРУЖЕНИЯ

Аэропорты и морские вокзалы. „L'Architecture d'Aujourd'hui“, 1936, т. 7, № 9. Специальный номер, посвященный вопросам строительства аэропортов, морских вокзалов. Много планов и чертежей.

Аэропорт в Лимеже; железобетонный ангар инж. Ган. „Travaux“, 1936, т. 20, № 46, стр. 458—476, илл.

Новый аэропорт Бромма близ Стокгольма. Арх. П. Хелквист. „Byggmästern“, 1936, № 24.

Трамвайный парк в Мюнхене. „Deutsche Bauzeitung“, 1936, т. 70, № 44, стр. 885—887, илл.

Вагонный парк лондонского метро в Норсвуде. „The Architects Journal“, 1936, т. 84, № 2175, стр. 407—410, илл.

ТЕАТРЫ, КИНО, КОНЦЕРТНЫЕ ЗАЛЫ

Театр Пикс в Уайт Плейнз. Арх. Бьянкулли и Гиани. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 374-В, илл.

Новое кино „Одеон“. Арх. Г. Уидон. „Architectural Design and Construction“, 1936, т. 6, № 12, стр. 408—409, илл.

Аудиториум в Бэтл Грик (Мичиган). Арх. Р. Кав. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 362—363, илл.

„Аудиториум“ в Канзас Сити. Арх. Джентри. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 364—365, илл.

Кинотеатр в Маркетте (Мичиган). Арх. М. Хер. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 3 (сентябрь), стр. 214—215, илл.

Театр Уилл-Реджерс в Чикаго. Арх. К. и Г. Рапп. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 374—374-А.

АРХИТЕКТУРА ПРОМЫШЛЕННЫХ ЗДАНИЙ

Авиационный завод фирмы Марсель Блох в Курбува (деп. Сень). Арх. Ж. Эннекен. „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 10, стр. 525—532, илл.

Новый радиовещательный центр в Хильверсуме (Голландия). Арх. Меркельбах и Карстен. „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 10, стр. 506—514.

Кинофабрика „Лондонского фильма“. Арх. Джозеф. „The Architectural Review“, 1936, т. 80, № 480 (ноябрь), стр. 189—194, илл.

Радиостудия в Нью-Йорке. Арх. У. Лесказ. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 372—373, илл.

Новое здание Газетной ассоциации. Арх. Г. Элияс и Кларк. „The Architect and Building News“, 1936, т. 148, № 3539, стр. 71—74, илл.

Фабрика ковров в Вустере. Арх. Д. Браун и А. Хенсон. „Architectural Design and Construction“, 1936, т. 6, № 12, стр. 419, илл.

Лаборатория из полупрозрачного стекла в Толедо (США). „La Technique des Travaux“, 1936, т. 12, № 10, стр. 533—538, илл.

Промышленная архитектура в США в 1936 г. „The Architectural Forum“ 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 331—344, илл. Фото и планы ряда построенных в 1936 г. фабрик, типографий, печатных и т. п.

КОНТОРСКИЕ ЗДАНИЯ

Здание Общества взаимного страхования жизни „Асасиа“ в Вашингтоне. Арх. Шрив, Лемб и Гормон. „American Architect and Architecture“, 1936, т. 149, № 8 (2648), стр. 27—32, илл.

Филиал газовой компании в Токио. Арх. Коши Сато. „The Architect and Building News“, 1936, т. 147, № 3538, стр. 43—46, илл.

Новое конторское здание в Сан-Франциско. Арх. Уилбер Пеф. „The Architect and Engineer“, 1936, т. 126, № 2, стр. 11—14, илл.

Новый дом компании Шелл Мекс. Арх. Кальво, Якобс, Хименес. „Nuestra Arquitectura“, 1936, т. 7, № 8 (85), стр. 308—315, илл.

Торговые и конторские помещения в 1936 г. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 303—326, илл. Краткое описание и фото двенадцати торговых и конторских помещений в различных городах США. Большая часть фото изображает интерьеры.

ЖИЛЫЕ ДОМА

Жилые дома в 1936 г. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 261—302, илл. Весьма краткое описание, фото и планы тридцати девяти построенных в 1936 г. в США жилых домов, в большинстве односемейных небольших особняков, с указанием особенностей конструкции, материалов, арматуры всякого рода и системы отопления и вентиляции.

Жилые дома наиболее дешевых типов. „The Architectural Forum“, 1936, т. 65, № 4 (октябрь), стр. 396, илл.

Г. Аллен. Современные жилые дома. „The Architect and Engineer“, 1936, т. 127, № 1, стр. 9—22, глл.

Несколько типовых планов квартир. „The Architectural Record“, 1936, т. 80, № 10 (4), стр. 321, илл.

Особняки и многоквартирные дома. „The Architectural Record“, 1936, т. 80, № 10 (4), стр. 275—305, илл.

Квартиры на крыше-террасе. Арх. Ж. Сабату. „La Construction Moderne“, 1936, т. 52, № 4, стр. 87—92, илл.

Жилой дом в Нью-Йорке. Арх. М. Б. Сандерс. „The Architectural Review“, 1936, т. 80, № 478 (сентябрь), стр. 101—103, илл.

Дом в Хемпстеде. Арх. М. и Ч. Банни. „The Architect and Building News“, 1936, т. 148, № 3539, стр. 79—80, илл.

Кооперативные дешевые дома в Мюнхене. Арх. Э. Фреймут. „Der Baumeister“, 1936, т. 34, № 10, стр. 348—351, илл.

Жилые дома в Дании. „The Architects Journal“, 1936, т. 84, № 2175, стр. 411—413, илл.

Жилые дома для рабочих в Манчестере. Арх. Хейвуд. „The Architects Journal“, 1936, т. 84, № 2173, стр. 339—342, илл.

Жилые дома в Дании. „Arkitekten“, 1936, №№ 5, 6 и 7, илл. Оба номера посвящены жилищной архитектуре Копенгагена за период с 1856 по 1936 г. Дается богатый иллюстративный материал.

Многочетверный дом с барскими квартирами в Париже. Арх. Нанкет. „La Construction Moderne“, 1936, т. 52, № 5, стр. 106—112, илл.

Л. МакКенне. Влияние развития телевидения на проектирование домов. „The Architect and Engineer“, 1936, т. 127, № 1, стр. 51—52.

У. Мушенгейм. Жилые интерьеры. „The Architectural Record“, 1936, т. 80, № 10 (4), стр. 307—320, илл.

Квартира в Париже (интерьер по эскизам Ж. Адне). „Architectural Design and Construction“, 1936, т. 6, № 12, стр. 404—407, илл.

