

ЗОДЧИЕ МОСКВЫ

ЗОДЧИЕ МОСКВЫ



Annotation

В книге, содержащей рассказ о наиболее выдающихся зодчих начала XX в. и советского времени, чья жизнь и творчество связаны с Москвой, приводится ряд адресов, позволяющих пользоваться ей как путеводителем.

-
- [М. И. Астафьева-Другач, Ю. П. Волчок, А. М. Журавлев](#)
- [Город и мастера](#)
- [Д. Сухов](#)
- [И. ЖОЛТОВСКИЙ](#)
- [И. РЕРБЕРГ](#)
- [И. ФОМИН](#)
- [А. ЩУСЕВ](#)
- [В. СЕМЕНОВ](#)
- [А. КУЗНЕЦОВ](#)
- [В. ЩУКО](#)
- [Г. БАРХИН](#)
- [Л., В. и А. ВЕСНИНЫ](#)
- [Н. ЛАДОВСКИЙ](#)
- [С. ЧЕРНЫШЕВ](#)
- [П. ГОЛОСОВ](#)
- [И. ГОЛОСОВ](#)
- [Л. РУДНЕВ](#)
- [В. ГЕЛЬФРЕЙХ](#)
- [А. ЛАНГМАН](#)
- [К. МЕЛЬНИКОВ](#)
- [В. КРИНСКИЙ](#)
- [Б. ИОФАН](#)
- [М. ГИНЗБУРГ](#)
- [Г. ГОЛЫЦ](#)
- [М. ПАРУСНИКОВ](#)
- [Н. КОЛЛИ](#)
- [А. МОРДВИНОВ](#)
- [К. АЛАБЯН и В. СИМБИРЦЕВ](#)
- [А. БУРОВ](#)
- [А. ВЛАСОВ](#)
- [П. АБРОСИМОВ](#)

- [И. НИКОЛАЕВ](#)
 - [Д. ЧЕЧУЛИН](#)
 - [И. ЛЕОНИДОВ](#)
 - [Л. ДУШКИН](#)
 - [М. БАРИЦ](#)
 - [Л. ПОЛЯКОВ](#)
 - [П. ШТЕЛЛЕР](#)
 - [А.МНДОЯНЦ](#)
 - [Г. ЗАХАРОВ](#)
 - [Б. МЕЗЕНЦЕВ](#)
 - [А. БУРДИН](#)
 - [Г. ПАВЛОВ](#)
 - [Н. ОСТЕРМАН](#)
-

**М. И. Астафьева-Длугач, Ю. П. Волчок,
А. М. Журавлев
Зодчие Москвы XX век**

московский РАБОЧИЙ 1988

Составители: М. И. АСТАФЬЕВА-ДЛУГАЧ, Ю. П. ВОЛЧОК, А. М. ЖУРАВЛЕВ

Рецензенты: доктор архитектуры Л. И. КИРИЛЛОВА, кандидат архитектуры В. С. ТИХОНОВ

Зодчие Москвы. — М.: Моск, рабочий, 1988.— 3-78 368 с., ил.

Заведующая редакцией Т. Митрофанова

Редактор К. Стародуб

Художник В. Мирошниченко

Художественный редактор Р. Адагамов

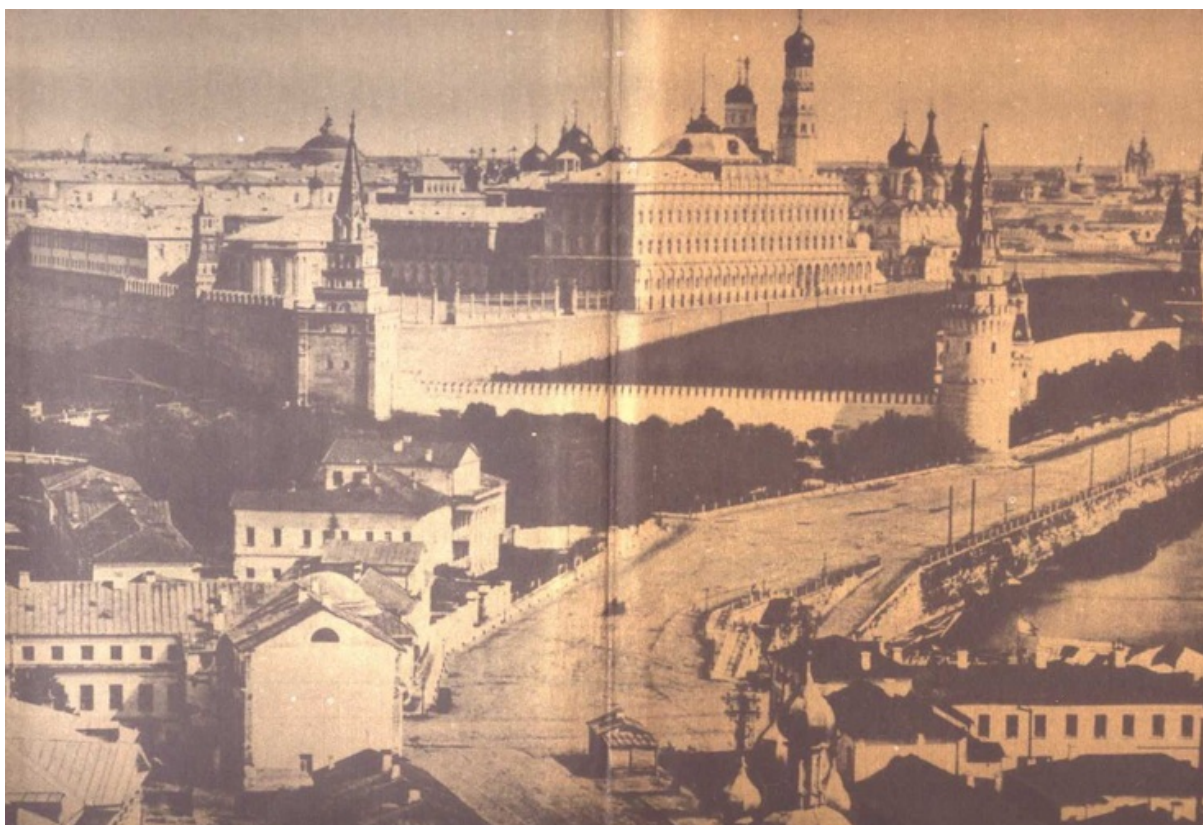
Технические редакторы Н. Привезенцева, О. Иванова

Корректоры

Н. Кузнецова, Л. Шандарина, Е. Ишаева

В книге, содержащей рассказ о наиболее выдающихся зодчих начала XX в. и советского времени, чья жизнь и творчество связаны с Москвой, приводится ряд адресов, позволяющих пользоваться ей как путеводителем.

Предназначена для широкого круга читателей.



ЗОДЧИЕ МОСКВЫ ХХ.

Д. СУХОВ ♦ И. ЖОЛТОВСКИЙ ♦ И. РЕРБЕРГ ♦ И. ФОМИН Л.
ЩУСЕВ ♦ В. СЕМЕНОВ ♦ А.КУЗНЕНОВ ♦ В.ШУКО ♦ Г. БАРХИН ♦ А.
РУДНЕВ ♦ В. ГЕЛЬФРЕЙХ ♦ А.ЛАНГМАН ♦ К. МЕЛЬНИКОВ ♦ В.
КРИНСКИЙ ♦ Б. ИОФАН ♦ М. ГИНЗБУРГ ♦ Г. ГОЛЬЦ ♦ М
ПАРУСНИКОВ ♦ н. колли ♦ Л. МОРДВИНОВ ♦ К. АЛАКЯ Н В.
СИМБИРНЕВ ♦ Л. БУРОВ ♦ Л. ВЛАСОВ ♦ П. АБРОСИМОВ ♦ И.
НИКОЛАЕВ ♦ Л.ЧЕЧУЛИН ♦ И. ЛЕОНИДОВ ♦ Л. ДУШКИН М.БАРШ
♦ Л. ПОЛЯКОВ ♦ П. ШТЕЛЛЕР ♦ Л. МНДОЯНЦ ♦ Е ЗАХАРОВ ♦ Б.
МЕЗЕНУЕВ ♦ Д. БУРДИН ♦ Г.ПАВЛОВ ♦ Н. ОСТЕРМАН

М. И. Астафьева-Длугач, Ю. П. Волчок

Город и мастера

О Москве всегда много писали и пишут: воспевают красоту ее старинных улиц, восхищаются архитектурными памятниками прошлого, поражаются размаху современного жилищного строительства. Но, пожалуй, никогда прежде не писали о столице так много, как в наши дни. И главное — с такой озабоченностью судьбой города в будущем, которая сквозит и в выступлениях тех, кто впрямую причастен к делу застройки Москвы, и тех, кто просто живет в ней или даже приезжает сюда ненадолго. Понятно: ведь речь о городе, чья значимость для страны не нуждается в дополнительных пояснениях.

Недовольство современной архитектурно-строительной практикой Москвы зрело уже давно. Когда с высокой трибуны XXVII съезда партии прозвучали горькие слова о том, что «в разряд политических перешел вопрос о потере своеобразия Москвы, особенно ее центра», проблема застройки Москвы получила точную и емкую формулировку. С одной стороны, она суммировала неполадки и огрехи, скопившиеся в столице за последние десятилетия, с другой — стала точкой отсчета, сильным импульсом для работы с архитектурным пространством города на будущее.

Как сохранить своеобразие столицы? Как в наше стремительное время удержать то, подчас неуловимое, что делает Москву Москвой? Как наделить — и возможно ли такое — этим неуловимым новые жилые районы, плотным кольцом окружившие город? Эти и другие, подчас не менее важные вопросы мучают сегодня архитекторов и заставляют братья за перо людей, весьма далеких от архитектуры.

В последнее время горожанин, как правило, недоволен архитектором. Ему, в сущности, безразлично, почему не состоялось то или иное архитектурное сооружение, как случилось, что дома вокруг одинаковые, а квартал старой, «малоценной», но такой милой и симпатичной застройки пошел под бульдозер... Он твердо знает: виноват архитектор. И тут он прав, потому что по смыслу своей профессии архитектор должен отвечать и за новые дома, и за старые улицы, и за нормальное функционирование всего архитектурного организма города. Должен, если у него есть не только обязанности, но и права, и, наконец, возможности, которые ему предоставляет общество. Только в сотворчестве общества и архитектуры рождаются истинные архитектурные произведения, складывается стратегия отношения к городу, его истории, его прошлому, настоящему и будущему.

При обсуждении современных проблем застройки Москвы на самых разных уровнях все настойчивее звучат упреки в адрес архитекторов, при попустительстве которых столица утратила много из того, что составляло ее особость, ее дух, ее характер. Конечно, утраты невосполнимы и чрезвычайно болезненны для города, каким мы сегодня его воспринимаем и хотим видеть. Но ведь восприятие города, его ощущение, наше отношение к истории — не застывшая догма, не нечто раз и навсегда сформировавшееся и неизменное; с годами они эволюционируют, у каждого времени свои идеалы, свое понимание соотношения прошлого и будущего в настоящем. И архитектор, будучи, с одной стороны, профессионалом, а с другой — частицей общества, не может не реагировать на требования, которые выдвигает перед ним время.

Сейчас мало кому приходит в голову упрекать зодчих классицизма в том, что они, восстанавливая Москву после пожара 1812 г., не воссоздали в прежнем виде всю застройку, а возвели, в сущности, новый город, соответствующий новым идеалам. И хотя не всем современникам (вспомним хотя бы саркастические высказывания Гоголя) нравилась послепожарная Москва, творения Казакова и Бове, Жилярди и Григорьева ныне входят в золотой фонд архитектуры столицы.

Архитекторы, работавшие в Москве в первые послереволюционные годы и позже — в 1930—1950-е гг., создавали новую, социалистическую Москву.

Революционное время — время коренной ломки и общественных отношений, и общественного сознания, и эстетических оценок. Прошлое, независимо от того, далекое оно или совсем недавнее, как бы перестало существовать, воспринимаясь лишь явной помехой на пути в лучезарное будущее. Оно — носитель всего отжившего, устаревшего, всего того, что надо, и притом незамедлительно, заменить всем новым.

Небольшой, но очень характерный пример: в самом начале 1930-х гг. рабочие Пролетарского района Москвы, идя на воскресник для того, чтобы разобрать постройки Симонова монастыря, на месте которого собирались построить Дворец культуры (ныне Дворец культуры автозавода имени И. А. Лихачева), несли лозунг «Построим на месте очага мракобесия очаг пролетарской культуры».

Замещение одних общественных институтов, одних предпочтений другими неизбежно влекло за собой утраты архитектурных сооружений, прежде всего, конечно, культового характера (кстати, есть многочисленные свидетельства тому, как именно архитекторы энергично возражали против необоснованных, на их взгляд, «расчисток»).

Сформированное обществом требование построить новую, социалистическую Москву влекло за собой и кристаллизацию иных взглядов на город: если магистрали — то широкие, если улицы — то прямые как стрела, если площади — то просторные, если жилые кварталы — то наполненные светом и воздухом. Новому всегда отдавалось предпочтение перед старым, новое всегда было желанным, хотк бы уже потому, что оно новое.

Понадобились десятилетия, вобравшие в себя и страшный опыт войны с гибелью многочисленных памятников архитектуры и культуры, чтобы постепенно, набирая со временем силу, сложилось другое отношение к прошлому. Невосполнимые утраты, зияющие бреши в нем придали этому отношению вполне понятный и объяснимый характер болезненности и остроты. Порой кажется, что в наши дни старое лучше, а потому предпочтительнее нового. И в среде профессионалов архитекторов ценится скорее не собственное я, а преодоление этого я, во имя города, во имя сохранения и поддержания старых, исторически сложившихся фрагментов.

Но было бы непростительным забвением своей истории, своего недавнего прошлого требовать от московских архитекторов, работавших в столице в 1920—1950-е гг., сегодняшнего отношения к городу. У них были иные мерки и иные взгляды, продиктованные им обществом и временем. Только с учетом этих мерок и взглядов мы сможем оценить тот гигантский труд, тот талант и мастерство, с какими они творили будущее нашего города. Будущее, которое сегодня уже стало прошлым, а потому — в полном соответствии с современными воззрениями — требует к себе и пристального внимания, и сочувствия, и заботы, и охраны.

Наряду с памятниками, пришедшими к нам из старины, вместе с современными зданиями и сооружениями, которые, будем надеяться, скоро станут достойными времени, архитектура, созданная во многом мастерами, чьи творческие портреты помещены в этой книге, и составляет то, чему имя — Москва. «Самобытность Москвы,— пишет журналист Анатолий Макаров,— в том, что в ней все есть — и храмы, и заводы, и ампир, и барокко, прихотливость особняков в стиле модерн чередуется со смелой и непререкаемо-четкой логикой конструктивизма, от мятежной пресненской брусчатки два шага до легконогого Меркурия при входе в центр международной коммерции. Беречь московский дух — значит следовать этому сочетанию несочетаемого, хранить патриархальный уют переулков, задушевность Замоскворечья, державную гулкость кремлевских площадей, индустриальную мощь

рабочих клубов, воздвигнутых в годы первой пятилетки».

Между первыми рабочими клубами, ставшими символом новой жизни, и точкой отсчета этой жизни — октябрём 1917-го пролегло десятилетие напряженных поисков и свершений.

Несколько романтическое отношение к действительности, к новым возможностям создавало искреннюю убежденность не просто в созидательной мощи нового социального строя, но и в том, что грандиозных результатов можно достичь в кратчайшие сроки. Отсюда — твердая уверенность в реализации невиданных прежде замыслов. Вспомним план ГОЭЛРО — многим успехам в дальнейшем мы обязаны тому, что в основе своей он был выполнен. Вспомним всемирно известный ленинский план монументальной пропаганды и первые конкретные шаги по его реализации. Укрупнение масштаба мышления стало одним из реальных проявлений новой, порожденной революцией жизни.

Строго говоря, такая укрупненность масштаба и ритма жизни в большой степени созвучна профессиональному мышлению архитектора. Архитектору по определению его профессии и дано думать о будущем, заботиться о создании нового уклада жизни, нового ее строя, ее нового качества. Рожденные революцией социальные и культурные задачи преобразования мира как бы наложились на задачи, привычные для профессии, породив совершенно новое, во многом нетрадиционное ее восприятие и уважение к созидательному труду зодчего.

Среди грандиозных планов своего времени одним из самых первых стал проект преобразования Москвы. Как и многое другое, он выполнялся при прямой заинтересованности В. И. Ленина. План стал началом многолетней работы, которая каждый год приносит свои результаты, и в то же время ей не было, нет и не может быть конца. И если сегодня московские зодчие думают над тем, какой Москва войдет в третье тысячелетие, то это тоже одно из последовательных звеньев преемственности творческих усилий многих их поколений, начальная точка отсчета которым — в первом проекте перепланировки социалистической Москвы.

Наверное, эту книгу о творческой судьбе наиболее ярких мастеров, оставивших творчеством память о себе в нашем городе, нужно начать с разговора о том, что, быть может, никогда в истории судьба города и профессиональная жизнь создающих его архитекторов не были так тесно связаны и с общими задачами государственного строительства, и с нуждами тех, кому это государство принадлежит и для кого этот город строится.

Думая о том, как ввести читателя в круг проблем нашей книги, мы отдавали себе отчет в том, что менее всего здесь уместно писать еще один, к тому же по необходимости весьма краткий, очерк истории советской архитектуры. Хотя, конечно, творческие биографии всех без исключения московских зодчих неразрывны с историей зодчества нашей страны, эта книга — не история архитектуры, а собрание творческих портретов мастеров, чья жизнь в основе своей прошла в Москве и в полном смысле слова была отдана городу. Еще точнее, наша книга — это и галерея творческих портретов зодчих, и отражение лица Москвы. Город и мастера жили одной общей для них жизнью, развиваясь, проходя через многочисленные и практически всегда не имеющие прецедентов в истории мировой культуры эксперименты. Вот почему мы сочли правильным и необходимым рассказать здесь о том, как в общих заботах и в решении общих проблем росли и город, и люди, призванные профессионально думать о том, каким он будет завтра. Время скоротечно, и движение его открывает новые горизонты перед архитекторами. Учащенный ритм жизни заставляет зодчих активно развивать свои профессиональные представления об образе жизни и об образе столицы. Изменчивые, а порой и противоречивые суждения мастеров, от которых во многом зависела судьба и будущее архитектуры Москвы, собранные воедино, создают не только любопытную и познавательную, но профессионально емкую и в основе своей убедительно целостную картину преемственности архитектуры Москвы. От реальных высказываний, мыслей и рассуждений московских зодчих и отталкивались мы, реконструируя эту картину, пытаясь передать динамику ощущения (и человеческого и профессионального) города на протяжении нескольких десятилетий.

Точка отсчета — 1918 г., когда впервые, почти сразу же после переезда Советского правительства из Петрограда в Москву в марте 1918 г., возник вопрос, какой должна быть столица пролетарского государства. Общее для нарождающегося советского градостроительства ощущение, удачно сформулированное А. В. Луначарским, — «явилась потребность как можно скорее изменить внешность наших городов, выразить в художественных произведениях новые переживания, уничтожить все оскорбительное для народного чувства, создать новое, в форме монументальных зданий, монументальных памятников — и эта потребность огромна» — для новой столицы становилось особенно важным и существенным, требовало профессионального осмысления и обеспечения.

Для работы над перепланировкой и созданием образа новой Москвы уже в апреле того же года при Московском Совете была создана

архитектурно-планировочная мастерская (бюро). Ответственным зодчим мастерской стал И. В. Жолтовский, старшим мастером — А. В. Щусев.

Первое, что бросается в глаза, когда по фотодокументам и чертежам восстанавливаешь облик Москвы, которую они задумывали, это черты города-сада, идея которого была популярна и среди профессионалов градостроителей, и в рабочей среде еще в предреволюционное время.

В проекте академиков И. В. Жолтовского и А. В. Щусева концепция города-сада обрела самостоятельное звучание, достаточно изящно вобрав в себя и реальную картину города, и современные к началу работы над проектом представления о современном городе, и собственное, авторское понимание взаимосвязи прошлого и будущего, которую формирует архитектура. Поэтому проектируемому городу-саду не чужды ни небоскребы, ни промышленные предприятия, ни памятники старины. В проекте естественно отразились личный опыт и пристрастия обоих его авторов — Жолтовского и Щусева. Удивительным образом сплелись склонность Щусева к древнерусской архитектуре и знание Жолтовским архитектурной классики.

Щусев исходил в общей работе из восстановления традиционной планировки Москвы XVII — начала XVIII в., Жолтовский же работал над проектом, основываясь на своей теории статического и динамического, по которой, в общих чертах, город, представляющий собой законченный художественный организм, должен иметь статическое, т. е. главное, определяющее начало. Он писал: «В проекте «новой Москвы» мы исходили из наличия Кремля как статического центра города, подчиняя ему всю организацию городского плана, площадей и улиц».

Работу над планировкой Москвы авторы понимали как «научнопроектировочную». Цель ее видели в создании плана реконструкции Москвы на новых социальных основах и поэтому своими непосредственными предшественниками считали авторов проекта перепланировки Парижа, выполненного во времена Великой французской революции. Общность понимания социальной основы будущего развития столицы и удачное наложение друг на друга разных авторских концепций стали необходимым и достаточным условием для совместной работы над проектом города. Содержательная его основа имела крепкий фундамент исторической традиции, а общие результаты ее, уходя в далекую перспективу, по своему масштабу поднимались до уровня лучших социально-градостроительных утопий.

Но естественно, что над этим проектом академики работали не одни. Состав мастерской был достаточно обширен. В разное время в ней

сотрудничали Л. А. Веснин, И. А. и П. А. Голосовы, Н. В. Докучаев, А. И. Ефимов, В. Д. Кокорин, Н. Д. Колли, Б. А. Коршунов, Г. Л. Лавров, Н. А. Ладовский, К. С. Мельников, Э. И. Норверт, Л. М. Поляков, А. М. Рухлядев, С. Е. Чернышев и другие.

Одного этого перечня уже достаточно, чтобы понять, сколь по-разному должны были воспринимать эти очень разно мыслящие и по-разному понимающие архитектуру (кстати, молодые в большинстве своем) мастера общую концепцию города, предлагаемую Жолтовским и Щусевым. Это не могло не проявиться в работе над осмыслением отдельных фрагментов города, порученной им.

Видимо, и это также привело Щусева к потребности попытаться перевести свои представления о перспективах Москвы с языка архитектурной графики на широкодоступный язык публицистики. И тем самым как бы добиться единого представления и понимания проблемы развития столицы. Под его пером проект перепланировки как будто приобретает третье измерение, и перспективные виды, нарисованные на подрамниках в мастерской Моссовета, становятся живой наглядной перспективой будущей Москвы. Он писал: «Центр Москвы монументален и строг. Старина сквозит ярким ажуром исторического прошлого, углубляя значение великого центра Республики. По кольцам бульваров, обработанных пропилями и лестницами, располагаются памятники великим людям, писателям, политическим деятелям, музыкантам, ученым — это наглядная азбука для подрастающих поколений... Красота в простоте и величии для монументов и в теплоте и уюте для жилья — вот девиз архитектуры новой Москвы».

Однако такой подход к формированию идеи города будущего составлял только одно из реально существовавших направлений профессиональной трактовки развития и реконструкции Москвы, что, естественно, порождало дискуссии с остро критическими выступлениями в профессиональной печати.

В частности, уже в 1921 г. архитектор Л. М. Лисицкий резко критиковал такое решение проблемы: «Эта новая школа смела до «утопий»... Они разрабатывают проект застройки будущей Москвы. Вы ждете новых артерий, по которым должна течь новая жизнь новой Красной Москвы. Чтобы установить эти новые пути, утописты из архитектурной мастерской (Московского совдепа) вытащили мумию плана Москвы XVII в., «восстанавливают» существовавшие кольцевые магистрали Белого города и пр. и пр.... Где рождаются такие нелепые утопии? — В архивах».

Не ограничиваясь критикой этого проекта в печати, Лисицкий в

1921 г., т. е. тогда, когда, с одной стороны, работа в мастерской Моссовета была еще в полном разгаре, а с другой — первые результаты ее были достаточно хорошо известны, сам выступил с проектом частичной реконструкции Москвы. Утверждая, что города, доставшиеся нам в наследство, плохо отвечают современным нуждам, он в то же время понимал невозможность «сбрить их с сегодня на завтра и «правильно» выстроить». Поэтому Лисицкий, как и авторы генплана, исходил из сохранения радиально-кольцевой структуры города, но при этом он не только не тяготел к прошлому, но старался максимально преодолеть его, насыщая свой план острохарактерными чертами современности. Полагая, что радиально-кольцевая структура обладает целым рядом недостатков, Лисицкий пытался максимально их преодолеть. В частности, он считал, что в местах пересечения кольцевых магистралей с основными радиальными возникают «критические точки», которые рассматривались автором как система площадей, расположенных по кольцу А в местах пересечения его с радиусами. Эти площади, трактованные как «узлы» единой общегородской транспортной магистрали, Лисицкий предлагал застраивать так называемыми «горизонтальными небоскребами» — крупными, горизонтально протяженными зданиями, поднятыми высоко над землей на три вертикальные опоры.

Строительство зданий, высоко поднятых на опорах, не просто позволяло отводить для них незначительное количество всегда ценной в центре города земли, но и давало возможность «оторвать» их от существующей застройки. Восприятие нового и старого города как бы в двух планах, в двух измерениях создавало единую пространственно целостную структуру города. Лисицкий писал: «Город состоит из атрофирующихся старых частей и растущих новых, живых. Этот контраст мы хотим углубить».

Таким образом, в проектном предложении Лисицкого исторически сложившаяся ткань города сохраняется, а новый облик столицы создается на контрастах прошлого и будущего.

Полемикой Лисицкого с концепцией Жолтовского — Щусева отнюдь не исчерпывалось разнообразие точек зрения как на будущее города в целом, так и на решение отдельных его узлов.

Хотя проект перепланировки Москвы, начатый разработкой в 1918 г., как известно, не был законодательным документом, тем не менее он стал отправной точкой, основой целого ряда проектных поисков. Общим для них была не просто разработка градостроительной концепции развития Москвы, но и поиски образа города будущего.

В процессе общей работы над перепланировкой Москвы были созданы детально разработанные проекты ряда районов — центра, Замоскворечья, Хамовников, Юго-Восточной промышленной зоны и т. д. К проектированию привлекалась широкая архитектурная общественность. Для этой цели были объявлены несколько конкурсов на отдельные здания, сооружения и комплексы.

Начиная с этого времени на протяжении последующих 10—12 лет, практически до начала разработки следующего, ставшего первым законодательным Генерального плана советской Москвы, утвержденного в 1935 г., обилие конкурсов, проводившихся в столице, весьма впечатляет. Одно развернутое перечисление их равнялось бы по объему тексту этой статьи. Но в данном случае важны не цифры, а то, что конкурсы стали практически идеальной организационной формой творческой жизни московских зодчих.

Прошли десятилетия, но специалисты не устают выявлять все новые и новые факты, штрихи и детали, характерные для каждого творческого соревнования тех лет. И это имеет под собой глубокое основание, поскольку общей характеристикой всех конкурсов стали поиски нового слова в архитектуре. Втягивая в свою орбиту все новые и новые имена, первые советские конкурсы породили несчетное число по-настоящему талантливых начинаний, которые стали со временем основой целых творческих направлений и до сих пор до конца не исчерпаны.

Читатель по достоинству оценит сказанные в 1930 г. слова французского архитектора Ле Корбюзье, трижды побывавшего к этому времени в Москве и достаточно хорошо знавшего картину архитектурной жизни нашей столицы: «Москва — это фабрика планов, обетованная земля для специалистов, но совсем не в духе Клондайка. Страна переоснащается. В Москве поразительное обилие всяких проектов; здесь планы заводов, плотин, фабрик, жилых домов, проекты целых городов. И все делается под одним лозунгом: использовать все достижения прогресса».

Одним из первых московских конкурсов стал конкурс на проекты мостов, объявленный в июле 1920 г., что представляется нам очень важным и убедительным свидетельством активной роли архитектора в преобразовании города. Здесь важно все. Во-первых, то, что ведущие авторы проекта перепланировки Москвы Жолтовский и Щусев, бесспорно, были причастны к конкурсу, поскольку приняли активное участие и в его организации, и в выработке условий его проведения, и в самом конкурсном проектировании. Во-вторых, то, что, вымысливая

грандиозную работу над сооружением большого числа уникальных мостов — крупных инженерных сооружений, они втягивали в орбиту профессиональных забот о будущем Москвы инженеров-строителей, высокий уровень квалификации которых для России первого десятилетия нашего века был в достаточной мере традиционным. Знания и талант таких крупных специалистов, обладающих мировым именем, как профессора И. Александров, Г. Кривошеин, Г. Передерий, Н. Стрелецкий и другие, были поставлены на службу преобразования Москвы в столицу новой жизни.

И в-третьих, в романтическом мировосприятии первых послереволюционных лет любые, даже самые простые и практические понятия способны были перерастать в понятия символические и восприниматься в ином, порой весьма далеком от своего первоначального смысле. Поэтому проектирование мостов было не только градостроительной необходимостью при создании единого, целостного функционирующего организма многомиллионного города, но и (что не менее важно) художественно-образной архитектурной задачей. Строительство мостов, как и во все времена, было самым общепонятным и убедительным символом созидания нового. Мосты новой, социалистической Москвы становились, таким образом, нетривиально и прочно осознаваемым «мостом» новой, социалистической жизни.

Не менее остро воспринимаемую символическую функцию выполняли и другие, из числа первых, московские конкурсы. Прежде всего — конкурсы на Международный Красный стадион и на показательные дома для рабочих. Пожалуй, название их говорит само за себя. Но важно, что символическая функция этих предполагаемых к строительству московских сооружений была заложена уже в конкурсных программах.

Конкурс на составление проекта Всероссийского спортивного стадиона, как первоначально назывался Международный Красный стадион, был объявлен Главным управлением Всеобуча 21 сентября 1920 г. Место для стадиона было выбрано на Воробьевых (ныне Ленинские) горах, как это и предусматривалось проектом перепланировки Москвы.

По конкурсной программе Красному стадиону отводилась роль содержательного центра, символа новой жизни. «Всеобуч задался целью,— писала газета «Коммунистический труд»,— создать в сердце Красной России образцовый храм спорта и физической культуры... Новый первый в России стадион будет отличаться от существующего обычного типа. Он по архитектуре всецело будет отражать Октябрь».

Таким образом, стадион претендовал на роль центра культурной жизни Москвы: он был задуман как место всесоюзных, а в будущем и всемирных спортивных празднеств и представлял собой сложный комплекс, включающий помимо спортивных агитационные, зрелищные и увеселительные сооружения. В 1921—1922 гг. для стадиона рядом скульпторов были заказаны эскизы памятников, в том числе посвященных различным этапам революционной борьбы.

Все перипетии конкурса на Красный стадион растянулись на несколько лет, работа над проектом стадиона привлекла к себе внимание многих практикующих в те годы московских зодчих. В конкурсное проектирование включились и студенты-выпускники московских высших архитектурных и художественных школ. Так, в составе студенческих бригад, чьи труды в 1924 г. были отмечены премиями, мы встречаем такие, ставшие вскоре известными имена, как В. В. Кратюк и Н. Х. Поляков из МИГИ (Московского института гражданских инженеров), студенты Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские) М. А. Туркус, М. П. Коржев, И. В. Ламцов, С. Е. Гельфельд, В. С. Попов, А. Е. Аркин, Г. Т. Крутиков, В. Н. Симбирцев и другие.

В 1922 г. опубликовал свой проект архитектурной конструкции стадиона авторитетный в те годы художник Г. Б. Якулов (автор всемирно известного проекта памятника 26 бакинским комиссарам). Несколько позднее студия В. Э. Мейерхольда приступила к подготовке массовых действий и постановок на начавшем строиться стадионе.

Создание Красного стадиона на некоторое время стало не только эпицентром профессиональной жизни московских зодчих, но и одним из наиболее значительных полигонов для выявления и демонстрации творческих концепций как отдельных мастеров, так и целых творческих группировок.

В годы работы над Красным стадионом сложилось как самостоятельное направление АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), возобновило свою деятельность МАО (Московское архитектурное общество), складывалось ОСА (Объединение современных архитекторов). Общим достоянием, материалом для обсуждений и дискуссий становились достаточно определенно сформулированные к этому времени значительные разногласия по принципиальным творческим вопросам.

К лету 1924 г. вся работа над проектом стадиона перешла в руки второго отделения архитектурного факультета Вхутемаса, входящего тогда в созданную годом раньше и руководимую Н. А. Ладовским АСНОВА.

В окончательном варианте проекта обыгрывается и само расположение стадиона на Воробьевых горах, которые рассматриваются не просто как высокая подставка или пьедестал для стадиона, а как составная часть единого архитектурно-пространственного решения. Так, Щусев, например, писал о стадионе: «Весь горный склон превращается при помощи монументальных лестниц в спортивный акрополь с памятником Ленину, стадионами, гимназиями, школами плавания и речного спорта». Нелишне напомнить, что окончательный вариант проекта Красного стадиона, выполненный авторским коллективом под руководством Н. А. Ладовского, экспонировался на Международной выставке в Париже в 1925 г., где был удостоен Гран при.

В 1922 г. в Москве был проведен еще один чрезвычайно важный конкурс — на проект комплексной застройки участков показательными домами для рабочих. Он преследовал две цели: создание типа жилого дома, отвечающего нуждам рабочего класса, и детальную проработку планировки двух участков в Москве — Симоновского и Замоскворецкого, отведенных по проекту перепланировки под жилищное строительство.

Вот как два года спустя М. Я. Гинзбург оценивал программу этого конкурса: «Задание конкурса «показательных домов для рабочих» выгодно отличается от других тем, что давало зодчему мыслить в масштабе, более близком современному. В этом задании... имелся в виду и общий замысел в целом, т. е. создание единого могучего коллектива, объединяющего большинство общественных функций коммунальным путем. Таким образом, вместо маленьких обособленных домиков, двориков, садилов открывалась перспектива создания монументальных архитектурных массивов, огромных внутренних дворов-садов, площадок для игр и ряда общественных организаций (зал собраний, читальня, амбулатория, детский сад, ясли и пр.)».

Аналогично тому, как Гинзбург, осмысливая программу этого конкурса, находился под впечатлением и обаянием его результатов, т. е., видя проекты, имел возможность по достоинству оценить и программу, так и мы сегодня, спустя много десятилетий (сменилось уже несколько «поколений» проектов массовой жилой застройки), имеем возможность по достоинству и масштабно оценить те усилия в сфере создания нового быта, которые предпринимались буквально с первых же дней переустройства Москвы.

И по сей день задача создания «единого могучего коллектива» остается притягательной профессиональной проблемой для архитектора. Развиваясь во времени через проекты далеко не всегда осуществленных

в натуре домов-коммун, домов нового быта, многочисленных экспериментальных жилых районов и домов будущего, она теперь во многом иначе осмысливается. При этом всеми мастерами очень индивидуально, личностно, передавая свойственное для каждого из них понимание содержания и способов общественной жизни, организующей быт.

Подача проектов на конкурс показательных домов для рабочих была назначена на 10 января 1923 г. (напоминание о датах представляется нам здесь просто необходимым, поскольку позволяет плотнее связать архитектурную жизнь Москвы с реальной картиной времени). На конкурс поступило более 50 проектов. Интерес к ним был чрезвычайно велик. Выставку проектов, развернутую в стенах Московского архитектурного общества, посетила масса людей. В многочисленных стихийно возникавших обсуждениях высказывались самые разноречивые мнения и суждения о проектах. Значение конкурса вышло за узкопрофессиональные рамки, приобрело общественный интерес. Вот мнение одного из ведущих градостроителей того времени А. П. Иваницкого: «Русскому архитектору приходится решать задачу для него новую и... трудную. Естественны поэтому ошибки и промахи, разногласия и несхождения в простых, казалось бы, вопросах. Естествен и неизбежен также повышенный интерес к общественной стороне задачи и страстность в ее освещении».

Немалое число проектов этого конкурса в полном смысле слова вошло в историю, прежде всего проекты Л. А. Веснина, К. С. Мельникова, С. Е. Чернышева, А. Е. Белогруда, совместный проект С. Н. Ридмана, М. П. Парусникова и А. С. Фуфаева, проект братьев И. А. и П. А. Голосовых и целый ряд других. Разработанные на конкурсе проекты планировки участков в Симоновской (ныне Ленинская) слободе и в районе Серпуховки были включены в общий план преобразования Москвы. М. Я. Гинзбург отметил: «Конкурсные проекты, а особенно премированные... дали вполне законченные результаты: мы имеем в них первичную квартирную ячейку, не уступающую лучшему из европейских решений».

Общеввропейскому уровню отвечали, а порой и превосходили его, получая мировое признание, многие работы московских архитекторов. На той же Международной выставке в Париже в 1925 г. (где, кстати, и сам советский павильон стал блистательной и ошеломляющей демонстрацией профессионального мастерства и иного миропонимания, от лица которого выступал на этой выставке автор павильона — К. С. Мельников) наряду с проектом Красного стадиона, выполненным

группой Ладовского, высшие награды выставки получили еще несколько проектов. Наибольшим успехом среди них пользовался проект Дворца труда в Москве братьев Весниных, премированный на конкурсе, проведенном в 1922—1923 гг.

По замыслу этот конкурс решал еще одну жизненно необходимую задачу — формирование главного в городе здания, которое призвано было стать содержательным центром и идейным штабом столицы.

Дворец труда можно рассматривать как первую попытку реализации идеи такого главного здания в самом точном и прямом понимании этого слова. Поэтому вопрос о его размещении в городе приобретал особо важное значение. В конечном итоге место для него было выбрано в самом центре, в Охотном ряду (ныне просп. Маркса) — примерно на этом месте сейчас стоит здание гостиницы «Москва». Включение нового — как в физическом смысле слова, так и по назначению — здания в сложившуюся ткань исторического центра города вызвало обсуждение разных аспектов проблемы сосуществования старого и нового, взаимного влияния их друг на друга.

На конкурс было представлено 47 проектов, 25 — премированы. Некоторые имена авторов нельзя не назвать хотя бы для того, чтобы стало понятнее, как непросто было жюри сориентироваться и соотнести между собой столь непохожие друг на друга и столь индивидуально яркие проявления творческих усилий. По сути, жюри конкурса предстояло не столько предрешить, каким быть одному из зданий московского центра, а какими путями предстоит развиваться советской архитектуре. Такой силой, такой энергией обладали, обладают и будут обладать крупные архитектурные конкурсы.

Теперь уже истории принадлежит тот факт, что проект Весниных, который на десятилетие вперед стал эталоном для многих зодчих (и не только в Москве), по итогам конкурса получил не первую, а третью премию. Уже буквально через год в профессиональной среде понимали несправедливость этого решения. А. В. Щусев (бывший председателем жюри на этом конкурсе), в частности, писал: «Первая премия была дана неудачно из-за нескольких членов жюри, побоявшихся новаторства».

Среди наиболее известных проектов конкурса, перечисленных здесь в порядке премий, были работы Н. А. Троцкого, А. В. Кузнецова и С. А. Торопова, И. А. Голосова и А. П. Удаленкова при участии А. В. Сивкова, проекты Г. М. Людвиг, И. Г. Лангбарда, В. К. Олтаржевского, а также М. Я. Гинзбурга и А. З. Гринберга.

Жилые дома для рабочих и мост, Красный стадион и Дворец труда в

совокупности дают общую картину города, а в отдельности — самостоятельные направления творческого мышления, специализацию на будущее для целого ряда зодчих. Первые конкурсные проекты жилых домов для рабочих (два-три года спустя), застройка магистралей и набережных (спустя 10—15 лет), новые микрорайоны 1950-х гг. и сегодняшние новые жилые районы — это реалии на карте города и реальные вехи в биографии многих мастеров-архитекторов.

Пожалуй, эти конкурсы, кроме всего прочего, показывают, какие проблемы считались первоочередными для города. Решаемые в отдельности и сливаясь в единое целое, они переплавлялись в новое представление о городе и порождали большое число авторских представлений о профессии архитектора и как следствие о сумме тех проблем, которые должен решать зодчий, и тех средств, которыми он оперирует. Отсюда столь характерные для культуры начала 1920-х гг. жаркие бескомпромиссные полемики. Они дополняют конкурсные соревнования, в каком-то смысле составляя одно целое с ними в выработке общего профессионального видения города в целом.

С первых же лет работы над генпланом города было, таким образом, как бы запрограммировано, что единство города, запечатленное генпланом, может и должно реализовываться в натуре через разнообразие авторских представлений о достаточно крупных его фрагментах, решение которых доверено различным мастерам.

Такое устройство проектного дела в Москве преследовало много целей, в том числе и организационных. Далеко не в последнюю голову оно давало возможность добиться неповторимости облика отдельных городских районов.

Окончание гражданской войны, первые реальные успехи в восстановлении народного хозяйства, курс на индустриализацию, стабилизация внутрисоциальной и внешнеполитической жизни отразились в проектировании, а также в реальном строительстве первой половины 1920-х гг. Происходило переосмысление веками складывавшихся традиций и представлений, ломка их или даже в самой осторожной редакции — дополнение, расширение, обогащение за счет нового социального содержания. Революционная Красная Пресня, бывшее Ходынское поле, где проходили первые советские военные парады, Воробьевы (ныне Ленинские) горы, где был заложен Международный Красный стадион — далекий предшественник олимпийских сооружений Москвы, Шаболовка с построенной новой радиобашней, 1-я Всероссийская сельскохозяйственная выставка — вот новые содержательные центры столицы, которые так или иначе были

включены в структуру общегородского центра.

Один из крупнейших и тонко чувствующих градостроителей того времени В. Н. Семенов в 1922 г. заметил эти только наметившиеся тенденции формирования городского ядра: «Москва растёт не красивыми радиусами и кольцами, а звездой неправильного рисунка, вытягивая свои щупальца по линиям железных дорог, по направлению к успевшим уже оформиться центрам местной жизни».

В середине 1920-х гг. наряду с широко известными в наши дни теоретическими работами и экспериментальными футурологическими проектами московских зодчих в столице начали появляться первые объекты новой, советской архитектуры, реализованные в натуре. Конкретные задачи архитектурной практики «спровоцировали» интерес к творческим экспериментам с новым социально-функциональным содержанием сооружения и новыми материалами и конструкциями. Что же осталось на карте города от тех дней?

1923 год. Открылась 1-я Всероссийская сельскохозяйственная выставка. В ее проектировании и строительстве принимали участие многие из работавших тогда в столице архитекторов. Выставка строилась по генплану, разработанному И. В. Жолтовским. Главным архитектором выставки был А. В. Щусев. Над отдельными павильонами работали Н. Д. Колли, В. Д. Кокорин, А. М. Рухлядев, М. Я. Гинзбург, К. С. Мельников, Б. В. Гладков и многие другие зодчие, а также целая плеяда художников и среди них С. Т. Коненков, К. Ф. Юон, Г. Б. Якулов, П. Д. Корин, И. И. Нивинский, А. А. Экстер, П. П. Кончаловский, К. С. Петров-Водкин, А. А. Осмеркин и другие.

Основные павильоны выставки были выполнены из дерева и до наших дней не сохранились. Уцелел только один и то частично — павильон машин и орудий, построенный в отличие от других из бетона. Конечно, это маленький штрих в панораме города, но главное, что осталось от выставки,— это освоение большой территории, на месте которой в начале 1930-х гг. был построен Центральный парк культуры и отдыха им. М. Горького, как бы «поглотивший» сельскохозяйственную выставку.

В том же 1923 г. началось, а через два-три года завершилось строительство поселка Сокол, в проектировании которого участвовали А. В. Щусев, Н. В. Марковников, А. А. Веснин и другие. И сегодня он представляет собой градообразование, вобравшее представления целого ряда зодчих первых двух десятилетий века об идеальном городе-саде.

Тогда же была перепланирована Советская площадь (архитекторы

А. В. Щусев и И. А. Голосов), где чуть позже выросло здание Института марксизма-ленинизма (архитектор С. Е. Чернышев), на какой-то момент взявшее на себя функцию главного здания. Был переустроен Тверской бульвар, и на нем утвердился памятник К. А. Тимирязеву (скульптор С. Д. Меркуров, архитектор Д. П. Осипов) — один из немногих, представляющих первый этап осуществления ленинского плана монументальной пропаганды.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. внимание архитекторов все более сосредоточивалось на формотворческих композиционных возможностях железобетона. Предпринимались разнообразные попытки создать на его основе современные по социальному звучанию и художественному облику сооружения. В 1927 г. было закончено строительство четырехэтажного здания лаборатории шерсти Московского технологического института на Донской улице. Архитекторы А. В. Кузнецов, И. С. Николаев, А. С. Фисенко возвели сооружение полностью в монолитном железобетоне. Безбалочные перекрытия, плоская кровля, сплошное ленточное остекление, подчеркнуто элегантные сочетания цилиндрических и прямоугольных объемов, просторные поверхности стекла и железобетона развивали и закрепляли уже известные ранее тенденции, сложившиеся в промышленном зодчестве. Кроме того, здание лаборатории наглядно демонстрировало устойчивость вновь складывающихся формообразующих и стилистических закономерностей в архитектуре, которые распространялись и на строительство жилых и общественных зданий. Практически рядом расположенный дом-коммуна (архитектор И. С. Николаев) может служить убедительным тому примером.

Первым, наиболее значительным опытом, успешно реализовавшим в жилищном строительстве многочисленные требования и условия индустриального заводского домостроения, можно считать возведение в 1928—1929 гг. шестиэтажного жилого дома на Новинском бульваре (ныне ул. Чайковского, архитекторы М. Я. Гинзбург, И. Ф. Милинис, инженер С. Л. Прохоров). Здесь проходили экспериментальную проверку не только методы и приемы индустриального домостроения как таковые, а проводился творческий эксперимент в области пространственной композиции, создаваемой индустриальными методами.

Аналогичные приемы успешно решались и при создании общественных зданий. В 1929—1930 гг. по проекту французских архитекторов Ле Корбюзье и Пьера Жаннере, получивших первую премию на конкурсе, проведенном в 1928 г. Центросоюзом, было

построено на улице Кирова семиэтажное административное здание (в его проектировании и авторском надзоре на строительстве принимал участие московский архитектор Н. Д. Колли). «Громадные поверхности его стеклянных стен чередуются с плоскостями, облицованными розово-фиолетовым туфом из Армении. Формы постройки лаконичны, масштаб крупен, да и по абсолютным размерам она превосходит любое другое сооружение на улице. Вместе с тем здание кажется удивительно легким, не стесняющим пространство узкой улицы и как-то даже прибавляющим ей простора» так характеризует эту постройку А. В. Иконников в книге «Каменная летопись Москвы».

Проверка на практике методов индустриального домостроения, в том числе и их эстетических достоинств, не была и не стала единственной возможностью художественно-образной трактовки новых возможностей архитектуры. Поиски И. А. Фомина, например, сформулировавшего концепцию «пролетарской классики» и впервые реализовавшего ее в комплексе «Динамо» на улице Дзержинского, были не просто связаны с применением железобетонного каркаса, но демонстрировали еще одну авторскую трактовку понятия «стандарт», с которым чуть ли не в первую очередь ассоциировалось профессиональное осмысление современности.

«Проблема стандарта,— писал Д. Ф. Фридман,— является не только экономической, но и архитектурной проблемой. Социалистический город будущего будет весь проникнут стандартом. К этому неумолимо толкают нас условия развития техники и задачи по снижению себестоимости. Новизна и сложность должны не тревожить, а глубже захватить и действительно пробудить в нас творческие силы для отыскания путей наиболее правильного разрешения художественной стороны проблемы стандарта».

Очень большое значение придавалось в те годы архитектуре клубов. Вплоть до того, что понятие «общественное здание» замещалось понятием «клуб». Клубы и Дворцы культуры — общественные здания нового типа, быть может, наиболее полно отражали социальные изменения, происходившие в стране. Так, Дворец культуры Пролетарского района (ныне Дворец культуры ЗИЛа, архитекторы братья Веснины) во время его проектирования и строительства называли «культурным Днепростроем». И тем самым подчеркивали, что его значение для культурной жизни соизмеримо с тем значением, которое играл Днепрострой для развития энергетики. Знак равенства, поставленный современниками между смыслом строительства Днепростроя и Дворца культуры Пролетарского района, красноречиво

свидетельствует еще об одной важной стороне дела — так же как Днепрострой на долгие годы стал символом индустриализации Страны Советов, так и клубы становились своего рода символом новой жизни.

Это естественно приводило к поискам образа клуба, который мог бы соответствовать важнейшим задачам, поставленным перед ними. К. С. Мельников, автор нескольких широко известных московских клубов, писал: «Здания клубов проектировались мною не просто как здания: я составлял проект грядущего счастья, проект архитектуры большого подъема строительства новой жизни». И закономерно, что клубы, построенные в конце 20-х гг., стали частицей образных представлений о Москве. Клуб имени И. В. Русакова с его «лопастями» фасада, нависающая консоль клуба завода «Каучук» (автор обоих зданий К. С. Мельников), цилиндр на фасаде клуба им. С. М. Зуева (архитектор И. А. Голосов), знаменитая ротонда Дворца культуры ЗИЛа (архитекторы братья Веснины) обладают столь яркими характеристиками, что делают без труда узнаваемыми фрагменты города, в которых они существуют.

Ниже мы еще не раз будем возвращаться к памятникам архитектуры тех лет. Но уже и здесь у нас есть все основания утверждать, что творческий подход к решению всего комплекса архитектурнохудожественных и функционально-технологических проблем, высокий уровень качества строительных работ позволили создать интереснейшие произведения зодчества, органически вошедшие в исторически сложившуюся ткань Москвы.

К середине 1920-х гг. проект перепланировки Москвы, выполненный под руководством Жолтовского и Щусева, исчерпал себя. Этому во многом способствовало проектирование, а затем и строительство объектов общегородского значения вне территории исторически сложившегося центра и, наоборот, проникновение в центр объектов утилитарных. Ситуация «разрушения» генплана усугублялась также возведением зданий, не совпадающих по стилистике с теми классическими представлениями, на которые ориентировались его авторы. Пришедшая на смену проекту перепланировки схема С. С. Шестакова, механически делившая город на четыре сектора с разным функциональным назначением, весьма недолго принятая в качестве основополагающего документа для застройки Москвы, положения не меняла.

Все это в целом привело к необходимости пересмотреть и принципы общего градостроительного подхода к проектированию Генерального плана Москвы, и его объемно-пространственное решение. Несомненно, что по-новому должны были сложиться и представления об

общественном центре столицы, и о главном ее здании. Конкурс на перепланировку Москвы, проведенный в 1931—1932 гг., а также относящийся к тому же времени предварительный конкурс на Дворец Советов, в строительстве которого на новом этапе видели реализацию идеи главного здания, были призваны наметить пути дальнейшего развития и реконструкции города, закрепленной законодательным документом — Генеральным планом.

Основная задача обоих конкурсов, собственно, и состояла в том, чтобы выявить и сформулировать определенные условия, дающие направление последующим творческим разработкам.

В десятилетие, прошедшее между конкурсом на Дворец труда и двумя рассматриваемыми конкурсами 1931 г., происходил своеобразный «натурный эксперимент», проверка реальной практикой строительства отдельных фрагментов, на которые как бы расщепляется многогранное содержание Генерального плана Москвы в целом и идеи главного здания в частности.

Здания Моссельпрома, телеграфа, Института марксизма-ленинизма, построенные в середине 1920-х гг., брали на себя одну из функций главного здания. Клубы в миниатюре как бы представляли его в целом, совмещая в себе агитационно-пропагандистские, зрелищные, до какой-то степени административные и другие функции.

Таким образом, и конкурс на перепланировку Москвы, и предварительный этап конкурса на Дворец Советов должны были подытожить и в полном смысле суммировать не только весь предшествующий опыт проектных поисков, но и практику строительства в столице.

В июне 1931 г. состоялся Пленум ЦК ВКП(б), который выдвинул задачу разработать научно обоснованный план расширения и застройки Москвы. Во исполнение этого решения при Моссовете было создано АПУ, которое, как писал бывший в то время главным архитектором Москвы В. Н. Семенов, было призвано «думать о будущем, действовать так, чтобы результаты видеть и сегодня и завтра, заниматься не только расширением Москвы, но главным образом ее реконструкцией».

В этой связи вновь возникла необходимость обратить особое внимание на целостное восприятие города. На этом этапе идея пространственного видения столицы была много важнее конкретной, пусть и практически убедительной, но недальновидной, т. е. не дающей ясного представления о перспективе дальнейшего развития города, разработки.

«Искания архитектурного оформления,— писал В. Н. Семенов,— работа длительного характера. Мы сделаем план Москвы, но выявление характера архитектуры Москвы будет работой более длительной, будет работой не одного человека и не одной группы людей».

К участию в заказном конкурсе на проект-идею перепланировки столицы кроме советских зодчих были приглашены и некоторые зарубежные специалисты. До этого конкурса все известные проекты перепланировки Москвы, и полные и частичные, как мы уже видели, исходили из незыблемого сохранения исторически сложившейся структуры города. Даже проект С. С. Шестакова с его жесткими красными линиями, безжалостно расширявшими улицы, в конечном итоге предусматривал дальнейшее развитие Москвы именно в радиально-кольцевых направлениях. На конкурсе же впервые появились проекты, либо игнорировавшие сложившуюся структуру, либо до неузнаваемости ее перекраивавшие. Появился еще один «слой» раздумий о городе. Так, бригада Всесоюзного объединения пролетарских архитекторов (ВОПРА) в составе В. В. Бабурова, А. А. Карпова, И. П. Кычакова, А. И. Васильева и А. Ф. Фридлянда предложила линейное развитие центра по диаметру в северо-восточном и юго-западном направлениях от Кремля. На этот протяженный центр проектировщики нанизывали вытянутые прямоугольники жилых районов.

Не менее радикальным было и предложение Ле Корбюзье, высказанное им еще в 1930 г.: «В Москве все нужно переделать, предварительно все разрушив». Основой его схемы стали две пересекающиеся под прямым углом оси, вдоль которых регулярными прямоугольниками располагались районы различного назначения.

Семенов, анализируя это предложение, соглашался с Корбюзье, что «для реконструкции нужны решительные меры. Нужна хирургия». Но при этом не без иронии писал: «Когда нужен хирург, не приглашают палача».

На конкурс были представлены и проекты, традиционно сохранявшие исторически сложившуюся радиально-кольцевую структуру. Среди них можно назвать проекты немецких зодчих Э. Мая и Г. Майера, предлагавшие территориальное развитие Москвы за счет городов-спутников.

Только у Э. Мая эти города скорее напоминают небольшие жилые и промышленные образования, равномерно окружающие столицу, а у Ганнеса Майера — крупные населенные пункты, по большей части сконцентрированные в восточной части агломерации, где размещалась основная промышленность. Здесь же располагали промышленную зону

Г. Б. Красин и другой немецкий архитектор, брат Ганнеса, К. Майер. В их проектах Москва вытягивалась от основного ядра щупальцами радиально вдоль магистралей и приобретала звездообразную форму.

Время показало, что наиболее интересные предложения содержались в проектах бригад В. В. Кратюка и Н. А. Ладовского. Последний был разработан двумя годами раньше совместно с архитекторами И. Л. Длугачем и Е. Л. Иохелесом и практически без изменений представлен на конкурс. Оба эти проекта исходили из идеи сохранить исторически сложившийся центр и намечали территориальное развитие города в каком-либо одном направлении. (В проекте бригады В. В. Кратюка таким направлением явилось северо-восточное, в проекте Ладовского — северо-западное.) Предложение Н. А. Ладовского носило более последовательный характер. Вот как он предполагал подойти к решению проблемы: «Центр города должен иметь возможность расти не только по третьему измерению, вверх, но и в горизонтальной проекции, поступательно вперед. Следовательно, центром города должна быть не статическая точка, а динамическая линия-ось. Разорвав кольца и отогнув их в виде подковы, мы дадим возможность центру, а также и соответствующим ему ветвям бывших колец расти. Центр города приобретает форму веера».

Реализовавший эту идею проект вошел в историю мировой архитектуры под названием «параболы Ладовского» и произвел буквально революцию в теории градостроительства.

Конкурс дал прекрасный материал для раздумий о судьбах крупных городов и их культурно-исторических ценностях, о путях их сохранения. Тем не менее ни один из конкурсных проектов не был признан достаточно убедительным, чтобы стать основой будущего реального плана реконструкции Москвы. Поэтому для разработки такого плана в 1933 г. были организованы проектные мастерские Моссовета. Работу возглавили крупные советские зодчие В. Н. Семенов и С. Е. Чернышев.

Организация проектных мастерских ознаменовала новый этап не только в истории создания Генерального плана Москвы, но и качественно новый этап в организации всего проектного дела в столице, ориентированный на повышение художественного, индивидуального, очень личного для авторов отношения к городу.

Предоставим слово современнику. К. С. Мельников писал: «В мастерских Моссовета следует максимально развивать и культивировать в архитектуре искренность и чутье к представлениям художественных образов, и тогда недалек будет желанный нами подъем настоящих художественных творений советского искусства, а Москва получит ряд

ценных, отражающих современную эпоху архитектурных памятников».

Разработка нового Генерального плана шла в тесном взаимодействии с разработкой другого объекта, проектированию которого уделялось не меньшее внимание,— Дворца Советов, главного здания Москвы, которое и на этом этапе трактовалось не только как символ нового общества, но и как новый смысловой центр Москвы. С одной стороны, творческие поиски, связанные с Дворцом Советов, должны были соотноситься с еще не сформированными, но так или иначе заявленными задачами нового Генерального плана, с другой — конкурсное проектирование Дворца Советов становилось важным элементом сложения градоформирующей концепции. Иными словами, поиски градостроительной и пространственной структуры Москвы стали еще неразрывнее связаны с решением проблемы главного здания.

Тесно увязанные между собой работы над Генеральным планом и Дворцом Советов были важны не только сами по себе, но и как своеобразная модель отработки решения любой серьезной архитектурной задачи. Для уточнения отдельных, наиболее сложных как в градостроительном, так и в объемно-пространственном отношениях «узлов» города был проведен целый ряд конкурсов: на проектирование Дома радио (1933 г.), Дома Наркомтяжпрома (1934 г.), Дворца техники (1934 г.) ит. д. Такое совместное проектирование не могло не привести к сложению целостного представления о новой, социалистической Москве.

Одним из наиболее важных звеньев в этой цепи был, пожалуй, конкурс на проектирование Дома Наркомтяжпрома.

«Каждый наш большой конкурс,— писал Л. М. Лисицкий,— этап на пути рождения новой, советской архитектуры. Конкурс проектов Дома Наркомтяжпрома — это одновременно конкурс на реконструкцию Красной площади, на реконструкцию бывшего Китай-города и всех прилегающих центральных площадей Москвы. По своему удельному весу эта задача не менее существенна, чем проектирование Дворца Советов...

Этот конкурс заставляет нас сосредоточить внимание на создателе архитектурного образа, на субъекте архитектуры, на создателе архитектурного объекта. Здесь будет речь только об архитекторе, хотя архитектурное произведение в большей степени, чем во всяком другом искусстве, является результатом соавторства «заказчика» и «исполнителя»... Конкурс, таким образом, ставит вопрос о типе советского архитектора».

В сущности, конкурс на проектирование Дома Наркомтяжпрома имел две цели: он призван был не только разработать градостроительное решение центральной части столицы, которая трактовалась как форум социалистической Москвы, но и синтезировать художественно-образные представления о ней. В процессе решения этих задач возникла весьма оригинальная проблема. При работе над проектом надо было учитывать наличие в непосредственной близости от Дома Наркомтяжпрома памятников архитектуры — Кремля и собора Василия Блаженного, а также,— не построенного, но тем не менее воспринимавшегося как реально существующий,— Дворца Советов.

Конкурс дал несколько вариантов профессионального осмысления очень сложной, двуединой по содержанию задачи: разрешить конфликт между старым и новым и увязать между собой, если можно так сказать, «новое и новое», т. е. не просто объединить в ансамбль новые сооружения и исторические памятники Красной площади, но создать новый и по содержанию и по композиции столичный центр.

Многие проекты этого конкурса породили дискуссии, борьбу мнений, теоретические споры. Неудивительно, что и в наши дни практически ни одна крупная выставка советской архитектуры как в Москве, так и в других городах страны и за рубежом не обходит вниманием проекты братьев Весниных, М. Я. Гинзбурга, И. И. Леонидова, В. И. Фидмана, Д. Ф. Фридмана, поданные на этот конкурс.

На примере конкурса на проект Дома Наркомтяжпрома видно, как при разработке Генерального плана срабатывал метод «проекции в пространство» его наиболее сложных градостроительных узлов. Наглядно проявилась и роль Дворца Советов как «организатора» нового масштаба города. Ориентируясь на его гигантский силуэт, архитекторы вполне сознательно стремились ответить крупными, вертикально трактованными объемами. Так исподволь формировалась идея архитектурного сопровождения Дворца, его градостроительной поддержки, реализованная в конце 1940-х — начале 1950-х гг. в строительстве первых высотных зданий, кстати сказать, в рамках генплана 1935 г.

Одним из главных результатов работы над Генеральным планом 1935 г. было восприятие города как некоей суммы крупных единовременно сооружаемых ансамблей. Это восприятие, ставшее своего рода характеристикой времени, сквозило буквально во всех высказываниях московских зодчих, так или иначе причастных к разработке Генерального плана. П. А. Голосов, исходя из общих сложившихся к этому времени задач советской архитектуры, писал: «В

наше время, когда мы имеем дело с проектированием и реконструкцией городов, в частности ...Москвы, приобретает особую важность работа над проблемами ансамбля. Переход от проектирования и строительства отдельных домов к созданию целостных ансамблей является в настоящее время важнейшей задачей советской архитектуры».

К таким же выводам приходили С. Е. Чернышев и В. Н. Семенов, имея в виду направление творческого мышления архитектора от общего к частному, от города в целом к отдельным его фрагментам, что естественно, поскольку именно они возглавляли работу над Генеральным планом. При этом для Семенова отправной точкой рассуждений становился образ города, т. е. его наиболее полное, целостное восприятие: «Проект города — это образ города не только в плоскости, но и в объемах... Основной архитектурный мотив советского города не отдельное здание, а группа их, ансамбль».

Чернышев искал в ансамбле то наиболее существенное, что должно отличать Москву — столицу социалистического государства от всех других городов мира: «Основное принципиальное отличие нашего города от капиталистического состоит именно в том, что социалистический город является не механическим соединением отдельных элементов, конкурирующих между собой и часто вредящих один другому, как это было в прошлом и у нас и теперь еще за границей, а городом-комплексом, единым по замыслу и выполнению... Проблема крупных ансамблей, из которых складывается стиль города, весь его архитектурный колорит, ставится перед нами во весь рост».

А. А. и В. А. Веснины, в логике их понимания развития архитектуры, шли к проблеме ансамбля не столько от города — объекта проектирования, сколько от метода профессионального мышления:

«В процессе работы над реконструкцией Москвы на каждом отрезке времени выкристаллизовываются свои очередные творческие вопросы. В настоящее время больше всего заслуживают внимания архитектора четыре основных вопроса: 1 — архитектурная реконструкция центра Москвы, 2 — застройка магистралей по новым красным линиям, 3 — реконструкция площадей и 4 — включение в ансамбль города реконструируемых и новых водных пространств Москвы и окрестностей.

Основной вопрос реконструкции Москвы — это композиционное выявление исторического, правительственного и культурного центра города».

Совсем иначе — через силуэт, что закономерно для одного из

авторов Дворца Советов, воспринимал Москву Б. М. Иофан: «Возможность создания силуэта города по определенному художественно-архитектурному замыслу, а не на основе стихийного роста, как это имело место до сих пор в истории,— задача исключительно увлекательная и заманчивая».

Мы видим, как, преломляясь через личные устремления и творческие пристрастия, через особенности персонифицированного профессионального мышления, формируется единое, бесспорно отчетливо прикрепленное ко времени представление о будущем города. Эти представления стали в конкретно-исторической ситуации тех лет основой, которая и «переводилась» на профессиональный язык архитектуры в «чертеж» Генерального плана.

С утверждением Генерального плана в июле 1935 г. был закончен первый этап формирования его художественно-образной концепции, в целом характеризующейся устремленностью в будущее, футурологичностью, ориентированной на освоение новых технических и композиционных возможностей. Без них строительство колоссальных комплексов, заявленных почти во всех конкурсных проектах, с очевидностью должно было остаться лишь проектированием впрок и не отвечало задачам текущей практики.

После утверждения генплана ситуация изменилась. Теперь усилия архитекторов направлялись не на решение теоретизированных градостроительных задач, а на проектирование реальных ситуаций, причем это проектирование велось чрезвычайно быстрыми темпами и сразу на значительных территориях.

Для того чтобы представить себе возникшие задачи, надо прежде всего напомнить, что по Генеральному плану 1935 г. жилищное строительство предполагалось в первую очередь вести в юго-западном районе, по главным магистралям и вдоль набережных.

Набережным, таким образом, отводилась весьма существенная, как смысловая, так и символическая, роль в решении общих задач Генерального плана. Тут тонкая, но тем не менее достаточно ощутимая аналогия с проектом перепланировки Москвы, начатым разработкой в 1918 г. Мы помним, что одной из первых акций, проведенных в ходе работы над этим градостроительным документом, был конкурс на проектирование московских мостов, как бы олицетворявших стремление «собрать» город воедино, превратить некий неупорядоченный конгломерат в архитектурную целостность. Та же роль связующего звена, элемента, призванного объединить, упорядочить и придать пространству города архитектурную однородность, в смысле качества

архитектурных решений, в Генеральном плане 1935 г. была возложена на набережные.

Ощущение ансамбля приводило к стремлению соответствовать мировым образцам. «В Москве,— писал С. Чернышев,— каждый квартал, каждый отрезок улицы, вся улица, площадь будут оформляться как целостные ансамбли и город — как архитектурный комплекс, единый по замыслу и выполнению. Изучение композиционных приемов лучших городских ансамблей всех времен и народов, использование мировых архитектурных сокровищ поможет нашим архитекторам решить эту труднейшую задачу. Нельзя пройти при этом мимо прекрасных композиционных образов античных городов, эпохи Ренессанса и новых городов, как, например, Парижа, Вены, Ленинграда и др.».

В этом смысле обстройка берегов реки, разветвленно проходящей через Москву, могла дать убедительный, хорошо прочитывающийся на карте города и, что немаловажно, быстрый результат. Москва-река, таким образом, не только становилась ведущей осью в композиции всего Генерального плана, но застройка ее прибрежной части должна была играть важную роль в формировании облика новой Москвы. Поэтому в 1935—1936 гг. в различных архитектурно-планировочных мастерских отдела планировки Моссовета были разработаны проекты набережных почти на всем их протяжении. Так, проектированием Дорогомиловской и Краснопресненской набережных руководил А. И. Мешков, Максима Горького и Раушской — Г. П. Гольц, Смоленской и Ростовской — А. В. Щусев, Котельнической и Гончарной — Д. Ф. Фридман и т. д.

Творческие усилия были прежде всего направлены на то, чтобы «повернуть город к реке», раскрыть его на воду и создать богатый «речной фасад». Отсюда — парадность трактовки набережных, ярко выраженное стремление «завязать» набережные с расположенными в глубине площадями и улицами. При этом разговор о создании целостных архитектурных фрагментов города перерастал в разговор о превращении всего города в единый ансамбль. «Городской ансамбль,— писал Н. Х. Поляков,— несомненно, высшая и сложнейшая архитектурная организация. Понятие ансамбля советского города означает архитектурно-пространственную систему ансамблей отдельных элементов города: ансамбля городской площади, улицы, набережной, паркового ансамбля... При этом решение даже ансамбля отдельного элемента города представляет собой крупнейшую архитектурную задачу, требующую для своего разрешения исключительной квалификации, опыта и знания».

Подобное отношение приводило к тому, что город в целом становился как бы объектом объемно-пространственного проектирования, на него переносились все те требования, которые в этот период предъявлялись к отдельному зданию. Город разрабатывался как некая целостная художественно-градостроительная структура, отвечающая единовременно на комплекс как планировочных, так и художественно-образных задач.

С перспектив, нарисованных в мастерских, вставал утопически прекрасный город. Это определенно ощущаемое качество городской среды с ее парадными площадями, высокими стилобатами зданий, зеленью газонов, скульптурами, фонтанами было подмечено уже современниками. А. В. Власов писал о будущей Москве, как о «городе счастливых людей, о котором раньше можно было мечтать лишь в утопических романах».

Ансамбль как путь достижения целостности городской среды становится не только теоретически осмысливаемым и постоянно ощущаемым лейтмотивом творческой жизни московских зодчих, но и обоснованием для решения самых разных профессиональных проблем, в том числе и проблемы жилищного строительства в Москве, год от года все шире разворачивающегося. Достаточно сказать, что только в третьей пятилетке в столице предполагалось построить несколько миллионов квадратных метров жилой площади.

Поиски новых методов строительства, нацеленных на ускорение процесса строительного производства, были поставлены перед архитекторами XVIII съездом партии в марте 1939 г. В его решении указывалось на «необходимость решительного внедрения в практику скоростных методов строительства».

Уже в дни работы съезда на объединенном заседании правления Союза архитекторов и Московского отделения Союза советских архитекторов архитектор А. Г. Мордвинов сделал доклад о скоростном строительстве 23 жилых домов в Москве, в том числе и на ее главной магистрали — улице Горького. Видя основной путь развертывания жилищного строительства в типизации и индустриализации, которые, как считал Мордвинов, один из инициаторов скоростного строительства в Москве, «являются основной предпосылкой для успешного осуществления скоростного строительства», он в то же время рассматривал это и как метод формирования ансамбля:

«Группы домов объединяются в законченные ансамбли. Не подлежит никакому сомнению, что стандартное строительство ни в какой мере не препятствует полноценному решению архитектурного

ансамбля.

Социалистическая архитектура, как и все наше социалистическое хозяйство, должна базироваться на самой передовой индустриальной технике, а не на кустарщине, и таким образом, стандарт не входит в противоречие с социалистической архитектурой, а является ее необходимым элементом».

Если основная цель эксперимента, поставленного Мордвиновым, заключалась в стандартизации отдельных изделий, типизации планировочных решений и новой организации самого процесса строительства, то другие архитекторы экспериментировали в области создания новых элементов современного сооружения, которые, по словам А. К. Бурова, «должны быть взаимозаменяемыми, т. е. индустриальными, т. е. легкими и высокоэффективными». Вместе с Б. Н. Блохиным Буров работал над созданием таких элементов — крупных блоков.

Кстати сказать, 8 из 23 домов, намеченных по предложению Мординова к строительству скоростным методом, предполагалось выложить из крупных блоков. Авторами проектов этих зданий были А. К. Буров и Б. Н. Блохин. Работа с крупными блоками привлекала архитекторов не только как задача технологическая, но и чисто художественная. «Возникает новая художественная задача,—писал в этой связи А. К. Буров,— создать архитектурное сооружение средствами повторения крупных взаимозаменяемых элементов (крупных, так как укрупнение элементов — закон индустриальной сборки)».

Однако, ставя даже сугубо экспериментальные задачи, решаемые на примере одного отдельно взятого сооружения, зодчие в конечном итоге думали о городе в целом. Тот же Буров записал в своем дневнике 29 октября 1942 г.: «Посмотрел фильм «День войны». Там показана Москва и, как составная часть ее образа, мой новый дом на Ленинградском шоссе у Бегов (кстати, выполненный из крупных блоков.— Авт.)... Все-таки приятно (не то слово) войти своей работой в образ города».

Образные представления, складывавшиеся о Москве в конце 1930-х гг., нерасторжимо связаны с ансамблем Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, открывшейся в 1939 г. Праздничное, нарядное зрелище выставки захватило современников. О ней писали статьи и книги, снимали киносюжеты, выставка стала своего рода натурной декорацией для необычайно популярного тогда фильма «Свинарка и пастух».

Здесь наглядно и остро осмысливалось становление национального

зодчества — одной из наиболее часто и дискуссионно обсуждавшихся в конце 1930-х гг. проблем. Казалось бы, она не была напрямую связана с «сюжетами» московской архитектуры. На самом же деле здесь во многом речь идет о всегда достаточно сложном внедрении идей и представлений московских зодчих в практику архитектуры и строительства национальных республик, об их своеобразном, национально окрашенном толковании и о возвращении этих идей и представлений в переосмысленном виде на столичную почву. Над созданием выставки работали 2 тыс. архитекторов, художников, скульпторов и сотни народных мастеров.

Газета «Правда» 7 августа 1939 г. опубликовала высказывание известного датского писателя Мартина Андерсена-Нексе: «Перед нами выставка, напоминающая своими 52 павильонами город из «Тысячи и одной ночи». Каждый народ СССР получил на выставке определенное место. В результате получилась картина, которая, несмотря на то, что охватывает только народы Советского Союза, дает более глубокое представление о человечестве, чем те всемирные выставки, которые я до сих пор видел... Здесь, в Москве, 52 павильона показывают вам во времени и пространстве всю культуру советского народа». Нексе, как нам кажется, подметил главное: каждый павильон рассматривался не просто как сооружение, представлявшее на выставке архитектуру того или иного народа, но прежде всего — как носитель его культуры. И, таким образом, архитектура как бы приобретала право говорить от имени каждой национальной культуры в целом. Такая миссия архитектуры не могла не привести к стремительному возрастанию престижа профессии и как следствие к обостренному ощущению ответственности за каждое выстроенное здание. Поэтому так органично звучат слова Бурова о небольшой, в сущности, работе — фасаде Дома архитектора: «Карниз там не очень современный, но я думаю, я не очень испортил Москву». Престиж профессии на деле складывался из авторитета каждого из ее носителей. Авторитет мастерства, способствовавший росту престижа профессии, и престиж профессии, работавший на авторитет мастерства, закономерно приводили к авторитету мастеров.

Можно говорить о том, что конец 1930-х — начало 1950-х гг. — «эпоха мастеров» и в советской архитектуре в целом (как, впрочем, и в мировом зодчестве того времени), и в архитектурно-строительной практике Москвы.

Московская архитектура того времени была всегда прикреплена к имени ее непосредственных создателей. Дом Жолтовского, театр

Алабяна и Симбирцева, Дворец культуры Корнфельда, школа Джуса, шлюз Гольца — именно так входили в профессиональное сознание новостройки города. Важно и другое: это время — расцвет мастерства и зрелости архитекторов, у которых учились поколения зодчих, работающих в Москве и по сей день.

Но авторитет мастера, граничащий с культом имени,— только одна, возможно, наиболее заметная грань взаимоотношений города и мастеров. Была еще одна сторона работы целого ряда зодчих, носящая лабораторный, предпроектный характер. В этой работе мастера (тот же Жолтовский, Буров, Блохин и ряд других) как бы отрекались от себя, так как не столько строили, сколько изобретали метод, плоды которого созреют, может быть, за пределами их творческого пути. Примерно то же происходило и с развитием типового проектирования, уже в середине 1930-х гг. начавшего набирать скорость. Типовое проектирование вынуждало в интересах развития профессии отказываться от собственного имени, во-первых, потому, что имя как бы «отлетало» от здания, построенного по типовому проекту, во-вторых, потому, что разработка типового проекта — почти всегда творчество коллективное. Так возникал слой «анонимной» архитектуры.

Осознание профессиональной необходимости перехода к новым методам проектирования и строительства, напряженная аналитическая работа продолжают и в годы войны. В этом отношении чрезвычайно характерно выступление архитектора И. Ф. Милиниса на собрании актива Московской организации Союза архитекторов СССР зимой 1942 г.:

«Наряду с восстановительными работами, строительством временных жилищ, охраной памятников и другими работами, имеющими первоочередное значение в настоящее время, своевременно также подумать о послевоенном строительстве, в частности об организации домостроительных заводов.

Наступит счастливый день, когда народы СССР победоносно закончат навязанную им войну, и тогда во всем своем грандиозном размере встанет вопрос о массовом жилищном строительстве для миллионов людей... <Тогда появится> необходимость в индустриальном способе строительства домов, ибо только таким способом можно будет справиться с этой задачей. Если несколько лет назад это было не под силу нашей промышленности, то сейчас, а особенно после войны, для этого возникнут все необходимые предпосылки технического порядка».

Интересно еще одно свидетельство военного времени — передовая сборника «Архитектура СССР», вышедшего в Москве в 1942 г.:

«Архитектор должен уже сейчас, во время войны, готовиться к... громадной работе... В ней найдут преломление архитектурные идеи, созревающие сейчас, в дни войны, в творческой жизни советской архитектуры». Несколько месяцев спустя М. Я. Гинзбург, публикуя статью о развитии массового жилищного строительства, напишет о том, что «подготовка к послевоенному строительству ставит перед нами целый ряд серьезнейших проблем и заставляет заново пересмотреть не только старые типовые проекты, но и методику типового проектирования».

Так, осознавая новые проблемы, которые ставила перед профессией жизнь, московские архитекторы вступили в послевоенное время. И, наверное, одна из ведущих проблем — стремление отразить пафос победы над страшным врагом, продемонстрировать мощь и силу страны-победительницы. Логическим разрешением этой темы для Москвы стала идея строительства высотных зданий, получившая официальное признание в постановлении Совета Министров СССР от 13 января 1947 г. Тогда же главный архитектор столицы Д. Н. Чечулин, обосновывая идею высотного строительства, писал, что «высотные здания в ансамбле города — это спутники будущего Дворца Советов, которые составят важнейший элемент в формировании нового величественного силуэта Москвы».

Необходимо вспомнить, что один из авторов проекта Дворца Советов Б. М. Иофан еще в 1935 г. высказывал идею строительства многоэтажных зданий в непосредственной связи с Дворцом Советов. «Высота Дворца Советов,— писал он,— превышающая, как известно, 400 м, вызывает необходимость установления его архитектурной связи по высоте с окружающей частью города. Для этого мне кажется целесообразным разместить в определенном порядке и на определенных расстояниях от Дворца Советов несколько высоких зданий, гармонично поддерживающих Дворец Советов в общем силуэте города. Эта интереснейшая творческая задача требует большого художественного такта, так как от нее зависит решающий акцент всей планировки Москвы».

В 1947 г., уже после принятия постановления о строительстве высотных зданий, он развивал свою мысль дальше:

«Строительство в Москве многоэтажных зданий дает возможность решить важнейшую градостроительную проблему столицы — улучшить ее архитектурный силуэт, создать крупные композиционные центры городских ансамблей...»

Постройка в Москве многоэтажных зданий, переходных по высоте

от общей застройки к Дворцу Советов, обогатит силуэт города, создаст основу его пространственной композиции.

Постройка многоэтажных высотных зданий позволит дать необходимое архитектурное завершение крупнейшим магистралям и площадям столицы.

Большое многоэтажное здание следует рассматривать прежде всего как важный градостроительный фактор...

Строительство зданий такого масштаба послужит дальнейшему развитию в нашей строительной технике... Нужно максимально свести процесс строительства лишь к монтажу, сборке, как конструктивных, так и архитектурных элементов и деталей».

Таким образом, в словах Иофана как бы слились воедино две проблемы, более других казавшиеся актуальными в тот момент,— завершение формирования крупнейших магистралей и площадей столицы, проблема, понимаемая как создание своего рода памятника эпохи, и индустриализация строительства, тесно связанная с развитием строительной техники и инженерной мысли.

Предполагаемые к строительству высотные здания рассматривались как средство создания пространственной целостности города и в то же время не могли не внести существенной корректировки в Генеральный план 1935 г., который все еще считался действующим. Встал вопрос о разработке нового Генерального плана.

В 1949 г. Совет Министров СССР и ЦК ВКП(б) приняли постановление «О разработке нового Генерального плана реконструкции Москвы».

Подводя итоги реализации Генерального плана 1935 г., архитектор Н. Х. Поляков писал: «Только за пять лет... с 1935 по 1940 г., было построено 500 семи-девятиэтажных домов с жилой площадью 1800 тыс. м², 379 новых школ, большое количество лечебных и культурно-просветительных учреждений. В течение двух лет, с 1936 по 1938 г., было возведено 10 крупных мостов через Москву-реку и Обводной канал... Набережные облицованы гранитом... Широко развернулась реконструкция улицы Горького — главной магистрали Москвы... Вслед за улицей Горького крупными жилыми домами стали обстраиваться Ленинградский проспект, Садовая, Ленинский проспект, Б. Дорогомилловская улица и др.».

Новый Генеральный план, утвержденный в 1952 г., первоначально предполагался к осуществлению в течение 20—25 лет, но в процессе

работы срок его действия был определен в 10 лет. Эта сравнительно небольшая временная перспектива делала его сугубо деловым, рабочим документом, нацеленным на осуществление строго конкретных задач. Оставляя неизблемыми градостроительные принципы плана 1935 г., он корректировал их применительно к условиям послевоенного времени, и прежде всего к решению социально острой проблемы тех лет — жилищной.