ПАРКИ, САДЫ, АРХИТЕКТУРА ЛАНДШАФТА

Э. Мегро. Лесопарк Парилья. „L'Architecture“, 1936, т. 49, № 10, стр. 349—356, илл.

Харт. Красивые игровые территории (их озеленение). „Landscape and Garden“, 1936, т. 3, № 3, стр. 170—172, илл.

Кубе. Ландшафтное оформление озера Магее в Ганновере. „Gartenschönheit“, 1936, т. 49, № 10, стр. 186—191, илл.

У. Хинц и К. Виспер. Проектирование садов при жилых домах. „Moderne Bauformen“, 1936, т. 35, № 11, стр. 593—618, илл.

МАТЕРИАЛЫ И КОНСТРУКЦИИ

Нержавеющая сталь как новый декоративный архитектурный материал для украшения фасадов (интервью с О. Бахом). „The Architect and Engineer“, 1936, т. 126, № 2, стр. 23—24 и 47, илл.

Деревянное строительство. „Das Werk“, 1933, т. 23, № 19, илл. Большая часть номера посвящена вопросам деревянного строительства в связи с вопросом по деревянному строительству в Берне.

Вейнберг. Двойной верогифы (к вопросу о строительстве из стандартных частей). „Ameri-

can Architect and Architecture“, 1936, т. 149, № 5 (2649), стр. 52—56, илл.

Э. Раскин. Защитники и противники строительства из стандартных деталей. „American Architect and Architecture“, 1933, т. 149, № 5 (2649), стр. 21.

48 систем изготовления стандартных частей. „American Architect and Architecture“, 1936, т. 149, № 5 (2649), стр. 28—40, илл.

Ричард Нейтра и строительство из стандартных частей. „American Architect and Architecture“, 1936, т. 149, № 5 (2649), стр. 23—27, илл.

ДЕТАЛИ ЗДАНИЙ

Проф. Отто Каров. Двери и ворота. „Baugilde“, 1936, т. 18, №№ 29 и 30, стр. 863—864 и 877—881, илл.

Оформление входных домовых дверей в Голландии (из коллекции зарисовок М. Спир). „Architectural Design and Construction“, 1936, т. 6, № 12, стр. 40—421, илл.

ПЛАНИРОВКА И ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

Х. Делиус. Планировка по художественным принципам (продолжение). „Baugilde“, 1936, т. 18, № 29, стр. 840—843, илл.

Г. Барде. Свободные пространства, их значение, классификация, распределение. „L'Architecture“, 1936, т. 49, № 10, стр. 335—348, илл.

Новые постановления по планировке Лондона. „The Architect and Building News“, 1936, т. 148, № 3539, стр. 58.

Л. Глинг. Создание ансамбля общественных зданий в Вестминстере. „The Architects Journal“, 1936, т. 84, № 2173, стр. 331—334, илл.

Города, какими они могли бы быть. Города сателлиты. „Town and Country Planning“, 1936, т. 4, № 16, стр. 116—118 (перепечатано из „Times“ 5 июня 1936 г.).

Дж. Ринготи. Конкурс на проект регулятивного плана г. Блдуно. „Urbanistica“, 1933, т. 5, № 5, стр. 247—263, илл.

Уэстекре — поселок из домов стоимостью не выше 1500 долларов. „The Architectural Record“, 1936, т. 80, № 10 (4), стр. 252—274, илл.

А. Паке. Старый город во Франкфурте и М. Вопрос о сноске и смиривании. „Der Baumeister“, 1936, т. 34, № 10, приложение, стр. 205—212, илл.

Детердинг. Проблемы градостроительства и планировки в г. Ванне-Эйгель. „Deutsche Bauzeitung“, 1936, т. 70, № 43, стр. 862—864, илл.

Ж. Леме. Лорен — город, возникший в связи с корабельными верфями. „La Vie Urbaine“, 1936, т. 13, № 35, стр. 321—333, илл.

Г. Зоннеберг. Модель средневекового города. „Deutsche Bauzeitung“, 1936, т. 70, № 43, стр. 877, илл.

М. Э. Мюллер. Реконструкция города Невшателя в Швейцарии. „La Vie Urbaine“, 1936, т. 13, № 35, стр. 283—320, илл.

Работы арх. Вльенбюхера: расширение Антверпена. „Deutsche Bauzeitung“, 1936, т. 70, № 43, стр. 865—867, илл.

Гдьян. „Architektura i Budownictwo“, 1936, т. 12, № 5, илл. Весь номер посвящен новому польскому портовому городу Гдыне (планировка, архитектура, портовые сооружения и т. п.).

Два фонтана у ворот Сен-Клу в Париже. Арх. Помье и Бийяр. „La Construction Moderne“, 1936, т. 52, № 5, стр. 91—98, илл.

НОВОСТИ СТРОИТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ НА ЗАПАДЕ

ИЗОЛЯЦИОННЫЕ ПЛИТЫ

В августовском номере английского журнала «Дезайнед Констракшен» помещена статья о новом изоляционном материале «термакуст», отличающемся большой конструктивной прочностью и хорошими звуко- и теплоизолирующими свойствами. Этот материал получен в результате многолетних экспериментов английской государственной физической лаборатории «Бильдинг Рикарч Стейшен» и представляет собой прессованную древесную шерсть, волокна которой связаны цементом.

«Термакуст» отличается незначительным весом (вес 1 куб. фута — от 17 до 28 фунтов в зависимости от способа обработки). Расширяемость его крайне незначительна. Так как он не требует никакой предварительной обработки или оштукатуривания, то он применяется и для потолков. При применении для покрытия крыш «термакуст» может быть непосредственно приколочен к стальному каркасу или к стропилам и обычно покрывается сверху асфальтом или черепицей.

Для легких перегородок применяются двухдюймовые плиты, покрывающиеся с

обеих сторон полудюймовым слоем штукатурки. Для достижения высокой звукопроницаемости применяются двойные перегородки с промежутком в 4 дюйма.

Размеры термакустовых плит — 7 футов X 1 фут 11/8 дюйма, толщина 3/8—3/4 дюйма.

СТРОИТЕЛЬНАЯ ВЫСТАВКА 1936 ГОДА В АНГЛИИ

В сентябрьском номере журнала «Дезайнед Констракшен» помещен подробный обзор экспонатов, выставленных на недавно открывшейся в Англии строительной выставке. Строительные выставки устраиваются в Англии каждые два года и представляют большой интерес потому, что все крупнейшие английские фирмы выставляют на ней свои новейшие достижения в области строительной техники, материалов и оборудования.

В группе основных строительных материалов выставлена продукция английской промышленности по стали, цементу, кирпичу и т. п.