Ее решение средствами профессии рассматривалось на разных уровнях: создания новой методологии проектирования, организации новых методов строительства и в данном случае — Генерального плана.

Уже обладая целым рядом весьма значительных аналитических разработок в области массового жилищного строительства и наличием некоторого числа предприятий быстро развивающейся промышленности сборного железобетона, градостроители предложили стратегическое направление решения жилищной проблемы — освоение новых городских территорий средствами массового домостроения. Отсюда закономерен экспериментальный характер генплана 1952 г., поскольку одним из его важнейших положений становилась проверка на практике реальной «работоспособности» новых методов строительства.

Так в структуру города вошли район Песчаных улиц, Юго-Запад, Черемушки, Кузьминки и т. д.

Важным направлением развития Москвы, заявленным в генплане 1952 г., было завершение магистралей, площадей и ансамблей, начатых в довоенные годы. Организационно это вылилось в восстановление в 1951—1952 гг. магистральных мастерских, объединенных в институт Моспроект. Работа в рамках магистральных мастерских создала предпосылки для комплексного проектирования основных московских магистралей и отдельных районов. Возглавили магистральные мастерские ведущие московские зодчие. К. С. Алабян руководил застройкой Ленинградского шоссе (ныне Ленинградский просп.), А. В. Власов — Юго-Западного района, М. В. Посохин — Красной Пресни, М. И. Синявский — Симоновской набережной и т. д.

Однако теперь понимание застройки магистрали несколько изменилось по сравнению с проектами 1935 г.

«Жилищное строительство Москвы довоенного периода,— писал А. М. Зальцман,— характерно тем, что оно было связано с реконструкцией ее крупнейших магистралей. И в настоящее время оно продолжает эту основную градостроительную линию. Новые жилые дома возводятся по фронту набережных, основных площадей и улиц столицы.

Вместе с тем, наряду с фронтальной застройкой, в послевоенном жилищном строительстве Москвы получает широкое распространение и глубинная, охватывающая территории целых кварталов и районов».

Проблема застройки магистралей в ее новой пространственной трактовке вновь привела к острой постановке проблемы ансамбля. При этом каждый мастер приходил к ней своим путем, обусловленным особенностями его мышления и профессиональной специализации. Так, тот же А. М. Зальцман, занимавшийся проблемой типизации жилищного строительства, выводил «формулу» организации ансамбля из комплексной застройки квартала типовыми секциями. Для Г. А. Захарова был характерен другой подход — ориентация на классическую архитектуру, страстным поклонником и знатоком которой он был. Анализируя практику застройки Москвы с точки зрения достижения ансамблевой целостности, Г. А. Захаров писал: «Этой согласованности (классического ансамбля) нет в наших ансамблях по застройке улиц и площадей... К нам полностью должен быть отнесен упрек, что мы не город строим, а строим в городе... Решение проблемы ансамблевой архитектуры города начинается не с фасада, а с секции, с плана жилых домов, составляющих основную застройку города».

Совсем с иных позиций — с невозможности подражать «пусть даже самым лучшим архитектурным образцам» — рассматривал проблему ансамбля В. С. Андреев. Задавая себе вопрос, почему многие проектные предложения середины 1930-х гг. остались на бумаге, он отвечал:

«Авторы проектов добивались некоего «идеального» художественного выражения магистрали, мало или почти совсем не считаясь с реальными возможностями воплощения художественного замысла... Поскольку архитекторы утратили реальное ощущение жизни и взяли слишком большой крен в сторону неких отвлеченных «идеальных» условий строительства, они выпустили из своих рук рулевое колесо...

Вспоминая уроки тех лет, мы должны отдать себе отчет в том, что слабое знание жизни, конкретных градостроительных условий, слабое знание передовых методов строительства, новой техники представляет для нас и сегодня большую опасность, приводит к прожектерству».

Таким образом, даже, казалось бы, такая чисто художественная задача, как создание ансамбля, практически для всех архитекторов, работавших в начале 1950-х гг. в Москве, независимо от их творческих пристрастий, оказалась попросту неотделимой от ведущей проблемы того времени — типизации и освоения новой техники.

Так постепенно, набирая «массу» и «скорость» в осмыслении этих

проблем, московские зодчие подошли к ситуации, решительно требовавшей разработки нового градостроительного документа, который определил бы развитие Москвы на будущее.

Генеральный план 1952 г. оказался необычайно результативным и был перевыполнен: за 10 лет Москва получила 16 млн. м² жилой площади, в основном за счет освоения новых территорий. Но эти весьма впечатляющие конкретные результаты не должны заслонять от нас его методологической значимости. Заложенная в этом генплане ориентация на эксперимент, отработку основополагающих в будущем методов и приемов застройки, набрав в течение нескольких лет силу и наполнившись реальным содержанием, задавала направление будущему поступательному движению.

Партийно-правительственные постановления середины 1950-х гг. закрепили полученные результаты и стимулировали их невиданное количественное наращивание.

В то же время ни на минуту не прекращалось художественное осмысление проблем индустриального домостроения. О необходимости пристального внимания к градостроительным аспектам проектирования еще в 1954 г. писал П. В. Абросимов: «В условиях быстрого роста технических средств строительства архитектор с особенной силой должен овладеть искусством градостроительства, искусством создания ансамбля, улицы, квартала, целого городского района». Спустя несколько лет в жилых районах массовой застройки уже шел широкий поиск компоновки микрорайона (по необходимости из скудной номенклатуры жилых домов заводского изготовления), что привело к новому пониманию организации городского пространства.

«Укрупненный жилой квартал — микрорайон,— писал главный архитектор Москвы того времени И. И. Ловейко,— окончательно стал основной единицей городской застройки. Архитектура «штучного» дома перестала играть главенствующую роль в художественном облике застройки».

Естественным следствием всех преобразований, произошедших за период 1951—1960 гг., явилось расширение границы города, которая отодвинулась до строившейся тогда кольцевой автомагистрали — МКАД, и принятое в 1960 г. решение о разработке технико-экономических обоснований нового Генерального плана. В 1966 г. техникоэкономические основы Генерального плана развития Москвы были утверждены. Они зафиксировали главный результат развития города за послевоенное время — создание новых жилых районов, которые и по сей день определяют основную градостроительную

концепцию Москвы.

В Генеральном плане, утвержденном в 1971 г., положения ТЭО нашли дальнейшую конкретизацию. Освоение новых территорий продолжало оставаться одним из важнейших направлений развития города. Только за период 1971—1975 гг. предполагалось ввести в эксплуатацию 18 млн. м² жилой площади, из них 5 млн. м² в сложившейся части столицы, 3,7 млн. м² — в районах, начатых освоением в прошлые годы, 9,3 млн. м², т. е. половина всего нового жилищного фонда,— на вновь застраиваемых территориях. Такая градостроительная политика, заложенная в Генеральном плане, была логическим следствием двух важнейших предпосылок: наличия резервных территорий и отработанных и обеспеченных мощной индустриальнотехнической базой методов индустриального домостроения, наиболее эффективных именно в условиях вновь застраиваемых городских пространств. Однако в процессе реализации Генерального плана постепенно происходили серьезные изменения в методологии типового проектирования и индустриального строительства, выразившиеся прежде всего и в самом общем виде в разработке блок-секционного метода проектирования и создании Единого каталога унифицированных строительных изделий. А следовательно, у индустриального домостроения появились качественно иные возможности.

Не исключено, что и это обстоятельство послужило одним из реальных условий принципиально иного отношения к содержанию городской структуры. Новое видение пространства города представляется теперь более ориентированным на человека, нежели в предшествующие десятилетия. Сложились условия, предоставляющие возможность думать не просто о несколько отвлеченной картине города, а о застройке реально существующего живого города.

В этой связи и возникает парадоксальная ситуация, заключающаяся в том, что индустриальная база, добившись определенного качества в своем развитии, породила новые проблемы, следствием которых стала опять резкая неудовлетворенность ее сегодняшними возможностями. Концептуальное развитие города ставит новые задачи перед индустриальной базой. Это один из явных признаков, определяющих нижнюю границу ситуации перехода от одного этапа развития Генерального плана к другому. Границу, которая фиксируется постановкой задачи на разработку ТЭО нового Генерального плана. В январе 1981 г. такая задача была поставлена. Но ее решение уже за пределами жизни действующих лиц этой книги, хотя и с

непосредственным участием того, что они оставили в городе.

Зримые вехи истории советской архитектуры, в том числе и те здания и сооружения, о которых пойдет речь в этой книге,— не одно только наследие прошлого, но и собственный вклад нашего общества и нашего государства в историю и культуру страны и ее столицы. Двадцатые, тридцатые, сороковые, пятидесятые, шестидесятые, семидесятые годы в архитектуре... Для знатоков это не просто последовательность десятилетий, а наглядные и очень точные характеристики периодов в истории советского зодчества. “У каждого свои достоинства и проблемы, каждый внес свою лепту в советскую культуру.

Как часто в поисках этих достоинств и в размышлении о разнообразии советской архитектуры уходит на задний план память о пережитых драмах и о проблемах, связанных с совершенствованием общественного и хозяйственного развития нашей страны. Только осознав, какие изменения и как происходили в обществе и сколь интенсивно менялись со временем люди, для которых архитектура делалась, глубже понимаешь закономерности в периодичности изменений направленности в советской архитектуре. Каждый период ее истории оставил свои памятники — и своего времени, и высокого искусства. Немало их и на московских улицах. Проблемы изучения, сохранения и включения их в живую ткань современного города не менее остры сегодня, чем аналогичные — по отношению к культурным ценностям других эпох.

А. М. Харламова, И. В. Эрн

Д. Сухов

(1867-1958)

Есть в Москве памятники архитектуры, которые воплощают в себе наше образное представление о городе — древней столице и современном центре Советского государства. Таковы Кремль, Покровский собор «что на рву» — храм Василия Блаженного, составляющий неотъемлемую часть Красной площади. С сохранением, выявлением их подлинного облика связано имя Дмитрия Петровича Сухова, исследователя русского зодчества, архитектора-реставратора.

Д. П. Сухов родился 1 сентября 1867 г. в Москве. Его родители, крестьяне, переехали сюда из Вереяского уезда после отмены крепостного права. Здесь Сухов получил начальное образование, а в 1891 г. окончил Училище живописи, ваяния и зодчества со званием классного художника архитектуры и Большой серебряной медалью. С самого начала самостоятельной работы Сухова в ней наметились три направления, которые в дальнейшем, переплетаясь и обогащая друг друга, образовали основу его 65-летнего труда: строительство, преподавание и ставшая его главной специальностью реставрация. К моменту революции Сухов был уже сложившимся мастером, признанным авторитетом в различных областях архитектуры. После Октября его творческая биография целиком связана со становлением советских культурных учреждений, в организации которых он принимал непосредственное участие.

Преподавательская деятельность Сухова началась в 1892 г. в Строгановском училище, где он вел ряд предметов: акварельную живопись, архитектурную композицию, проектирование интерьера и мебели. Первая его заграничная поездка с целью ознакомления с постановкой архитектурного образования за рубежом (1894 г.) была командировкой от Строгановского училища. За этой поездкой последовали две другие — в 1897 и 1907 гг. Их география отражает разносторонние интересы Сухова, который кроме Австрии, Венгрии, Италии, Франции, Англии, Бельгии, Голландии, Германии, Швейцарии посетил также Турцию, Грецию и Египет. К этому же времени относятся его многочисленные поездки по России, во время которых рос и углублялся постоянный интерес Сухова ко всей предметной и природной среде русского зодчества. Путешествия давали обильный материал для

наблюдений, уяснения истоков самобытности различных архитектур и их взаимовлияний. Они обусловили ту широту кругозора, которая была характерна для Сухова-исследователя, всегда видевшего за частным, конкретным явлением общую картину исторического развития.

Преподавание было необходимой частью архитектурного труда Сухова. Оно сопутствовало его работам строителя-практика и реставратора и, в той или иной форме, продолжалось до конца его дней. Вместе с Н. В. Марковниковым он был одним из инициаторов организации Московских женских технических строительных курсов, где в 1910—1919 гг. вел курс архитектурной композиции. В 1920-х гг. по поручению Наркомзема Сухов преподавал в кустарно-промышленных школах Московского, Владимирского, Горьковского уездов, в Институте народного хозяйства имени Г. В. Плеханова, на Пречистенском рабфаке. Курс интерьера и малых форм он вел в Московском архитектурном институте (1935—1939 гг.).

Практику строительства Сухов начал осваивать, работая помощником у архитекторов академиков Г. И. Котова, М. Т. Преображенского, а по окончании училища — у С. И. Соловьева, по проекту которого строилось здание Строгановского училища в Москве (ныне МАрхИ, ул. Жданова, 11). Первые самостоятельные работы (1892 — 1896 гг.) Сухов выполняет в качестве архитектора Московской городской управы (это были казармы казачьи, конные, артиллерийские), проектирует и строит павильон города Москвы на Всероссийской выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде.

В 1896—1915 гг., работая в Московской уездной земской управе, Сухов проектировал и строил больницы и школы, рассматривая свой труд как задачу не только архитектурную, но и гражданскую. «Общение с земскими деятелями — докторами и педагогами выяснило мне всю значительность моей работы на пользу народа», — писал он об этом позднее.

Архитектор своего времени, Сухов выполнял постройки в разных стилях. Так, дом Всеволожского близ станции Хлебниково (1910—1911 гг.) спроектирован в характере архитектуры XVIII в., а построенный в 1912—1913 гг. дом И. И. Матвеева в Москве на Введенской площади (ныне пл. Журавлева, 12) — в стиле модерн. При этом Сухов сохраняет свою манеру стилизации, за которой чувствуется крепкая основа классической школы и глубокое знание русской архитектуры. Модерн в особняке Матвеева проявляется не в приеме плана или общей организации масс, а скорее в деталях декоративного убранства — обработке эркеров, рисунке оконных переплетов и т. п. Характерно, что

свободные очертания решетки проемов над входами ближе к барокко, чем к модерну, а в решении фасада двоюродного корпуса угадывается присущий русскому зодчеству прием сочетания разновеликих объемов в уравновешенной асимметричной композиции. К тому же периоду начала XX в. относятся построенные в Москве торговый дом Германова на Тверской (1913—1914 гг.), дом Белик на бывшем Петроградском тракте (1915—1917 гг., оба не сохранились).

Другие задания и программы появляются в работах Сухова после революции: он проектирует и строит поселок Москва-уголь в Скопинском уезде (1920—1921 гг.), а в 1925 г.—заводские, административные здания и школу для завода Анилтреста в Дорогомилове (Москва), санаторий «Черемушки» под Москвой и ряд других зданий.

Архитектурная практика вооружила Сухова доскональным знанием строительного дела и заложила прочный фундамент для его последующих научно-исследовательских и реставрационных работ. Начало их связано с Московским археологическим обществом, поручения которого он выполнял с момента окончания училища, во время поездок по России и Кавказу с целью изучения и фиксации памятников архитектуры. В 1906 г. Сухов был избран действительным членом Общества. Объектами его исследований и реставрации становятся Московский Кремль, храм Василия Блаженного, Крутицкий теремок и Сухарева башня в Москве, Троице-Сергиева лавра и др.

Охрана памятников культуры была одним из главных направлений его работы как реставратора. С 1921 г. она велась им в Центральных государственных реставрационных мастерских, которые возглавлял И. Э. Грабарь, а Сухов с 1925 г. руководил их архитектурной секцией. В число памятников, которые были предметом обследования и реставрации мастерских, помимо упомянутых выше вошел ряд других исторических сооружений Москвы: Китайгородская стена (1923 г.), Воскресенские Иверские ворота на Красной площади, дом дьяка Аверкия Кириллова на Берсеневской набережной (1925—1927 гг.), дом В. В. Голицына в Охотном ряду (1928 г.) и др. Среди церквей, реставрацию которых осуществлял Сухов в 1920-х гг., были церкви Гребневской божьей матери, Косьмы и Дамиана в Старых Панех, Рождества в Столешниках, Николы в Клепиках на Маросейке. Многие из этих зданий были разобраны, и их облик сохранился только в рисунках Сухова.

В 1930-е гг. он реставрирует здания не только в Москве, но и собор и кремль в Вологде, Прилукский монастырь (1931 г.), Дмитровский собор во Владимире (1933 г.), в Звенигороде собор на Городке и

Саввино-Сторожевский монастырь (1934 г.), кремль в Туле (1935 г.).

Особое место в работах Д. П. Сухова занимает Крым, его средневековые памятники, без исследования которых, как он полагал, нельзя обойтись при изучении русской архитектуры.

Круг интересов Сухова не ограничивался древностью. С увлечением, кропотливо восстанавливая подлинные черты, он вел реставрацию дома В. И. Ленина в Ульяновске (1928 г.), Музея В. И. Ленина в Горках (1927 и 1948 гг.). В 1936 г. Сухов реставрировал в Сольвычегодске дом, в котором жил в ссылке И. В. Сталин.

После основания Всесоюзной академии архитектуры (1933 г.) Д. П. Сухов был в ней с 1939 г. профессором, а в 1941 г. его избрали членом-корреспондентом академии. В 1946 г. ему присвоили звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

В начальный период существования академии ее главной задачей было создание базы для подъема профессионального мастерства во всех сферах советского зодчества, и в первую очередь подготовка архитекторов высокого класса. Институт аспирантуры был тем ядром, вокруг которого разворачивалась работа научных кабинетов академии. Сухов много времени и сил отдавал преподаванию, работе с аспирантами, которая велась широко, с постоянной мыслью об углублении исследований русского зодчества, заполнении белых пятен в его истории.

В 1941 г. в Академии архитектуры был создан отдел фиксации и методики реставрации памятников архитектуры, руководителем которого стал Д. П. Сухов. С его трудами была в большой степени связана разработка в академии тематики истории русского зодчества. В конце 1940-х гг. одной из главных работ отдела явилась подготовка к печати однотомной истории русской архитектуры, вышедшей в свет двумя изданиями, в 1951 и 1956 гг.

Сухов возглавлял возникшую при академии в 1940 г. комиссию по охране и восстановлению памятников архитектуры, ставившую целью создание научной базы для реставрации. С началом войны ее деятельность пришлось изменить: необходимо было принимать экстренные меры для защиты памятников от налетов вражеской авиации. К этому же времени относится начало большой работы комиссии по обследованию и обмерам памятников Москвы и Московской области. Накопленный в это время научный материал послужил основой для консультаций Сухова по выполнению проектов разрушенных во время войны городов — Смоленска, Новгорода, Пскова, Ленинграда,

Калинина, Воронежа, Киева, Ростова-на-Дону и ряда других.

Для Москвы с ее многовековой историей особое значение имели труды Сухова в области сохранения архитектурного наследия города. К рубежу XIX—XX вв. Москва донесла свои исторические сооружения сильно искаженными позднейшими перестройками и зачастую обезличенными. Это коснулось даже таких зданий, как Покровский собор. Китайгородская стена, например, в течение XVIII—XIX вв. почти полностью была обстроена как извце, так и особенно изнутри Китайгорода и во многих местах казалась безвозвратно утраченной. Скрупулезное исследование, когда понадобились и опыт строителя, и глубокое знание приемов русского зодчества, позволило Сухову дать ряд рисунков-реконструкций, ставших исходными для проекта реставрации.

Исследуя тот или иной памятник архитектуры, Сухов видел его в конкретной исторической ситуации, в условиях не только существовавшего некогда ландшафта и прилегающих строений, но и всей системы древнего строительства в городе и за его пределами. Так он рассматривал Московский Кремль и его ближайшее окружение, выясняя местоположение Тиунской избы близ Покровского собора и особенности застройки Никольской улицы. Наряду с уникальными памятниками его внимание привлекали необходимые для повседневной жизни города сооружения — Соловецкое подворье, Сурожские гостинные ряды, Английский двор и др., свидетельствующие о взаимосвязи Москвы с отдаленными землями. Его занимали мосты, заставы, ближние и дальние монастыри-сторожи, представлявшие собой образцы высокого строительного мастерства. Все это складывалось в картину полнокровной жизни древних поселений — городских, монастырских, сельских, представление о которых дают суховские акварели.

Возросшее в наши дни внимание к визуальным связям памятников в композиции города присутствует постоянно в его реконструкциях, сделанных полвека тому назад.

Характерным для Сухова как реставратора было то, что памятники, ставшие предметом его внимания, никогда более не уходили из поля его зрения. В особенности это относится к Московскому Кремлю и Покровскому собору, которыми, с различной степенью участия как исследователя, реставратора, позднее консультанта, он занимался практически всю жизнь. С 1923—1933 гг. Сухов был главным архитектором, а ранее консультантом по сохранению памятников Московского Кремля и вел работы по реставрации стен, башен, теремов и соборов. Одной из главных целей при этом было более углубленное изучение памятников, выяснение истории их перестроек. Здесь

проявилась важная черта научного метода Сухова: не стремиться к быстрому эффекту восстановления, рассматривать работу как один из этапов реставрационного процесса, передавая эстафету следующим поколениям исследователей.

Работы Сухова в Кремле позволили в ряде случаев выявить из начальную планировку зданий, их взаимосвязь, своеобразие древних архитектурных форм. Вместе с Н. Н. Померанцевым он обстоятельно обследовал, освободив от позднейших наслоений, один из древнейших кремлевских памятников — церковь Воскрешения Лазаря (1393—1394 гг.). К наиболее интересным по своей методике и результатам работам Сухова в Кремле относится начатое еще в 1918 г. обследование и реконструкция Патриарших палат и примыкающего к ним собора Двенадцати апостолов. В перестроенном до неузнаваемости здании были восстановлены разрушенные своды, вскрыты внутренние лестницы и переходы, благодаря чему стала очевидной планировка XVII в., обнаружен проезд с Соборной площади на Патриарший двор.

Реставрационные работы в теремах велись во втором этаже — в так называемых палатах Жилецкой, Мастерских и северном коридоре, выходящем к церквам Екатерины и Ризположения. Здесь открылись древние проемы, фрагменты орнаментальных росписей рубежа XVIII—XIX вв. и великолепные резные белокаменные наличники окон. Были найдены и частично раскрыты лестницы, соединявшие верхние этажи теремов с переходами, которые вели к западному входу в Успенский собор, обнаружен широкий одноарочный проезд под теремами, по которому некогда возки подъезжали прямо ко входу в личные палаты теремов.

Храм Василия Блаженного Сухов начал изучать еще в студенческие годы, а позднее участвовал в ремонтных работах 1896—1899 гг., руководимых академиком С. И. Соловьевым. 21 мая 1923 г. в соборе был открыт филиал Государственного Исторического музея, и с этого времени началось планомерное научное исследование здания и его реставрация, продолжавшиеся под руководством Д. П. Сухова до 1937 г.

Сухов исследовал нижние части собора, претерпевшие ряд утрат и перестроек. Благодаря выявлению древних крылец, арочные основания которых ярко выделяли столпообразную форму здания, открылась, по выражению Сухова, «ясная картина богатой композиции галереи». При реставрации крылец удалось найти и восстановить сложный и богатый по рисунку профиль цоколя основных стен памятника и базы столбов, поддерживающих площадки галерей и лестниц. Как писал Сухов в своих статьях, эти работы дали ценный научный материал, касающийся

конструктивных особенностей и композиционных приемов в строительстве собора. Восстанавливая цоколь столба галереи и обратив внимание на способ разметки его размеров и формы, Сухов предложил интересную гипотезу о том, что подобным же способом могли быть размечены и основания храмов на выровненной площадке подклета (галереи). Ему также принадлежит высказанная на основании исследований мысль об изначальной двухцветной окраске собора — красного тона стен и белых деталей.

В личности Сухова органически соединялись качества ученого и художника. Его акварели имеют самостоятельную художественную ценность. Он выставлял свои живописные работы как художник-пейзажист в Московском обществе художников в первые годы своей архитектурной деятельности. Две большие выставки акварелей — рисунки и реконструкции древних зданий, архитектурные композиции, эскизы театральных декораций — состоялись в Москве в 1958 и 1980 гг.

Вместе с тем рисунок и живопись в работах Сухова подчинены предмету реставрации. Его архитектурные композиции — это рисунки-гипотезы, связанные с исследованием того или иного памятника. В них прослеживаются такие темы, как истоки русского искусства, зодчества Москвы, история постройки собора Василия Блаженного, памятников Крыма, Киева, Новгорода, к которым он возвращается постоянно. Его рисунки объединяют разновременные произведения Сухова и выявляют главные направления его изысканий. Порой богатые идеями акварели Сухова реализуют высказанную им мысль о правомерности существования научной фантазии как одного из приемов реконструкции облика древних сооружений. Выполненные на основе ограниченных археологических и летописных данных, они играют роль модели исчезнувшего памятника, не дающей, по мнению Сухова, ни единственного, ни окончательного решения: на основании тех же фактов у других ученых могут возникнуть иные реконструкции, и именно это в конечном счете приблизит представление о памятнике к его истинному облику.

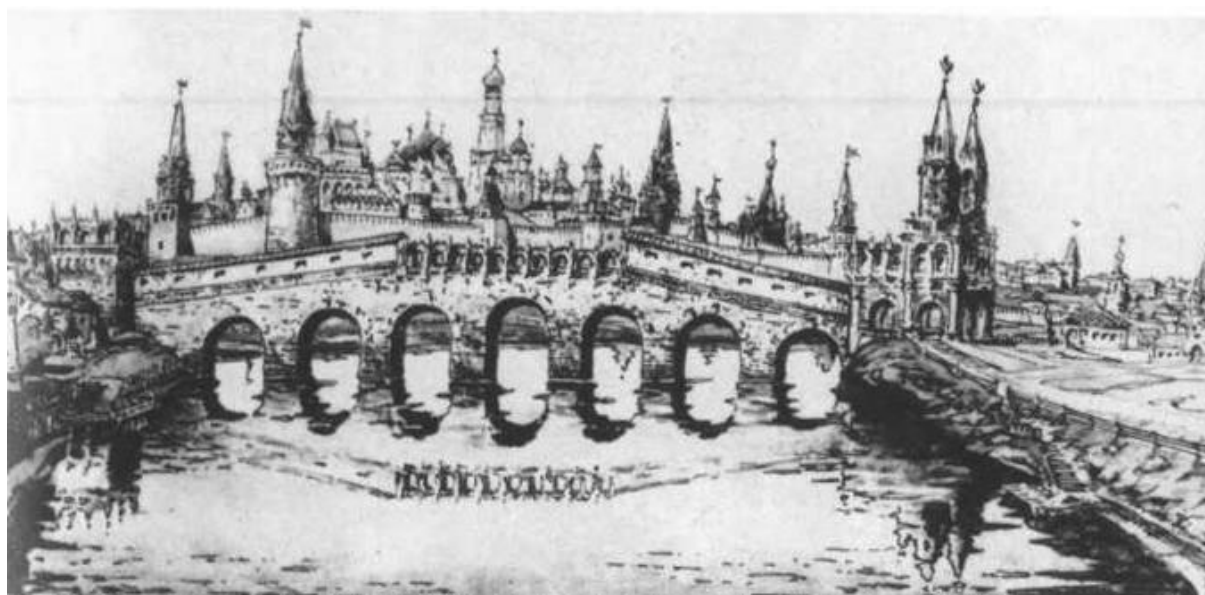
Сухов не оставил общих трудов по реставрации, но система его взглядов вырисовывается в ряде докладов, статей и отчетов. Она выступает в выполненных им реставрациях и графических реконструкциях. Наиболее полно он высказался в докладе на тему «Предмет реставрации», которым в 1957 г. открылся семинар по повышению квалификации реставраторов. В реставрации автор видит и то, что стоит за ней: русские архитектуру и культуру в целом. Стремясь показать задачи, стоящие перед реставрацией во всей ее сложности, он

говорит о необходимости расширения поля исследования как во времени — предшественники, истоки, так и в географических границах — сопредельные страны, затрагивая вопрос о взаимовлияниях. Памятники древнего зодчества всегда подвержены изменениям, добавлениям и переделкам, поэтому культуру реставрационных работ Сухов видел прежде всего в бережном отношении к подлинным частям здания, в стремлении понять памятник во всех его изменениях, в научном анализе причин и характера полученных им наслоений.

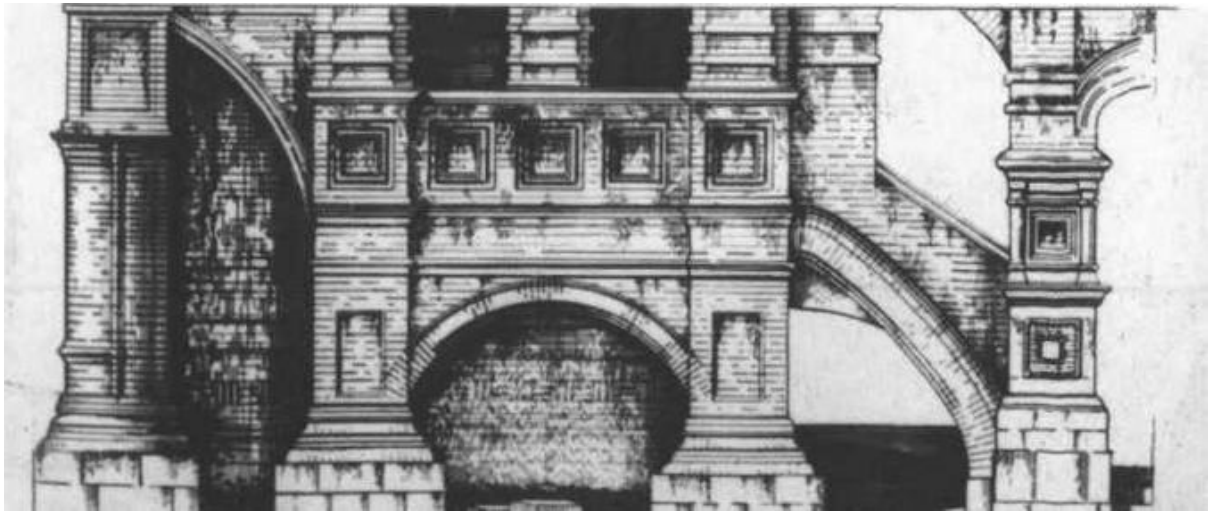
Более чем 60-летняя деятельность Сухова в области реставрации вошла в историю реставрационного дела в России и стала его частью. Она находит продолжение в работах ведущих реставраторов сегодняшнего дня, тех, кто следовал его методике и советам.



Д. СУХОВ



Каменный мост. Акварель



Собор Василия Блаженного. Фрагмент. Чертеж

М. И. Астафьева-Длугач, Ю. П. Волчок

И. ЖОЛТОВСКИЙ

(1867-1959)

Пожалуй, ни одна творческая личность в истории советской архитектуры не привлекала такого пристального внимания, не вызывала столь противоположных мнений, яростных споров и противоречивых оценок, как личность Ивана Владиславовича Жолтовского. Его называли классиком и эпигоном, новатором и подражателем, у него стремились учиться и не менее решительно пытались забыть все то, что он внушал. Его теоретические воззрения развивали, опровергали, в них видели открытие и говорили об их несамостоятельности. В то же время и противники Жолтовского, и его сторонники, архитекторы самых разных творческих ориентаций и пристрастий, единогласно признавали за Жолтовским высокий профессионализм и преданность делу. Всего сказанного достаточно, чтобы убедиться в неординарности фигуры мастера, которого не один десяток советских зодчих называют учителем.

И. В. Жолтовский родился 27 ноября 1867 г. в белорусском городе Пинске. В 20 лет поступил в Петербургскую академию художеств. Учеба в академии продолжалась 11 лет не из-за нерадивости студента, а потому, что Жолтовский, как и многие его однокашники и сверстники, параллельно с занятиями в академии «помощничал» у ряда крупных петербургских архитекторов.

Именно эта практическая работа определила в дальнейшем важную черту творчества Жолтовского — доскональное знание строительства, понимание профессии архитектора в точном смысле слова как «главного строителя». В течение всей жизни Жолтовский много времени проводил на стройке, подчас не только ведя архитектурный надзор, но и обучая каменщиков, штукатуров, плотников и т. д. тонкостям ремесла. Забегая несколько вперед, скажем, что в 1930-х гг. в Москве лучшими строительными работниками считались те, кто работал на постройках Жолтовского.

Зодчий неоднократно внедрял в практику новые или хорошо забытые старые способы строительства и отделки — штукатурку с мраморной крошкой, офактуренные бетонные блоки в облицовке фасадов, окраску песком по непросохшей масляной подготовке, окраску сухим порошком «на отлип», штукатурку «стукко-люстро» и т. д. «Воспитывая архитекторов,— писали его ученики,— Жолтовский

постоянно внушает им мысль о том, что архитектура — это не бумажное формотворчество, а искусство строить. Он требует от своих учеников глубокого проникновения во все детали строительного дела, рекомендует им изучать под руководством опытных мастеров кладку фундаментов, каменотесные, плотничьи, столярные, штукатурные и лепные работы».

В 1898 г. Жолтовский защитил дипломный проект «Народный дом», включающий в себя столовую, театр и библиотеку, выполненный им в мастерской профессора Л. И. Томишко, и получил звание архитектора-художника. После окончания академии Жолтовский проездом в Иркутск, куда он собирался переехать работать, остановился в Москве и здесь получил приглашение заняться преподавательской работой в Строгановском училище. С тех пор Жолтовский жил в Москве постоянно.

Одна из первых его московских работ — участие в проектировании гостиницы «Метрополь», которая почти перед самым завершением, в 1902 г., сгорела. На этом месте построено ныне существующее здание гостиницы.

В 1903 г. он, выиграв конкурсное соревнование, получил возможность строить здание Скакового общества на Беговой улице. По условиям конкурса здание требовалось спроектировать в формах ложной английской готики. Удовлетворив требования конкурса, Жолтовский выполнил второй вариант, в котором опирался на более близкие ему формы русской классики. Исследователи русской архитектуры рубежа веков Е. А. Борисова и Т. П. Каждан писали: «Это скорее свободная вариация на темы русского ампира и итальянского ренессанса, чем последовательная стилизация. Многие классические мотивы получили здесь новый, почти неузнаваемый характер».

Исследователи отмечают «двойственный» характер построек Жолтовского, выполненных в 1900-х гг., определенное смешение мотивов архитектуры ренессанса и русского классицизма, например в особняке Носова на Введенской площади в Москве (ныне пл. Журавлева, 1907-1908 гг.).

Другая постройка Жолтовского тех лет — загородный дом в имени Руперт под Москвой — была уже выполнена, по мнению одного из ведущих архитектурных критиков этого времени Г. Лукомского, «в строгом стиле палладианских вилл близ Виченцы».

В конгломерате архитектурных направлений первого десятилетия нашего века вкусовое пристрастие Жолтовского к антично-ренессансной

традиции было практически единичным. Таким образом, Жолтовского, строго говоря, нельзя отнести к неоклассикам, поскольку уже в своих ранних постройках он начинает тяготеть не к русскому классицизму, а к ренессансу.

И в студенческие годы, и позднее в перерывах между летними строительными сезонами Жолтовский много путешествовал, знакомясь с самыми разнообразными памятниками архитектуры. Особой любовью Жолтовского была Италия. Он был там 26 раз, прошел ее вдоль и поперек, и каждое путешествие запечатлевал в акварелях, зарисовках, кроках, обмерах, которыми постоянно пользовался в работе. Его цепкая профессиональная память хранила множество деталей, обломов, орнаментов, решений тех или иных узлов и т. д. Он настолько хорошо знал итальянский язык, что позднее перевел трактат — четыре книги об архитектуре Андреа Палладио, любимейшего им мастера, чье творчество неоднократно толкало Жолтовского на подражание.

Одной из наиболее ярких попыток в этом отношении явился особняк Тарасова на Спиридоновке (ныне ул. Алексея Толстого, 1909—1912 гг.), считавшийся в свое время одним из лучших зданий Москвы после эпохи классицизма. Дом на Спиридоновке важен еще и потому, что он один из первых свидетелей (текстовые источники появятся значительно позднее) становления широко известной теории архитектурного организма, которую всю жизнь разрабатывал мастер.

Одной из позиций этой теории было положение о «росте» архитектурного сооружения. «Обращаясь к классическим памятникам зодчества и органической природы,— писал А. В. Власов,— И. В. Жолтовский указывает на возможность построить художественно закономерное сооружение двумя основными способами: постепенно облегчая массы в вышележащих частях композиции или, наоборот, утяжеляя их. Жолтовский доказывает преимущество первого способа построения, поскольку он позволяет создать образ более легкого здания, обладающего «динамикой роста».

В особняке Тарасова была сделана попытка проверить это положение на практике. В основу проекта Жолтовский положил сооруженное Палладио в Виченце палаццо Тиене, фасады которого утяжеляются кверху, и «переложил» его в других пропорциях — в соотношениях знаменитого Дворца дождей. Будучи в Венеции, Жолтовский однажды обмерил это восхищавшее его сооружение и установил, что нижняя часть дворца на 1/13 больше верхней по высоте. Именно в таких пропорциях он и изменил фасады палаццо Тиене. К сожалению, мы не знаем, был ли зодчий доволен проведенным

экспериментом. Важно другое, особняк Тарасова — лишь первый пример подобного экспериментирования с классическими образцами. «На протяжении всей своей творческой жизни,— пишет Н. П. Былинкин, — И. В. Жолтовский неустанно работает над разгадкой классического в искусстве».

В первое десятилетие нашего столетия развернулась и педагогически просветительная деятельность Жолтовского. Речь идет в данном случае не только о его преподавании в Строгановском училище, а скорее о душевной потребности, которая всю жизнь была у Ивана Владиславовича,— о потребности иметь учеников не в официальном смысле этого слова, а о потребности сделать достоянием многих то, что было им познано. Свидетельством тому служат слова, опубликованные в «Архитектурно-художественном еженедельнике» за 1914 год: «Художник-архитектор И. В. Жолтовский много лет уже с большой любовью делится своими обширными познаниями в этой области с каждым интересующимся товарищем, и сейчас уже найдется немало таких, которые многим в своем художественном развитии обязаны ему».

Многосторонняя деятельность Жолтовского уже в предреволюционные годы получила признание — в 1909 г. «за известность на художественном поприще» зодчему было присвоено звание академика архитектуры.

Октябрьскую революцию Жолтовский встретил зрелым мастером, снискавшим себе достаточно большую известность. За годы работы дипломированным архитектором он построил несколько загородных усадеб и отдельных сооружений под Москвой, в том числе усадьбу Линовка (1907—1908 гг.), жилые дома в Удомле (1907 г.) и в Бережках (1910 г.), а также целый ряд зданий в Москве: особняк в Мертвом переулке (1912 г.), жилые дома для завода АМО (1915 г.) и т. д. Пробовал он силы и в промышленном строительстве: возвел текстильную фабрику в Костромской губернии (1911—1912 гг.).

В первые же месяцы после установления Советской власти И. В. Жолтовский активно включился в работу. 19 июня 1919 г. А. В. Луначарский из Петрограда писал В. И. Ленину:

«Дорогой Владимир Ильич.

Горячо рекомендую Вам едва ли не самого выдающегося русского архитектора, приобретшего всероссийское и европейское имя,— гражданина Жолтовского. Помимо своего большого художественного таланта и выдающихся знаний, он отличается еще и глубокой лояльностью по отношению к Советской власти.

Стоя далеко от политики (он беспартийный), он уже давно работает вместе с нами в качестве члена Коллегии изобразительных искусств при Комиссариате просвещения. Во всех вопросах, касающихся архитектуры, художественных всякого рода ремонтов, построек и перестроек в Москве, я очень прошу Вас и вообще Советскую власть обращаться исключительно к нему в качестве советника и эксперта, Совершенно убежден, что за этот совет Вы со временем меня поблагодарите» [¹ Литературное наследие. М.: Наука, 1971, т. 80, с. 371—372.].

Вскоре Жолтовский был лично представлен В. И. Ленину, неоднократно с ним встречался, об этих встречах Иван Владиславович оставил интересные воспоминания. Одна из таких встреч была связана с формированием личной библиотеки В. И. Ленина в Кремле. «Однажды, — вспоминал И. В. Жолтовский,— меня пригласили для того, чтобы ознакомиться с книгами по искусству, поступившими из Берлина».

Интенсивность общественно-профессиональной деятельности Жолтовского в первые послереволюционные годы просто поражает. Достаточно сказать, что только в 1918 г. он возглавлял архитектурный подотдел отдела ИЗО Наркомпроса, руководил архитектурно-планировочной мастерской (бюро) по перепланировке центра и окраин Москвы, занимал должность профессора в Государственных свободных художественных мастерских. В последующие два-три года он выступал как член жюри многих конкурсов, выполнял целый ряд проектов, работал в Российской академии художественных наук (РАХН), занимая пост председателя архитектурной секции, и т. д.

Крупнейшими работами Жолтовского периода 1918—1923 гг. явился проект перепланировки Москвы, разработкой которого совместно с А. В. Щусевым он руководил в мастерской Моссовета, а также проект генерального плана и целого ряда павильонов Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, открывшейся в Москве 19 августа 1923 г.

На проект генерального плана выставки был объявлен открытый конкурс. Однако ни один из 27 представленных проектов не удовлетворил жюри. Жолтовский опоздал с подачей проекта и, строго говоря, в конкурсе не участвовал. Тем не менее именно его проект был признан жюри наиболее удовлетворяющим условиям конкурса и пригодным к осуществлению. Кроме генерального плана Жолтовскому также было поручено проектирование целого ряда выставочных павильонов и сооружений, в том числе входной арки главного павильона (научно-просветительного), аудитории, павильонов

сельскохозяйственных машин (совместно с художником И. И. Нивинским), огородничества и садоводства, луговодства и мелиорации, театра, животноводства (три последних совместно с Н. Д. Колли).

Основная архитектурно-планировочная идея генерального плана заключалась в создании большого свободного пространства, решенного в виде партера (партер разрабатывал Е. В. Шервинский), в центре которого первоначально предполагалось соорудить фонтан с символической скульптурой пробуждающейся России. К ней, как к центру, обращались отдельные павильоны выставки, стоящие в парке. Однако фонтан построен не был.

Жолтовский воспринял реку как ведущую тему в композиции, подчинив ей всю пространственную организацию территории выставки, раскрыв ее на всей протяженности к воде.

Эскизный проект И. В. Жолтовского был осуществлен почти без изменений. Исключение составило строительство на берегу реки отдела старой и новой деревни, что несколько исказило замысел зодчего, закрыв в этом месте подход к реке.

Главный вход на выставку располагался у Крымского моста на Крымском валу. Отсюда посетитель попадал на квадратную в плане площадь со стороной немногим более 100 м. К этой площади примыкала самая возвышенная часть территории, не затопляемая даже в большое половодье. На ней размещался научно-просветительный отдел, чьи корпуса формировали обширный, замкнутый со всех сторон двор, отгораживающий посетителя от остальной территории и способствующий внимательному изучению расположенных там экспонатов. А. В. Щусев сравнивал двор по размерам с Театральной площадью (ныне пл. Свердлова). Из этого двора открывался вид на всю территорию выставки как по главной оси, так и по лучам: с правой стороны на Воробьевы горы (Ленинские горы), с левой — на нагорную часть, застроенную старинными зданиями городских больниц.

Через партер 200-метровой ширины открывался вид на вековой сад Голицынской больницы, к которому примыкала группа республиканских павильонов. В приречной части выставки располагался отдел старой и новой деревни. На противоположной стороне у главного павильона вдоль Крымского вала, на берегу небольшого естественного пруда, был размещен отдел животноводства, центром которого был беговой ипподром. Вертикальный акцент создавал купол закрытого манежа. По той же стороне вдоль главной оси выставки располагался крупный, выстроенный в железобетоне (в отличие ото всех остальных деревянных сооружений) павильон машин и орудий, имевший в плане форму

шестеренки.

«Большим успехом мастера,— писал А. В. Власов,— являлась также архитектура созданных им павильонов. Исконный материал русского сельскохозяйственного строительства того времени — дерево — зажил в композициях И. В. Жолтовского новой архитектурной жизнью. Зодчий не стал прятать этот материал под штукатурку или другую «монументальную» оболочку. Дерево применялось в самых разнообразных целях — для опор, для балок, стен, перекрытий, декоративных деталей и пр. Но мастер придал дереву новую, повышенную выразительность, архитектурно подчеркивая его тектоническую роль.

Он вводит дерево в классические композиционные темы (триумфальная арка, портик, фронтон, портал и т. д.), контрастно сопоставляет ажурные формы с глубокой поверхностью обшивок, использует новейшие технические приемы для увеличения масштаба деревянных конструкций, для создания совершенно новых пропорций частей зданий и их объемов».

Одновременно с обширной проектной и организационной Жолтовский ведет большую преподавательскую работу. Противопоставляя новым методам обучения, пропагандируемым «левыми» архитектурными силами, устоявшиеся, он продолжал на архитектурном факультете Свободных художественных мастерских, а затем во Вхутемасе, по словам одного из наиболее серьезных исследователей советской архитектуры В. Э. Хазановой, «традиционные формы обучения, основанные на тщательном изучении классического наследия».

Благодаря высокой творческой активности Жолтовского, его последовательности и настойчивости «в 1918—1922 гг. через циклы бесед Жолтовского в Училище живописи, ваяния и зодчества (затем в Свободных художественных мастерских и во Вхутемасе) и в руководимых им мастерских Моссовета и Наркомпроса прошла большая группа талантливых зодчих — Н. Ладовский, К. Мельников, Н. Докучаев, С. Чернышев, И. и П. Голосовы, Э. Норверт, Н. Колли, В. Кокорин, В. Владимиров, Г. Гольц, С. Кожин, М. Парусников, В. Фидман и другие»,— писал историк советской архитектуры С. О. Хан-Магомедов.

В 1923 г. Жолтовский уехал в Италию, где построил на выставке в Милане советский павильон, а когда спустя три года вернулся в Москву, то обнаружил, что маятник архитектурной жизни резко качнулся в сторону «левых» течений. За время его отсутствия организационно

оформились и стали достаточно авторитетными АСНОВА и ОСА. В первые ряды выдвинулись зодчие, многие из которых еще вчера были его учениками, а теперь, казалось, стремились опровергнуть любые истины, совсем еще недавно безоговорочно принимавшиеся как аксиомы.

Жолтовский оказался словно на распутье. В течение 1926—1927 гг. он сделал одновременно три проекта (и выполнил их в натуре), которые свидетельствуют о сложных творческих исканиях мастера. Речь идет о здании Госбанка на Неглинной, о котельной МОГЭСа на Раушской набережной и о Доме Советов в Махачкале.

Эти сооружения позволяют, видимо, говорить о том, что мастер пробовал свои силы в разных творческих направлениях. Особенно интересен в этой связи Госбанк. Задуманный Жолтовским в рамках конкретного, стилистически традиционного канона, он в то же время вобрал в себя и новые объемно-пространственные представления, и новый художественный строй архитектурной формы. В здании банка зодчий органично соединил, естественно выявив их внутреннюю структуру, внешне, казалось бы, совершенно несовместимые и, строго говоря, в рамки одной стилистической традиции не укладываемые решения: классически выверенный каменный ордерный фасад, выходящий на Неглинную, и громадный стеклянный витраж, «упакованный» в сетку сот металлического каркаса на фасаде явно делового, утилитарного здания, каким выглядит банк со стороны переулка. Таким образом, художественно-образное решение, соответствующее объемно-пространственной композиции, способствует созданию представления о гармонично сосуществующих двух зданиях, объединенных общей функцией.

В здании котельной МОГЭСа Жолтовский еще дальше продвинулся по пути художественного освоения новых архитектурных форм. Он вовсе отказался от ордерной системы и ренессансного декора, однако сохранил принципы гармонизации, присущие классической архитектуре. Впервые в своей практике, столкнувшись с новыми для классической традиции материалами — металлом и стеклом, он нашел им в данном случае принципиально новое тектоническое выражение. Сплошь стеклянная стена фасада решена группами сильно выступающих вперед граненых эркеров и воспринимается не как ограждающая плоскость, инертная «выгородка» в пространстве, а как упругая оболочка, самостоятельно формирующая облик сооружения. «Благодаря этому,— писал А. М. Зальцман,— стена приобретает выразительную тектоническую структуру и богатую пластическую насыщенность».

Спустя два года Жолтовский еще раз попробовал свои силы в создании «новой архитектуры» — один из двух вариантов Днепрогэса он выполняет в металле и стекле, вновь используя тему эркеров.

В третьем сооружении из числа тех, о которых мы говорили выше, — в Доме Советов в Махачкале Жолтовский вновь обращается к любимому им итальянскому Возрождению. Однако, избрав прообразом замок Капрароле близ Витербо в Италии, построенный в середине XVI в., он, как нам представляется, ищет принципы создания национальной архитектуры. Конечно, здесь нет стремления «скрестить» итальянскую и дагестанскую архитектуры (как это будут делать спустя несколько лет многие зодчие в поисках «национального стиля»), а скорее желание «приживить» на национальной почве превосходный образец замковой, тяготеющей к средневековой архитектуры, близкой по смыслу зодчеству Дагестана.

Интересно обратить внимание еще на одну особенность — близкий пропорциональный строй всех трех сооружений. Можно проследить также определенное сходство в решении фасадов одного из вариантов Госбанка и Дома Советов в Махачкале — те же спаренные полукруглые башни, фланкирующие вход, небольшие оконные проемы в верхней части фасадов и крупные арочные членения в нижней (в одном случае — циркульные, в другом — стрельчатые). Обе композиции завершались вертикалью квадратной в плане башни.

В 1931 г. Жолтовский по приглашению организаторов участвовал во Всесоюзном конкурсе на проект Дворца Советов. А. В. Щусев так характеризовал проект Жолтовского: «Академик Жолтовский стоит на точке зрения строгого классицизма. Как человек больших архитектурных знаний, он теоретически разрешает вопрос о взаимоотношениях объемов Кремля и Дворца Советов, полагая, что Дворец должен быть подобной Кремлю группой зданий, объединенных по всей площади сооружения колоннадами... По мнению Жолтовского, Кремль является организующим началом Москвы, он есть теза и этой тезе должен быть подчинен Дворец Советов... Стремление автора придать сооружению наиболее совершенные формы, отмеченные экспертной комиссией, получило очень высокую оценку и со стороны совета строительства Дворца».

Несмотря на обвинения в ретроспективизме, высказываемые в печати, проект Жолтовского был настолько убедительным (именно в силу стремления решить связи с Кремлем), что был удостоен одной из трех высших премий (наряду с Б. М. Иофаном и американским архитектором Г. Гамильтоном). Более того, несомненно, его проект был

одним из тех, который повлиял на формулирование дальнейших задач проектирования Дворца, опубликованных советом строительства Дворца Советов 28 февраля 1932 г.: «Не предвещая определенного стиля, совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры, одновременно опираясь на достижения современной архитектурно-строительной техники».

Комментируя это постановление, Щусев писал: «Совет строительства... вынес определенное решение о том, что в здании могут быть использованы как новые, так и лучшие приемы классической архитектуры. Совет строительства выражает этим желание, чтобы Дворец Советов был произведением классическим, но это желание отнюдь не должно быть понимаемо в смысле требований построить здание в духе старого классицизма. Классика понимается здесь как решение задачи, наилучшей по замыслу и оформлению, как решение, выражающее идеологию в наиболее совершенных по красоте формах. Мы думаем, что ни один архитектор и не мыслит себе Дворец Советов иначе, как в наиболее совершенных, и, следовательно, классических, формах».

Таким образом, мы видим, что пущенное в обиход понятие «классика» тут же приобрело несколько трактовок. Неоднозначность толкования содержания этого понятия, от приподнято-метафорического, призывающего к проявлению высот профессионализма, до буквально «натуралистического», ассоциирующегося с тотальным внедрением архитектурных форм классики, привело к появлению новой проблемы—возможного разночтения термина «классика», которая и стала главным, но в то же время достаточно неопределенным «фоном» для дальнейшего развития советского зодчества.

Мы специально так подробно останавливаемся на этом вопросе, поскольку, как известно, с именем Жолтовского в первую очередь связывается установка на «историзм» как методологическую основу архитектурного творчества, ему приписывается едва ли не решающая роль в той творческой перестройке, которую претерпела советская архитектура в начале 30-х гг. и в которой по сложившейся традиции значительное место отводится конкурсу на Дворец Советов.

Тем не менее необходимо помнить, что в ходе дальнейшего проектирования Дворца Советов предпочтение было отдано не проекту Жолтовского (хотя он также в соавторстве со Щусевым участвовал в последнем туре конкурса), а проекту Б. М. Иофана.

В 1932 г. Жолтовскому было присвоено звание заслуженного

деятеля науки и искусства РСФСР. В это время зодчий был занят проектированием и строительством жилого дома на Моховой (ныне просп. Маркса, 16, Государственный комитет СССР по иностранному туризму). Это программное для зодчего сооружение вызвало массу откликов в печати. Его то называли гвоздем майской архитектурной выставки 1934 г., то хвалили, то ругали, то называли образцом, то чуть ли не требовали снести. Из всех многочисленных высказываний нам хочется привести только одно — А. В. Щусева, который, как нам представляется, наиболее точно оценил это здание, разглядев за «колоссальным ордером» его фасада решение целого ряда современных проблем. Вот что писал Щусев: «Дом, построенный Жолтовским на Моховой, называют гвоздем выставки и сезона и сравнивают его красоту с красотой павловского гренадера, который ходит в кирасе по улицам современной Москвы. Дом Жолтовского будто бы является сколком архитектуры XVI в., хотя следовало бы знать, что в XVI в. была принята иная система конструкции для сооружения зданий. Конструкция дома Жолтовского ближе к современной. Большие стеклянные поверхности и колонны, которые поддерживают стены здания, делают дом современным. Научная критика должна отметить, что Жолтовским применена современная, а не архаическая конструкция дома... Это — архитектурная работа, которая подобна написанию в музыке специального этюда на ту или иную тему... Жолтовский когда-то мне говорил: «Я выступаю с классикой на Моховой, и если провалюсь, то провалю принципы классики»... Я считаю, что даже в Европе трудно найти мастера, который так тонко понял бы классику. Эта постройка является большим завоеванием современной архитектуры».

Обаяние облика дома на Моховой с его тщательно прорисованными и не менее тщательно выполненными деталями, его монументальность, так отвечавшая веяниям времени, и в то же время пластическое богатство фасадов стали предметом для множества подражаний. Нельзя не отметить и еще одну особенность — кажущуюся для непосвященного легкость удачи, легкость открытия новых путей в архитектуре. Многим казалось достаточно изучить классические образцы для того, чтобы раскрылись тайны создания истинных произведений архитектуры. Однако при этом ускользало главное — что изучение классики требует упорной и кропотливой работы. В связи с этим интересно привести высказывание одного из учеников Жолтовского:

«Путь, по которому идет творчество Жолтовского, труден, и на вопрос — за классику ли он? — последовал ответ: нет, я не за классику. — Почему? — Потому что никто не умеет работать в классике.

Конечно, такой дом мог построить только один Иван Владиславович Жолтовский. Даже мы, его ближайšie ученики, не в силах такой вещи одолеть».

В 1933 г. были созданы архитектурно-планировочные мастерские Моссовета. Жолтовский возглавил мастерскую № 1. Мастерская строила свою работу «на базе глубокого изучения культурного наследия — лучших образцов классической архитектуры, критически их осваивая и стремясь к максимальному повышению общего культурного уровня и уровня работ мастерской». Эти слова на долгие годы определили творческую направленность работы как самого И. В. Жолтовского, так и его школы.

Середина и конец 1930-х гг. были очень плодотворны для зодчего. Он выполнил ряд проектов для Сочи (в том числе дом уполномоченного ВЦИК — ныне выставочное здание, театр, мост через реку Сочинку и т. д.), разрабатывал проекты Института мировой литературы имени А. М. Горького в Москве, театра для Таганрога и т. д.

Важным для творчества мастера явилось проектирование (1940 г.), а спустя несколько лет строительство жилых домов на Смоленской площади и на Большой Калужской улице в Москве. В основу обоих домов, строившихся почти одновременно в конце 1940-х гг., была положена одна и та же секция шириной 18,5 м с двухтрехкомнатными квартирами для посемейного заселения, что особо подчеркивалось архитектором.

На рубеже 1940—1950-х гг. внутри архитектурной профессии и вне ее начали вызревать предпосылки для серьезной творческой перестройки. Необходимость освоения новых творческих методов строительства, начало развития которым было положено еще в конце 1920-х — начале 1930-х гг., новых строительных материалов, новых конструкций ощущалась буквально всеми. Этого требовали развитие общества и логика эволюции профессии архитектора. Появление крупнопанельных конструкций не только означало коренную ломку буквально всех устоявшихся представлений о строительстве, но и требовало от архитектора их профессионального осмысления.

В цепи событий, связанных с этим процессом, немаловажным был конкурс на крупнопанельные жилые дома, проведенный в 1952—1953 гг. Мастерская-школа И. В. Жолтовского представила на конкурс шесть проектов крупнопанельных жилых домов различной этажности и конфигурации. Проекты были выполнены под руководством И. В. Жолтовского архитекторами В. Л. Воскресенским, П. И. Скоканом, Г. Д. Лебедевым, Б. Н. Лазаревым, М. Н. Кругловым, Н. П. Сукояном, В. В.

Васильевой, С. Никулиным, В. М. Аникиным. Характерной особенностью проектов явилось сосредоточение всех нестандартных элементов в нижнем и верхнем ярусах зданий, а также — что главное — в примененных здесь впервые открытых стыках панелей. Поясняя свое решение, Жолтовский писал: «Очень важен вопрос о стыке стеновых панелей. Некоторые архитекторы эту проблему ненужно усложняют. Боязнь открытого стыка заставляет их вводить лишние детали, маскирующие стыки между панелями. Эти накладные элементы, совершенно ненужные конструктивно, ведут к неоправданной затрате материалов, ограничивают художественные возможности архитектуры. Стеновые панели высотой в этаж помогут создать новый масштаб дома, созвучный грандиозному размаху нашего строительства».

Жолтовский не только теоретически обосновал возможность и необходимость открытого стыка, но и практически доказал его жизнеспособность при строительстве в 1953 г. (совместно с инженером В. И. Сафоновым) здания автоматического холодильника в Сокольниках.

В здании холодильника швы между панелями не декорированы пилястрами, как это было распространено в те годы, а оставлены открытыми. Открытый стык, таким образом, рассматривался Жолтовским как эстетический прием, признак индустриального домостроения, достойный включения в понятие «типовое».

Владение Жолтовским всем арсеналом тектонических закономерностей, тем, что Д. Аркин назвал в свое время «методом логической тектоники», особенно отчетливо выступает при анализе тех объектов, над которыми Жолтовскому пришлось работать вне стилистической традиции (из-за отсутствия в истории архитектуры прецедентов), в том числе здание холодильника и проекты крупнопанельных домов (так же как несколькими десятилетиями раньше — здание котельной МОГЭСа и проект машинного зала Днепрогэса).

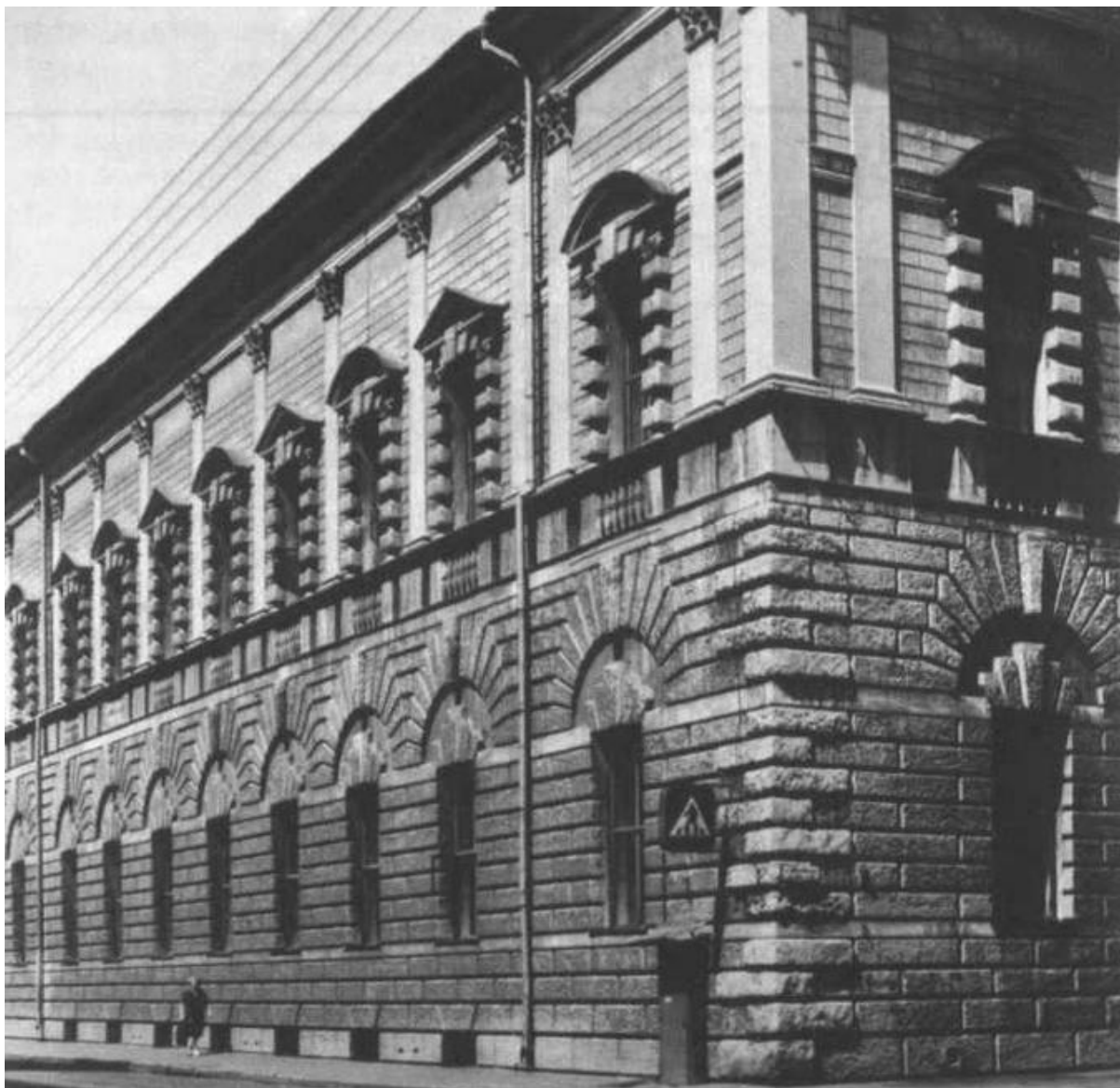
Во всех этих примерах Жолтовский столкнулся с необходимостью решать принципиально новые задачи, вызванные применением новых, современных материалов (стекла, стали, железобетона), а также незнакомым истории архитектуры функциональным назначением сооружений. И во всех из них Жолтовский не просто добился оригинального профессионально интересного прочтения новых задач, но смог достичь принципиально нового их решения.

«Метод логической тектоники», рожденный в рамках одной стилистической традиции, позволил мастеру «освободиться» от нее и добиться существенных новаций в рамках нового, отвергающего традиционализм стилистического направления. Сегодня, когда

популярность Жолтовского стремительно возрастает, когда к его постройкам все чаще и чаще обращаются в поисках если не источника вдохновения, то, во всяком случае, некоего камертона для деятельности, на эту сторону профессионализма мастера особо стоит обратить внимание.



И. ЖОЛТОВСКИЙ



Особняк Тарасова на Спиридоновке (ныне ул. Алексея Толстого).
1910



Жилой дом на Моховой улице /ныне просп. Маркса/. фрагмент



Жилой дом на Моховой (ныне одно из зданий Главного управления по иностранному туризму при Совете Министров СССР на просп. Маркса). 1932-1934



Жилой дом на Смоленской площади. 1940-1951





Ипподром. Входной портик. 1951-1955

Г. М. Щербо

И. РЕРБЕРГ

(1869-1932)

И. И. Рерберг сформировался как строитель и мастер архитектуры еще в дореволюционное время, а в советские годы очень активно и с большим успехом работал над решением крупных архитектурно-строительных задач. А. В. Щусев считал его большим мастером, сказав: «Богатый опыт и огромные организаторские способности И. И. Рерберга дают право назвать его одним из крупнейших строителей Москвы». Среди его построек такие здания, без которых нельзя представить нашу столицу.

Родился Иван Иванович Рерберг 4 октября (по новому стилю) 1869 г. в Москве. Среди его предков было немало высокоодаренных людей. Согласно семейному преданию, при Петре I датский кораблестроитель Рерберг был приглашен в Россию и поселился в Прибалтике. По данным документов конца царствования Петра I в адмиралтействе Ревеля (ныне Таллин) работало 300 «мастеровых людей», в том числе корабельный мастер с подмастерьем и двумя учениками, несколько других мастеров и помощников (например, мачтовый, конопатный) и целый штат «рядовых» рабочих. Вероятно, упомянутым корабельным мастером был приехавший в Россию Рерберг. Дед И. И. Рерберга Федор Иванович переселился из Ревеля в Петербург, начал учиться на кораблестроителя, затем окончил созданный за три года до этого Институт инженеров путей сообщений. В дальнейшем он был заместителем председателя комиссии по постройке Исаакиевского собора в Петербурге. Дядя Ивана Ивановича Петр Федорович был профессиональным военным, участником героической обороны Севастополя (в 1854—1855 гг.). Отец, Иван Федорович, инженер путей сообщения, крупный организатор железнодорожного транспорта, автор капитальных печатных трудов. По окончании кадетского корпуса, а затем военного училища Иван Иванович был направлен в саперный батальон. После этого поступил в Петербургскую военно-инженерную академию. Основой его интересов в студенческие годы служили не военно-оборонительные сооружения, а строительство транспортных, гидротехнических и других объектов. Он прошел, как полагалось в то время, на практике путь от каменщика и плотника до десятника строительных работ. Получив в 1896 г. звание военного инженера, Иван Иванович участвовал в строительстве крупного паровозостроительного и механического завода в Харькове,

что позволило ему овладеть передовыми для того времени методами строительства.

С конца 1897 г. И. И. Рерберг участвовал в строительстве грандиозного и величественного здания Музея изящных искусств в Москве (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина) в качестве одного из двух заместителей его автора и строителя архитектора Р. И. Клейна.

Возведение этого уникального здания, воплотившего многие архитектурные и технические достижения рубежа XIX и XX столетий, творческое общение с крупными архитекторами, учеными и инженерами, участвовавшими в проектировании здания, явились для Рерберга замечательной школой опыта и мастерства. По его предложению была создана эффективная отопительно-вентиляционная система здания. Основатель музея профессор Московского университета И. В. Цветаев часто адресовал письма по вопросам строительства непосредственно И. И. Рербергу.

Сохранилась копия удостоверения, выданного Рербергу и подписанного директором и ученым секретарем музея: «Администрация Музея изящных искусств удостоверяет, что инженер Иван Иванович Рерберг состоял заместителем и помощником строителя Музея изящных искусств Р. И. Клейна за все время постройки здания Музея изящных искусств в Москве с 1897 по 1909 г. и в заслугу за его деятельность был награжден званием пожизненного безвозмездного архитектора здания музея». И. И. Рерберг продолжал работу над музеем до 1912 г., т. е. до полного окончания всех работ и его открытия.

Став признанным специалистом, Иван Иванович еще в период строительства музея участвовал в реставрационно-ремонтных работах здания Манежа в 1904 г. Он руководил также возведением ряда зданий по проектам Р. И. Клейна: универмага «Мюр и Мерилиз» (ныне ЦУМ, 1907—1908 гг.), здания клиники на Малой Пироговской улице, корпуса Московского университета, выходящего торцовым фасадом на проспект Маркса рядом со старым университетским зданием (ныне Московский геологоразведочный институт), жилых, учебных и других зданий.

В самом конце XIX в. началась самостоятельная творческая деятельность И. И. Рерберга. С середины 1900—1910-х гг. он развернул активную проектную работу, в том числе в соавторстве с архитекторами. Одним из первых осуществленных проектов был патронный завод вблизи Сущевского вала (не сохранился). В 1906 г. Рерберг разработал проект самого большого в Москве пятиэтажного «дома дешевых квартир для семейных» на 2-й Мещанской улице (ныне ул. Гиляровского, 27) на

средства, завещанные богатым московским купцом. В докладе, сделанном в Московском архитектурном обществе, действительным членом которого он состоял, Иван Иванович отметил, что работу над проектом он начал с ознакомления с тяжелыми условиями жизни городской бедноты, которая должна иметь «неотъемлемое право на ограждение от несправедливой судьбы». Этот необычный по планировке дом, где кроме жилых комнат было много помещений обслуживания, был заселен в 1909 г. и получил положительную оценку в печати. В 1960-е гг. здание было полностью реконструировано и передано Российскому союзу потребительских обществ.

Еще более крупную постройку Иван Иванович осуществил в самом центре Москвы. Идущая от Красной площади торговая Ильинская улица (ныне ул. Куйбышева) упиралась в массивную каменную башню с воротами Китайгородской стены (не сохранились). На участке между стеной и стоящей на Ильинке очень богатой по своему архитектурному убранству церковью Николы большой крест XVII в. (не сохранилась) Северное страховое общество решило построить комплекс доходных зданий конторского и торгово-складского назначения. На объявленный Московским архитектурным обществом конкурс было подано 22 проекта. Весной 1909 г. жюри присудило одну из двух первых премий авторам проекта под девизом «Центр» — петербургскому архитектору М. М. Перетятковичу и И. И. Рербергу. Решая задачу сочетания новых, отвечающих эстетическим требованиям начала XX в. зданий с сооружениями прошлого, авторы акцентировали торцы зданий, выходящие на Ильинку, высокой башней с куполом-ротондой. Был удачно использован весь участок, предусмотрен удобный внутриквартальный проезд между пятиэтажными корпусами, соединенными переходом на уровне четвертого и пятого этажей. В процессе подготовки и осуществления строительства, в котором принимал участие архитектор В. К. Олтаржевский, И. И. Рерберг значительно доработал проект с целью достижения большей четкости и отточенности архитектурного облика в формах нового для того времени стиля — неоклассицизма, на который он возлагал большие надежды. Ритм крупных оконных проемов определил характер фасадов. Существенная роль в их формировании принадлежит отдельным деталям и лепным украшениям. Это была одна из типичных попыток сочетать приемы проектирования, характерные для начала XX в., с архитектурными формами первой трети XIX в., свободно их видоизменяя. Строительство зданий было завершено в 1911 г. Куранты на башне были хорошо видны над уступом башни Ильинских ворот со стороны площади и сквера. Как отмечалось в издававшемся тогда

ежегоднике «Архитектурная Москва», «по монументальности и красоте это одно из лучших произведений современной московской архитектуры». Здесь сейчас помещается Комитет народного контроля СССР и другие советские и партийные органы.

В формах русского ампира, характерных для пушкинского времени, Рерберг разработал и осуществил по заказу Общества поощрения трудолюбия проект здания женской гимназии (до сих пор сохранился проектный макет здания). Пропорции и детали фасада, интерьеры здания, возведенного в 1911—1912 гг. в Большом Казенном переулке (ныне пер. А. Гайдара, средняя школа № 330), отличаются изяществом.

Из других построек Рерберга этого времени отметим красивый бывший особняк Н. В. Урусова на Новокузнецкой улице, 12, торговый пассаж, существовавший на месте нового здания ЦУМа, двухэтажное здание Московско-Брестского технического железнодорожного училища возле Белорусского вокзала, трехэтажное здание ремесленного училища на 1-й Миусской улице, которое в настоящее время входит в состав корпусов Московского химико-технологического института имени Д. И. Менделеева, инфекционные корпуса Московского военного госпиталя в Лефортове и др.

Ежегодник «Архитектурная Москва» писал в 1911 г.: «Иван Иванович Рерберг принадлежит к группе сравнительно молодых, но очень популярных строителей». Начиная с 1910 г. на всех проектах подпись Рерберга была первой, что соответствует его ведущей творческой роли среди соавторов. В отличие от гражданских инженеров, именовавшихся также инженерами-архитекторами, Иван Иванович несравненно глубже знал строительные конструкции и особенности их работы, а также ориентировался в технике строительного производства. Поэтому он смело применял железобетон и другие современные материалы, умело используя заложенные в них потенциальные возможности архитектурного формообразования.

В творчестве И. И. Рерберга ценили четкость и глубину проработки объемно-планировочных решений, умение вписаться в городской ансамбль. Эпоха, породившая разброд в архитектурно-стилевых вопросах, наложила отпечаток на творчество талантливого мастера, хотя он и сумел оградить себя от крайностей и бесплодных творческих увлечений, но его поиски в основном связаны с развитием неоклассицизма.

В самом начале века Иван Иванович жил на казенной квартире в Лефортове (2-я Бауманская ул., 3), затем вблизи Разгуляя, некоторое время в доме № 6 по Доброслободскому переулку и около 20 лет занимал

часть двухэтажного особняка в Денисовском переулке, 6. Здесь он разрабатывал проекты, активно пополнял свою библиотеку, свободные часы отдавал акварельной живописи, а летом жил на даче в Болшеве, где сочетал отдых с напряженной работой.

С 1906 г. Рерберг в течение 13 лет преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества (ул. Кирова, 21) и в Московском инженерном училище (так назывался до 1913 г. Московский институт инженеров железнодорожного транспорта (ул. Образцова, 15); выступил инициатором обучения женщин на архитектурных курсах, учредителем и преподавателем которых был долгое время.

После того как Рерберг принял участие в работах по перестройке старого здания на Чистопрудном бульваре, 6, для Правления Московско-Киевско-Воронежской железной дороги, он получил заказ на проектирование и строительство грандиозного Брянского вокзала (с 1934 г. — Киевский) на месте существовавшего деревянного.

При разработке проекта, осуществленного при участии архитектора В. К. Олтаржевского, были использованы достижения мирового архитектурного опыта и практики применения большепролетных арочных покрытий над платформами. Основу творческих поисков определило расположение вокзала вблизи Москвы-реки и оживленной радиальной городской магистрали, проходящей через Бородинский мост. Мост, построенный за год до рождения И. И. Рерберга по проекту его отца (совместно с инженером И. Ф. Кенигом), в 1912— 1913 гг., перед постройкой вокзала был заменен современным (архитектор Р. И. Клейн, инженер Н. И. Осколков).

Творческий процесс формирования облика вокзала был подобен отработке архитектурных форм комплекса Северного страхового общества. Неоднократно дорабатывался главный фасад с колоннадой на уровне высокого второго яруса, приобрели большее изящество фланкирующие его порталы-крыльца, башня высотой 51 м была вынесена за пределы фасада, а ее первоначальные архитектурные формы переработаны.

Наружный контур всего здания достигает почти 900 м. Залы ожидания просторны и имеют большую высоту, площадь самого большого из них — центрального более 900 м². Позади залов ожидания было четыре подъездных пути под стеклянным ангароподобным покрытием-дебаркадером. В качестве конструктивной основы этого покрытия шириной 47 м, длиной 231 м и высотой 30 м Рерберг предусмотрел арки из крупных ажурных металлических элементов, попарно соединенных в верхней части. Их конструирование,

изготовление и установку взяла на себя специализированная фирма Бари, главный инженер которой, выдающийся конструктор-механик В. Г. Шухов, не меняя принципиально конструкцию, рационализировал ее, что упростило изготовление и сократило стоимость. Шухова признают не только исполнителем, но и автором этого уникального покрытия.

Летом 1914 г. состоялась церемония закладки здания. В выполнении декоративно-отделочных работ приняли участие скульптор С. С. Алешин (скульптуры «Труд» и «Урожай» на главном фасаде и др.), Ф. И. Рерберг (участие в росписи плафонов) и другие мастера. Основные работы были завершены в 1917 г.

В 1920 г. И. И. Рерберг провел дополнительные работы на Киевском вокзале, главным образом отделочные. Иван Иванович намечал создание большой площади, связывающей вокзал с городом. Современную площадь Киевского вокзала можно рассматривать как воплощение замыслов И. И. Рерберга.

Небезынтересна дальнейшая судьба этого крупного вокзального здания. В 1940—1945 гг. к нему был пристроен в конце северного фланга корпус с кассовым залом и вестибюлем метро (по проекту Д. Н. Чечулина), а затем в самом здании проведены большие работы, насытившие интерьеры рядом новых деталей, однако не отвечающих рерберговскому направлению. Реставрация 1979—1981 гг. была направлена на обновление сложившейся отделки и архитектурных деталей. Одновременно были проведены ремонт и реконструкция металлического покрытия над перронами, несколько изменены конструкции и внешний вид кровли: ступенчатыми рядами уложено более 2800 щитов в виде металлических рамок и специального стекла повышенной стойкости, в том числе цветного.

В начале 1920-х гг. Моссовет передал Киевскому вокзалу стоящее вблизи четырехэтажное жилое здание, построенное в 1882 г. Иван Иванович перестроил его под железнодорожный привокзальный клуб, вскоре преобразованный в клуб имени А. И. Горбунова.

В годы гражданской войны строительная деятельность в Москве была весьма ограниченной, а первые организационные шаги в этом направлении носили специфический характер. Так, ведавший устройством противоэпидемических санпропускников на железных дорогах Комитет пропускных санитарных сооружений был реорганизован в Особый комитет по строительству г. Москвы (Оском). И. И. Рерберг как начальник технического отдела этого комитета сочетал здесь организационно-техническую деятельность с производственной и проектной. Одной из работ Рерберга в этот период была частичная

переработка проекта и завершение законсервированного с 1915 г. строительства пятиэтажного жилого дома Хлебопродукта на Новинском бульваре (здание не сохранилось). Одновременно он построил деревянный павильон Хлебопродукта на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 г.

Более крупным заказом было проектирование и руководство надстройкой двумя этажами большого трехэтажного конторского здания Варваринского акционерного общества на Мясницкой (ныне ул. Кирова, 20), возведенного в 1890-х гг., а также проектирование и строительство новых корпусов во дворе. Здесь разместился созданный после гражданской войны Нефтяной синдикат СССР (сейчас Министерство химической промышленности СССР). В облике надстроенных этажей видны характерные черты творческого почерка Рерберга: при скупом использовании простых архитектурных деталей и отдельных лепных украшений достигнута необходимая увязка новой части фасада со старой, в равной степени отвечающей деловому назначению здания. Таким образом, И. И. Рерберг выполнял одни из первых заказов столицы по строительству жилых, административных и общественных зданий.

В Оскоме Иван Иванович выполнил заказ Института В. И. Ленина при ЦК ВКП(б), в те годы размещавшегося в особняке на Б. Дмитровке (ул. Пушкинская, 24). Здесь он воспроизвел точную копию кабинета В. И. Ленина в Кремле.

Учитывая присущее И. И. Рербергу бережное отношение к существующим произведениям зодчества, его пригласили выполнять обязанности архитектора три крупнейших столичных театра — Большой, Малый и Художественный. По свидетельству А. В. Щусева, он «много сделал работ для этих театров».

Первые из этих работ относились к Московскому Художественному театру, который благодаря энергии К. С. Станиславского в 20-х гг. создавал свои филиалы, студии и другие «ответвления». Сохранился макет интерьеров одного из относившихся к театру зданий с эмблемой — изображением чайки в узоре паркетного пола, выполненный по чертежам Рерберга в 1921 г.

Особое значение имеет участие И. И. Рерберга в ремонте здания Большого театра. В результате сильной осадки фундаментов тяжело нагруженных внутренних стен здание пришло в аварийное состояние. В 1921—1923 гг. Иван Иванович руководил сложными и очень ответственными работами по устройству новых фундаментов, в то время как театр продолжал функционировать. Помимо перестройки фундаментов, Рерберг переделал наиболее деформировавшиеся

перекрытия и перекосившиеся ложи ярусов.

Через три года Иван Иванович сделал проект перепланировки фойе, репетиционных залов и некоторых артистических помещений, а также переустройства лестниц возле гардеробов. Проект был основан на глубоком изучении истории здания, результаты которого Рерберг опубликовал. Осуществление этого проекта велось под его постоянным руководством до 1932 г.

В 1925 г. было составлено задание на проектирование здания Центрального телеграфа, включающего радиоузел и междугородную телефонную станцию. Провели открытый конкурс, в котором участвовали многие известные архитекторы, а затем персонально было заказано еще два проекта, один из них И. И. Рербергу. Выполненный проект хорошо соответствовал всему комплексу функциональных заданий, а также требованию монументальности архитектурного решения. Несмотря на возражения представителей нового творческого направления в архитектуре, этот проект был утвержден Моссоветом в начале марта 1926 г., а 22 мая была совершена церемония закладки здания.