Большинство экспонатов не является новыми. Наиболее интересны экспонаты

цементной промышленности. В этом разделе выставлены цветные и быстро затвердевающие цементы; кроме того, здесь демонстрируются новые способы применения агрегатов. На выставке представлены новые полированные цементные плитки для стен и полов «сноукрит» и «кулламико» и полированные плиты «кулламико» для наружной облицовки кирпичных и бетонных зданий.

В отделе стальных изделий наибольший интерес представляют образцы применения стали для внутренней отделки (стальные дверные и внутренние оконные рамы, плинтусы и т. п.).

Предприятия стекольной промышленности выставили новые конструкции из стекла и железобетона (купола, образцы стеной кладки), пустотелые стеклянные блоки, отличающиеся большими достоинствами в смысле изоляции, гибкое декоративное стекло «витрофлекс» для изогнутых поверхностей, изделия из «гласкрита» и ферро-гласа (стекло-железо).

Фирма Гарнера «Асбест-Цемент Ко» выставила пустотелые плиты «тарнол» из асбоцемента, двойной толщины, с заключенной внутри арматурой из волнистого

асбоцемента и асбоцементные газовые и водопроводные трубы.

Компания «Кернер-Гринвуд» выставила образцы водоудорных смесей из цемента с добавлением патентованного порошка «шудро».

В обширном отделе кирпича выставлено очень мало нового. Следует отметить новые покрытые песком кирпичи машинной и ручной выработки. Интересен павильон фирмы «Лондон Брик» с двумя выступающими на расстояние 5 футов из центрального корпуса консольными навесами из армированной кирпичной кладки, наглядно показывающими возможности обыкновенного кирпича.

В отделе кровельных материалов, асфальта и битума широко представлена матовая, глазурированная и покрытая песком глиняная черепица самых разнообразных расцветок; различные виды применения рубероидовых покрытий (стальные крыши, покрытые рубероидом, для зданий кино, промышленных сооружений и т. п.); рубероидовые крыши «рубердаль», отделанные гранулитовыми плитками и т. п. Очень интересны экспонаты фирмы «Слейт Слаб Продактс», показывающие различные виды применения и обработки шифера как отделочного материала для стен, каминов, ванных и т. п.

В отделе дорожных покрытий следует отметить разноцветные плитки для полов из прессованного натурального асфальта «колорпавет».

Особенно богато на выставке представлена продукция фирмы «Империал Кемикел Индастрие Лимитед». Из выставленных ею экспонатов следует отметить образцы стеной кладки из материалов, изготовленных на базе ангидрита (безводного гипса), отличающихся большой прочностью и твердостью. Эти материалы представляют собой разноцветные агрегаты, связанные окрашенным вяжущим и отличающиеся большим разнообразием расцветки. Фирма выставила также ячеистые блоки из ангидрита, отличающиеся хорошими звуко- и теплоизоляционными свойствами.

В отделе металлических изделий этой фирмы выставлена система медных электрических проводов «бродунт», изделия из «вердюра» (кремнисто-медно-марганцевого сплава, недавно освоенного английской промышленностью) и пр.

В отделе металлических деталей богато представлены разные типы металлических окон и дверей для жилых зданий, школ,

учреждений и т. п. Следует в особенности отметить выдвигаемые и складывающиеся двери. Новинкой являются наружные двери для жилых домов из прессованной стали, которые по цене мало отличаются от деревянных дверей среднего качества.

В отделе обшивки для стен и полов обращает на себя внимание все увеличивающееся распространение оплукатуренных плит и перегородок, представляющих собой или совершенно готовый фабрикат или закрытых тонким слоем гипса.

Особенно интересны экспонаты фирмы «Вуд Продактс»: «энсонит», «энсоуэл», «тафборд» и «энсофлекс».

«Энсонит» представляет собой плиты толщиной $\frac{1}{16}$ дюйма, изготавлиющиеся как с матовой, так и с глазурированной поверхностью. Эти плиты отличаются значительной прочностью. Они не крошатся и не растрескиваются и, благодаря незначительному поверхностному впитыванию, не нуждаются в предварительной обработке и покрывании клеем, что очень облегчает окраску стен. «Энсонит» рекламируется как водоупорный, термоизоляционный и в достаточной степени огнеупорный материал. «Энсоуэл» и «тафборд» — доски для потолка толщиной $\frac{1}{16}$ дюйма, отличающиеся высокой прочностью. Может быть, наиболее интересным из всех материалов этой группы является эластичная обшивка для стен «энсофлекс», изготавливающаяся рулонами в 10 футов ширины и 75 футов длины. Этим материалом можно покрыть любую стену без всяких швов и соединений.

В отделе фанеры выставлено большое количество выдвигаемых дверей. Дверь «Аристократ» состоит из девяти пластин, спаянных вместе бакелитом под давлением в тысячу тонн и покрытых ватем тончайшей фанерой. Фирма «Тиббенхэм» выставила выдвигаемые двери из пробки.

Кроме строительных материалов и деталей на выставке выставлено оборудование кухонь, электрические плиты, камины и бойлера.

Фирма «Ричард Сентрал Хитинг Лимитед» выставила совершенно новую систему центрального отопления, состоящую из излучающего газового бойлера (который легко можно установить в любой кухне), небольшого резервуара и термостатического контроля. Эта система центрального отопления, благодаря незначительному потреблению газа, является самой дешевой из всех систем центрального отопления. Кроме того, радиаторы нагреваются в течение 20 минут.

АМЕРИКАНСКИЕ СПОСОБЫ ИЗГОТОВЛЕНИЯ ТЕРРАЦЦО

Терраццо, давая возможность достижения яркой красочной гармонии в отделке полов, в то же время представляет собой прочный, не выцветающий и мало изнашивающийся материал, нашедший уже себе в Америке широкое применение для отделки полов вокзалов, наружных замощенных парадных подходов к зданиям и т. п.

Существует два способа сооружения полов из терраццо. При одном из этих способов отделка из терраццо связана с бетонным основанием, при другом способе этой связи нет. Применение последнего способа наиболее целесообразно во всех тех случаях, когда плиты пола подвергаются постоянному сотрясению. Но этот вид терраццо дороже, так как в этом случае требуется не двухдюймовая толщина слоя терраццо, а трехдюймовая. При сооружении такого пола на плиты основания накладывается сперва равномерный слой песка толщиной в $\frac{1}{4}$ дюйма, покрывающийся листами просмоленной бумаги. На эту бумагу накладывается слой толщиной в 2 дюйма, состоящий из одной части цемента и четырех частей грубого песка. Пока этот слой еще не затвердел, на него накладываются полосы из латуни или белого металла, которые и представляют собой основную сетку для накладки терраццо; после этого, накладывается смесь из одной части белого или серого портландского цемента и двух частей мраморной крошки или тому подобных цветных агрегатов (стекла, керамических материалов и т. п.). Толщина этого слоя составляет $\frac{3}{4}$ дюйма. Смесь сперва составляется сухой, затем к ней добавляется вода. Готовая, равномерно распределенная, смесь укатывается по поверхности до тех пор, пока она не уплотнится. Во время процесса укатывания могут быть добавлены дополнительные агрегаты, иногда более крупных размеров. После укатывания пол сглаживается ручным скребком, а затем намачивается и остается мокрым, пока не затвердеет настолько, что становится возможным его машинная шлифовка сперва грубой, а затем мелким карборундовым песком.