Строительные работы развернулись быстрыми темпами с участием 2 тыс. рабочих, их вело акционерное общество Госпромстрой. Решение технических вопросов сначала было в ведении Оскома. Затем И. И. Рерберга назначили руководителем работ по завершению проектирования здания и начальником строительства. Расчетно-конструктивную часть проекта выполнил инженер С. З. Гинзбург, который затем был назначен заместителем начальника строительства. В дальнейшем он стал известным организатором строительной отрасли — первым наркомом строительства.

Проект здания Центрального телеграфа был разработан с большой тщательностью. Применение монолитного железобетонного каркаса и вынос всех четырех лестниц за пределы основного объема здания во внутренний двор позволили устроить на разных этажах очень просторные помещения, общая площадь которых составила 40 тыс. м². Срезанные углы главного фасада обусловлены градостроительными возможностями. Благодаря одному из таких срезов здание хорошо «смотрелось» с тогда еще не реконструированной, узкой Тверской улицы (ныне ул. Горького). Срезая острый угол для устройства главного входа, Рерберг выполнил эту часть здания в виде широкой пятигранной башни, возвышающейся на 10 м над остальными фасадами. Башня оборудована вращающимся стеклянным глобусом. На приподнятой над тротуаром площадке перед входом два обелиска из серого гранита, несущие

ажурную чугунную консольную раму в виде переплетения дубовых веток для подвески фонарей. В подобной манере выполнены решетки верхнего обрамления башни, в которые включены изображения серпа и молота, а также и кронштейны для флагов. Эти детали отлиты по рисункам художника-графика Ф. И. Рерберга.

Для отделки фасадов использованы серый украинский гранит и декоративная штукатурка с включением крошки этого гранита. Автору проекта удалось удовлетворить требования задания: «Выявить при обработке фасадов не только производственный и общественный характер здания телеграфа и радиоузла, но и придать ему монументальность, соответствующую городу Москве, как столице СССР».

Строительство Центрального телеграфа было завершено в 1927 г.— к десятой годовщине Октября. Оно ознаменовало начало реконструкции главной столичной магистрали, которая на этом участке была расширена на 6,5 м, а ее уклон несколько смягчен. Одновременно были расширены улицы Белинского и Огарева — тоже на 6,5 м. После того как улица Горького подверглась дальнейшей реконструкции, значение Центрального телеграфа еще более возросло. Тот факт, что оно на протяжении нескольких десятилетий особенно богато иллюминировается в праздники, свидетельствует о его важной роли в ансамбле центра Москвы. В здании Центрального телеграфа также размещается Министерство связи СССР.

Вскоре после завершения столь крупной стройки И. И. Рербергу поручили разработку проекта здания Школы красных командиров имени ВЦИК в Кремле. В 1929 г. был создан совет по строительству этого первого в советское время кремлевского здания. Председателем совета был назначен секретарь Президиума Центрального Исполнительного Комитета СССР А. С. Енукидзе. Строительное управление возвело здание в 1930—1934 гг.

Три стоящие параллельно друг другу трех-четырёхэтажные корпуса объединены главным, который хорошо виден с Большого Каменного моста и из-за Москвы-реки. Заботясь о том, чтобы новая постройка скромно и спокойно соседствовала с созданным М. Ф. Казаковым зданием бывшего Сената (ныне Совет Министров СССР) — шедевром русского классицизма, Рерберг так решил фасад, обращенный к Ивановской площади, чтобы он не задерживал взгляда человека, проходящего по противоположной стороне площади. Основное внимание автор сосредоточил на фасаде главного корпуса, решенном в характере русского классицизма XVIII в. По облицованному гранитом

первому этажу идет колоннада высотой в два этажа. Фасад корпуса, стоящего возле кремлевской стены, участвует в создании ансамбля Красной площади, он воспринимается как нечто единое с равным с ним по высоте зданием Совета Министров СССР.

Кремлевское здание еще недостаточно оценено историками архитектуры. Это объясняется происшедшим в середине 1930-х гг. переходом от конструктивистских тенденций к использованию традиций прошлого и приемов неоклассицизма. Для Рерберга же это было сохранение и даже утверждение его творческих позиций в вопросах архитектурного стиля.

Важная часть этого крупного здания — большой зал с системой примыкающих к нему помещений. Здесь первоначально располагался клуб имени Я. М. Свердлова, а в 1958—1968 гг. — Кремлевский театр. В настоящее время это здание Президиума Верховного Совета СССР с залом, перестроенным и оборудованным в соответствии с современными требованиями.

Один из опытнейших советских зодчих, И. И. Рерберг находился в стороне от шумных дискуссий и борьбы творческих группировок 20-х гг., но его творческая деятельность в этот период была в высшей степени активной, насыщенной постоянными исканиями и решением больших практических задач. С 1928 г., когда он поселился в доме № 12 по Брюсовскому переулку (ныне ул. Неждановой), его квартира стала как бы проектной мастерской. Здесь Иван Иванович выполнил целый ряд работ. Первой из них был конкурсный проект здания Государственной библиотеки имени В. И. Ленина.

К сожалению, полного списка проектов Рерберга нет, а о судьбе отдельных его работ, упоминание о которых удалось найти, можно судить лишь с некоторой степенью достоверности. Например, проект здания бывшей Торговой академии, очевидно, потому не был реализован, что для размещения этой организации приспособили здание 1920-х гг. По проекту, заказанному для созданного в 1930 г. Института овощного хозяйства, вероятно, было построено двухэтажное здание в районе Текстильщиков, но оно снесено в 1960-е гг. при реконструкции этой части Москвы.

Из других проектов Рерберга можно назвать химическую лабораторию МГУ, дом Института локомотивостроения. Сохранились отдельные чертежи незавершенного проекта Дворца Советов.

В разное время И. И. Рерберг проектировал также для других городов. По его проектам построены здания в Ленинграде, Тюмени, в

районе города Истры. В годы первой мировой войны, как военному инженеру, ему пришлось строить оборонительные укрепления. На выставке, приуроченной к 1-му Всесоюзному съезду по гражданскому и инженерному строительству (1926 г.), демонстрировался его проект вокзала для Сочи.

Будучи мастером широкого диапазона, Иван Иванович всегда подчинял свое творчество реалистической основе архитектурно-градостроительных задач. Такое его ценное качество можно охарактеризовать словами В. Г. Белинского: «Он всегда держал свою энергическую фантазию в крепкой узде холодного ума».

С начала 1920-х гг. И. И. Рерберг вел активную педагогическую деятельность, в частности на факультете МВТУ читал курс сметного дела, насыщая лекции интересными примерами из своей практики.

Ивану Ивановичу часто приходилось выполнять различные ответственные поручения. В конце 1924 г., будучи членом комиссии, возглавляемой А. В. Луначарским, он вместе с другими крупнейшими советскими архитекторами разработал задание на конкурсное проектирование Мавзолея В. И. Ленина на Красной площади. В 1931 г.

Рерберг вошел в состав комиссии по приемке самого большого для того времени жилого и общественного комплекса Москвы, включающего 500-квартирный жилой комплекс ЦИК и СНК СССР на улице Серафимовича.

О большом авторитете Рерберга свидетельствуют частые обращения к нему за консультациями и помощью. В 1925 г., когда из дома Пашкова были вывезены этнографические коллекции и коллекции живописи упраздненного Румянцевского музея, а освободившиеся помещения переданы Государственной библиотеке имени В. И. Ленина, содействие И. И. Рерберга, А. В. Щусева, И. П. Машкова и Е. В. Шервинского обеспечило проведение реставрации этого архитектурного шедевра.

Признавая большие заслуги И. И. Рерберга, Президиум ВЦИК летом 1932 г. присвоил ему почетное звание заслуженного деятеля науки и техники РСФСР.

«Инженер Рерберг» — так он подписывал свои чертежи, будь то конструкции, планы и рисунки фасадов зданий или их архитектурных деталей. Это не только показатель скромности и авторитета: Иван Иванович, как никто другой, умел без суеты добиваться такой четкости и согласованности всех сторон проекта, что неувязки просто исключались. Его подпись служила гарантией, как бы знаком качества. Добросовестно исполняя гражданский долг, сосредоточиваясь на решении наиболее

актуальных для общества задач и никогда не прибегая к броским архитектурным эффектам, он внес большой вклад в развитие архитектуры и строительства Москвы.

Если отметить на плане города постройки Рерберга, можно заметить, как много их и внутри Садового кольца, и за его пределами. Большая их часть сохранилась и корректно вписалась в городские архитектурные ансамбли.



И. РЕРБЕРГ



Центральный телеграф. 1926 -1927



Киевский вокзал. 1917. При участии В. Олтаржевского

Н. А. Пекарева

И. ФОМИН

(1872-1937)

Иван Александрович Фомин пришел в советскую архитектуру уже зрелым мастером. Замечательный проектировщик и практик-строитель, превосходный художник, он был вместе с тем теоретиком и педагогом, оказавшим сильное влияние на формирование мастерства многих архитекторов. С его именем связано представление о зодчем-мыслителе, мечтавшем воплотить в архитектурных образах ведущие идеи эпохи построения социализма, умевшем смело идти по пути новаторства, мудро и бережно относясь в то же время к художественному наследию прошлого.

Фомин родился 22 января (3 февраля) 1872 г. в Орле в семье почтового чиновника. Детство провел в Риге, где в 1890 г. окончил гимназию. В том же году юноша по настоянию отца поступает на математический факультет Московского университета. Однако, чувствуя призвание к архитектуре, через три года бросает университет и держит экзамен в Высшее художественное училище при Академии художеств. Эта попытка окончилась неудачей: недостаточно подготовленный, Фомин не выдержал экзамена по рисунку. Но он не пал духом, год настойчиво занимался рисованием и, сдав экзамен, в 1894 г. был принят в число студентов академии.

Это было время революционных волнений среди студенчества. В 1897 г. за участие в студенческих беспорядках Фомина исключают из академии. Он переезжает в Москву, где становится помощником Ф. О. Шехтеля и других архитекторов, участвуя, в частности, в реконструкции и внутренней отделке здания Московского Художественного театра, строительстве бывшего особняка Рябушинского на улице Качалова, дома бывшего Московского купеческого общества на площади Дзержинского. Тогда же он выполняет самостоятельные работы и, кроме того, организует выставку «Архитектура и художественная промышленность нового стиля» (1902 г.). Его произведения, представленные на выставке, были столь своеобразны, что о них заговорили в художественных кругах.

В 1905 г. Фомин возвращается в Академию художеств, где в 1909 г. выполняет дипломный проект по классу профессора Л. Н. Бенуа на тему «Курзал на Минеральных Водах», за что получает звание художника-архитектора и заграничную командировку. Проявив себя в дипломной

работе уже зрелым архитектором, он показал себя и мастером офорта, который изучал в мастерской профессора В. В. Мате. Во время заграничной поездки Фомин запечатлел архитектуру Египта, Греции, Италии в серии офортов, выдвинувших его в ряды лучших художников гравюры. Способность Фомина проникать в самое существо памятников архитектуры позволяла ему удивительно остро передавать в рисунках дух зодчества той или иной эпохи. В своих офортах, далеких от стилизаторской манеры, присущей искусству тех лет, он выступает как подлинный реалист.

Отдав некоторую дань увлечению модерном, Фомин обращается к наследию русского классицизма. Стремясь популяризировать русскую архитектуру конца XVIII — начала XIX в., он выступает со статьями, воспевающими московский классицизм. Восторженно и поэтично говорит он о творениях старых московских зодчих, осуждает варварское отношение буржуазного общества к памятникам русской архитектуры.

В 1908 г. Фомин становится участником возглавляемого И. Э. Грабарем труда по истории русского искусства. Им составлены разделы третьего тома «Истории русского искусства», посвященные классицизму первой и второй четвертей XIX в. Стремление популяризировать наследие отечественного зодчества побудило Фомина стать организатором «Исторической выставки архитектуры» (1911 г.).

Будучи по своему призванию художником крупных монументальных тем, Фомин стремился к решению задач большого общественного содержания. До революции он создал свыше 50 проектов, среди которых были проекты общественных сооружений и ансамблевой застройки, такие, например, как проекты бывшего Николаевского вокзала (ныне Московский), нескольких музеев, ряда банков, застройки острова Голодай (так называемый Новый Петербург), комплексов Тучкова Буяна в Петрограде, курорта Ласпи в Крыму.

Однако реализация столь обширных градостроительных замыслов в царской России была невозможна. В своей практической деятельности Фомин вынужден был ограничиваться частными заказами по отделке квартир и постройке особняков. Наиболее значительными из построенных им в те годы зданий были дом Оболенского в Финляндии, дома Половцева и Абамелек-Лазарева в Петербурге (1910— 1914 гг.).

В 1915 г. Фомин получает звание академика архитектуры.

Фомин был среди тех представителей интеллигенции, которые сразу после Великой Октябрьской революции включились в творческую работу. Большое общественное звучание архитектурных тем, рожденных

революцией, отвечало его давнишним мечтам. Со всей силой дарования он откликнулся на выполнение новых задач.

Фомин возглавляет одну из первых государственных проектных организаций — архитектурно-планировочную мастерскую Петрограда, где под его руководством разрабатывается программа развития города, преподает в Академии художеств и в политехническом институте, работает над реализацией ленинского плана монументальной пропаганды, участвует в конкурсах, имевших целью найти типы и образы новых общественных зданий. С первых же дней зарождения советской архитектуры Фомин начинает искания новых композиционных приемов и форм, способных воплотить идейное содержание социалистической эпохи. Весь советский период его творчества носит ярко выраженный целеустремленный характер, проникнут единым стремлением создать архитектурный стиль, созвучный происходящим в нашей стране грандиозным социальным преобразованиям. «...Каждый из нас с первых дней революции,— говорил Фомин,— хотел творить не так, как раньше, а как-то по-новому. Но это новое давалось с трудом, не сразу».

Послереволюционные годы характеризуются для него первыми попытками воплотить в романтических архитектурных образах пафос и героику тех лет. Его произведениям присущи суровая простота и монументальность. В своих исканиях архитектурных средств идейной выразительности он обращался тогда главным образом к дорике, мужественные формы которой казались ему наиболее отвечающими величию происходящих в стране событий. Наиболее ярко его творческие устремления послереволюционных лет выражены в конкурсных проектах Дворца рабочих и крематория, создающих художественные образы большой впечатляющей силы (оба в 1919 г.). Фомин участвовал в конкурсе на составление генерального плана Сельскохозяйственной выставки 1923 г. в Москве.

В многолетних исканиях нового архитектурного стиля мастер опирался на классическое наследие, главным образом на наследие русского зодчества конца XVIII — начала XIX в. При этом он призывал к смелой, коренной переработке классики, одновременно подчеркивая необходимость освоения достижений советского зодчества, использования новых строительных материалов и новой строительной техники. В середине 1920-х гг. мастер выдвигает творческую концепцию «Пролетарской классики», в которой предлагает брать от архитектуры прошлого только ее основу, решительно упрощая классические архитектурные элементы. Практически это выразилось в работе над

созданием новой тектонической структуры зданий, в попытках выработать новый ордер, в поисках предельно простых, лаконичных архитектурных форм, наиболее полно отвечающих, по его мнению, художественным требованиям советского общества. В проектах Фомина появляются своеобразные, изобретенные им архитектурные элементы: колонны без баз, капителей и утонений, спаренные колонны, вытянутые на несколько этажей, ступенчатые карнизы, составленные из прямых полок, антаблементы в виде простых горизонтальных полос и т. п.

Свое представление о требованиях, которые надо предъявлять к архитектурному произведению, Фомин формулирует в своеобразной, почти рифмованной форме:

Единство, сила, простота,

Стандарт, контраст и новизна.

По его мнению, претендовать на архитектурное совершенство могли только те здания, которые обладали совокупностью этих качеств. Причем слово «стандарт», входящее в «формулу» Фомина, понималось не в его современном значении, а как повторный ритм единообразных, как бы стандартных композиционных элементов.

Среди первых произведений, в которых Фомин развивает основные положения своей идеи «пролетарской классики», названной им позже «реконструкцией классики», — проекты Дома Советов в Брянске (1924 г.), Промбанка в Свердловске (1925 г.), комплекс зданий иваново-вознесенского политехнического института (1927 г.), санаторий «Ударник» в Железноводске (1927 г.).

Наиболее полно творческое кредо Фомина воплотилось в архитектуре дома «Динамо» (ул. Дзержинского, 21, 1928 г.). Широко раздвинув рамки здания, мастер стремится создать здесь единый монументальный ансамбль, завершающий перспективу со стороны Кузнецкого моста и образующий в этом ответственном месте сильный композиционный акцент. Фомин предлагал на противоположной стороне Фуркасовского переулка повторить архитектурную тему основного корпуса «Динамо». В созданную таким образом композицию из симметрично расположенных зданий он вводит две башни, которые должны были служить своеобразными пропилеями, или, как говорил автор, началом Кузнецкого моста.

Осуществлена только половина предложенной композиции: застроена одна сторона Фуркасовского переулка, где вырос монументальный комплекс «Динамо». В нем были удачно соединены общественный и жилой секторы. Общественные помещения

сгруппированы со стороны улицы Дзержинского; жилье было обращено к Малой Лубянке. Четкое членение внутреннего пространства получило свое ясное выражение во внешнем облике комплекса. Фасады той части здания, где расположены общественные помещения, задуманы в крупномасштабных монументальных формах. Здесь Фомин стремился создать образ советского столичного общественного здания. Верный своей идее крайней простоты, он решает эту задачу, строго ограничивая средства архитектурной выразительности. Основным и единственным элементом фасадов служат спаренные колонны без баз и капителей, объединяющие по вертикали шесть этажей. Мощным формам и сильной пластике вертикального ритма спаренных колонн общественной зоны противопоставлен более мелкий масштаб и плоские горизонтальные пояса жилой части.

Комплекс «Динамо» был первым опытом осуществления в таком большом масштабе идеи Фомина о реконструкции классических форм как средства создания нового большого стиля архитектуры. Сам мастер так объяснял свой композиционный замысел: «За основу архитектурного решения главного корпуса по улице Дзержинского взяты строгая дисциплина и порядок классических решений, но в деталях архитектура содержит ряд чисто новых элементов: колонны без баз и капителей, отсутствие традиционного антаблемента, отсутствие стенных плоскостей (так как оконный проем начинается непосредственно от колонны), гладкие поверхности фасада и спаренность колонн». Это высказывание раскрывает основные принципы его творческого метода конца 1920-х гг.

Одновременно со строительством комплекса «Динамо» Фомин приступил к проекту расширения здания Моссовета. Тут он не был свободен в выборе композиции: проектируемый корпус являлся лишь пристройкой со стороны двора к старому зданию. Новому корпусу Фомин придает конфигурацию в виде буквы П, создавая парадный двор, ставший композиционным ядром всего комплекса. Решение дворового фасада является дальнейшим развитием идей «пролетарской классики». Здесь та же, что и в комплексе «Динамо», трактовка стены в виде ритмического ряда стандартных элементов. Как и там, основой композиции служат спаренные колонны и окна между ними. При этом в данном случае мастер еще более последователен в своем стремлении к предельному лаконизму, еще более строг в отборе архитектурных средств.

Характерными для этого периода творческих исканий Фомина чертами отмечена и другая, выполненная пм в 1930 г., крупная работа —

реконструкция здания НКПС у Красных ворот в Москве.

С 1932 г., когда в архитектуре намечается решительный поворот к классике, в творчестве Фомина также происходят известные сдвиги. Он несколько отходит от аскетизма предыдущих лет, но в то же время решительно восстает против эклектизма и украшательства, продолжая призывать к простоте и лаконизму. «...Если мы хотим теперь, после периода аскетизма,— говорит он,— давать богатую архитектуру, бодрую, яркую и жизнерадостную, то это еще не значит, что мы должны перегружать излишней роскошью форм наши сооружения; надо находить простые, лаконичные формы». Первыми работами, в которых мастер расширяет круг применяемых композиционных средств, были проекты Дворца-музея транспортной техники, Курского вокзала, Театра Красной Армии в Москве; Дом Красной Армии при Военной электротехнической академии в Ленинграде.

Последние годы жизни Фомина были связаны с Москвой, куда он переехал из Ленинграда в 1929 г. Так же как и другие ведущие зодчие, мастер возглавил одну из организованных в 1933 г. архитектурно-проектных мастерских Моссовета (мастерская № 3) и руководил ею до последних дней жизни, оборвавшейся 12 июня 1936 г. Работая главным образом совместно со своими бывшими учениками- ленинградцами П. В. Абросимовым, А. П. Великановым, М. А. Минкусом, Л. М. Поляковым, И. Е. Рожиным, Фомин в этот период выполняет более десятка проектов, среди которых проекты театра в Ашхабаде, дома Наркомтяжпрома, комплекса Академии наук СССР в Москве, правительственного центра и дома Совета Министров УССР в Киеве и др.

Уже на закате дней Фомин создает такие замечательные произведения, как подземные залы станций Московского метрополитена «Красные ворота» (1934—1935 гг.) и «Площадь Свердлова» (1936—1938 гг.). Эти сооружения выдержали проверку временем, вошли в золотой фонд отечественного зодчества и справедливо могут быть отнесены к памятникам советской архитектуры 1930-х гг. В подземных залах обеих станций в сложных условиях громоздких бетонных конструкций первых очередей метрополитена средствами архитектуры преодолено ощущение огромной тяжести, несомой пилонами. Единство общего композиционного замысла, четкость ритмических построений, лаконизм и простота архитектурных форм, яркость контрастов и цельность цветового решения — эти черты, характерные для творческой манеры мастера, придают художественным образам станций большое своеобразие.

Основное в архитектуре станции «Красные ворота» — единство общего замысла. Все здесь служит ведущей идее автора придать подземным залам черты монументальности и силы. Для преодоления впечатления тяжелой массивности устоев каждая конструктивная опора расчленена на три вертикальных элемента. Два крайних трактуются как несущие пилоны, а средняя часть — как заполнение между ними. Это помогает преодолеть ощущение огромной тяжести, воспринимаемой устоями, и обогащает ритмическое построение интерьера: количество опор как бы увеличивается, возникает четкий ряд стройных пилонов, придающий залам перспективность и масштабность.

При разработке деталей Фомин решительно упрощает и схематизирует обычные классические приемы. Это особенно заметно в решении антаблемента, перекрывающего пилоны, где упрощена моделировка поддерживающей части и введены одинаковые простые элементы — полки. Активными художественными средствами служат цвет и материал. Стремясь связать станцию с ее местом в городе, Фомин задумал запечатлеть в камне название «Красные ворота», избрав в качестве основного цвета красный. Пилоны, облицованные темно-красным грузинским мрамором шроша, выглядят мощными монолитами.

Станция «Площадь Свердлова» — последняя осуществленная работа Фомина. Мастер сумел уже на исходе своего жизненного пути задумать свежее, полное изящества произведение, по-новому развивающее его творческие принципы. Верный своим приемам четкого и ясного композиционного построения, он создал пластически насыщенные архитектурные формы, гармоничную систему пропорций, целостную цветовую гамму. Важнейшие элементы композиции подземных залов — колонны размещены по краям пилонов. Это помогает уничтожить ощущение грузности пилонов, так как кажется, что несущими опорами служат только колонны. Интересно, что ордеру придана упрощенная трактовка. Колонны выполнены без утонения, из мраморных блоков. Их сильные прямые стволы покрыты крупными каннелюрами, помогающими преодолеть впечатление известной приземистости. Капители имеют вид простых позолоченных плит.

Фомин хотел связать художественный образ станции с площадью Свердлова, где расположены ведущие театры страны. Подземные залы должны были служить как бы аванзалом театрального центра столицы. Средством конкретизации этого тематического замысла стали фарфоровые рельефы, вставленные в нижние ряды кессонов центрального свода. Рельефные изображения народных танцоров

различных республик нашего государства опоясывают зал как праздничный хоровод.

Многогранно творческое наследие Фомина. Оно в постройках и проектах, в прекрасных офортах, в ярких выступлениях в печати. Гармонично сочетая в себе практика и теоретика, мастер мечтал о том, чтобы свои мысли, творческий опыт довести до широких кругов архитекторов. При этом он хотел показать путь становления советской архитектуры в наиболее наглядной форме — в виде альбома, где иллюстрации должны были сопровождаться краткими пояснениями. Однако болезнь помешала ему довести до конца этот замысел.

Незадолго до смерти, обдумывая заключение предполагаемой книги, Фомин написал замечательные строки, которые назвал «Совет молодым»: «Если ты хочешь оставить после* себя след в искусстве, если ты действительно хочешь внести нечто ценное в искусство своей страны, то прежде всего научись глубоко понимать и ценить подлинное искусство и отличать его от халтуры, пошлости и отсебятины. Только этот честный путь приличен и может быть одним из камней той пирамиды, которую мы строим коллективно на фронте советского искусства». В этих словах мастер с присущей ему ясностью и лаконизмом высказал свое принципиальное отношение к самому существу искусства, любовь к которому была для него неотделима от любви к Родине. Прекрасный завет Фомина не потерял силы и в наше время.



И. ФОМИН



Здание общества «Динамо» на улице Дзержинского. 1928-1929



Станция метро «Красные ворота». Перронный зал. 1935



Станция метро «Площадь Свердлова». Перронный зал. 1938

А. М. Журавлев

А. ЩУСЕВ

(1873-1949)

Алексей Викторович Щусев вошел в историю архитектуры рядом осуществленных зданий и ансамблей, значительным числом содержательных проектов, важными градостроительными идеями реконструкции столицы и других городов. Но в памяти потомков он останется прежде всего как автор лучшего в советской архитектуре произведения — Мавзолея Владимира Ильича Ленина, произведения, которое достойно увековечило имя и дела великого вождя.

А. В. Щусев начал творческую жизнь на рубеже XIX и XX вв. Сын скромного кишиневского чиновника [¹ До наших дней в центре Кишинева на тихой улочке сохранился одноэтажный домик, где Щусев родился и провел свои детские годы.] Он с детства проявил способности к рисованию и по окончании гимназии, в 1891 г., едет в Петербург, чтобы получить образование в Академии художеств, готовившей зодчих, художников и ваятелей.

В те годы целый ряд видных российских архитекторов, и в том числе профессора академии, были заняты поисками «русского стиля», занимались изучением и проблемами реставрации памятников древнего русского зодчества. Будучи студентом архитектурного отделения, Щусев учится у крупнейших специалистов того времени, делает немалые успехи в рисовании и живописи. С 1894 г. Щусев занимается в мастерской Л. Н. Бенуа, у которого получает основательную профессиональную подготовку.

От своих педагогов, от представителей профессиональной архитектурной среды А. В. Щусев воспринял идеи реализма и народности искусства. Серьезные познания в строительном искусстве, отличные навыки в живописи и графике, любовь к древней национальной архитектуре — вот что вынес из Академии художеств А. В. Щусев, окончивший в 1897 г. это старейшее художественное учебное заведение. Золотая медаль дала ему право на заграничную творческую командировку.

К 1894—1897 гг. относится выполнение Щусевым детальных обмеров древнейших памятников Самарканда Гур-Эмир и Биби-Ханым.

Часть цветных таблиц, выполненных автором по этим обмерам,

издана в 1905 г. Впечатления, полученные от красочного древнего искусства Средней Азии, сыграли большую роль в дальнейшей работе мастера.

В 1898—1899 гг. А. В. Щусев за границей. Вена, Триест, Венеция и другие города Италии, Тунис, снова Италия, Франция, Англия, Бельгия — вот краткий перечень мест, где был и работал на натуре и в мастерской молодой архитектор. Масса впечатлений отразилась в его рисунках, из которых была составлена отчетная выставка. К этому времени относится одобрительный отзыв И. Е. Репина о работе Щусева как художника.

Дореволюционный период в жизни А. В. Щусева отмечен поисками заказов и становлением его как зодчего. Первый самостоятельный заказ, полученный А. В. Щусевым,— проектирование иконостаса для Успенского собора Киево-Печерской лавры и успешное его выполнение — казалось бы, прочно привязывает талантливого молодого специалиста к работе над культовыми сооружениями. Но архитектор видит в них лишь основу для создания монументальных художественных произведений, приумножающих славу русского искусства.

Археологическое исследование и восстановление древнего храма Василия в Овруче, разрушенного в XIII в. татаро-монголами, ввело Щусева в круг научных и практических проблем восстановления памятников зодчества, познакомило с секретами творчества древних мастеров. Анализируя такие работы зодчего, как проектирование и строительство церкви Покрова в Марфо-Мариинской обители на Большой Ордынке в Москве (росписи художника М. В. Нестерова), небольшой усадебной церкви в имении Натальевка Харьковской губернии, монументального храма-памятника на Куликовом поле, можно отметить свободное художественное прочтение архитектурной темы, использование древних традиций (в том числе новгородских и псковских) в трактовке архитектурных форм, в применении материала, но не в буквальном виде, а в творческом освоении. Архитектор лепил форму свободно, заботясь прежде всего о создании определенного архитектурно-художественного образа, созвучного современным требованиям, как он их понимал.

С 1913 г. по проекту А. В. Щусева был построен павильон на художественной выставке в Венеции, архитектурная композиция которого была своеобразной интерпретацией национальной архитектуры XVII в. Современники отмечали, что формы старинной русской архитектуры гармонично сочетались с живописным пейзажем Италии.

Монумент на Куликовом поле, начатый в 1913 г. и оставшийся из-за

начала первой мировой войны незавершенным, был реставрирован и достроен к 1980 г., к дням, когда советский народ отмечал 600-летие победы русского войска под предводительством Дмитрия Донского над иноземными угнетателями. Памятник сочетает в себе элементы церковной и крепостной архитектуры. Две сложенные из камня несимметричные башни, установленные по бокам переднего фасада здания, символизируют двух легендарных богатырей: по преданию, Пересвет и Ослябя героически пали в битве (Пересвет вступил в поединок с татарским богатырем Челубеем — с этого и началась Куликовская битва). Живописный по композиции памятник представляет нечто схожее со скульптурным мемориалом.

Одно из крупнейших сооружений, построенное по проекту А. В. Щусева,— Казанский вокзал в Москве (право на проектирование архитектор получил после победы на конкурсе 1911 г.). Строительство вокзала было начато в 1913 г.; тогда же зодчий переехал в Москву. Железная дорога, ведущая в глубь России, должна была быть, по мысли Щусева, представлена в столице зданием, которое напоминало бы о многовековой культуре русского народа. Поэтому здание вокзала с просторными помещениями, залами ожидания, кассами, рестораном получило объемно-пространственное построение и декоративную обработку, характерные для архитектуры одного из самых ярких в истории русского зодчества периодов — XVII в. Живописное сочетание разных по величине, цвету, форме и декоративности объемов, увенчанных несколькими башенками, напоминает огромный «теремной» комплекс. Затейливые детали наличников повторяют лучшие образцы памятников архитектуры Москвы, Рязани и других городов. Обмеры и зарисовки памятников зодчества по поручению А. В. Щусева в специальной экспедиции выполнил архитектор Н. Я. Тамонькин.

Главная башня вокзала, навеянная образом кремлевской казанской башни Сююмбеки, призвана представлять Казань в Москве и в то же время напоминает об архитектурном единстве Московского и Казанского кремлей. Этот репрезентативный мотив отвечает общему композиционному замыслу.

Своеобразие ансамбля-комплекса Казанского вокзала можно отчетливее понять, если сравнить его с такими постройками, как здания банка в Нижнем Новгороде и ссудной кассы в Москве (архитектор В. Покровский). Поставив своей задачей использовать в архитектуре формы старорусского зодчества, В. Покровский в здании банка, например, привлек для росписей интерьеров художников Н. и Г. Пашковых и И. Билибина. В результате получилась мастерская

стилизация, поскольку художники «потянули» архитектуру к старым, традиционным темам и мрачноватому колориту. Здания Покровского, их художественный образ в целом обращены в прошлое, в ретроспективу, хотя и удовлетворяют функциональным требованиям делового учреждения. Впечатляет, например, внутренний объем операционного зала банка.

Композиция Казанского (одно время называвшегося Рязанским) вокзала, несмотря на использованные в нем исторические формы архитектурных деталей и фрагментов, современна. Художники, оформлявшие фасад и интерьеры вокзала (Б. М. Кустодиев, Е. Е. Лансере, Н. К. Рерих и другие), исполнили свою живопись в основном в современной манере и на современные темы.

Вокзал формирует южную сторону Комсомольской (бывш. Каланчевская) площади. Живописный, целостный характер всей композиции, созданный на едином дыхании архитектором-художником, крупный масштаб интерьеров вокзала, отвечающий и современным нуждам, яркий, жизнерадостный, красочный колорит наружных и внутренних объемов, тематика и жизнеутверждающий характер росписей зала в ресторане, выполненных Е. Е. Лансере,— все это отличает архитектуру Казанского вокзала и делает ее современной.

В конце 1920-х гг. с восточной стороны комплекса вокзала создается небольшой объем клуба им. Октябрьской революции (КОР) — ныне Дома культуры железнодорожников. В рисунке упрощенных деталей на фасадах просматривается влияние конструктивизма. Наряду с лаконизмом, даже схематизмом композиции корпуса клуба в ней ощущается связь с сочной, живописной трактовкой архитектурной пластики, характерной для всего здания.

А. В. Щусев предполагал расширение Казанского вокзала в сторону Новорязанской улицы. В середине 1980-х гг. начались проектно-строительные работы по реконструкции комплекса вокзала и его доработке. В первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции талант А. В. Щусева получил возможность развернуться во всю ширь. Зодчий, которому было тесно в узких рамках, поставленных перед ним дореволюционной жизнью, с увлечением включился в решение архитектурно-художественных задач, связанных с крупными, государственного масштаба социальными, градостроительными преобразованиями.

Вместе с И. В. Жолтовским А. В. Щусев возглавляет работу коллектива архитекторов над проектом перепланировки Москвы. В этом проекте, предусматривавшем сохранение древнего города с его

сложившейся веками радиально-кольцевой структурой и ансамблем Кремля, сказалась большая любовь мастера к архитектурно-градостроительному достоянию столицы. Но в то же время предусматривались и работы по расширению радиальных улиц, совершенствованию системы озеленения, созданию пригородов с благоустроенными рабочими поселками, в которых было запланировано развитие общественного обслуживания быта.

Работа над проектом перепланировки Москвы была важным этапом в становлении А. В. Щусева как крупнейшего мастера, тонко чувствующего градостроительную ситуацию, бережно относящегося к архитектурным традициям и в то же время понимающего необходимость сооружения новых, вызванных современными нуждами произведений.

В 1922 г. А. В. Щусев был назначен главным архитектором Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, которая была открыта в августе 1923 г. как 1-я сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка СССР на территории нынешнего ЦПКиО имени М. Горького. Щусев перестроил здание бывшего механического завода под павильон кустарной промышленности, руководил строительством 225 зданий выставки, которая была средством наглядной пропаганды ленинского кооперативного плана. Во время своего последнего приезда в Москву из Горок 19 октября 1923 г. В. И. Ленин осмотрел выставку.

А. В. Щусев был уже признанным зодчим, когда ему в январе 1924 г. была поручена очень ответственная задача — создать проект Мавзолея В. И. Ленина. Спроектированный и построенный в течение считанных часов (проект был выполнен в ночь на 22 января, Мавзолей построен за двое с половиной суток), первый деревянный Мавзолей был прост по своим формам, но в нем уже содержалась идея, получившая в дальнейшем блистательное развитие. Кубический объем усыпальницы имеет ступенчатое завершение. На фасаде простая, лаконичная надпись ЛЕНИН.

Несколько месяцев простоял первый Мавзолей и был заменен новым деревянным, в котором первоначальная идея получила развитие: увеличались общие размеры, появились две боковые трибуны, сооружение венчало навершие. Тщательно были проработаны детали деревянной обшивки и элементы их крепления. Архитектурно-художественная идея в дальнейшем продолжала совершенствоваться и отшлифовываться на многих эскизах. И когда в 1929—1930-х гг. деревянный Мавзолей был заменен гранитным, облик этого сооружения принял знакомый нам сейчас вид. Общий характер композиции при

замене деревянного Мавзолея гранитным претерпел изменения в деталях и пропорциях. Это было вызвано не только применением иного материала, но и кристаллизацией архитектурно-художественного образа сооружения.

Мавзолей В. И. Ленина вошел в композицию Красной площади, складывавшуюся веками. Он стоит возле Сенатской башни Кремля, подчеркивая центральную поперечную ось площади. Но не это главное, небольшой объем Мавзолея настолько органично слился со всем обликом ансамбля, что уже невозможно представить себе площадь без него. Одно из определений подлинного ансамбля заключается в том, что к нему нельзя ничего прибавить и от него отнять. Зодчий гармонично включил новое строение в пространство площади, ограниченное Кремлем, собором Василия Блаженного, зданиями ГУМа и Исторического музея. Этому способствует ступенчатое построение объема, спокойные горизонтальные членения которого подчеркивают характер окружающего пространства и в то же время создают ощущение нерушимости, вечности. Темно-красный и черный цвета гранита в общем соответствуют цветовому колориту кирпичных стен Кремля и базальтовой брусчатки реконструированного одновременно с постройкой Мавзолея покрытия площади.

Чтобы полностью оценить величие Мавзолея, нужно побывать на Красной площади в разное время года, в разные часы суток: и в час рассвета, когда лучи солнца пробиваются на площадь сквозь легкую пелену тумана, и в полночь, когда Мавзолей освещен прожекторами. Но самая значительная встреча с Мавзолеем происходит в особые дни — праздничные, торжественные, когда главная площадь страны заполнена народом.

Седьмого ноября 1941 г. полки Красной Армии прямо от стен Кремля и от Мавзолея шли на фронт. Девятого мая 1945 г. советские люди стекались на Красную площадь, чтобы встретить День Победы. Сюда же пришли москвичи и тогда, когда Юрий Гагарин совершил свой исторический полет. На трибуне Мавзолея его приветствовал народ в день возвращения в Москву.

В советской архитектуре не было еще такого произведения, образ которого стал бы таким общечеловеческим и родным. И в этом заслуга зодчего А. В. Щусева.

Мастер в эти годы много творил. Те, кому посчастливилось работать вместе с А. В. Щусевым, отмечают, что он превосходно знал строительное искусство, был высокотребовательным к себе и ко всем участникам проектирования и строительства, с уважением относился к

своим коллегам; у него было сильно развитое чувство коллективизма и в то же время острое ощущение личной ответственности.

Если сказать коротко о Щусеве, как о зодчем, то прежде всего приходит в голову сравнение его с художником. Начиная работу над новым проектом, Щусев чувствовал себя свободным от стилистических предвзятостей, владеющих иным архитектором. Он каждый раз по-новому подходил к решению архитектурной задачи. Потому-то среди его построек трудно выделить то или иное стилистическое пристрастие. Щусев пробовал строить и в формах конструктивизма, и в формах ренессанса, и в формах национальных. И это не было всеядной беспринципностью, в которой его иногда обвиняли. Как истинный художник, он пытался пробовать себя в разнообразных формах архитектуры, находя удовлетворение в познании и выражении все нового и нового, и не удовлетворяясь до конца. Эти поиски были связаны и с градостроительными условиями, в которых проектировал мастер. Щусев самым активным образом участвует в конкурсах на проекты крупных общественных зданий и комплексов.

Целый ряд работ А. В. Щусева, относящихся ко второй половине 1920-х гг., отмечен стремлением использовать для общественных зданий функциональный метод, архитектурные формы конструктивизма. Это проекты зданий Института марксизма-ленинизма на Советской площади, Государственного банка в Охотном ряду и на Неглинной улице, Центрального телеграфа и Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, а также гостинично-санаторного здания в Мацесте, построенного в 1927—1928 гг. В этом отношении характерны здания бывшего Коопинсоюза (ныне Госагропром СССР) в Орликовом переулке, 1/11 (1928—1933 гг.), и бывшего Механического института имени М. В. Ломоносова (ныне — Военно-политическая академия имени В. И. Ленина) на Садовой-Триумфальной (1930—1934 гг.).

Работая над Мавзолеем В. И. Ленина и находясь под влиянием его кристаллизующейся лаконичной и даже суровой формы, он попробовал в этих общественных зданиях подчеркнуть их деловой характер. Аскетизм архитектурных деталей и композиции в целом, плоские козырьки, устройство небольших угловых башенок, обостряющих силуэт, подчеркнуто контрастное сочетание плоских и закругленных поверхностей, темно-серый цвет — эти черты архитектурной формы, характерные для конструктивизма вообще, приобретают у Щусева-художника значение индивидуальных, присущих лишь его творчеству примет. Оба эти здания отличаются угаданностью масштабного строя по отношению к градостроительному окружению — пространству

Садового кольца, хорошо прочувствованными пропорциями фрагментов и деталей, высоким качеством отделки и запоминаются среди многочисленных построек того времени, отражая мастерство их создателя.