Последней стадией работы является тщательное растирание пола не содержащим щелочей мыльным раствором, который через 8—10 часов смывается горячей водой.

АРХИТЕКТУРА И КНИГА

И. А. Барте́нев. Зодчие итальянского ренессанса. Предисловие проф. Н. Б. Бакла́нова. 174 стр., 92 илл. в тексте и на отдельных таблицах. Огиз—Изагиз. Ленинградское отделение. 1936. Ц. 15 р.

«Книга И. А. Барте́нева является вполне актуальной», — пишет проф. Н. Б. Бакла́нов в своем кратком и содержательном предисловии. С этим нельзя не согласиться. Небольшая, богато и сравнительно хорошо иллюстрированная книжка И. А. Барте́нева выходит очень своевременно. Однако чувство радости и благодарности, которое охватывает вас при первом беглом знакомстве с этой книгой, сильно омрачается недоумением, досадой и, наконец, разочарованием, как только вы приступите к внимательному ее изучению.

В предисловии говорится, что «книга эта не вносит каких-либо новых точек зрения на архитектуру ренессанса, автор суммирует установившиеся в искусствоведческой литературе воззрения на творчество этой эпохи». Для учебного пособия и научно-популярных сочинений компилятивный метод вполне законен и часто даже неизбежен. Но беда в том, что надо уметь компилировать. От компилятора требуется не только знание компилируемой литературы, но прежде всего знание самого предмета, от него не требуется новых точек зрения, но требуется определенная, своя, точка зрения, иначе компилируемый материал его задает и получается то, что получилось с книгой И. А. Барте́нева.

Этим основным недостатком, видимо, можно объяснить одну особенность этого труда, которая прежде всего бросается в глаза и которая может на первый взгляд показаться загадочной. Книга резко распадается на две части, настолько резко, что кажется, будто они написаны разными авторами.

Автор, писавший о мастерах раннего Возрождения, со своей задачей вовсе не справился. Его текст страдает отсутствием общей точки зрения, абстрактностью характеристик, безграмотностью архитектурных описаний и, наконец, удручающей словесной небрежностью. Словом, первая половина книги производит впечатление не то невыправленной стенограммы какой-то лекции, не то страниц из записной книжки с плохо переведенными цитатами из иностранных авторов. Но вот, начиная уже с очерка о Браманте, вы видите, что автор (мы не настаиваем на гипотезе о двух авторах) уже значительно лучше справляется со своей задачей: изложение становится все более связным, «общие характеристики», к счастью, почти отсутствуют, архитектурные описания гораздо более содержательны и более грамотны, наконец, русская речь начинает до известной степени выправляться.

Со статьями о Микель Анджело, Виньоле, Сансовино и Вазари читатели познакомиться с удовольствием.

В чем же дело? Думается, что в основном дело сводится к характеру источников и к умению ими пользоваться. Для мастеров раннего Возрождения, в особенности для Брунеллеско и для Альберти, автор не располагал такими источниками, которые могли бы дать ему достаточно

цельную и ясную художественную характеристику, Геймюллер и Франкль слишком трудные авторы для простой компиляции, они требуют самостоятельной глубокой проработки, а главное, самостоятельной точки зрения, критического активного, а не пассивного, к ним отношения. Очень жаль, что автор не положил в основу своей компиляции такую солидную и в свою очередь подытоживающую работу, как книгу Виллиха об архитектуре Возрождения, которую он и не цитирует в своей библиографии. Простое изложение соответствующих глав из Виллиха, правда же, гораздо больше дало бы русскому читателю, чем тот сырой, неудоваримый материал, который преподносит нам И. А. Барте́нев. Обратившись к мастерам высокого и позднего Возрождения, автор оказался в более выгодном положении. Для характеристики Микель Анджело и отчасти Виньола он мог спокойно пользоваться Вельфлином. Для остальных мастеров он, к счастью, располагал менее обильными, менее разрозненными, а главное, не искусствоведческими, а скорее чисто фактическими, материалами.

Отсутствие если не новой, то хотя бы какой-то собственной точки зрения на процесс развития итальянской архитектуры в XV и XVI вв. ясно чувствуется уже во введении. Характеристики стиля Возрождения вы там не найдете, вы только узнаете, что на первом этапе этот стиль формировался и что создавались его формальные и конструктивные предпосылки, что второй этап «является как бы стадией зрелости стиля, высоким его взлетом; он характеризуется наибольшей полнотой основных форм развития декоративности, не идущей, однако, в разлад с конструкцией и не нарушающей ее органичности» и, наконец, что третий этап — «период декоративных излишеств... в недрах самого стиля Ренессанса возникают в то же время формальные предпосылки нового стилизованного качества» (стр. 14). Трудно представить себе более пустые и абстрактные определения.

Напрасно думает читатель, что эти голые схемы наполняются каким-нибудь содержанием в ходе дальнейшего изложения. В главе о Брунеллеско автор продолжает в том же духе, но уже печатает свои формулы в разрядку: «Всесторонний и глубокий метод подхода к изучению архитектуры — характерная особенность мастеров Возрождения. Всем им было свойственно понимание архитектуры именно как совокупности зрительно художественной и конструктивно технической задачи-того синтеза, от которого так далек был целый ряд (?) архитекторов на последующих этапах развития мировой архитектуры» (стр. 19). Не говоря уже о том, что синтез, о котором здесь говорится, как раз меньше всего осуществлялся в эпоху раннего Возрождения, лучше было бы конкретнее охарактеризовать роль личности архитектора в эпоху Возрождения, связь тогдашней архитектуры с научной и художественной культурой вообще, т. е. затронуть целый ряд весьма существенных вопросов, которых всецело касается проф. Н. Б. Бакла́нов в своем предисловии и о которых автор много интересного мог бы

прочитать хотя бы у Бурхардта в его «Истории (архитектуры) Ренессанса» и у Ольшкы в его «Истории научной литературы на новых языках». К сожалению, автор не стал нужным использовать эти капитальные труды, ибо они даже не значатся в его библиографии. Столь же туманны и отвлеченны характеристики хотя бы Брунеллеско на стр. 30 («творчество Брунеллеско — самостоятельное, давшее в итоге пространственно разрешенный и вместе с тем новый тип архитектурных сооружений») или Микелоццо на стр. 48, где говорится о «применении ряда новых пространственных решений», о которых в тексте статьи об этом мастере и не упоминается. Туманная, по большей части переводная, терминология в книге Барте́нева, как и во многих наших искусствоведческих трудах не расшифровывается и потому постепенно снашивается, стирается и совершенно теряет свой первоначальный смысл.