«Творчество в архитектуре более, чем в других искусствах, связано с жизнью»,— говорил А. В. Щусев. Он постоянно искал связь архитектурных форм с жизненными процессами, не считая застывшими ни те, ни другие. Этим можно объяснить и то обстоятельство, что он не считал запретной для творческого использования ту или иную историческую архитектурно-художественную систему: классику, русскую архитектуру XVII в., конструктивизм и др.

Участие Щусева в конкурсном проектировании Дворца Советов убедило его в том, что конструктивистский, функциональный подход к проектированию не позволяет решить задачи огромной идейно-художественной насыщенности (в этом он убедился не только на собственном опыте проектирования одного из вариантов). От первого конструктивистского варианта здания через массивное, но лишенное классических форм сооружение он пришел к третьему варианту, совместному с И. В. Жолтовским, в котором чувствуется обращение к классике. Прямоугольная в плане форма здания, многоколонный портик и стройная многоярусная башня, корреспондирующая башням Кремля, должны были, по мысли авторов, войти в историческую архитектурную среду центра Москвы как ее органичный элемент. После первого варианта проекта Дворца Советов А. В. Щусев более не обращался к аскетичным формам конструктивизма.

Пристройка части здания к Третьяковской галерее, осуществленная в те же годы (Щусев был директором галереи в конце 1920-х гг.), характеризует бережное отношение Щусева к основной части галереи, фасад которой построен по рисункам В. М. Васнецова. Романтическое видение русской старины, которое отразилось в условнодекоративном, насыщенном цветом фасаде входной части здания, где хранятся сокровища национального искусства, определяет основное впечатление зрителя. Поэтому любые достройки должны быть подчинены замыслу Васнецова. Щусев создал проект новых залов, частично осуществленный в 1930 г., исходя из этих соображений. Идея Щусева прошла проверку временем. С 1983 г. возобновились работы по расширению комплекса Третьяковской галереи с учетом проекта Щусева, верно угадавшего возможность органичного развития идеи Васнецова и подчинившего ей замысел дальнейшего расширения здания. В связи с этими работами реконструируются прилегающие кварталы

Замоскворечья.

Начавшаяся в 1930-е гг. реконструкция столицы была связана с организацией новых архитектурных мастерских Моссовета. Одну из них — вторую — возглавляет А. В. Щусев. В этой мастерской разрабатываются проекты реконструкции и застройки районов бывшей площади Триумфальных ворот (ныне пл. Маяковского), Большой Садовой улицы, Кудринской площади (ныне пл. Восстания), Ростовской и Смоленской набережных. Коллектив мастерской также участвовал в разработке других районов столицы. Создание архитектурных мастерских Моссовета преследовало цель вести проектирование главных площадей и магистралей Москвы как единого архитектурного ансамбля.

А. В. Щусев создал проект реконструкции нынешней площади Маяковского, украшенной зданием Театра имени В. Э. Мейерхольда (ныне здесь находится здание Концертного зала имени П. И. Чайковского, достроенное по проекту Д. Н. Чечулина и К. К. Орлова (пл. Маяковского, 20). Проект Щусева предусматривал завершение здания театра на углу улиц Горького и Большой Садовой башней, на которой была установлена динамичная скульптурная группа. В это время Щусев разработал также проекты реконструкции центральных площадей — Красной, Охотного ряда, Свердлова и Революции.

В 1930-е гг. по проектам Щусева построено несколько крупных жилых зданий, из которых наиболее известны жилой дом артистов ГАБТ в Брюсовском переулке (ныне ул. Неждановой, 7), жилой дом Академии наук СССР на Большой Калужской улице (ныне Ленинский проспект, 13), жилой дом архитекторов на Ростовской набережной, 5, и др.

Все эти здания отличаются крупным градостроительным масштабом, соответствующим нынешним масштабам застройки центральных кварталов столицы, добротностью планировки и отделки фасадов, использованием таких характерных для жилища элементов, как балконы, лоджии. Хотя фасады жилых зданий не имеют классической ордерной системы в ее ортодоксальном виде, с колоннами или пилястрами, но крупная трехчастная структура членения с выделением цоколя и венчающей части (включая карниз) берет начало от ордерной структуры и придает архитектуре зданий характер мужественный, спокойный. Здание на Ростовской набережной занимает наиболее ответственный в градостроительном отношении участок и формирует застройку левобережья Москвы-реки в зоне Киевского вокзала. Полукружие плана возвышающейся части здания создает сильную пространственную ось и акцентирует дом в силуэте панорамы застройки набережной.

Гостиница «Москва» в Охотном ряду (ныне просп. Маркса), сооруженная по проекту А. В. Щусева и молодых тогда архитекторов Л. И. Савельева и О. А. Стапрана в 1935 г.,— одна из первых гостиниц Москвы, построенных в советское время (просп. Маркса, 7). Это также одно из первых крупных зданий реконструируемого центра столицы. Выросшее на месте старых охотнорядских лавок здание гостиницы с пристройкой 1970-х гг. в настоящее время занимает весь квартал между проспектом Маркса и площадями Свердлова, Революции, 50-летия Октября (бывш. Манежная).

Осуществленная по первоначальному проекту часть гостиницы выходит фасадами с севера на проспект Маркса (10 этажей) и с запада на площадь 50-летия Октября (14 этажей). Углы здания зрительно усилены небольшими уступами-башенками. Наверху устроены рестораны и кафе; на высоте седьмого этажа западного фасада над восьмиколонным портиком, придающим зданию особую монументальность, также устроено открытое кафе. Просторные лоджии и балконы создают композиционные акценты, сообщают, фасадам здания пластический характер и свидетельствуют о жилом назначении здания.

Интерьеры гостиницы и встроенных в первый этаж магазинов и вестибюля станции метрополитена выполнены из высококачественных материалов и послужили в то время образцом выполнения отделочных работ для зданий подобного типа.

Щусев создал эскизные проекты и второй очереди гостиницы. Однако в те годы этот замысел не получил воплощения в натуре. И когда в 1960—1970-е гг. развернулись работы по завершению всего комплекса гостиницы «Москва», в новых условиях потребовалось создание нового проекта. Архитекторы А. Б. Борецкий, Д. С. Солопов, И. Е. Рожин в значительной мере учли заложенные в корпусах первой очереди композиционные идеи. В 1977 г. были сооружены десятиэтажная южная часть здания, выходящая на площадь Революции, и шестиэтажная, обращенная на площадь Свердлова, возведенные с учетом общего характера застройки.

Среди работ Щусева, связанных с реконструкцией столицы, необходимо также назвать новый Большой Москворецкий мост, ведущий от Красной площади на улицу Большую Ордынку. Он построен в 1938 г. Проект вместе с А. В. Щусевым разрабатывали инженер В. С. Кириллов и архитектор П. Г. Сардарьян. Длина моста с подходами превышает полкилометра. Выполненный из монолитного железобетона, он лаконичен и смел по своим формам. У опоры моста по проекту было предложено установить на высоких пьедесталах скульптурные группы,

олицетворяющие героические эпизоды истории Советского государства; этот замысел пока не осуществлен.

Представляет немалый интерес целый ряд проектов, созданных Щусевым для Москвы в предвоенные годы. Для характеристики творчества архитектора важны не только постройки, но и проекты, которые не были воплощены в жизнь. Среди них проекты главного здания АН СССР, Наркомтяжпрома и 2-го Дома Совнаркома в Зарядье, жилых домов на улице Горького и Октябрьской площади и многие другие.

В те же годы по проектам Щусева построены гостиницы в Баку, Батуми, Институт марксизма-ленинизма в Тбилиси, начато строительство Театра оперы и балета в Ташкенте (закончено в 1947г.). В двух последних зданиях с особенной силой сказалось умение Щусева сочетать классическую схему построения с использованием национальных традиций, деталей, орнамента и т. д. Так, в ташкентском театре отделку шести залов фойе в технике резьбы по ганчевой штукатурке вели народные мастера («усто») из шести районов Узбекистана. Национальный орнамент по рисункам и шаблонам Щусева, который в юности обмерял самаркандские памятники, использован в отделке зала, занавеса, люстр, дверных ручек.

Война с ее неслыханными разрушениями потрясла А. В. Щусева. Он участвует в обследовании состояния целого ряда исторических городов и ансамблей архитектуры, разрушенных немецкими захватчиками, посещает город Истру и Ново-Иерусалимский монастырь, едет в освобожденный Новгород. Им разрабатываются проекты восстановления и реконструкции Истры и ансамбля Ново-Иерусалимского монастыря, Новгорода, Пулковской обсерватории, Волгограда, Киева, Кишинева. В этих работах мастер стремится возродить былую славу ансамблей отечественного зодчества, гармонически сочетать новое и старину. Вопросы масштабности застройки, стилистических ее характеристик, создание охранных зон для памятников архитектуры, волновавшие Щусева, нашли отражение в этих проектах. Наиболее последовательно идеи А. В. Щусева были реализованы при восстановлении Новгорода.

В 1941 г. Щусев проектирует для Центрального парка культуры и отдыха в Москве деревянный ажурный павильон боевых трофеев, построенный в 1942 г.

А. В. Щусев участвует также в проектировании на завершающей стадии строительства Театра оперы и балета в Новосибирске, торжественно открытого в дни празднования Победы в Великой

Отечественной войне 1941—1945 гг. Это — одно из ведущих зданий ансамбля центра Новосибирска.

Из послевоенных построек Щусева в Москве упомянем прежде всего административное здание на площади Дзержинского. К пространству площади с северо-восточной ее стороны более 30 лет (с 1947 по 1983 г.) обращено было большое здание, состоящее из двух разных частей (фасадов): левая, темно-серая, тяжеловесная, построена в самом конце XIX в.; правая часть, оранжевато-коричневая, более легкая, живописная, сооружена в 1940—1947 гг. по проекту А. В. Щусева, который предложил сделать весь фасад единым. В 1983—1984 гг. были проведены работы по завершению замысла автора — перестройке фасада левой части здания. В композиции использованы архитектурные приемы и формы итальянского Возрождения в интерпретации А. В. Щусева: система горизонтальных членений, облегчающаяся кверху рустовка, итальянские балконы и классические карнизы — вот основные мотивы фасада. Обе части здания объединены сейчас серым гранитным цокольным этажом.

Здесь творчество Щусева предстает перед нами в новом облике. Фасад нового административного здания выделяется ему мощным монолитом с едва намеченной центральной осью (она выделяется небольшим повышением с часами). Подлинным центром композиции является бронзовая скульптура Ф. Э. Дзержинского, стоящая посреди площади. Она выразительно выделяется на фоне целостного фасада здания. Щусев разрабатывал также варианты проекта реконструкции района площади Дзержинского, расширяя (на месте нынешнего универмага «Детский мир») проспект Маркса и превращая его в звено зеленого кольца магистралей и бульваров, окружающих центральное ядро Москвы — Кремль и кварталы бывшего Китай-города.

Все послевоенные годы А. В. Щусев продолжал работу над главным зданием Академии наук, возглавляя архитектурно-проектную мастерскую Академпроект. Для строительства этого крупного комплекса была в то время предназначена площадка на берегу Москвы-реки у Крымского вала, 10, Всесоюзное музейное объединение «Государственная Третьяковская галерея». По одному из вариантов проекта комплекс Академии наук СССР представляет собой пространственно развитое восьмиэтажное здание с множеством помещений и залов, с внутренними дворами и угловыми выступами. Центр композиции отмечен двухъярусным портиком и небольшой купольной ротондой, увенчивающей здание. Из глубины комплекса вверх устремляется стройная башня, оживляющая архитектуру самого

здания и необходимая для придания градостроительному окружению живописного силуэта. В последних вариантах высота башенной части здания повышается до 15 и 20 этажей. В наши дни комплекс президиума Академии наук СССР построен на возвышенном участке правого берега Москвы-реки между Нескучным садом и Ленинскими горами по проекту авторского коллектива ГипроНИИ (заменившего Академпроект), руководимого архитектором Ю. П. Платоновым. Проектирование А. В. Щусевым здания Академии наук, несомненно, оказало влияние на проекты таких крупных московских комплексов, как МГУ на Ленинских горах и др. По его проектам сооружено несколько зданий научно-исследовательских институтов Академии наук СССР.

Щусев участвовал в проектировании высотных зданий, выполнив свой вариант проекта гостиницы «Бородино» на Дорогомиловской набережной (на месте нынешней гостиницы «Украина»). Его проекты высотных зданий — гостиницы и Академии наук — свидетельство того, что зодчий заботился о продолжении той традиционной черты московской архитектуры, которая выражается в живописном характере силуэта города.

Одно из наиболее ярких произведений Щусева последнего периода деятельности станция метрополитена «Комсомольская»-кольцевая. К проектированию этого сооружения зодчий приступил в 1945 г. Площадь трех вокзалов по его проекту превращалась в площадь четырех вокзалов. Взамен построенного в 1935 г. скромного наземного павильона радиальной линии метро, который не мог уже вместить сильно возрастающего в новом пересадочном узле потока пассажиров, Щусев создал более крупный, по своему масштабу приближающийся к соседним зданиям Ленинградского и Ярославского вокзалов павильон. Как бы завершая цикл работ для советской столицы, зодчий возвратился к художественным идеям старорусской архитектуры, желая этим подчеркнуть и преемственность русской культуры, и глубину партиотического духа и подвига народа, только что вышедшего победителем из тяжелейших испытаний Великой Отечественной войны. Перекликаясь с ансамблем Казанского вокзала, раскинувшимся на южной стороне площади, павильон со своим купольным завершением имеет подчеркнуто живописный характер. Куб павильона с двумя приставленными с юга и севера колонными портиками увенчан богатырским шлемом — такова символическая форма купола. Подкупольное пространство вестибюля поражает своей величиной и ощущением свободы.

Но самое значительное художественное впечатление производит

перронный зал станции. Здесь мы видим реминисценции архитектурных форм и идей, которые владели зодчим еще во время строительства Казанского вокзала (отметим при этом, что зал соединен переходами с вестибюлем метро и другими помещениями, расположенными в здании Казанского вокзала, и, следовательно, может рассматриваться как его продолжение). Двойная визуально-композиционная связь архитектуры одной из крупнейших станций метро и Казанского вокзала (наружных объемов через пространство площади и интерьеров через подземные переходы) как бы завязывает композицию Комсомольской площади в один узел.

Однако, несмотря на внешнее сходство с интерьерами Казанского вокзала, зал станции метро «Комсомольская» — это все же новое произведение, решающее новые задачи: прославить ратные подвиги народа. Подземное пространство имеет более крупные габариты, чем на других станциях. Высокие своды опираются на мраморный аркатурный пояс и на мощные восьмигранные столбы-колонны из светло-розового мрамора. Праздничный колорит станции оживляется цветными вставками. По обеим сторонам свода крупным ритмом идут золотистые рельефы, изображающие на ярко-красном фоне в живописном скульптурном обрамлении русское оружие. На продольной оси свода на золотом фоне в сочных скульптурных картушах помещены мозаики. Великолепно выполненные художником П. Д. Кориным, мозаичные картины из героической истории народа придают архитектурному образу станции конкретно-историческое звучание. Зал станции «Комсомольская» является наиболее ярким примером той художественной тенденции в советской архитектуре, которая заключалась в трактовке станций метро как дворцов для народа, в преодолении ощущения «подземности» помещений метрополитена не только собственно архитектурными средствами, но и привлечением декоративно-изобразительных искусств.

Понимая все значение идеи размещения мозаик над центральным пространством подземного зала, необходимо все же иметь в виду, что в многолюдном потоке пассажиров, почти постоянно заполняющих станцию и вечно спешащих, затруднительно встать посреди зала и внимательно рассматривать расположенные в зените изображения. Это можно без затруднения сделать лишь в ранние утренние или в поздние вечерние часы.

Строительство станции метро «Комсомольская» завершалось после смерти А. В. Щусева по его эскизам архитекторами В. Д. Кокориным, Ю. А. Заболотной, О. А. Великорецким. Станция была торжественно

открыта в 1952 г. Пафос победы, патриотических традиций русского народа особенно остро ощущался советскими людьми в те годы, когда было еще свежо воспоминание о только что минувшей войне.

В конце 1970-х гг. в процессе реставрации Казанского вокзала получила первоначальную окраску (темно-красную) главная башня Казанского вокзала. Однако башне не были полностью возвращены те изысканные формы, которые прежде исказила облицовка. Возможно, когда-нибудь в будущем будет восстановлена в своей первоначальной изящной красоте кирпичная башня с белокаменными деталями, которую сам мастер так неосторожно изменил, облицевав мрамором.

Авторы работ по завершению ансамбля Комсомольской площади после Великой Отечественной войны — высотной гостиницы «Ленинградская» (архитекторы Л. М. Поляков и А. Б. Борецкий, 1953 г.), здания крупнейшего в Европе универмага «Московский» (архитекторы А. Г. Рочегов, О. П. Гридасов, 1983 г.) — в значительной мере следуют принципам композиции Казанского вокзала и развивают их.

Творчество А. В. Щусева, глубоко национального зодчего, многосторонне одаренного художника и ученого, было высоко отмечено партией и правительством. Щусев был в 1930 г. удостоен почетного звания «Заслуженный архитектор СССР». Он избран действительным членом Академии наук СССР и Академии архитектуры СССР; награжден орденом Ленина; четырежды ему была присуждена Государственная премия СССР. Разносторонняя творческая натура А. В. Щусева проявилась в проектах, в руководстве крупными коллективами, в непосредственном участии в процессе строительства, научно-художественных исследованиях и реставрации памятников отечественного зодчества, в педагогике и профессиональной публицистике, в общественной деятельности. С 1921 по 1929 г. Щусев возглавлял Московское архитектурное общество. Он явился организатором и первым директором Государственного научно-исследовательского музея русской архитектуры, который носит его имя и ведет большую работу, пропагандируя архитектурные знания и сокровища архитектурного искусства.

Замечательный архитектор жил на Ленинском проспекте в доме № 13, отмеченном мемориальной доской. На могиле зодчего на Новодевичьем кладбище стоит памятник (архитектор Е. Г. Розанов) с портретным горельефом из мрамора работы С. Т. Коненкова, хорошо знавшего А. В. Щусева. В 1980 г. на улице, носящей имя Щусева (бывш. Гранатный пер.), был установлен бюст зодчего (скульптор И. М. Рукавишников, архитектор Б. И. Тхор). Зримый образ одного из наиболее

творчески активных мастеров советской архитектуры встречает каждого, кто посещает Центральный Дом архитектора, место, где старейший мастер архитектуры часто выступал перед общественностью. Всей своей жизнью Щусев дает урок подлинного служения искусству архитектуры.



Казанский вокзал. 1918 —1926



Гостиница «Москва». 1935. Совместно с архитекторами Л. Савельевым и О. Стапраном



А. ЩУСЕВ



Церковь Марфо-Мариинской обители на Большой Ордынке. 1912



Здание Наркомзема (ныне Госагропром СССР) в Орликовом переулке. 1933



Станция метро «Комсомольская»-кольцевая. Зал Победы. 1944—1950. Художник П. Корин



Мавзолей В. И. Ленина

О. В. Смирнова

В. СЕМЕНОВ

(1874-1960)

«История архитектуры не знает такой [другой.— Авт.] грандиозной задачи, как архитектурная реконструкция Москвы,— писал профессор В. Н. Семенов — главный архитектор Москвы,—...планировка Москвы базируется на широких социальных научно обоснованных положениях и преследует цель создать социалистическую организацию столицы социалистического государства».

В автобиографии он пишет: «С 1932 по 1934 г. я был главным архитектором города Москвы (архитектурно-планировочное управление — АПУ). Там я занимался разработкой Генерального плана г. Москвы. Проект мой подвергался многочисленным обсуждениям в общественных организациях, и в 1934 г. я докладывал его в Кремле. После этого проект подвергся окончательной доработке с дополнением Юго-Западного района».

За этими скупыми строками огромная творческая и организаторская работа, многогранный опыт работы архитектора-строителя, градостроителя и ученого, годы неустанных поисков.

В 1912 г. была опубликована книга В. Н. Семенова «Благоустройство городов», в которой с прогрессивных общественных позиций были поставлены основные проблемы русского градостроительства, выдвинуты требования борьбы с земельной спекуляцией и принудительным отчуждением нужных для развития города земель, подчеркивалась настоятельная необходимость создания закона, регулирующего развитие городов, «результаты действия которого быстро скажутся в удобстве и красоте наших городов, здоровье и благополучии их обитателей».

В этой книге автор многократно обращается к проблеме взаимосвязи пространственного развития плана Москвы и процесса роста населения города, целесообразности строительства новой кольцевой дороги, недопустимости применения безликих схем при планировке московских предместий, которые в ближайшие годы станут городскими районами. Участие В. Н. Семенова в социалистической реконструкции столицы началось в 1920-х гг. Его имя мы находим среди консультантов созданной в 1918 г. Архитектурной мастерской

строительного отдела Моссовета.

Конец 1920-х — начало 1930-х гг.—время бурных дискуссий о принципах социалистического расселения, типах жилища, формировании планировочной структуры города, путях развития будущей Москвы. В эти годы В. Н. Семенов плодотворно и напряженно работает, строит, разрабатывает первые советские нормы и правила планировки и застройки, вместе с А. В. Щусевым выступает с докладом на первом съезде по жилищному и гражданскому строительству, обращая основное внимание на проблемы экономики жилищного строительства, проектирует схему планировки Сталинграда и жилой район, связанный с первенцем советского тракторостроения — Сталинградским тракторным заводом.

Мощное нарастание в первой пятилетке масштабов и темпов индустриального и жилищно-гражданского строительства находило яркое выражение в процессе социалистического переустройства Москвы.

Если в первые годы Советской власти Московский Совет основное внимание уделял первоочередным мероприятиям, направленным на улучшение условий жизни трудящихся и восстановление городского хозяйства (ремонт зданий, улучшение санитарного состояния города, расширение сетей лечебных учреждений и др.), то с середины 1920-х гг. интенсивно реконструируются существующие и строятся новые крупные промышленные предприятия (автозавод имени И. А. Лихачева, «Шарикоподшипник», «Фрезер» и др). На бывших рабочих окраинах и в центре Москвы разворачивается строительство жилых и общественных зданий. Разрабатываются и утверждаются «Правила застройки Москвы». Все большую остроту приобретают объединенные огромным по масштабу и разнообразным по характеру работ общим замыслом градостроительные проблемы дальнейшего развития Москвы.

Среди широкого круга специалистов, привлеченных в этот ответственный период к решению проблем планировки и застройки Москвы и разработке научно обоснованного долгосрочного плана развития столицы, одно из первых мест по праву занимает В. Н. Семенов. Он возглавлял большой творческий коллектив, разрабатывающий Генеральный план, определял решение многих архитектурных, технических и организационных вопросов. На созданное в 1932 г. Архитектурно-планировочное управление Моссовета, главным архитектором которого был В. Н. Семенов, в первый год работы было возложено «составление общего и районных планов города Москвы, их детальная разработка, отвод участков под строительство, а также все

вопросы архитектурно-художественного оформления города: утверждение архитектурных проектов возводимых зданий и сооружений, проекты планировки парков, садов, скверов, озеленение города, окраска домов и сооружений и скульптурно-художественное оформление улиц, площадей и т. д.». В 1933 г. были созданы Государственные планировочные и архитектурно-проектные мастерские Московского Совета во главе с крупнейшими зодчими для разработки детальных проектов планировки и застройки улиц, площадей и т. д.

Поистине огромная многоплановая деятельность, требующая высокого профессионального мастерства и опыта архитектора-строителя, глубокая принципиальность, умение видеть «далеко вперед» и беззаветная преданность любому делу — все эти качества, присущие В. Н. Семенову, ярко проявились в его работе над реконструкцией Москвы в ответственный период социалистического преобразования столицы.

Нередко выражается мнение, что Владимир Николаевич излишне резко отзывался о работах известных мастеров, участвовавших в конкурсе на проект реконструкции Москвы,— Ле Корбюзье, Н. А. Ладовском и других. Известно также его высказывание о «дезурбанизме» в связи с предложениями профессора С. С. Шестакова о застройке Москвы с плотностью в 70 человек на 1 га. В. Н. Семенов писал, что этот прием может быть осуществлен «только какими-нибудь дезурбанистическими методами. Иными словами, обрекая город на постоянную грязь, антисанитарию и отсутствие благоустройства».

Вдумываясь сегодня в критические оценки, данные Владимиром Николаевичем при анализе этих конкурсных проектов, нужно учитывать особенности того времени, его стремительный, требовательный, суровый характер, и свойства самой творческой личности. Владимир Николаевич не был равнодушным человеком, он любил Москву, само это слово (как запомнилось позднее в Академии архитектуры) он произносил как-то значительно, выделяя паузами, с особой уважительной интонацией.

На плечах Владимира Николаевича как руководителя разработки Генерального плана лежала огромная ответственность: одновременно нужно было оперативно решать многочисленные вопросы застройки города.

В 1932 г. широким фронтом разворачивались работы по переустройству центра Москвы (реконструкция Театрального проезда, площадей Свердлова и Манежной и др.), проектировался и строился метрополитен, реконструировалась Москва-река. В этих условиях особо

остро чувствовалось, что решения многих вопросов, поставленных интересно и дискуссионно в конкурсных проектах, были полностью лишены необходимого «сцепления» с практикой, с жизненными реальностями развития столицы. На огромную работу было отведено мало, очень мало времени; сроки и проектирования и строительства и сейчас удивляют своей жесткостью. Владимир Николаевич, руководя разработкой Генерального плана, решительно освобождал градостроительные принципы планировки Москвы от псевдотеоретической фразеологии и немислимых в реальной действительности «радикальных» предложений. Объективно они могли быть тормозом для принятия и выбора правильных решений, основанных на практическом опыте, научном предвидении и творческой интуиции.

Владимир Николаевич, блестяще владея языком, писал и говорил ясно и точно, то, что считал неверным, надуманным, критиковал и осуждал, не делая скидок на лица и признанные авторитеты. И если в конце 1920-х гг. Владимир Николаевич не принимал активного участия в теоретических спорах, то, возглавив разработку Генерального плана Москвы, В. Н. Семенов четко сформулировал теоретические принципы социалистического переустройства советской столицы и практические приемы решения поставленных задач.

Яркой страницей реконструкции Москвы начала 1930-х гг. и пробным камнем для многих направлений планов развития столицы явилось проектирование и строительство метрополитена, изумляющее и в те годы, и в настоящее время темпами работ и освоения тогда новой техники. АПУ во главе с В. Н. Семеновым принимало активное участие в составлении схемы метро.

22 декабря 1931 г. в Моссовете состоялось созванное редакцией журнала «Строительство Москвы» широкое совещание районных организаций и крупнейших специалистов, на котором были сделаны доклады руководством Метростроя и профессором В. Н. Семеновым. «Оба доклада, а также последовавшие за ними оживленные прения внесли много нового и значительную ясность в вопросы, являвшиеся прежде неизученными», — писал журнал «Строительство Москвы».

Проектирование метрополитена требовало четкого определения направления пространственного развития города и принципов преобразования его структуры. Эти основы были заложены в эскизе Генерального плана Москвы, разработанном АПУ под руководством В. Н. Семенова. В разработке эскиза принимали участие крупные архитектурные и инженерные силы страны, консультировали проект

профессора В. А. Веснин, Л. А. Веснин, И. А. Голосов, Н. Д. Колли и С. Е. Чернышев. В конце 1933 г. отмечалось, что «к этому времени на основе указаний МК и Моссовета разработаны основные положения, основная схема Генерального плана реконструкции Москвы.

В отличие от всех предыдущих новые основные положения являются серьезной научной, находящейся на высоком принципиальном уровне работой, ставящей вполне конкретные реальные задачи по перепланировке Москвы, которые при плановом и целеустремленном выполнении могут обеспечить перепланировку и архитектурное оформление Москвы — на ходу, не мешая жизни почти 4-миллионного города».

Предварительный эскиз Генерального плана Москвы, разработанный под руководством В. Н. Семенова в 1932 г., не был первым. В 1931 г. была опубликована схема перепланировки Москвы, разработанная также под его руководством в Московском планово-земельном отделе. Нужно отметить, что пути решения градостроительных проблем развития Москвы велись в двух направлениях. Первое — поиски на основе новых условий решения архитектурно-пространственной структуры города, его районов, улиц, площадей с упором на решении архитектурных и технических задач. Второе — определение направлений развития Москвы во взаимосвязи с населенными местами области, центром которой она является.

Разработанные в 1931 г. схемы перепланировки Москвы как бы объединяли оба эти направления. Работа включала анализ размещения в Московской области населения, его занятости в сельскохозяйственном и промышленном производстве, схемы размещения промышленных предприятий. В результате анализа разрабатывалась схема взаимосвязи Москвы с тяготеющими к ней населенными пунктами, которая называлась «Московская система». Идеи взаимосвязи Москвы с ее окружением получали свое пространственное выражение, и, казалось бы, современное понятие «система» в решение градостроительных проблем Москвы было заложено еще в далекие 1930-е гг.

Перепланировка самой Москвы была в этой работе схематичной, намечались лишь пути ее решения. Не случайно статья, где рассматривался этот проект, называлась «Вопросы перепланировки» и была напечатана в журнале «Советская архитектура» в порядке обсуждения. Вместе с тем постановка вопросов показывала ясно те принципиальные направления, по которым велись поиски ответов.

Первый раздел статьи—«Социальная установка» — определение Москвы как «мирового пролетарского центра», в нем содержится

формулировка задач: «В настоящее время стоит в порядке дня соцреконструкция исторически сложившейся Московской системы», которую надо решать так, чтобы, проектируя «Москву сегодняшнюю», не отрезать пути к осуществлению «Москвы завтрашней».

Как «нереальная» и «вредная» расценивалась распространенная в те времена мысль о «немедленном расселении Москвы», ее децентрализации, уменьшении населения.

В последующих разделах статьи — «Московская система» и «Реконструкция городского центра» — намечались пути решения основных проблем планировки Москвы.

Нужно помнить, что многие принципы социалистического переустройства Москвы, которые в настоящее время представляются единственно возможными и очевидными, в те времена нужно было защищать и утверждать. В конце 1920-х — начале 1930-х гг. существовало разнообразие мнений, предложений, взглядов, идей, шли горячие споры о дальнейшем развитии советской столицы и принципах социалистического градостроительства. Владимир Николаевич четко формулировал свои принципиальные взгляды и убежденно их защищал, никогда не становясь на позиции эмпиризма, сохраняя взгляд «далеко вперед» и одновременно учитывая существующую реальность.

Определяя главные проблемы, которые нужно было поставить и решить, разрабатывая Генеральный план Москвы, следовало уяснить вопросы перспектив роста города, отношение к его сложившейся планировочной структуре и архитектурному наследию, роль и место центра, принципы застройки и формирования архитектурного образа. Каждый из этих вопросов был предметом горячих споров.

В. Н. Семенов, формулируя ответы на эти вопросы, был последователен в своих взглядах и убеждениях, основанных на высоком чувстве гражданственности, большом профессиональном и жизненном опыте, глубоком знании практики и теории градостроительства.

Еще в 1912 г. в книге «Благоустройство городов», говоря о необходимости «предвидеть будущие нужды города» и называя это для градостроителя «драгоценным даром», он писал, что к середине века население Москвы достигнет 6—7 миллионов: «Я здесь не могу подробно доказывать этой цифры. Разумеется, она будет достигнута если не к 50-му году, то несколько позже. Но предвидеть это, работать в этом направлении надо теперь же».

В 1932 г. он писал, что постановление июньского (1931 г.) Пленума ЦК КПСС «О московском городском хозяйстве и о развитии городского

хозяйства СССР» «замедлит рост населения Москвы. Но о прекращении роста и речи быть не может. Столица СССР будет расти и развиваться. Задачей городского строителя является создание системы распределения населения на территории города». Эпиграфом к этой статье были слова: «Организовать всестороннюю научную разработку о планировке Москвы. Из Постановления МК ВКП(б)».

Проблемы роста города Владимир Николаевич теоретически и практически рассматривал во взаимосвязи социально-экономических, демографических и архитектурно-пространственных аспектов. Масштабам роста города должна соответствовать определенная «система плана», сочетающая требования развития этой «системы» на основе исторически сложившейся структуры города.

В той же статье В. Н. Семенов пишет, что план мероприятий, намеченный Моссоветом «во исполнение решения июньского Пленума ЦК ВКП(б) ставит себе задачей планировать Москву действительно. Не только планировать, но и планомерно застраивать, иметь твердые принципиальные установки, работать по реальным срокам в 10—15 лет, думать о будущем, действовать так, чтобы результаты видеть и сегодня и завтра, заниматься не только расширением Москвы, но главным образом ее реконструкцией». Он настаивает на необходимости прекращения экстенсивной застройки Москвы, выносе товарных станций за пределы города, устройстве глубоких подземных вводов, увязке проектирования метро с планировкой города, говорит о принципах планировки жилых кварталов. В. Н. Семенов пишет: «Нельзя отказаться от того, что дает нам мировая культура, мировое искусство и прежде всего классика». «Но,— подчеркивает он далее,— мы ничего не возьмем без критики. Классика не как форма вне содержания, а как принцип. Живая архитектура, а не археология. Мы не отказываемся от формы, но принимаем только такую, которая отвечает новым, социалистическим формам организации, новым конструктивным возможностям и новым идеям».

В. Н. Семенов всегда рассматривал решение градостроительных задач в единстве социальных, экономических, технических и художественных проблем.

Современно и сейчас звучат многие положения в отношении экономики строительства. Выступая в 1925 г. с докладом на Всесоюзном съезде по гражданскому и инженерному строительству, он детально анализировал экономические аспекты жилой застройки и твердо отстаивал необходимость интенсивного использования городских земель: «Если иметь в виду полное современное оборудование, т. е.

дорогую землю, то ее нужно использовать как можно больше. Другому полному оборудованию должна соответствовать более интенсивная застройка».

Приводя данные о возрастании стоимости оборудования участков, он иронически отмечал, что эти данные опровергают «то весьма распространенное мнение, что земля у нас бесплатная, что мы, русские, любим жить широко и можем себе позволить роскошь больших участков».

Руководя строительством в Москве, Владимир Николаевич подчеркивал необходимость высокой плотности застройки (при 9 м² жилой площади на человека он считал возможным увеличение плотности в жилом квартале до 600 человек на 1 га при условии соблюдения гигиенических норм и разумных экономических показателей) .

В. Н. Семенов уделял большое внимание проблемам транспорта и инженерного оборудования. Он писал, что в проекте планировки Москвы «вопросы железнодорожного и водного транспорта, метрополитена решаются исходя из основного принципа: все технические устройства, расположенные на селитебной территории, являются элементом города и подчиняются плану его реконструкции». Он пишет о том, что архитектура, которую в дореволюционной Москве «допускали» для жилых и общественных зданий, должна быть «обязательной» для фабрик и заводов, виадуков, для железнодорожных пристаней, для мелких инженерных сооружений вроде подстанций и т. д. Характерно, как проблемы формирования художественного образа города здесь и во всех других высказываниях и работах рассматриваются не в декларативно-абстрактном плане, а конкретизируются глубоким знанием города и стоящих перед его переустройством реальных задач.

В июле 1932 г. МГК ВКП(б) и президиумом Моссовета в целях, как писал журнал «Строительство Москвы», «привлечения внимания советских архитекторов к вопросам создания плана новой Москвы, мобилизации архитектурной общественности на это дело» было созвано совещание ведущих архитекторов столицы. С программной речью выступил главный архитектор В. Н. Семенов. Полностью представляя грандиозные масштабы и значение выполняемой работы, он подчеркивал трудности осуществления реконструктивных работ огромных масштабов в небывало короткие в истории мирового градостроительства сроки. «Но,— говорил он,— есть у нас и свои плюсы в работе. Мы имеем единое управление, как политическое, так и хозяйственное. Мы имеем в Советской стране единую волю и не имеем

тех тысяч преград, которые в буржуазных странах ставит частная собственность на землю. Это могучий рычаг, который помогает нам разрешить проблему градостроительства».

Коренным вопросом реконструкции Москвы являлось отношение к исторически сложившейся структуре города. И здесь принципиальные позиции, принятые при разработке эскиза Генерального плана, были сформулированы с предельной ясностью. «Радиально-кольцевая система,— говорил Семенов,— в известных условиях может в такой же степени служить интересам города, как и какая-либо другая система планирования. Тем более нет ничего зазорного в том, чтобы реконструировать и приспособить к требованиям социалистической Москвы исторически сложившуюся радиально-кольцевую систему».

Здесь признание сложившейся радиально-кольцевой системы плана Москвы как основы для реконструкции расширяется до важного теоретического тезиса о том, что нельзя признать правильным «навязывать всем городам какую-либо стандартную, заранее надуманную и якобы отвечающую социалистической сущности» новых городов форму плана.

Эти положения продолжают и развивают идеи, высказанные в «Благоустройстве городов», проходят красной нитью через всю творческую и научную деятельность В. Н. Семенова.

При решении проблем социалистического переустройства Москвы особое внимание уделялось центру. Для В. Н. Семенова нет сомнения в том, что «Москва — руководящий центр республики, и этот центр всегда останется в центре города. Но он не окаменевший центр, а растущий. С ростом города он будет дальше расти...».

И в дальнейшем его внимание концентрируется не на доказательствах целесообразности сохранения центра Москвы на существующем месте, а на внимательном анализе того, какими градостроительными средствами обеспечить рост центра и предотвратить его перегрузку.

При этом он неоднократно подчеркивал, что «Москва должна быть городом-столицей, а не союзом поселков», что «мы должны оформлять городские улицы и площади, мы должны рассчитывать на эффект полного ансамбля. Должна быть зелень, как можно больше зелени, но зелени, подчиненной городской архитектуре, входящей в ее состав, зелени как элемента города».

Предложения В. Н. Семенова по переустройству центра Москвы не абстрактны — они основаны на проводившихся одновременно с

разработкой генплана многочисленных проектах-вариантах решения пробивки магистралей, организации площадей, планировки крупных районов города.

Таким образом, разработка Генерального плана сочеталась, что было жизненно необходимым при реконструкции сложной структуры центра исторически сложившегося города, с проработкой конкретных архитектурных решений.

Вся работа В. Н. Семенова, связанная с Москвой, а ею он занимался в различных формах всю жизнь, пронизана вниманием к собственно архитектурным проблемам, ко всему разнообразию элементов, формирующих архитектурный образ города, в том числе к малым формам, зелени, скульптуре, цвету.

Когда в 1950-х гг. Институт градостроительства готовил монографию о реконструкции Москвы в 1947—1957 гг., Владимир Николаевич, выступая на ученом совете, говорил о необходимости выделить главное и на этом главном сосредоточить внимание, а несущественное отбросить. Он советовал теснее связать теорию с практикой и заняться наиболее острыми проблемами Москвы. И запомнились его слова: «Нужен взгляд в будущее и огонек в освещении материала — это Москва».



В. СЕМЕНОВ



Предварительный эскиз планировки Москвы. 1932

М. П. Макотинский

А. КУЗНЕЦОВ

(1874-1954)

С Александром Васильевичем Кузнецовым я работал в Академии архитектуры СССР после возвращения с фронта. Однако заочно познакомился задолго до этого, в 1929 г. Тогда мне довелось участвовать в проектировании текстильной фабрики в Глухове Богородском — ныне городе Ногинске. Потом я поехал прорабом на это строительство. Рядом стоял большой одноэтажный ткацкий корпус: железобетонные конструкции, плоская кровля и верхнее освещение через конические фонари. Все это для того времени было новшеством. Постройка относилась к первому десятилетию века. Но самое удивительное было то, что в течение всего периода более чем 20-летней эксплуатации плоская кровля не протекала и с фонарей не капало. Тот, кто проектировал, строил и эксплуатировал здания с плоскими кровлями и верхним светом, знает, как трудно достигим подобный результат. Автором проекта и строителем фабрики был А. В. Кузнецов.

Этим примером можно проиллюстрировать некоторые важнейшие качества Александра Васильевича: новаторство в применении конструктивных решений и архитектурных форм, глубокие знания и скрупулезность в разработке архитектурных конструкций и строжайший контроль за производством строительных работ. Здесь он мог служить эталоном высокого профессионализма специалистов, окончивших Петербургский институт гражданских инженеров, которые были архитекторами с широким и достаточно глубоким инженерным образованием. А. В. Кузнецов окончил не только Институт гражданских инженеров в Петербурге в 1896 г., но и Политехникум в Берлине в 1898 г. С 1899 г. работал в Москве помощником архитектора Ф. О. Шехтеля.