Повторяем, однако, что в статьях, посвященных мастерам высокого и позднего Возрождения, характеристики, хотя подчас и спорны (например, в отношении Палладио, которого автор на стр. 148 характеризует как представителя догматического академизма, а на стр. 150 утверждает, что в Базилике: «ни одна деталь не выходит за пределы, установленные римской архитектурой»), во все же более конкретны и более связаны с характеристикой и описанием отдельных памятников.

Вато, когда автор пытается самостоятельно истолковать те или иные памятники, результат получается поистине «оригинальный». Ограничусь двумя примерами. Желая объяснить несоответствие между готическими и античными элементами в фасаде Санта Мариа Новелла, автор находит «ключ» этого явления в... той музыкальной гармоничности, о которой Альберти говорит в своем трактате. «Исповедуя принципы гармонии форм, он скомпоновал воедино античные формы с готическими остатками старого фасада, в силу чего фасад Санта Мариа Новелла в известной мере случаен» (стр. 56). Думается, что Альберти едва ли согласился бы с таким «парадоксом». На стр. 53 автор утверждает, что идея «контрапоста», т. е. динамического сочетания несущих вертикалей и горизонтальных нагрузок, лежала в основе греческой античной архитектуры. Утверждение было бы правильным по существу, если бы автору не вздумалось назвать этот принцип «контрапостом», ибо под «контрапостом» мы привыкли разуметь определенный прием изображения человеческой фигуры, в которой устойчивое равновесие достигается тем, что движения или положения правой стороны компенсируются несимметричными им движениями или положениями левой стороны. Перенесение этого термина на архитектуру встречается нами впервые и уже потому недопустимо, что отношение несущих вертикалей и несомых горизонталей не имеет ничего общего с «контрапостом» в обычном понимании этого термина.

Другим крупным недостатком рецензируемой книги является граничащая с безграмотностью небрежность архитектурной терминологии.

Эта небрежность, особенно заметна в первой части. Вот несколько примеров. «Основная масса помещений» базилика Сан Лоренцо оказывается «распланированной в квадрате», причем небольшие помещения

перекрыты «купольно-сводчатым потолком» (стр. 23), центральная же часть «имеет вид легкого паруса (т.е. купола на парусах), опирающегося на четыре устоя» (стр. 25).

По словам автора, наружная, «лобовая» часть портика капеллы Пацци украшена «прямоугольными окнами». К счастью, по приложенной фотографии читатель может убедиться, что эти «окна» не что иное как филенки. Особенно примечательно описание купола этой капеллы: «сферическое перекрытие... в своей центральной части образующее парус, увенчанный пологим куполом» (стр. 28) и далее: «снаружи купол имеет очертания близкие к пологому конусу с весьма слабой кривизной» (стр. 29). В Сан Спирито полуколонны боковых стен называются «полукруглыми пилястрами» (стр. 32). Колонны во дворе палаццо Веккио именуется «массивными опорными столбами равного диаметра по всей высоте» (стр. 45). Даже во второй части, в очерке о Вазари, мы находим такие перлы, как «чередование парусообразных куполов с полциркульными сводами», причем речь идет о маленьких куполах на парусах и о цилиндрических сводах.

Непростительная небрежность автора сказывается не только в терминологии и в описаниях, а решительно во всем, так что подчас не знаешь, имеешь ли дело с небрежностью или просто с неосведомленностью. Достаточно, например, указать на то, что в статье об Альберти автор вовсе не упоминает о наиболее бесспорной и характерной постройке Альберти — о церкви Сан Франческо в Римини, и о таком интересном памятнике, как капелла Сан Панкрацио во Флоренции. Трудно предположить, чтобы автор не знал или никогда не видел этих вещей; он, видимо, просто напросто о них забыл. Говоря о палаццо Питти и палаццо Рикарди, автор ни словом не обмолвился о том, что описываемые им окна с фронтонами в аркадах нижних этажей — позднейшего происхождения. Он этого, конечно, не мог не знать, но читатель может подумать, что эти окна принадлежат к первоначальным проектам обоих дворцов. История постройки собора св. Петра на стр. 80 изложена так, что создается впечатление, будто Микель Анджело первый «пришел к выводу о необходимости коренной перестройки всего собора» и что, таким образом, в его время уже существовал какой-то построенный собор с абсидой Росселлино. О том, что на этом месте была старая базилика, нигде не говорится. О Лучиано да Лаурана упоминается дважды (стр. 58 и 70), но читатель узнает только то, что он был «известный», что он оказал влияние на Браманте и что термин «брамантеско» иногда заменяют термином «лауренеско». Неужели о такой крупной фигуре нельзя было сказать что-нибудь более конкретное (например, где и когда он жил и что он строил) и более существенное.

В главе о Палладио автор цитирует трактат по переводу «с 4-го изд. Скамоцци. Москва, 1913». Однако никакого 4-го изд. Скамоцци никогда не существовало хотя бы потому, что Скамоцци никогда трактата Палладио не издавал. Судя по цитатам, московское издание 1913 г. не что иное как перепечатка русского перевода XVIII века первой книги Палладио. С первой книгой автор знаком только по этому переводу; он, очевидно, никогда не видел оригинала

трактата, иначе он не сообщил бы нам, что в последующих частях «подвергнуты разбору» церкви, театры, школы (?), триумфальные арки, водопроводы, военно-фортификационные работы и т. д. Между тем, ознакомиться хотя бы с оглавлением этой книги не трудно, так как во всех больших библиотеках она имеется в нескольких изданиях и во многих экземплярах.

Список фактических небрежностей и недосмотров можно было бы значительно увеличить. Беру наугад еще несколько примеров: вилла паллы Юлия была построена не для Юлия II, как упорно утверждает автор, а для Юлия III, а церковь Сан Джорджо Маджоре находится, правда, в Венеции, но не на Пиаццетте (стр. 159), а на острове. Санта Мариа Новелла является не одной из первых работ Альберти (стр. 54), а одной из последних, так как она выполнена им за два года до его смерти. Наконец, мы на стр. 107 с удивлением узнаем, что Дворец дождей является примером «контрастирования массивного первого этажа в облегченных открытых верхних».