Из Петербургского института гражданских инженеров вышли А. А. и В. А. Веснины, А. С. Никольский, Л. А. Ильин, В. Н. Семенов, А. В. Самойлов, А. А. Оль, А. П. Иваницкий, А. И. Гегелло. ‘

Аналогичная школа подготовки архитекторов была создана А. В. Кузнецовым совместно с В. А. Весниным в Московском высшем техническом училище имени Н. Э. Баумана (МВТУ), сначала как архитектурное отделение (с 1918 г.), а затем как факультет промышленного строительства (с 1922 г.). Питомцами этой школы — учениками А. В. Кузнецова и В. А. Веснина — были авторы наших

крупнейших индустриальных строек. Среди них — Б. В. Гладков, братья Б. Я., В. Я. и Г. Я. Мовчаны, И. С. Николаев, Г. М. Орлов, Е. М. Попов, А. С. Фисенко и другие.

Александр Васильевич был не только блестящим проектировщиком, но и руководителем строительства спроектированных им объектов. Вряд ли следует писать о том, насколько это важно для достижения высокого качества архитектуры и насколько это всегда актуально. Рассказывали, что обычно Кузнецов приезжал на стройку с топориком и рубил все, что было ниже требуемого качества. И уж, конечно, он не подписывал никакие платежные ведомости за работу, которая не была им принята.

А. В. Кузнецов был первым архитектором, который в России смело, широко и изобретательно применял новый для того времени материал — железобетон. Известна его дореволюционная постройка многоэтажного здания из железобетона для мастерских Строгановского училища (ныне один из корпусов Московского архитектурного института, ул. Жданова, 11). Здание это имеет сплошное остекление, плоскую кровлю, верхний свет, безбалочные перекрытия, широкую железобетонную лестницу, идущую по спирали; наверху размещен просторный спортивный зал. Известны и другие его постройки гражданского назначения, например Дом политехнического общества в Малом Харитоньевском переулке (ныне ул. Грибоедова, 4).

В 1923—1924 гг. Кузнецов руководил проектным бюро одной из первых больших советских строек — Всероссийской сельскохозяйственной выставки в Москве, к проектированию которой были привлечены И. В. Жолтовский, А. В. Щусев, К. С. Мельников, братья И. А. и П. А. Голосовы. А. В. Кузнецов был главным конструктором выставки. Все ее павильоны сооружались из дерева. И здесь деятельность А. В. Кузнецова характеризовалась новаторством и изобретательностью. Вместе с коллективом талантливых авторов он создает из старого материала новые конструктивные и архитектурные решения, которые отличались при этом единством художественного замысла.

Но наибольшую известность у нас и за рубежом Александр Васильевич приобрел как основатель русской и советской школы промышленной архитектуры. Он оставил после себя не только много талантливых учеников, успешно работавших в этом направлении, но даже и многие институты. Под его руководством в 1920-х гг. велось проектирование первых советских текстильных фабрик. Он был руководителем авторских коллективов ряда интересных по архитектуре зданий и ансамблей Центрального аэрогидродинамического института

(ЦАГИ, ул. Радио, 17), Всесоюзного электротехнического института (ВЭИ, ныне Московский энергетический институт, Красноказарменная ул., 14) и Московского текстильного института (МТИ, М. Калужская ул., 1). Для этих зданий характерны функциональная четкость планов, применение новых материалов и конструкций, цельность, простота и одновременно разнообразие объемных решений. Они проектировались и строились в 1926—1928 гг., а уже в 1929 г. были опубликованы как примеры новой прогрессивной советской архитектуры в книге Бруно Таута «Новое строительное искусство в Европе и Америке», изданной на немецком языке в Штутгарте.

Моя первая встреча с А. В. Кузнецовым состоялась в 1934 г. в ЦАГИ, где в то время он был главным архитектором, одновременно преподавая в архитектурном институте. Следующая встреча произошла только через 10 лет в Академии архитектуры СССР, где Александр Васильевич, которому в то время было уже 70 лет, руководил отделом, разрабатывающим каталог строительных материалов и изделий. Об этой большой работе, к сожалению, мало известно.

Еще шла война, а в академии специальный отдел, находившийся в подчинении вице-президента К. С. Алабяна, работал над составлением заказа промышленности на материалы и изделия для восстановительного строительства. Это была первая работа, в которой представители архитектурно-строительной науки и практики предъявляли требования к промышленности, производящей строительные материалы и изделия.

В отделе работало всего 12 человек. Для подготовки к изданию был собран и систематизирован большой материал, включающий отечественный и зарубежный опыт, а также новые разработки и предложения. В его создании участвовало около 60 крупных специалистов. По отдельным темам рукописи дублировались несколькими авторами. Работа состояла из 16 разделов, изданных отдельными альбомами общим объемом около 120 печатных листов, с большим количеством цветных и черно-белых иллюстраций. В этой капитальной работе ни одна фраза, ни один рисунок или чертеж не проходили мимо Кузнецова. Все подвергалось его проверке и редактированию.

Александр Васильевич обладал исключительной самодисциплиной и организованностью. Он много проектировал, много строил и много писал. Он воспитал многих архитекторов и научных работников. Но наиболее удивительным его созданием был он сам. Каждый день у него был расписан по часам. Режим дня, недели, месяца, года соблюдался

строго. Вставал рано. До 10 утра работал дома. В то время он писал книгу, оригинальное исследование о центрических зданиях — «Тектоника и конструкции центрических зданий» (издана в 1951 г.). Сам делал все иллюстрации, в том числе с очень сложными проекциями.

В 1938 г. он издал очень интересную монографию объемом около 30 печатных листов: «Своды и их декор». А перед войной, в 1940 г., под его руководством и редакцией была издана книга «Архитектурные конструкции», которая является классической и единственной наиболее полной монографией о частях зданий. Всеми этими трудами он ежедневно занимался в домашнем кабинете.

Научные труды Кузнецова, будь то исследования дневной освещенности зданий или работы по железобетону, архитектурным конструкциям или строительным материалам, рассматривались с позиций зодчего под углом зрения требований архитектуры. В этом важнейшая особенность творчества Александра Васильевича, позволяющая причислить его к основателям таких направлений архитектурной науки и практики, как архитектурные конструкции и архитектурное материаловедение.

К 11 часам ежедневно Александр Васильевич приезжал в академию и работал до 14—15 часов над редактированием очередного раздела каталога. Доставал из бокового кармана жилетки карандаш, всегда почему-то огрызок длиной 5—10 см, и начинал править текст и чертежи, обнаруживая глубокие знания особенностей производства и применения любого материала или изделия. При этом он вникал в мельчайшие подробности, относящиеся к характеристике материала и способам его применения в строительстве. Проверял все чертежи и читал текст. Составитель раздела — архитектор сидел рядом и выслушивал все замечания. Каждую отредактированную страницу и каждый выправленный чертеж Александр Васильевич визировал, ставя инициалы. После этого начисто перепечатывал текст, делал рисунки и чертежи для клише, и все это скреплялось с вычерченным на ватмане макетом каждой страницы каталога.

Каждый законченный раздел каталога рассматривался редколлегией под председательством К. С. Алабяна. В состав редколлегии кроме представителей академии входили также представители Министерств промышленности стройматериалов и строительства. Докладывал работу обычно архитектор — составитель данного раздела каталога. Александр Васильевич никогда не подменял собой авторов отдельных разделов и не подавлял своим авторитетом. Всегда предоставлялась творческая свобода каждому сотруднику.

В моем сознании А. В. Кузнецов по своей деятельности полностью соответствует высокому назначению зодчего. В нем сочетались все необходимые качества архитектора, материаловеда, конструктора и строителя. К этому добавлялись энциклопедические знания в каждой из данных областей, начиная с древней истории и кончая современными изобретениями, усовершенствованиями и их использованием в архитектуре. Знания у него были глубокие. Он всегда доискивался до корней любой архитектурной конструкции, а стало быть, и формы. Его исследования отличались исключительной добротностью и добросовестностью. Он и от других требовал того же, был строгим критиком. Но я никогда не замечал в его суждениях предвзятости или необъективности. Наоборот, он всегда радовался заслуженному успеху других. Помню, с каким удовольствием он давал высокую оценку докторской диссертации И. С. Николаева, по которой был официальным оппонентом.

Рассматривая сейчас, спустя много лет, деятельность А. В. Кузнецова как архитектора-практика и теоретика, как материаловеда, конструктора и строителя, как педагога и создателя отечественной школы промышленной архитектуры, приходишь к выводу о его выдающемся значении в каждой из этих областей, а в общей сложности — в развитии отечественного зодчества.



А. КУЗНЕЦОВ



Здание Московского архитектурного института. 1914

И. А. Толстая

В. ЩУКО

(1878-1939)

Представитель замечательной части русской художественной интеллигенции начала XX в., В. А. Щуко внес весомый вклад в советскую архитектуру. В творчестве Щуко сочетались таланты архитектора, блестящего живописца, декоратора, театрального художника, скульптора и педагога.

До революции архитектор-художник проектировал по частным заказам интерьеры кафе и доходные дома. Неосуществленными остались проекты земской управы, вокзалов и банков. После революции, ревнитель классики, поклонник Ч. Камерона и мастеров русского классицизма, В. А. Щуко отказался быть стилизатором, подражателем, в его творчестве появились новые мотивы. Он получил возможность реализовать свои идеи в камне и бетоне.

Большие массивы крупных нерасчлененных объемов, четкие контуры больших плоскостей здания ростовского театра, всемирно известная Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина и проект Дворца Советов, созданные совместно с архитекторами Б. М. Иофаном и В. Г. Гельфрейхом, вытеснили его прежнюю декоративную манеру. Лучшие произведения В. А. Щуко характеризуются творческим претворением принципов классической архитектуры.

Владимир Алексеевич родился 5 июля 1878 г. в семье военного. Ребенком был привезен в Тамбовскую губернию. Окончив Тамбовское реальное училище, в 1896 г. поступил в Академию художеств на архитектурное отделение в мастерскую Л. Н. Бенуа. Здесь Щуко серьезно занимался изобразительными искусствами — живописью и скульптурой, посещал классы И. Е. Репина, гравера В. В. Матэ, скульптурную мастерскую В. А. Беклемишева, по рисунку — классы Л. А. Бруни и др. Он был музыкально одарен. Актерский талант привел его в Московский Художественный театр, где он некоторое время играл и был отмечен К. С. Станиславским.

В это же время Владимир Алексеевич изучал архитектурные памятники Пскова, Новгорода, Ростова Великого, Кириллова-Белозерска и другие и выполнял их обмеры. Побывал с полярной экспедицией на острове Шпицберген, где написал серию пейзажей.

За дипломный проект дворца наместника на Дальнем Востоке (1904 г.), исполненный в духе русского ампира, Щуко был удостоен звания художника с правом поездки за границу на казенный счет. Он побывал в Риме, Афинах, Стамбуле. Вернувшись в Россию в 1906 г. и представив сделанные за границей пенсионерские работы, Щуко был вторично командирован за границу. В этот раз он изучал архитектуру Италии (Венеция, Рим, Флоренция, Мантуя), где сделал много обмеров и зарисовок. Выставка, организованная по окончании поездки, стала настоящим триумфом молодого архитектора-художника. Он стал постоянным участником петербургских художественных выставок.

Первыми осуществленными работами Щуко были интерьеры «Cafe de France» (совместно с архитектором А. И. Таманяном), кафе в «Европейской» гостинице в Петербурге и парковые сооружения (1907—1911 гг.). В этих произведениях заметно влияние стиля модерн и художественных концепций «Мира искусства». Последующие работы — дом-усадьба Левпшина, дом-вилла на юге России — иллюстрируют переход к архитектуре, основанной на строгих классических принципах, в частности к палладианству.

Серьезным творческим успехом В. А. Щуко в дореволюционные годы явилось проектирование и строительство двух доходных домов (№ 63 и 65) на Каменноостровском (ныне Кировский) проспекте в Петербурге (1910 г.). Для решения фасадов многоэтажного жилого дома им впервые в русской архитектуре был применен классический «колоссальный» ордер. Архитектор отталкивался от форм итальянского ренессанса, творчески их перерабатывая. Овладев мастерством прошлого и понимая современные требования, автор смело ввел в фасад систему эркеров. В архитектурном сочетании этих домов, разных по композиционному приему и формам, молодой Щуко обнаружил верное градостроительное чутье и чувство ансамбля. Эта работа принесла ему славу мастера и вызвала многочисленные подражания.

В 1910 г. Щуко было поручено проектирование русских павильонов на международных выставках в Риме и Турине, устраивавшихся в годовщину 50-летия объединения Италии. Щуко блестяще справился с новой задачей. Римский павильон в стиле русского ампира, развивая традиции Ч. Камерона и А. Н. Воронихина, трактовался как парковая постройка, что было уместно на заданной площадке в саду виллы Боргезе. Здание эффектно выделялось на фоне зелени своими сочными формами, бело-желтой окраской и тонированными скульптурами (копии произведений В. И. Демут-Малиновского). Центром композиции павильона являлась овальная в плане ротонда с куполом и сдвоенными

полуколоннами на площадке, поднятой на больших полуциркульных арках.

Облик павильона в Турине был навеян жилирдиевскими мотивами (Кузьминки, дом Найденова). В эти композиции Щуко широко ввел цвет и скульптуру. Оба павильона произвели впечатление совершенно новой архитектуры, имели заслуженный успех и получили высокую оценку.

В 1911 г. в возрасте 33 лет В. А. Щуко за выдающиеся работы был удостоен звания академика архитектуры. Он стал одним из ведущих архитекторов дореволюционной России.

С этого времени Владимир Алексеевич получал все больше заказов. Наряду с особняками и виллами ему поручали проекты крупных общественных зданий. Из неосуществленных проектов интересны проекты Николаевского вокзала (ныне Московский), особняка Мордвинова на Каменном острове и Московского банка — все в Петрограде, Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве. К осуществленным работам периода 1913—1915 гг. относятся здание Киевской земской управы с пышной декорировкой зала, росписями и скульптурой, церковь Политехнического института и Памятный зал Академии художеств в Петрограде.

С 1910 г. Щуко начал заниматься преподаванием. Директор школы Общества поощрения художеств Н. К. Рерих привлек Щуко к руководству классом прикладной композиции. Но и до этого группа учеников академии, работавшая в мастерской Щуко, фактически училась у него и привнесла в академию много нового. В. А. Щуко, И. А. Фомину и И. В. Жолтовскому русская архитектура обязана поворотом к серьезному пониманию классики.

Администрация женских архитектурных курсов в 1913 г. пригласила В. А. Щуко на пост директора курсов, он собрал новый состав преподавателей, и курсы стали постоянной экспериментальной лабораторией по архитектурному образованию.

В годы первой мировой войны Владимир Алексеевич с группой архитекторов осуществил обмеры, реставрацию и переделку зала заседаний Таврического дворца в Петрограде.

Великая Октябрьская социалистическая революция застала Щуко уже зрелым мастером, но он сумел пересмотреть свои творческие воззрения на задачи архитектуры и осознал требования, выдвинутые перед архитектурой новой эпохой. С первых дней Октября Щуко работал над решением задач, выдвигаемых социалистической революцией. Он участвовал в оформлении пролетарских праздников, выступал как

политический карикатурист и театральный художник. В первые годы советского строительства В. А. Щуко разработал проекты памятников В. И. Ленину у моста Революции и Троицкого моста в Ленинграде, памятников В. И. Ленину и Павшим борцам революции в Одессе.

Учеником мастера и бессменным соавтором всех послереволюционных архитектурных работ был В. Г. Гельфрейх. Их первая совместная работа началась с проектирования и строительства здания иностранного отдела на Всероссийской сельскохозяйственной выставке 1923 г. в Москве (В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх, Г. Н. Голубев). Были построены входная триумфальная арка, административно-выставочный павильон, кафе и мост через улицу, объединявший отдел с остальной территорией выставки.

Въезд в Смольный в Ленинграде (1923 г.) — первая монументальная советская постройка. Автор так писал о ней: «При составлении проекта мною был положен принцип сохранения общего стиля здания Смольного. Мысль о замыкании въезда аркой или архитравным перекрытием была мною отклонена как мотив, слишком самостоятельный для этого здания и заслоняющий вид на здание Смольного». Щуко создал глубинную композицию из двух пятиколонных римско-дорических портиков — пропилеи. В 1926—1927 гг. Щуко и Гельфрейх совместно со скульптором В. В. Козловым соорудили памятник В. И. Ленину перед Смольным, а в 1931 г. — там же бюсты К. Маркса и Ф. Энгельса совместно со скульптором С. А. Евсеевым. В результате был сформирован законченный ансамбль.

В проекте Дома культуры Московско-Нарвского района в Ленинграде (1924 г.), представленном на закрытом конкурсе, сказываются поиски новых путей, близких к конструктивизму. Золотой медалью был премирован на выставке в Париже в 1926 г. памятник 26 комиссарам в Баку, выполненный совместно с В. Г. Гельфрейхом и художником Г. Б. Якуловым.

Иначе подошел Щуко к решению монументального памятника В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде (1926 г.). Совместно с В. Г. Гельфрейхом и скульптором С. А. Евсеевым Владимир Алексеевич изобразил вождя пролетариата в момент исторического выступления с башни броневика. Новая трактовка пьедестала, темпераментный и выразительный силуэт фигуры В. И. Ленина создали запоминающийся образ.

В последующие годы Щуко участвовал в конкурсах на проекты павильона СССР для Парижской выставки, Дома промышленности УССР в Харькове, а также проектировал Дворец труда в Иванове, Дом

Советов в Туле, театр и памятник Т. Г. Шевченко в Харькове, Театр имени МОСПС в Москве, Днепровскую гидростанцию и др., а также построил три подстанции Волховстроя, виадук и театр в Сочи (В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх консультировали проект театра, составленный архитектором К. Н. Чернопятовым; им принадлежат проекты отделки фойе и большого зала и его интерьера).

Проекты новых общественных зданий — здания Московского областного комитета ВКП(б), клуба при заводе «Большевик» в Ленинграде (осуществлен), военной академии в Москве, театра в Ашхабаде, Дома Правительства Абхазской АССР в Сухуми (осуществлен) и др.— характеризуют широкий круг творческих исканий зодчего.

Творческая биография В. А. Щуко невозможна без упоминания о его театральной деятельности. Еще до революции он работал в «Старинном театре» и в «Привале комедиантов», где было поставлено несколько пьес с выполненными им декорациями. К сожалению, материалов о них сохранилось мало. В дальнейшем большинство постановок было исполнено для ленинградских академических театров, несколько в Малом театре и в Народном доме в Москве. Владимир Алексеевич создавал весь спектакль — от эскиза и макета до рабочих чертежей декораций и рисунков костюмов. Создатель и мастер советского театра, Щуко оформил 43 спектакля. Большинство постановок имеют по 10—20 вариантов. Театральные рисунки выделяются свободным исполнением и темпераментом.

Наиболее известные постройки В. А. Щуко — здания Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве и Драматического театра имени М. Горького в Ростове-на-Дону.

В 1928 г. был объявлен Всесоюзный открытый конкурс на здание Библиотеки имени В. И. Ленина. В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх участвовали в трех турах. Комиссия под председательством А. В. Луначарского приняла к осуществлению проект В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха. Их проект выделялся градостроительным решением. На сложном участке между нынешними улицами Фрунзе, Маркса и Энгельса, проспектами Маркса и Калининским авторы спроектировали монументальный, запоминающийся комплекс новой Москвы. Условия участка обусловили угловой прием его объемно-планировочной композиции. Главный вход, возвышающийся над террасами, приподнятыми над уровнем прилегающих улиц, пространственно организует этот ответственный градостроительный узел.

Композиция здания построена с учетом соседствующего дома

Пашкова (ныне старое здание Библиотеки имени В. И. Ленина, просп. Калинина, 3) и контрастирует с ним. Корпус, выходящий на проспект Маркса, трактован спокойным, горизонтально вытянутым объемом, подчеркивающим филигранную по декорации массу дома Пашкова. Более высокий корпус книгохранилища, расположенного по улице Маркса и Энгельса, не является центром композиции: он отнесен в глубину и подчеркнута нейтрален.

Декоративная скульптура, широко использованная авторами, раскрывает идейное содержание здания. Фасад, выходящий на проспект Маркса, украшен 14 скульптурами. Между пилонами размещены бронзовые барельефы писателей, ученых, мыслителей, выполненные известными скульпторами Н. П. Крандиевской, В. И. Мухиной, М. Г. Манизером, С. А. Евсеевым, Е. А. Янсон-Манизер, В. В. Лишевым. Главный вход акцентирован черным полированным гранитом колонн и высоким аттиком с надписями и скульптурами. Нижний ряд скульптур выполнен по рисункам В. Г. Гельфрейха, верхний — по рисункам В. А. Щуко. Парадный вход ведет в просторный вестибюль с гардеробами и широкой лестницей.

В библиотеке более 20 читальных залов. Административные помещения расположены в корпусе с внутренним двориком, выходящим на проспект Калинина. Некоторые интерьеры выполнялись после смерти В. А. Щуко в 1950-е гг.

Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина — одна из крупнейших в мире. В ее фондах насчитывается свыше 30 млн. книг, карт, журналов и других изданий на 247 языках народов СССР и мира.

В 1930 г. В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх выполнили проект Дворца труда в Иванове, план которого по конфигурации напоминает переkreщенные серп и молот. Особенностью композиции являются сильно выступающие лестничные клетки, соединенные переходами с основным зданием. Прием этот позднее был повторен в театре Ростова-на-Дону и в первом конкурсном проекте Дворца Советов (1932 г.).

Работа над проектом Дворца Советов заняла семь последних лет жизни Щуко. Щуко и Гельфрейх не принимали участия ни в предварительном туре конкурса, ни во Всесоюзном (1931—1932 гг.). Они представили свой первый проект на закрытый конкурс (третий тур). В основу проекта Дворца Советов было решено принять проект Б. М. Иофана. В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх были привлечены к совместному с ним проектированию этого сооружения. Большие знания, талант, темперамент и огромная энергия Владимира Алексеевича проявились в полной мере в данном проекте.

С сентября 1935 г. Щуко и Гельфрейху была передана мастерская № 2 Моссовета, занимавшаяся решением вопросов планировки и реконструкции центра Москвы в связи с проектированием Дворца Советов. Проект центра Москвы был закончен в июне 1936 г. Щуко в этой работе разрабатывал отрезок проспекта Дворца Советов вдоль Кремля, площадей Дворца Советов и Свердлова.

Хотя проектирование Дворца Советов большим коллективом архитекторов, художников-монументалистов, инженеров отнимало много времени и сил, В. А. Щуко выполнил еще немало других проектов и участвовал в их реализации.

Драматический театр в Ростове-на-Дону (1933—1936 гг.) завершает цикл работ Щуко, которые в известной степени делались под влиянием идей конструктивизма. Ростовский театр — одно из достижений советской архитектуры первой половины 1930-х гг.

Проекты Щуко, относящиеся ко второй половине 1930-х гг., отражают колебания между современной архитектурой и классикой, к которой он всегда стремился. К этому времени относятся проекты Дома Наркомтяжпрома, Дворца культуры для города Куйбышева, павильона СССР на Парижской выставке (1936 г.).

В. А. Щуко совместно с архитекторами В. Г. Гельфрейхом, А. П. Великановым, П. В. Абросимовым и Ю. В. Щуко участвовал в закрытом конкурсе на проект Дома Народного комиссариата тяжелой промышленности в Москве в Зарядье. Учитывая панораму Москвы-реки с будущим Дворцом Советов на набережной, авторы запроектировали Дом Наркомтяжпрома как протяженный объем без резко выраженной вертикали по оси здания. Передний план, обращенный к реке, состоит из низких корпусов. Постепенный переход к большим объемам главного корпуса высотой в 21—27 этажей и 35-этажных башен создает нарастающий силуэт здания.

Несколько эскизов из многочисленных вариантов выполнены самим Щуко. Одни из них отражают лишь общую мысль архитектурного построения, другие развиты до полной детализации. Здание Наркомтяжпрома по своей композиционной простоте могло бы стать современной классикой.

По проекту В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейха, М. А. Минкуса и инженера Н. Я. Калмыкова в 1937 г. закончилось строительство Большого Каменного моста в Москве, открытие которого состоялось в марте 1938 г. Первый каменный мост XVII столетия был впоследствии заменен металлическим на каменных устоях. Построенный ниже по

течению реки новый мост спрямил проезд от Полянки на улицу Фрунзе. Мост почти в 4 раза длиннее и в 2 раза шире старого. Река перекрыта мощной однопролетной аркой из стали, проезды набережных — железобетонными арками, облицованными камнем. Композиции моста с береговыми устоями и лестницами сходов по сторонам придан торжественно-монументальный характер. Это впечатление усиливается облицовкой береговых устоев и всех боковых плоскостей, обработанных «под шубу», а также чугунной решеткой, которая декорирована изображениями снопов и серпов, стилизованного первого герба советской Москвы и знамени и памятника Свободы на Советской площади.

Большой Каменный мост хорошо вписывается в панораму Кремля и набережных Москвы-реки. Он часть магистрали, которая ведет из центра через улицу Димитрова и Ленинский проспект к Внуковскому аэродрому.

В 1939 г. 1 августа в Москве открылась Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Широкая аллея вела от нынешнего Северного входа к площади Колхозов. Главный павильон, построенный по проекту архитекторов В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейха совместно с А. П. Великановым и Ю. В. Щуко (скульпторы Р. Н. Будилов, А. А. Стрекавин), стал доминантой всей выставки. Его композиция была построена на контрасте основного объема и вертикали отдельно стоявшей башни, увенчанной скульптурами колхозника и колхозницы с поднятым снопом пшеницы.

Здание павильона, окруженное портиками и лоджиями, решено в монументальных формах русской классики. Белый цвет здания, позолоченная скульптура, знамена и флажки выразительно выделяли объемы павильона в общем ансамбле выставки.

Последние годы жизни В. А. Щуко совместно с В. Г. Гельфрейхом разрабатывал проект станции метро «Электрозаводская». Основной задачей, стоявшей перед авторами проекта, было создание единого ансамбля надземных и подземных помещений.

В. А. Щуко был очень богато одаренной натурой, его произведения обладают напряженной, но в то же время и сдержанной темпераментностью. Характерной особенностью его мастерства было владение строительными и декоративными материалами, умение извлечь из них все возможности.

Творчество В. А. Щуко отличается широким диапазоном архитектурных средств, острым чувством художественного образа,

глубоким пониманием закономерностей сложения архитектурного ансамбля. Щуко любил работать с молодыми архитекторами — своими учениками П. В. Абросимовым, А. П. Великановым, Л. М. Поляковым, И. Е. Рожиным, А. Ф. Хряковым, Е. Н. Шухаевой, Ю. В. Щуко и другими.

И. Е. Рожин сказал по поводу совместной работы с учителем над проектом Дворца Советов: «Сколько бессонных ночей, труда, упорства, воли к победе, страсти и темперамента вложил Владимир Алексеевич в работу над проектом Дворца Советов! С самого начала он привлек к этой работе группу молодых архитекторов. Но самый старший из нас по возрасту, он был самым юным по духу. Он воодушевлял весь коллектив!» В упорном труде по формированию советской архитектуры В. А. Щуко принадлежит одно из первых мест.

Скончался В. А. Щуко 17 января 1939 г. Зодчий похоронен на Новодевичьем кладбище.



В.ЩУКО



Главный павильон на ВСХВ 1939 г. (ныне ВДНХ СССР).
Совместно с В. Гельфрейхом



Большой Каменный мост. 1938. Совместно с инженером Н. Калмыковым, архитекторами В. Гельфрейхом и М. Минкусом



Библиотека имени В. И. Ленина. 1928—1941. Совместно с В. Гельфрейхом

К. Н. Афанасьев

Г. БАРХИН

(1880-1969)

Григорий Борисович Бархин хорошо известен как замечательный архитектор, автор проекта здания «Известий», учитель многих из числа ныне успешно работающих зодчих.

Более ста лет прошло со дня его рождения. Столетие — это не так уж много, полторы-две человеческие жизни, но какой удивительный и интересный процесс формирования современной архитектуры мы можем проследить за этот отрезок времени! Мы становимся свидетелями расцвета разностильных эклектических вариаций на все вкусы прихотливого заказчика (что сопровождается серьезными успехами в области истории архитектуры и археологии) на рубеже веков. Затем — взлет техники, появление новых материалов — металла, бетона, стекла, возникновение идеи стандарта, формирование нового художественного декоративно-рисовального стиля модерн. Наконец — конструктивно-функциональная архитектура. Формирование нового стиля стало насущной заботой архитекторов.

Годы обучения и творческий путь Г. Б. Бархина определяются именно этими вехами в истории нашего искусства. Проследить этот путь тем более интересно, что Григорий Борисович благодаря своему таланту и высокому профессионализму создает образцовые произведения, относящиеся к высшим достижениям советской архитектуры.

Г. Б. Бархин родился 20 марта 1880 г. в Перми в семье художника-иконописца. Детство провел в Забайкалье в маленьком рабочем поселке при старом, основанном еще Петром I металлургическом заводе. Грамоте учился в приходской школе в Чите, десятилетним мальчиком начал работать самоучкой чертежником и рисовальщиком в заводской конторе. Способности мальчика обратили на себя внимание Общества сибиряков — своеобразной общественной организации, субсидировавшей молодых людей, направлявшихся учиться (впоследствии Г. Б. Бархин добросовестно выплачивал Обществу сибиряков свой долг).

В 1897 г. он учится в Одесском художественном училище, окончив которое получает право поступить в Петербургскую академию художеств. В 1907 г. он успешно защищает дипломный проект,

выполненный под руководством академика А. Н. Померанцева. Темой дипломного проекта был «Некрополь близ столицы», выполненный в виде широко раскинувшегося ансамбля. В этом проекте Григорий Борисович показал себя зодчим высокой художественной культуры и профессионального мастерства.

Первые годы после окончания академии Г. Б. Бархин работал помощником, или, вернее, сотрудником, у академика Р. И. Клейна, соорудившего в те годы здание Музея изящных искусств в Москве (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина). Очевидно, что работа над отделкой и интерьерами здания музея под руководством опытного зодчего, каким был Р. И. Клейн, явились прекрасной практикой для Григория Борисовича. Вслед за тем, также под общим руководством Клейна, Григорий Борисович работал над проектом мавзолея Юсуповых в Архангельском. Здесь он выполнял большую часть авторского труда.

По-видимому, работа у академика Р. И. Клейна явилась той высокой школой профессионального ремесла, которым отличается творчество Григория Борисовича. Строгость стиля, изысканный рисунок архитектурных деталей и зданий Музея изобразительных искусств и мавзолея Юсуповых, замечательное качество строительных работ можно рассматривать как отличительные качества произведений Бархина. Несмотря на архитектурное безвременье, Бархин, получивший добротное академическое образование, выбрал из обширного эклектического арсенала образцы высокого вкуса и художественной культуры, тяготеющие к классике.

В 1912 г. Г. Б. Бархин возвратился в Сибирь и работал в Иркутске в качестве главного архитектора города, много проектировал, строил и реконструировал: городской театр, торговые ряды и многое другое. Как нам кажется, особое влияние на формирование зодчего могла оказать его работа в первые годы империалистической войны по сооружению военных заводов. Академист, участник строительства уникальных сооружений, он строил в особых условиях военного времени в глухой провинции промышленные объекты. Очевидно, это был немаловажный урок, формировавший мастерство зодчего,— урок рациональной, функциональной, конструктивной практики.

Служба в армии в первую мировую войну в качестве полковника инженерных войск, а затем в период революции и гражданской войны на ответственных постах инженерной службы в Красной Армии не могла не повлиять на формирование характера, а значит, и на творчество зодчего-художника.

Суровая, правдивая архитектура послереволюционных лет нашла в лице Г. Б. Бархина не просто сторонника, но и идейного творца-созидателя. Он занимает достойное место в ряду первого поколения зачинателей советской архитектуры.

Вернувшись в 1920 г. с фронта гражданской войны, Григорий Борисович с энтузиазмом занимался насущными проблемами строительства и архитектуры: реконструкцией московских больниц, проектированием жилых домов Сормовской электростанции, рабочего поселка на 12 тыс. жителей в Мытищах под Москвой и др. В то же время он написал две книги — «Рабочий дом и рабочий поселок-сад» и «Современное рабочее жилище», в которых обратился к насущным социальным проблемам послереволюционного строительства.

1920-е гг. были для Г. Б. Бархина временем формирования нового, порожденного социалистической революцией мировоззрения, эстетических взглядов, а следовательно, и поисков новой архитектурной формы. Книги, яркие, эмоциональные выступления, автобиографические записки говорят об искренности, принципиальности и убежденности Григория Борисовича. Но, конечно, прежде всего и наиболее красноречиво свидетельствуют о творческой силе зодчего созданные им проекты и осуществленные постройки. Заметим, кстати, что в 1920-х гг. большую роль в развитии советской архитектуры в силу ограниченного объема строительства играла проектная деятельность, и особенно открытые конкурсы. Многие советские архитекторы сумели найти свой творческий путь и получить общественное признание, участвуя и побеждая на этих состязаниях. Г. Б. Бархин неоднократно завоевывал призовые места на конкурсах. Участвуя в большом конкурсе на проект Народного дома имени В. И. Ленина для города Иваново в 1924 г., он получил первую премию. Многие черты Домов культуры, сооружавшихся впоследствии, были уже в отчетливых формах разработаны Г. Б. Бархиным в его раннем проекте.

В 1925 г. Г. Б. Бархин приступил к проектированию столь хорошо известного теперь здания редакции издательства и типографии «Известий» в Москве на площади Пушкина. В первом варианте проекта имелась многоэтажная башня (конечно, отвечающая масштабам застройки тех лет), но осуществлен был вариант без башни в виде компактного, «кубического» здания и соответственно с «квадратным» фасадом. Вертикальный каркас и межэтажные пояса образуют основу его архитектуры. Остекление лестницы, ритм балконов, круглые окна верхнего этажа и рекламные надписи по верху здания составляют основу композиционной структуры фасада. Здание стало образцом советской

конструктивной архитектуры и завоевало заслуженное почетное место в начальных главах истории современной архитектуры.

Архитектура здания «Известий» с успехом выдержала испытание временем. Оно и теперь главенствует в ансамбле площади Пушкина. Вся площадь впоследствии была застроена новыми, притом значительными по масштабам зданиями, но такова сила подлинной архитектуры — право главенствовать в ансамбле. Оно завоевывается не местоположением сооружения, не его размерами, а архитектурно-художественными достоинствами.

Бархин, решая функциональные и конструктивные задачи, не терял из вида значение композиционной завершенности и образной характеристики архитектуры здания. В этом он выгодно отличался от педантизма конструктивистов, которые считали функциональность и конструктивность единственными определяющими архитектурными качествами сооружения. Григорий Борисович неизменно отдавал много сил и внимания поискам сильной и выразительной архитектурной формы, что и определило его творческое кредо, придало его работам особую художественную качественность.

Г. Б. Бархин считал формулу «все то красиво, что хорошо функционирует» несовершенной. Он говорил: «Одного функционирования в искусстве недостаточно, вместе с тем я думаю, что не найдется никого, кто стал бы уверять, что красивому позволительно плохо функционировать». Он был архитектором широкого профиля, зодчим, ровно и успешно работающим во всех областях архитектурной практики, теории и педагогики.

Любимой сферой деятельности, как видно, у него было проектирование театральных зданий. Кроме театральных залов, являющихся частью клубов, Народных домов, Дворцов культуры, он увлеченно проектировал театры для ряда городов. Работа по проектированию театров была им обобщена в капитальном труде «Архитектура театров», изданном в 1947 г.

Среди множества его проектов и построек упомянем реализованный в 1928 г. проект санатория-грязелечебницы в городе Саки и ансамбль учебного комбината автозавода в Горьком, сооруженный в 1930 г. (впоследствии, к сожалению, претерпел значительные изменения).

Еще в 1930-х гг. Г. Б. Бархин являлся руководителем 4-й планировочной мастерской Моссовета и внес заметный вклад в Генеральный план реконструкции Москвы (в 1935 году), разрабатывая планировку Дзержинского района столицы, ось которого север — юг

протянулась более чем на 25 км. Мощный зеленый клин, ведущий от Останкина до Трубной площади, впоследствии был реализован в Генеральном плане Москвы 1971 г.

К числу крупнейших градостроительных работ Г. Б. Бархина, выполненных в послевоенные годы, относятся проект восстановления и реконструкции Севастополя и разработка детальной планировки его центра (1944—1947 гг.).

Г. Б. Бархин придавал особо важное значение преподаванию в Московской высшей архитектурной школе. Профессиональная дисциплина, всесторонняя качественность учебных проектов, композиционное совершенство, культура, поиск нового, воспитание творческой личности у каждого студента всецело занимали его как педагога. Им была воспитана целая плеяда зодчих. Многие из его учеников стали крупными мастерами архитектуры.

Творческая активность Григория Борисовича сопровождалась инициативной общественной деятельностью. Он выступал как рецензент, член советов архитектурного профиля, редактор ряда изданий, активно работал в Московском архитектурном обществе, редактировал издания «Конкурсы МАО 1923—26 гг.», «Ежегодник МАО», № 5, 6, и др. Он был одним из основателей Союза советских архитекторов.

К деятельности Г. Б. Бархина относится организация крупных проектных институтов — Проектгражданстроя (впоследствии Гипрогор), Гипровуза, работа в мастерской НКПС и др.

Г. Б. Бархин всей многосторонней деятельностью, бескомпромиссной преданностью архитектуре заслужил уважение и признательность.



Г. БАРХИН



Здание газеты «Известия». /1927. Конструкция А. Лолейта



Эскиз реконструкции Дзержинского района. 1933-1936

М. И. Астафьева-Длугач

Л., В. и А. ВЕСНИНЫ

(1880-1933, 1882-1950, 1883-1959)

Братья Веснины — Леонид Александрович (1880—1933), Виктор Александрович (1882—1950) и Александр Александрович (1883—1959) родились и выросли на Волге в городе Юрьевце.

«Чрезвычайно сложно,— пишет один из самых серьезных исследователей творчества А. А. Веснина С. О. Хан-Магомедов,— определить долю участия каждого из братьев в их последних проектах...

Особенно четко в коллективных работах Весниных выделялись амплуа Александра и Леонида... Александр Александрович, как правило, наиболее активно работал на стадии первоначального поиска пространственно-образной идеи здания и в бригаде Весниных, безусловно, пользовался авторитетом в части художественно-композиционных вопросов... Леонид Александрович был непревзойденным мастером проработки планов, скрупулезного учета требований программы и тщательного подхода к функциональной стороне проекта... Что касается Виктора Александровича, то его участие в совместных проектах было более универсальным... Его твердый взгляд и рациональность мышления, глубокое понимание конструктивно-технических проблем, тонкий вкус — все это играло большую роль и при первоначальном эскизировании (тогда Виктор Александрович нередко выступал в роли главного критика, к мнению которого братья внимательно прислушивались), и на всех последующих стадиях разработки проекта».

Думается, что выяснить, каков же был реальный вклад каждого из братьев в создаваемые ими совместно проекты, почти невозможно. Поскольку Веснины работали не только вместе, но и порознь, можно говорить о творчестве каждого из них, анализируя проекты, выполненные каждым самостоятельно, но в тех случаях, когда речь идет о проектах, созданных ими вместе, разделить этот творческий коллектив так же трудно, как разделить Кукрыниксов, И. Ильфа и Е. Петрова и т. д. Скорее, речь может идти не о трех, а о четырех Весниных: о Леониде, Викторе и Александре и о «братьях Весниных» — самостоятельном творческом коллективе, обладавшем огромным потенциалом, основу которого составляла «установка на новацию».

Всю жизнь братья были очень дружны и редко разлучались.

В Петербурге, куда первым приехал Леонид, а затем Виктор и Александр, братья жили вместе, много времени проводили в библиотеках и музеях, изучая архитектуру, занимались рисунком и живописью в студии художника Я. Ф. Ционглинского.