О неряшливом стиле автора, в особенности в первой половине книги, распространяться не хочется. Ограничимся минимальным количеством примеров. На стр. 37 говорится об умении Брунеллеско «многогранно охватывать все задачи эпохи», о том, что «его манера совершенствовалась в поступательном движении к лучшим творениям зодчих высокого Ренессанса»; на стр. 40 мы узнаем, что «умение Микеланджело пользоваться декоративно-орнаментальными средствами дает основание считать его основателем декоративного искусства Ренессанса». Эпитет «теоретик раннего Ренессанса», примененный на стр. 62 к Геймюллеру, легко может ввести в заблуждение мало осведомленного читателя. На той же странице автор пишет: «Изучение дверей Бенедетто дает возможность понять творческий масштаб художника, столь широко прозвученный в его капитальной работе, известной под названием палаццо Строцци». На стр. 64 никак нельзя понять, что значит: «внутренние помещения размещены последовательно». На стр. 76, говоря о палаццо Джиро и о Канцелярии автор сообщает, что «название первого (палаццо) происходит от помещавшейся в нем папской канцелярии, а второго — по имени его владельца». Далее, автор пишет: «На смену равновесию в архитектуре Ренессанса, с его ничем не ограниченным распространением вверх, начинает появляться стремление ввысь» (стр. 118) и «большая тяжесть антаблемента... сковывает пилястры, как бы не дает им возможности проскочить вверх» (стр. 124).

Наконец еще несколько слов об одной «мелочи», которую вероятно также приходится приписать поспешности или небрежности: очень многие итальянские собственные имена переданы в совершенно неверной русской транскрипции. Например, Санто Спирито и Санто Лоренцо вместо Сан Спирито и Сан Лоренцо, Пинтуриччио вместо Пинтуриккио, Палаццо даль Парте Гвельфа вместо Палаццо ди (или делла) Парте Гуельфа, Кроккиера вместо Крочинера, Сан Демазо вместо Сан Дамазо, Модерн вместо Мадерна, Вальтерра вместо Вольтерра, Мюгелло вместо Муджелло, Санто Геминиано вместо Сан Джиминиано, капелла Паоллини вместо Паолина, Черегати

вместо Кьерикати и т. д. Большинство этих ошибок едва ли может быть отнесено за счет опечаток.

Как мы уже говорили, иллюстрации к книге подобраны хорошо, они освещают главнейшие из разбираемых памятников и в большинстве случаев выполнены вполне удовлетворительно. Однако и здесь дает о себе знать небрежность автора: не указаны источники архитектурных чертежей и реконструкций. Мало того, подписи под некоторыми чертежами могут ввести читателя в заблуждение, так, например, читая под рис. 25 «Л. В. Альберти. Проекты церкви Санто Андреа и церкви Санто Себастьяно», всякий подумает, что здесь изображены авторские проекты, в то время как на рисунке воспроизведены позднейшие обмеры и реконструкции. Это же касается рис. 41, на котором изображен не проект Браманте, а опять-таки реконструкция. Замалчивание источников архитектурного материала особенно недопустимо в учебных пособиях, где, как правило, к каждому упоминаемому памятнику следовало бы приводить точные ссылки на те издания, в которых учащийся может найти соответствующие чертежи и обмеры. Все это касается и библиографии. Вместо толковой и обстоятельной библиографии для каждого мастера, автор приложил в конце книги очень случайный и неполный список литературы, в котором, как уже указывалось, отсутствуют многие капитальные труды (хотя бы, например, «История Ренессанса» и «Чичероне» Бурхардта). К тому же опечатки в заглавиях (например, L'Eiccnagn вместо L. Cicogn ra) исключают возможность нахождения некоторых книг по каталогу.

В заключение надо признать, что книга И. А. Бартечева, в особенности во второй своей части, содержит много ценного и полезного материала. Но в целом работа эта может быть рекомендована как пособие только с теми серьезными оговорками, на которые нам пришлось указать. Если бы автор серьезнее и внимательнее подошел к своей задаче, мы имели бы ценную и полезную книгу. Тем более досадно и грустно, что это благое и полезное начинание в значительной мере обесценивается легкомысленным и небрежным отношением к работе.

А. Габричевский

М. П. З в а н ц е в. «Домовая резьба». Издательство Всесоюзной академии архитектуры. М. 1935 г. Стр. 130 (с 160 илл.). Тир. 3 000 экз. Ц. 16 р. 50 к.

Труд М. П. Званцева посвящен рельефной «глухой» резьбе Горьковского края. На богатом материале XIX века автор рассматривает основные типы жилища и дает характеристику работ различных районов.

Автор правильно устанавливает изменения композиции и отчасти и самого характера резьбы, в связи с развитием «крестьянской строительной техники». Наиболее старые виды резьбы встречаются при покрытии избы «на самцах». Резьба таких изб очень скромна, отсутствует подзорная доска (позднее главное место для резьбы), украшения сводятся только к оформлению концов «крыльев», проходящих по краям кровли, оконных наличников и «подкрылок» досок, закрывающих торцы верхних бревен.

В дальнейшем резьба усложняется и становится все более пышной. Это развитие связано с появлением новой строительной техники — с введением теса вместо бревен на фасаде и строительного покрытия. В этот период появляются подзорная «дубовая» доска или «платок». Резьба густо покрывает крыльцо, причелины и подзор. В конце XIX века рельефная резьба сменяется выпилочной.

Автор в связи с этой эволюцией устанавливает постепенное изменение характера рельефа. Вначале преобладали плоский рельеф с большими просветами фона, на котором мотивы растительного орнамента даны в виде структурно ясного стебля. Позднее композиция усложняется путем введения новых форм и увеличения числа листьев и цветов, пышно покрывающих всю поверхность доски. Рельеф становится более высоким, фона почти не видно за густыми переплетениями орнаментального узора.

Интересна глава, посвященная описанию техники процессов резьбы в их последовательности. Это описание технически-производственного процесса дается в литературе впервые. Впервые даны фамилии отдельных резчиков, сведения о плотничьих артелях, выполнявших заказы на украшение резьбой крестьянских сооружений.

Однако автор ограничивает свою задачу описанием художественных мотивов, их происхождения, техники и композиционного разрешения резьбы, не давая развернутой характеристики ее стиля. Также мало раскрыто то принципиально новое, что давало крестьянское искусство в результате переработки мотивов современного ему искусства.

Мотивы волжской резьбы чрезвычайно разнообразны, в основном это растительный орнамент, состоящий из цветов, плодов, виноградных гроздей, листьев и стеблей с помещенными в нем фигурами животных и фантастическими изображениями русалок «берегинь», иначе называемых «фараонками», и птиц-сирингов.

Обратив все внимание на раскрытие влияния классицизма и ампира, автор совершенно не коснулся мощных воздействий на народную резьбу стили барокко и ренессанса, а также искусства XVII века. Помимо карнизов и подзоров, отзвуки барокко особенно часто встречаются в наличниках окон. Окна обрамляются и витыми колонками с блясинкой посредине — в духе московского архитектурного стиля XVII века. Таким образом, кроме влияния ампирических форм, указываемого автором, встречаются еще и другие стилиевые наложения. Но все это было очень сильно переработано, являлось лишь источником для творчества художников-крестьян, создавших свои оригинальные композиции. Резьба получила своеобразную трактовку. Вся она была полна непосредственным ощущением жизни, что отличало ее от отвлеченного и холодного орнамента ампира.

Автором не отмечена эта праздничность, торжественность всего образного строя и глубокая жизнерадостность резьбы.

Осталось вне поля зрения автора и освещение связи резной орнаментации с конструкцией самого крестьянского жилища. Так, подзорная доска не только украшала, но и предохраняла от снега и дождя. Ту же роль играли тесины крыльцов и пр. Эта удивительная утилитарная оправданность и совершенство художественного решения — одно из наиболее замечательных свойств народного искусства.

Не объяснена автором эволюция резьбы от более простых к более сложным и пышным формам. Можно предположить, что кроме естественного развития стили в сторону более декоративных и пышных форм, в своем движении резьба все дальше уходила от непосредственного воздействия на нее ампира, и черты, присущие крестьянскому художественному ощущению, все ярче сказывались.

Не освещена в книге резьба на волжских барках, очень близкая по характеру к домовая резьба и несомненно с нею тесно связанная. Она обычно украшала суда по бортам, оформляла их носы. Сочность и жизненность растительных форм, ренессансные и ампирические мотивы были свойственны и этой резьбе.

Ничего автор не говорит и о стиле самой архитектуры, в силу чего резьба несколько оторвана от самого жилища.

По многочисленным фотографиям книги, к сожалению, не всегда хорошо видны орнаментальные мотивы резьбы. Следовало бы показать на нескольких таблицах специально типы характернейших орнаментов.

Несмотря на отмеченные недостатки, автор собрал и обработал очень интересный материал, найденный им непосредственно в районах распространения резьбы.

В. М. Василенко

НОВЫЕ КНИГИ

ТЕОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

М. Гика. Эстетика пропорций в природе и искусстве. Перевод с французского В. В. Белюстина. Издат. Всесоюзной академии архитектуры. М. 1936 г. Стр. 308 (с 66 рис.). Тир. 4 000 экз. Ц. 10 р.

Витрувий. Десять книг об архитектуре. Перевод Ф. А. Петровского. Том I. Текст трактата. (Серия). Классики теории архитектуры под общей редакцией А. Г. Габричевского. Издат. Всесоюзной академии архитектуры. М. 1936 г. Стр. 331 (с 161 илл.). Тир. 6 000 экз. Ц. 13 р.

Андреа Палладио. Четыре книги об архитектуре, в коих после краткого трактата о пяти ордерах и наставлений, наиболее необходимых для строительства, трактуется о частных домах, дорогах, мостах, площадях, кенетах и храмах. В переводе акад. арх. И. В. Жолтовского. Том I. Текст трактата. Издат. Всесоюзной академии архитектуры. М. 1936 г. Стр. 347 (78/81/48/134/6) с илл. Тир. 5 200 экз. Ц. 38 р.

ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

И. А. Бартев. Зодчие итальянского ренессанса. Предисловие Н. В. Бакланова. Огиз—Изгиз. Ленинградское от-

деление. 1936 г. Стр. 173. Тир. 3 500 экз. Ц. 15 р.

Льюисе Мумфорд. От бревенчатого дома до небоскреба. Очерк истории американской архитектуры. Перевод Б. А. Катловкера под редакцией Д. Е. Аркина. Издат. Всесоюзной академии архитектуры. М. 1936 г. Стр. 170 (с илл.). Тир. 4 500 экз. Ц. 5 р. 50 к.

Н. Архипов. Сады и фонтаны XVIII века в Петергофе. Издат. Леноблисполкома и Ленсовета. Л. 1936 г. Стр. 142 (с илл.), план на вкл. листе. Тир. 5 000 экз. Ц. 1 р.

С. С. Гейченко. Большой дворец в Петергофе. Издат. Леноблисполкома и Ленсовета. 1936 г. Стр. 157 (с илл.). Тир. 5 000 экз. Ц. 3 р. 50 к.

СОВЕТСКАЯ АРХИТЕКТУРА

Отдел проектирования Мосгорисполкома и Моссовета РК и КД. Работы архитектурно-проектировочных мастерских за 1934 г. Том I. М. 1936 г. Вводный текст 23 стр. (с илл.). Три папки репродуцируемых проектов. Тир. 78/81/87. Тир. 5 000 экз. Ц. за том 50 р.

Организационный комитет Союза советских архитекторов. Вопросы жилищной архитектуры. III пленум Оргкомитета Союза советских архитекторов СССР 3—5 июня 1936 г. Информационный бюллетень на правах рукописи. Издат. Всесоюзной академии архитектуры. М. 1936 г. Стр. 126 (с илл.). Тир. 600 экз. (Бесплатно).

С. П. Зверинцев. Простейшие физкультурные сооружения. ГИЗ. Физкультура и туризм. С 36 рис. Тир. 25 000 экз. Ц. 75 к.

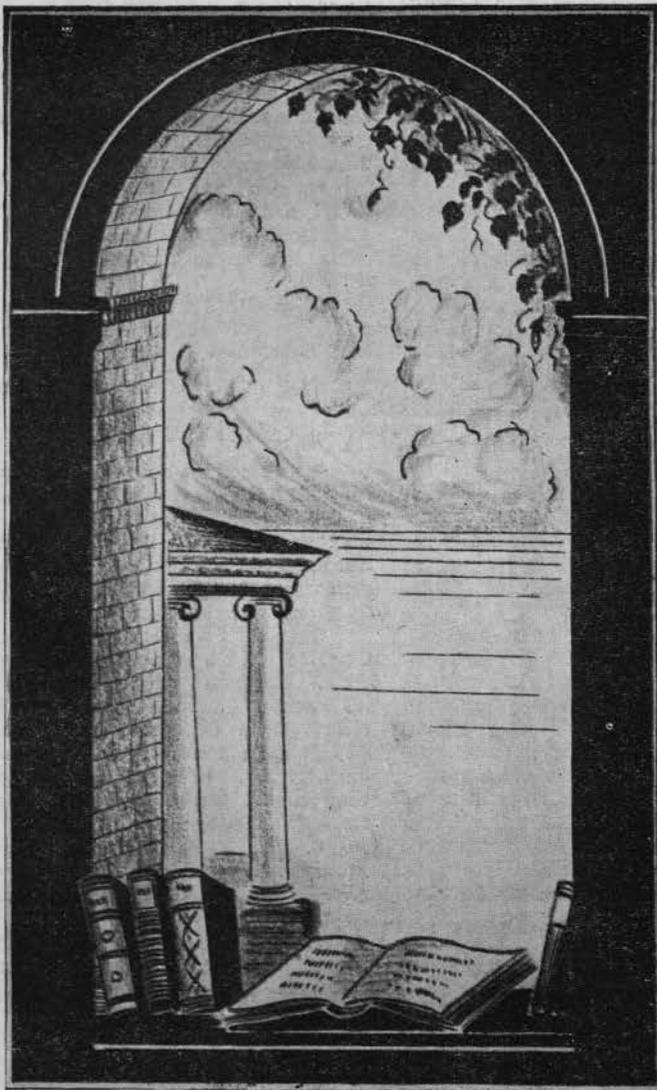
Инж. Н. И. Сметнев. Проектирование и сооружение банных и ваннодушных устройств. Главная редакция строительной литературы. М.—Л. 1936 г. Стр. 225 (с 134 рис.). Тир. 5 000 экз. Ц. 4 р. 15 к.

Московский метрополитен и м. Л. М. Кагановича. Архитектура московского метро. Под общей редакцией арх. Н. Я. Колли и арх. С. М. Кравец. Издат. Всесоюзной академии архитектуры. М. 1936 г. Стр. 195 (с 81 илл.). Тир. 2 600 экз. Ц. 25 р.

Промстройпроект. Справочник проектировщика промышленных сооружений. Том I. Архитектура промышленных зданий. Часть 2-я. Фабрики и заводы. Технические данные, примеры решений и условия строительного проектирования. Главный редактор тома доц. А. С. Фисенко. Редактор 2-й части доц. Б. Н. Варгазин. Редакция тома: доц. Б. Н. Варгазин, инж. М. М. Падосек, проф. Л. А. Серк, инж. Ф. П. Таврин, доц. А. С. Фисенко. Главная редакция строительной литературы. М.—Л. 1936 г. Стр. 876 (с илл.). Тир. 2 000 экз. Ц. 19 р. 50 к.

Строительная индустрия. Том IX. Под редакцией инж. М. С. Рудоминера. Сельскохозяйственные здания. 1936 г. Стр. 650 (с илл.). Тир. 12 000 экз.





Б О Л Ь Ш О И
В Ы Б О Р
К Н И Г
П О А Р Х И Т Е К Т У Р Е
И С М Е Ж Н Ы М В О П Р О С А М

и м е е т с я
в к н и ж н о м
м а г а з и н е
М О Г И З ' а № 6
К у з н е ц к и й
м о с т , 18.
Т е л . К 4 - 4 2 - 3 9
К 2 - 1 7 - 0 7

**МАГАЗИН СВОЕВРЕМЕННО ПОЛУЧАЕТ ВСЕ
КНИЖНЫЕ НОВИНКИ ПО АРХИТЕКТУРЕ**

В библиографическом бюро **МОЖНО ПОЛУЧИТЬ СПРАВКУ О ЛЮБОЙ КНИГЕ.** Принимаются предварительные заказы на книги. О выходе из печати заказанной книги покупатель получает извещение по почте и по телефону. Книги могут быть высланы наложенным платежом.

КАТАЛОГ КНИГ ПО АРХИТЕКТУРЕ ВЫСЫЛАЕТСЯ БЕСПЛАТНО

Магазин имеет киоск при Архитектурном институте (Рождественка, 11).

Макет и техническая редакция — Б. А. Соморов.
Выпуск — Э. Д. Алейникова.
Корректурa — М. Э. Гутцайт.

Зав. иллюстрационным отделом — Н. Ю. Зограф.
Фото: Н. Грановский, Н. Струков. Репродукции —
Ф. Коган, Д. Козлов. Чертежи — А. Ахтырко,
М. Перельштейн

Сдано в производство 13/1 1937 г. Подписано к
печати 23/1 1937 г. Формат 62 × 94¹/₂. 10 лист.
Тираж 7 000. 128 тыс. знаков в бум. листе.
Уполномоч. Главлита Б — 8814, Зак. 38.

Типография и цинкография Жургазобъединения.
Москва, 1-а Самотечный пер., 17.

Цена 6 руб.

П 32
5

АРХИТЕКТУРА С С С Р

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ
АРХИТЕКТОРОВ

Ответственный редактор К. С. Алабян
РЕДАКЦИЯ:
Москва, 2, Новинский бульвар, 9

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ: 12 мес. — 72 руб.,
6 мес. — 36 руб., 3 мес. — 18 руб.
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Москва, 6,
Страстной бульвар, 11, Жургазобъединением, уполномоченными Жургаза из
местях; повсеместно почтой в отдела-
ниях Союзпечати

ЖУРГАЗОБЪЕДИНЕНИЕ
UNITED MAGAZINES AND NEWSPAPERS

L'ARCHITECTURE de l'URSS

REVUE MENSUELLE DE L'UNION
DES ARCHITECTES SOVIÉTIQUES

Rédacteur en chef K. Alabyan

ADRESSE DE LA REDACTION:
M O S C O U, 9, Bvd NOVINSKI

ADRESSEZ LES ABONNEMENTS:
MEJDOUNARODNAYA KNIGA, MOSCOU,
URSS, 15, 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 SOVIET ARCHITECTS

Editor in chief K. Alabyan

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

SUBSCRIPTIONS ACCEPTED BY:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSCOW,
USSR, KUZNETSKY MOST, 15

AMKNIGA, 253, FIFTH AV., NEWYORK CITY USA
KNIGA LTD. BOOK HOUSE, ALDWYCH
W. C. 2. LONDON, ENGLAND

ARCHITEKTUR der UdSSR

MONATSSCHRIFT DES VERBANDES
DER SOWJETARCHITEKTEN

Chefredacteur K. Alabyan

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

ABONNEMENTSANNAHME:
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, MOSKAU,
UDSSR, KUSNETZKY MOST 15

KNIGA BUCH UND LEHRMITTELDES. m.B.H.
BERLIN, W. 35 KURFÜRSTENSTRASSE, 75
POSTSCHECKKONTO BERLIN 12010,
DEUTSCHLAND