Нараставшее революционное движение их захватило, они участвовали в студенческих демократических организациях, в годы революции 1905—1907 гг. принимали участие в забастовках и демонстрациях. Временное закрытие ряда учебных заведений — очагов студенческого революционного движения, а также недостаток средств заставили братьев переехать в Москву, где они начали работать в качестве помощников архитекторов у И. А. Иванова-Шица, Р. И. Клейна и в ряде проектных контор. Еще не будучи дипломированными архитекторами (Л. А. Веснин закончил Академию художеств в 1909 г., В. А. и А. А. Веснины — Петербургский институт гражданских инженеров — в 1912 г.), братья работали помощниками у разных архитекторов и в этом качестве (но тем не менее вполне самостоятельно) построили ряд объектов, в том числе доходный дом Кузнецова (1910 г.) и столь хорошо известный в Москве Главный почтамт (1911 г.).

Одновременно Веснины участвуют в конкурсах, нередко получая премии. Так, в 1910 г. за проект здания Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве они получили первую премию, годом позже за проект дома Московского архитектурного общества — вторую и т. д.

К 1909 г. относится первая самостоятельная (после получения диплома) постройка Л. А. Веснина — в подмосковном селе Иванькове он совместно с художником В. А. Симоновым построил деревянную на высоком каменном подклете дачу В. А. Носенкова с большим стеклянным эркером, акцентирующим главный фасад. В 1913—1916 гг. была осуществлена первая крупная самостоятельная постройка братьев, спроектированная ими совместно — дом-особняк Д. В. Сироткина в Нижнем Новгороде (ныне Горький), выполненный ими в духе русского классицизма. К этому же времени относятся и конюшни заводчика Манташева при Московском ипподроме на Беговой улице (1913—1914 гг.) — своеобразная рапсодия на тему русской архитектуры петровского времени. В годы первой мировой войны В. А. Веснин проектировал и строил промышленные здания военного назначения — химические заводы Воронцова-Вельяминова в Тамбовской губернии, Бурнаева — в Кинешме и Красавина — в Жилеве. В эти же годы Л. А. и А. А. Веснины находятся в действующей армии.

Октябрьскую революцию архитекторы встретили опытными

мастерами, уже многое построившими, и сразу же активно включились в бурную революционную жизнь страны. В первые послеоктябрьские годы они в основном работали врозь. В. А. Веснин проектировал и строил ряд заводов химической промышленности, Институт минерального сырья в Москве, преподавал на архитектурном отделении Московского высшего технического училища. Л. А. Веснин проектирует целый ряд рабочих поселков, в том числе и кварталы показательных домов для рабочих в Москве. А. А. Веснин участвовал как художник в спектаклях московских театров (1919—1923 гг.).

На этой стороне его деятельности следует немного остановиться не только потому, что театральные постановки явились частью большой экспериментальной работы в области организации предметнопространственной среды, но и потому, что некоторые из них стали гордостью отечественной культуры и вошли в историю мирового театра.

В декорациях и с костюмами В. А. Веснина шли спектакли в трех театрах — Малом, Детском и Камерном. В Малом Веснин оформил спектакли «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. О. Бомарше, «Пути к славе» Г. Скриба. Эскизы к драме А. В. Луначарского «Оливер Кромвель» не были приняты из-за попыток Александра Александровича опрокинуть старые театральные традиции и заменить привычные формы их обобщенным геометризированным воплощением. А. А. Веснин создал художественное оформление спектакля «Жемчужина Адальмины», которым началась жизнь Детского театра. Мировую славу ему как театральному художнику принесли спектакли в Камерном театре: «Благовещение» П. Л. Клоделя, «Федра» Ж. Расина, «Человек, который был четвергом» по Г. У. Честертону. В Камерном театре, которым руководил тогда А. Я. Таиров, напряженно работали над поисками нового. Таиров стремился уйти от плоскости сцены в сценическое пространство, последовательно разрабатывая идею вертикального построения спектакля. Здесь поразительно точно совпали творческие устремления художника, обладавшего пространственностью архитектурного мышления, и режиссера, решительно ломавшего все представления о том, каким должен быть театр. В «Благовещении» Веснин пошел по пути упрощения и обобщения форм, добившись ощутимых результатов, которые позволили известному театральному критику А. М. Эфросу назвать его «философом сценической формы».

Вершиной театральной деятельности А. А. Веснина явилась сценография «Федры». Он писал: «В этой постановке, как в оформлении сценического пространства, так и в построении костюмов, было

применено не объемное, а цветовое пространственное построение. Цвет является вторым фактором, организующим пространство и активно повышающим восприятие действия зрителем».

Весной и летом 1923 г. спектаклям Камерного театра рукоплескали парижане и жители немецких городов, где театр гастролировал в течение нескольких месяцев. Гвоздем театральной поездки была «Федра», и рядом с именем Алисы Коонен, исполнявшей заглавную роль, в многочисленных рецензиях зарубежной прессы нередко звучало имя Александра Веснина.

Среди работ А. А. Веснина начала 1920-х гг. необходимо отметить еще одну — эскиз художественного оформления массового действия «Борьба и победа» на Ходынском поле в Москве в честь III конгресса Коминтерна (1921 г.), выполненный им совместно с художницей Л. С. Поповой. Эта работа также может рассматриваться как подготовительная для осмысления по-новому понимаемого архитектурного пространства.

Так или иначе, но все эти экспериментальные поиски нашли отражение в знаменитом проекте Дворца труда. Впервые после революции братья объединились, создав проект, ставший для них программным.

Конкурс на Дворец труда был объявлен в 1922 г. и предполагал строительство крупнейшего общественного здания для размещения московских партийных органов. В здании, участок для которого отводился в Охотном ряду, предусматривалось размещение нескольких залов (самый большой — на 8 тыс. человек). Уже в конкурсном задании четко формулировалось градостроительное значение Дворца, призванного существенно изменить центральную часть столицы. На конкурс было подано около 50 проектов, представляющих широкую палитру возможных решений идеи главного здания Москвы — именно так трактовался Дворец труда. Среди разнообразных предложений особое место занимал проект братьев Весниных. Отмеченный третьей премией, он тем не менее стал несомненным лидером конкурса, во многом определившим дальнейшее развитие советской архитектуры и способствовавшим кристаллизации конструктивизма как архитектурного направления.

Несмотря на разнообразие предложенных решений, через множество конкурсных проектов проходила идея монументального компактного здания, доминирующего над окружающим районом. В проекте Весниных эта идея нашла одно из самых интересных воплощений. Задача сочетания нового (как по формам, так и по содержанию) здания с исторически сложившейся застройкой решалась

подчеркнутым противопоставлением разнохарактерного по архитектуре окружения и устремленных ввысь лаконичных масс Дворца с геометрически правильным членением главного объема высотой 132 м.

Идейный смысл этого сооружения заключался прежде всего в том, чтобы воплотить в здании-памятнике символ новой эпохи (задача, уже решавшаяся советской архитектурой, например в знаменитой башне В. Е. Татлина — памятнике III Интернационалу). И эту задачу можно было решить, по мнению Весниных, только новыми архитектурными средствами. Здесь, быть может, как никогда точно, сработала «установка на новацию». Отсюда принципиально новое архитектурное решение: не плоскость фасадов, а объем, не декорирование конструкции, а ее обнажение и отказ от каких бы то ни было элементов декоративного убранства, если не считать надписей.

В то же время символическая функция, сложно и метафорически зашифрованная в башне Татлина, во Дворце труда Весниных раскрывалась более традиционными архитектурными средствами и не требовала специальных пояснений. Идея демократизма прочитывалась в цилиндрическом объеме овального в плане (75 X 67 м в осях) зала, напоминавшего античный амфитеатр. Мысль о величии воплотилась в вытянутом вверх параллелепипеде, вертикально почлененном ребрами выступающего за пределы стены каркаса, что еще больше подчеркивало его устремленность вверх.

В веснинском Дворце труда определенно проявилось стремление авторов выявить ярусность построения всего объема и тем самым ответить традиционным для Москвы вертикалям. Эта ярусность хорошо просматривается и в убывании массы здания кверху, и в горизонтальном членении высотной части. Интересно, что система радиоантенн, завершавших здание и значительно увеличивавших его высоту, создавала подобие прозрачного шатра. Тем самым была намечена связь между принципиально новым сооружением и исторически сложившейся застройкой.

Это выявляет серьезную подоснову веснинского новаторства, выросшего из глубинного знания архитектуры как области деятельности и как материального носителя человеческой культуры. Это то самое знание, которое позволит А. А. Веснину спустя четверть века сформулировать важнейшие теоретические принципы освоения классического наследия: «Мы должны брать из архитектурного наследия не временное и местное, а только то, что имеет непреходящее значение. Обычно же происходит как раз наоборот. Создаются произведения, заимствующие именно временные элементы старых стилей, с явным

отпечатком иных эпох».

Но это будет в 1947 г., а в 1922 г., т. е. в тот же год, когда братья Веснины выступили с проектом Дворца труда, А. А. Веснин представил в Институт художественной культуры (ИНХУК) свое «Кредо», где сформулировал теоретические принципы раннего конструктивизма: «Каждая данная вещь, созданная современным художником, должна войти в жизнь как активная сила, организующая сознание человека, действующая на него психологически, вызывая в нем подъем к энергичной активности. Ясно, что вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности» .

А. А. Веснин, один из признанных лидеров и теоретиков конструктивизма, в 1925 г. стал председателем творческой организации конструктивистов — Объединения современных архитекторов (ОСА). Одним из его заместителей был В. А. Веснин. А. А. Веснин был и главным редактором издававшегося ОСА журнала «Современная архитектура» (СА).

В 20-е гг. конструктивисты ведут большую теоретическую и проектно-экспериментальную работу, разрабатывая и внедряя так называемый функциональный метод — творческую программу, включающую в себя целый ряд основополагающих требований: разработка новых типов зданий, внедрение достижений техники, борьба за индустриализацию и типизацию, против эклектики и т. д.

Эти годы были самыми плодотворными для Весниных. Они участвовали в бесчисленном числе конкурсов, создавая проекты, многие из которых вошли в золотой фонд советской архитектуры, среди них проекты московской конторы газеты «Ленинградская правда» на Страстном бульваре (1924 г.), дома акционерного общества «Аркос» в Москве (1924 г.), Народного дома в Иванове (1924 г.), Центрального телеграфа (1925 г.), Библиотеки имени В. И. Ленина (1928 г.), Центросоюза на Мясницкой улице (ныне ул. Кирова) (1928 г.), Музыкального театра массового действия в Харькове (1930 г.) и т. д.

Одновременно с бурной проектной деятельностью Веснины немало строили. Так, к 1924 г. относится сооружение канифольно-скипидарного завода в городе Вахтанге (ныне Горьковская обл.), в 1925 г.

В. А. Веснин возводит в Москве комплекс сооружений Института минерального сырья в Замоскворечье (при участии Г. М. Орлова, С. А. Маслиха, В. Г. Калиша, И. Н. Соболева и других), с 1927 г. он проектирует, а затем и строит Днепрогэс (совместно с Н. Д. Колли, Г. М.

Орловым и С. Г. Андриевским), по проекту братьев сооружается здание Ивсельбанка в Иванове (1926 г.), санаторий «Горный воздух» в Мацесте (1928 г.), рабочие клубы на бакинских нефтяных промыслах (1926—1929 гг.), универсальный магазин на Красной Пресне в Москве (1927—1929 гг.).

Здание универмага, втиснутое в узкий трапециевидный участок и зажатое с двух сторон существующими постройками, собственно, исключало объемность архитектурного решения и предоставляло авторам возможность работать только на плоскости фасада. Однако им Удается в новых материалах — железобетоне, металле и стекле — создать удивительно тонкую и выразительную композицию, хорошо отражающую истинное соотношение несущих и несомых элементов конструкций.

Самое крупное сооружение, построенное Весниными в Москве,— Дворец культуры Пролетарского района (ныне Дворец культуры автозавода имени И. А. Лихачева). На проектировании и строительстве Дворца, который должен был возводиться в самом промышленном районе столицы, было сконцентрировано внимание широкой общественности.

Конкурс на здание Дворца культуры, проведенный Союзом металлистов, вызвал огромный интерес у рабочих: зал клуба завода «Динамо», где происходили обсуждения, подчас не мог вместить всех желающих. Но ни один из представленных проектов не удовлетворил рабочих. И тогда инициативная группа обратилась к Весниным с просьбой, чтобы на основе конкурсных проектов они спроектировали Дворец. Можно предположить, что в обращении к авторитету Весниных сыграла роль не только их несомненная известность, но и то, что один из братьев, Виктор Александрович, возглавлял авторскую группу, работавшую над проектом Днепрогэса. Достаточно сказать, что в печати Дворец культуры называли «культурным Днепростроем», подчеркивая тем самым, что роль его в культурном строительстве соизмерима с той ролью, которую играл Днепрострой в развитии советской индустрии.

Веснины спроектировали крупный комплекс, состоявший из трех отдельных зданий — театра на 4 тыс. мест, клубного и спортивного корпусов. Однако выстроен был (строительство началось с 1932 г. и продолжалось до 1937 г.) лишь клубный корпус, в состав которого входил малый театральный зал.

«Основной принцип, которым мы руководимся в наших исканиях новой, социалистической архитектуры,— это полное соответствие архитектуры назначению здания,— писали Веснины.— Именно такое

решение мы пытались дать в крупнейшей из наших работ последнего времени — во Дворце культуры Пролетарского района. Социалистический Дворец культуры должен прежде всего вызывать ощущение свободы и радости. Это ощущение мы пытались создать путем соответствующей организации пространства, путем применения принципа перетекающего пространства, раскрывающего и облегчающего интерьер. Такое решение внутреннего пространства обусловило в известной степени и наружную архитектуру Дворца... При решении архитектуры Дворца мы стремились не маскировать внутреннее пространство, а выявлять его».

«Дворец культуры,— писал Константин Паустовский,—был похож со стороны на глыбу горного хрусталя. Он сверкал радиусами белого света и раздвигал ночь... В потолках сиял невидимый свет. Казалось, что обширное здание не имеет веса и опирается не на стены и колонны, а на простые геометрические линии».

К сожалению, в наши дни мы лишены возможности увидеть Дворец культуры таким, как его построили Веснины: позднейшие перестройки серьезно исказили облик здания, особенно его интерьеры.

Дворец культуры открывает длинный список московских Дворцов культуры, построенных за пять десятилетий после него. Все они так или иначе развивают тип здания, предложенный в начале 1930-х гг. Весниными.

В те же годы Веснины построили в Москве еще одно здание, которое так же, как Дворец культуры, было недостроено,— дом Общества политкаторжан на улице Воровского (ныне Театр-студия киноактера, ул. Воровского, 33). Это была первая работа, выполненная после революции, в которой Веснины напрямую обратились к проблеме синтеза искусств: на «лобовой» части стены над входом по проекту они предусматривали размещение барельефа (так и невыполненного) .

Этими постройками творческое наследие братьев не исчерпывается. В первой половине 1930-х гг. они выступали с несколькими крупными конкурсными работами, в их числе два проекта Дворца Советов (в 1932 и 1933 гг.).

Веснины, превосходно знавшие архитектурную классику, однако не восприняли указание совета строительства Дворца Советов о необходимости использования «лучших приемов классической архитектуры» как призыв апеллировать к классической архитектуре на уровне форм и деталей. Скорее, их понимание классического наследия ближе к высказанному тогда же суждению А. В. Щусева, который,

поясняя решение совета строительства, писал: «Классика понимается здесь как решение задачи, наилучшей по замыслу и оформлению, как решение, выражающее идеологию в наиболее совершенных по красоте формах».

Таким образом, можно зафиксировать, что в этот момент термин «классика» получает довольно широкую трактовку, которая, с одной стороны, позволила Весниным принять участие в конкурсе, а с другой — не отступить от завоеванных ими позиций.

В проекте, представленном на первый тур закрытого конкурса, Веснины предложили решение, весьма близкое к их проекту Харьковского театра массового музыкального действия (1930 г.), который на конкурсе был удостоен высшей премии.

Близость этих решений, очевидная при сопоставлении проектов,— амфитеатральное построение зала, перекрытие в виде плоского купола, соотношение масс и т. д.— была вызвана и сходной по постановке задачей. По сути дела, в обоих случаях речь шла о проектировании крупнейших для своего времени общественных зданий.

Отсюда родственность функционального назначения, объемнопространственного и конструктивного решений веснинского театра и Дворца Советов.

Как свидетельствует пояснительная записка Весниных к проекту Дворца Советов, представленному на первый тур закрытого конкурса, авторы «архитектоникой построения, пропорциями и ритмом стремились в своем проекте придать зданию выразительность, строгость, монументальность и вместе с тем стройность и легкость, которые бы выражали бодрость и уверенность строителей в новой жизни».

Несколько монументализируя формы харьковского театра, завершив композицию квадратной в плане башней, увенчанной скульптурой, и скрыв купол под цилиндрической оболочкой, Веснины отступили от ранее провозглашенных принципов: наиболее ответственные части интерьеров они предполагали украсить фресками, живописью и скульптурой.

Проект, поданный на второй тур закрытого конкурса, в сущности, вариант предыдущего. Архитекторы предложили более компактное, «собранное» решение, отказавшись и от вертикали башни, и от венчающей ее скульптуры. Тем самым они еще больше приблизились к схеме построения харьковского театра.

Их проект, простой по объемам и очень сдержанный, решительно отличался от остальных четырех проектов, фигурировавших на конкурсе.

В обстановке, когда перелом в сторону освоения классического наследия (еще, правда, неоднозначно трактованный) стал фактом творческой жизни советских архитекторов, лаконичный проект Весниных был встречен, по меньшей мере, с недоумением. Пресса напрямую обвиняла их в несостоятельности предложенного варианта.

«...Архитектурное решение в духе конструктивистского направления... где не употребляется никаких орнаментов, карнизов и т. п... где базой являются техницизм и утилитарность. Здесь мы имеем интерпретацию современных течений Запада, фетишизирование современной техники, отбрасывание художественной культуры прежних эпох.

Авторы, последовательно защищая свои прежние установки функционально-конструктивистского метода, и в данном случае подошли к решению идеи Дворца Советов с этими методами и средствами», — так писал журнал «Строительство Москвы».

Этот отзыв — лучшее свидетельство тому, что даже в обстановке общего недоумения Веснины сохранили свое собственное лицо, не изменив ни выпестованному ими направлению в архитектуре, ни самим себе.

В 1933 г. умер Л. А. Веснин. Однако авторский коллектив сохранился, только теперь в нем участвовали два брата — Виктор и Александр. В этом составе (с привлечением ряда архитекторов в качестве соавторов) они выполняют еще ряд проектов. Среди них проект Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве (1934 г.), проект того же здания, но на другом участке — в Зарядье (1936 г.), проект 2-го Дома Совнаркома на том же участке в Зарядье (1940 г.), Дом Совнаркома был последним совместным проектом братьев. Ни в одном из этих проектов мы не увидим ни ордерных форм, ни классицистических реминисценций.

Проектируя Дом Наркомтяжпрома на Красной площади, помня, что буквально в нескольких стах метрах от площади, предназначенной для строительства Дома Наркомтяжпрома, будет возведен 400-метровый Дворец Советов, Веснины, как и другие архитекторы, участвовавшие в конкурсе, пытаются создать вытянутый вдоль реки ансамбль, в котором уравновешены Дворец Советов, Кремль с Красной площадью и Дом Наркомтяжпрома. Перенос площадки с Красной площади в Зарядье

несколько облегчил решение задачи, но не отменил всю сумму естественно возникающих здесь вопросов.

Веснины стремятся удовлетворить уже сформированное эпохой требование монументальности созданием высотных композиций, состоящих из «куста» нескольких устремленных ввысь зданий.

В проекте, предназначенном к строительству на Красной площади, эти здания образуют пространственно развитую структуру из четырех башен, соединенных в нескольких уровнях воздушными переходами. В последующих проектах они как бы сдвигают вместе несколько башен, которые образуют сложный, звездообразный в плане, ступенчато поднимающийся кверху объем с украшенными скульптурой ярусами.

Видимо, анализ конкурсных проектов Дома Наркомтяжпрома (а большинство участников соревнования выступило с высотными композициями) показал зодчим, что постановка второй сильной вертикали вблизи Дворца Советов, рядом с Кремлем была бы ошибкой. Поэтому в новом конкурсном соревновании 1940 г., когда вместо здания Наркомтяжпрома на том же участке предполагалось спроектировать 2-й Дом СНК, архитекторы (проект выполнен совместно с Г. М. Орловым) практически отказались от вертикального объема.

Теперь, как и в предыдущем конкурсе, не упуская из вида панораму по набережной, зодчие соразмеряют масштабы здания не с Дворцом Советов, а с архитектурными сооружениями Кремля. Главным становится поиск образа административного здания, отвечающего окружающему его городскому ландшафту и исторически сложившейся застройке.

Целый ряд участников конкурса, стремясь создать единство между новым зданием и Кремлем, применили ступенчатое построение. Так поступили и Веснины.

Задуманное ими здание подчеркнуто монументально. Зодчие видели его сильно вытянутым, с протяженным объемом, без существенных выступов. Девятиэтажное здание своим главным фасадом длиной 360 м было обращено к реке. К центральной оси фасада высота здания постепенно повышалась до 17 этажей. При взгляде со стороны реки новое сооружение хорошо увязывалось со зданием бывшего Воспитательного дома.

В фасадах 2-го Дома СНК ощущается влияние 1-го Дома СНК в Охотном ряду (ныне Госплан СССР), спроектированного А. Я. Лангманом. Веснины и не отрицали этого влияния, а, напротив, утверждали, что стремились развить общую правильную идею здания.

Нельзя не отметить, что и в дальнейшем тип советского правительственного здания будет складываться именно на этой образной основе. И эта основа было точно угадана Весниными в проекте 2-го Дома СНК.

Из всех поданных на конкурс проектов жюри выбрало три, которые и были представлены правительству. Проект Весниных был признан лучшим, начались строительные работы. Их прервала война.

Работа над проектом 2-го Дома СНК, которая продолжалась и после войны, так как еще в конце 40-х гг. вопрос о его строительстве не был снят с повестки дня, позволяет достаточно выпукло проследить эволюцию взглядов Весниных на целый ряд серьезных творческих вопросов. Эти взгляды были высказаны А. А. Весниным в 1947 г. в беседе с А. Г. Циресом.

Так, продолжая утверждать, что для создания величественной, светлой и оптимистической архитектуры, какой, несомненно, должна быть архитектура здания, предназначенного для работы высшего правительственного органа СССР, необходимы новые формы, А. А. Веснин говорил: «Архитектура Дома Совнаркома не должна заставлять нас оглядываться назад, в историческое прошлое... она должна обращать наши взоры вперед...»

Тем не менее этап активного формообразования для Весниных к этому моменту уже был в прошлом, и, несмотря на стремление отказаться от классики, они тем не менее обращаются к ней, но не на уровне документального воспроизведения отдельных ее форм, а на уровне общей композиции. Отсюда по-новому трактованный греческий периптер [¹ Периптер — основной тип древнегреческого храма периодов архаики и классики: прямоугольное в плане здание, с четырех сторон обрамленное колоннадой.] в котором колонны заменены пилястрами и пилонами. Та же двойственность отношения к классическому наследию заставляет архитекторов оставить «из форм классической колонны только каннелюры, которые должны усиливать вертикали простенков и вынесенных вперед пилонообразных опор».

В то же время зодчие продолжают настаивать на том, что «не оправданная функцией или техникой архитектурная форма всегда несет на себе печать архитектурной неполноценности». Отсюда серьезное внимание к конструктивным вопросам, в частности, большое значение авторы проекта придавали конструктивной оправданности пилонов, которые частично заменили внутренние капитальные стены и играли роль своеобразных контрфорсов.

Вопрос об оправданности архитектурной формы неизбежно влек за собой вопрос о допустимости применения в архитектуре синтеза искусств. Здесь эволюция взглядов зодчих на первый взгляд очевидна. От утверждения, что вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности («Кредо» А. Веснина, высказанное им в 1922 г.), через множество проб и ошибок зодчие как будто приходят к новому пониманию синтеза искусств, который теперь рассматривается ими как «могучее средство создания полноценного архитектурного сооружения». И в то же время в этом тезисе, вполне отвечающем веяниям времени, содержится двойное дно. «Мы, однако, против декорирования архитектуры архитектурой,— утверждает А. А. Веснин.— Скульптура и живопись, примененные в архитектуре, никого не обманывают... Архитектура не должна искать спасения у других искусств, она должна быть прекрасна и выразительна сама по себе».

Таким образом, все предшествующие этим словам рассуждения о необходимости органичного синтеза, т. е. синтеза, обладающего, по Весниным, единством образов произведений различных искусств и внешним композиционным единством, как бы «гасятся» полным убеждением в том, что архитектура может и должна быть прекрасна сама по себе. Отсюда понятны и слова: «Скульптура и живопись, примененные в архитектуре, никого не обманывают». Скульптуру можно унести, живопись закрасить, а архитектура останется.

Точно таков же анализ высказываний А. А. Веснина по другим вопросам, например о пластике, которая понимается зодчим не как скульптурный орнамент, а как «общее объемное построение архитектурного целого, его крупных основных масс и второстепенных конструктивно-архитектурных частей» и позволяет говорить о том, что эволюция взглядов Весниных не затрагивала, в сущности, принципиальных основ их творчества. В беседе с А. А. Весниным не раз встречаются такие фразы: «Это не значит, что мы отказываемся от тех композиционных принципов, которые лежат в основе нашей предшествующей архитектурной деятельности», «Тем не менее здесь нет никакого отказа от наших принципов» и т. д.

И это не стремление «оправдаться» перед следующими поколениями. Не будем забывать, что слово «конструктивизм» в послевоенные годы было не менее ругательным, чем «формализм», а искреннее желание объяснить (и себе тоже), что те вынужденные уступки, которые были сделаны мастерами, тем не менее на основополагающих принципах их архитектурного творчества не

отразились.

В то же время нельзя говорить и о том, что Веснины застыли, не допуская никаких корректировок в однажды занятой позиции. Здесь показательно их отношение к проблеме архитектурного образа: «В свое время мы были уверены, что правильная организация функций в результате дает архитектурное решение... В этом отношении у нас была ошибка. Попросту говоря, это не оправдывалось на практике. Мы не искали образа заранее. У нас была уверенность в том, что образ будет найден в процессе работы».

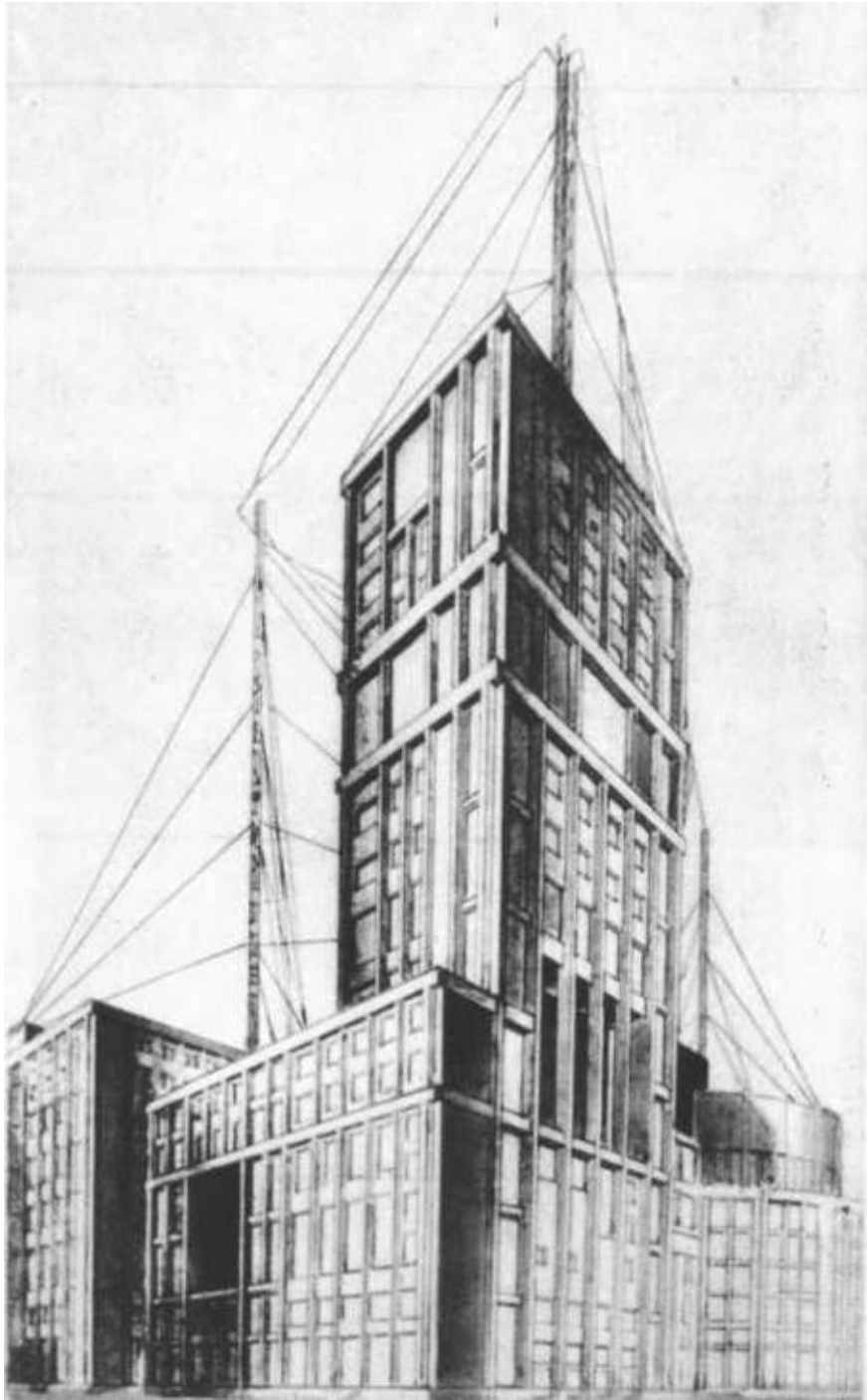
Творческий портрет братьев Весниных будет неполным, если не сказать о том, что все трое долгие годы преподавали в различных высших учебных заведениях Москвы, что В. А. и А. А. Веснины много лет возглавляли архитектурные мастерские, что В. А. Веснин в 1932 г. был избран первым председателем Союза архитекторов, в 1937 г.— депутатом Верховного Совета СССР, а с 1938 по 1949 г. занимал пост президента Всесоюзной академии архитектуры.

В автобиографии А. А. Веснин писал: «Должен заметить, что вся моя художественная деятельность неразрывно протекала в идейной и живой близости с братьями. Наш тройственный творческий коллектив неизменно совместно переживал все фазисы нашего художественного развития, оттого в этой биографии так часто слово «я» уступает слову «мы».





Сверху вниз: Л., В. и А. ВЕСНИНЫ



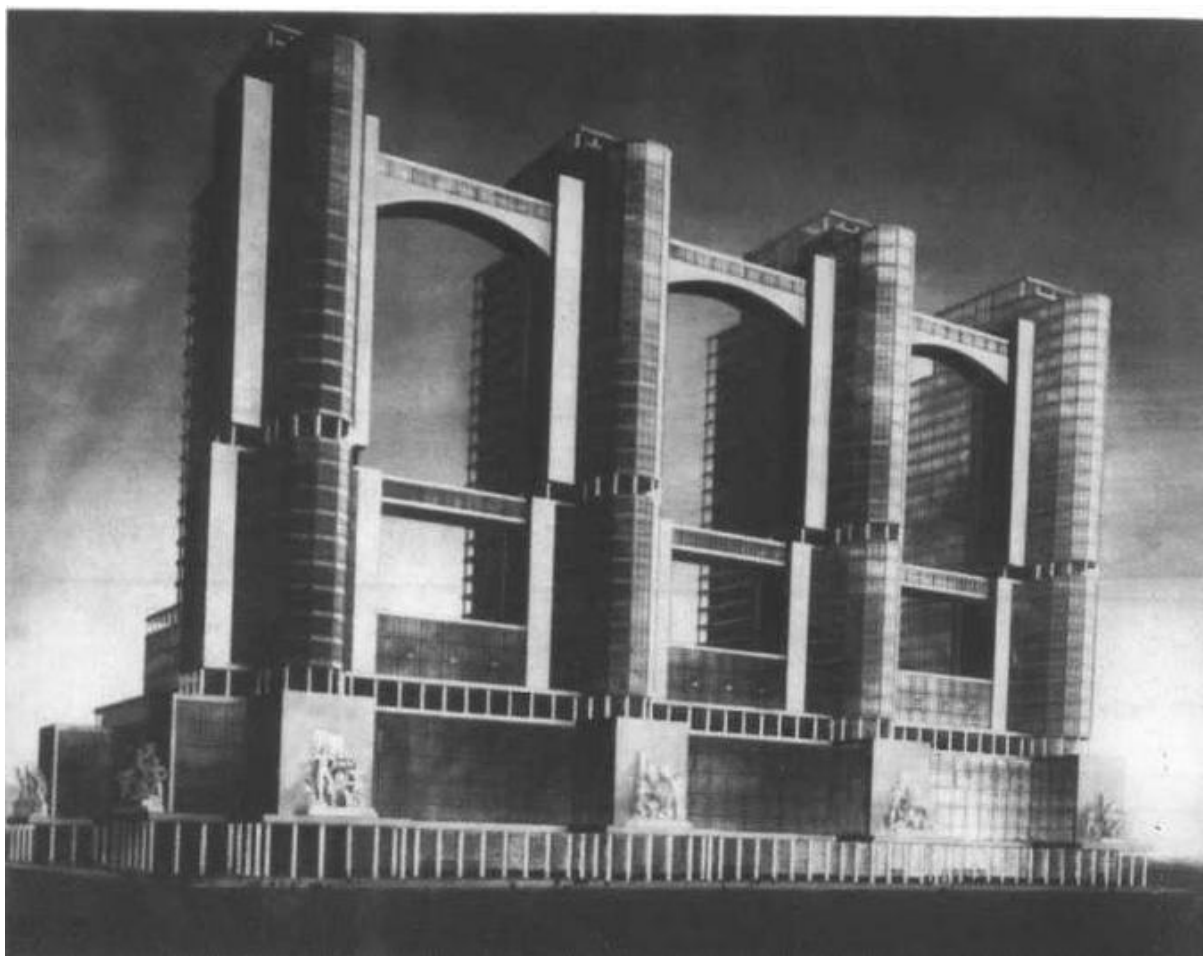
Проект Дворца труда. 1922



Краснопресненский универмаг. 1927



Дворец культуры Пролетарского района (ныне Дворец культуры автозавода имени И. А. Лихачева). 1931-1937



Проект здания Наркомтяжпрома на Красной площади. 1934. В. и А. Веснины

С. О. Хан-Магомедов

Н. ЛАДОВСКИЙ

(1881-1941)

Эта статья о самобытном явлении в советской архитектуре — творчестве и творческой школе Николая Александровича Ладовского. Ладовский был уникальным творческим лидером, бурно генерирующим идеи концептуально-формообразующим центром. Он и сам был автором хороших произведений, но главное — так влиял на своих учеников, что они создавали оригинальные работы на очень высоком художественном уровне. Это не были произведения, стилизованные под Ладовского (как, например, стилизовали под Леонидова), это были действительно оригинальные произведения, но все же круга Ладовского, вернее спровоцированные формообразующими идеями Ладовского.

Ладовский обладал каким-то удивительным даром максимально обострять и стимулировать творческие потенции практически любого своего ученика. Он учил пониманию основных принципов архитектуры не на анализе прошлого опыта или новой техники и материалов (как делали тогда почти все), а на логическом анализе формы. Конкретные архитектурные детали для метода преподавания Ладовского были несущественны. Он прививал ученикам понимание таких основных элементов формообразования, которые присущи архитектуре всех веков и не зависят от смены стилей и вкусов. Это была глубинная профессиональная грамота, дававшая возможность создавать подлинно оригинальные вещи. В результате такого метода школа Ладовского формировалась как подлинно оригинальное творческое направление — рационализм — одно из своеобразнейших явлений архитектуры XX в. Ладовский в рационализме был идеологом, теоретиком, лидером и организатором. Он создал и рабочую группу архитекторов ИНХУКа [¹ ИНХУК — Институт художественной культуры занимался вопросами разработки науки об искусстве (1920—1924 гг.)] и первую новаторскую творческую организацию в советской архитектуре — Ассоциацию новых архитекторов (АСНОВА), и Объединение архитекторов-урбанистов (АРУ), и Объединенные «левые» мастерские (Обмас) Вхутемаса, и психотехническую лабораторию, а также разработал пропедевтическую дисциплину «Пространство», психоаналитический метод преподавания, оригинальную градостроительную концепцию.

Н. А. Ладовский родился в 1881 г., поступил на архитектурный

факультет Московского училища живописи, ваяния и зодчества только в 1914 г. и получил диплом архитектора лишь в возрасте 36 лет. Но до учебы в училище он уже профессионально работал в архитектуре.

Будущий лидер рационализма, Н. А. Ладовский входил в архитектуру, когда сквозь эклектику и модерн как бы прорывались, сменяя друг друга, различные «русские» стили, представлявшие собой стилизацию на тему допетровского зодчества, а в предреволюционные годы чрезвычайной интенсивности достигли неоклассические поиски в архитектуре.

Чем больше мы вникаем в историю формирования нового направления советской архитектуры, тем становится все более ясно, что на этапе его становления очень большую роль сыграл Живскульптарх [¹ Живскульптарх — комиссия живописно-скульптурно-архитектурного синтеза при Наркомпросе (1919—1920 гг.)], созданный в мае 1919 г. Проекты его членов (показанные в Москве на выставке в 1920 г.) явились как бы тем кристаллом, который был брошен в перенасыщенный раствор ожиданий нового и вызвал бурную реакцию. Молодые архитекторы, объединившиеся в Живскульптархе, искали новых путей в области формообразования.

Заседания в 1919 г. проводились регулярно, два раза в неделю. На них рассматривались теоретические вопросы и выполнялись экспериментальные проекты. На первом, наиболее активном в теоретическом отношении этапе своей деятельности Живскульптарх занимался разработкой вопросов скульптурно-архитектурного синтеза, экспериментально-проектная часть работы состояла в разработке задания на проектирование и в создании эскизов «храма общения народа» — нового типа общественного здания, предназначенного для массовых действий.

На втором этапе деятельности главное внимание уделялось разработке новых в социальном отношении типов зданий: дом-коммуна («коммунальный дом»), Дом Советов («совдеп») и др.

На заседаниях Живскульптарха затрагивались многие общие теоретические и творческие проблемы архитектуры и искусства в целом. Среди них — отношение к наследию, роль знания в творческих поисках, форма и функция, форма и материал, форма и конструкция, особенности восприятия здания, специфика отдельных видов пространственных искусств, проблемы синтеза и взаимодействия искусств и др. Дискуссии в Живскульптархе свидетельствуют, что в конечном счете речь шла о поисках концепции новой формы, о том, на что ориентироваться прежде

всего в вопросах формообразования.

Через все дискуссии красной нитью проходит мысль о необходимости вернуть архитектурной форме ее относительную художественную самостоятельность.

Ладовский, выступая в дискуссиях, говорил, что не утилитарная функция, не материал и не конструкция, а именно пространство играет решающую роль в вопросах формообразования.

В записке (своеобразное «кредо»), приложенной Н. А. Ладовским к экспериментальному проекту «коммунального дома» (1920 г.), он писал: «Пространство, а не камень материал архитектуры».

Ладовский стремился не просто отбросить традиционалистскую стилизацию и заменить ее чем-то иным, например инженерными формами, а пытался под внешней стилистической оболочкой обнаружить такие уровни формообразования, опираясь на которые можно было бы формировать новую архитектуру на базе присущих самой архитектуре закономерностей формообразования.

Уже в протоколах Живскульптарха в ходе теоретических дискуссий Ладовский высказал целый ряд положений, включенных затем в основу творческой концепции рационализма,— роль пространства в архитектуре, значение особенностей восприятия формы, восприятие композиции в процессе движения, соотношение интерьера и внешнего объема здания, роль конструкции и материала в формообразовании и т. д.

Все это наглядно проявилось в экспериментальных проектах Ладовского. Он последователен в отказе от традиционных средств и приемов художественной выразительности. Новые средства и приемы Ладовский ищет на общем архитектурном уровне с учетом особенностей восприятия человеком архитектурной композиции. Основное внимание он уделяет экспериментам с подчеркнута элементарными геометрическими объемами (куб, шар, цилиндр, конус, пирамида, параллелепипед и др.), которые соединяет друг с другом в самых различных сочетаниях с целью выявления таких качеств композиции, как динамика, напряженность, вес, ритм, сложное равновесие и т. д. Особенно увлекала его задача создать динамическую композицию, устремленную вверх. Он пробовал различные варианты решения этой задачи, создавая то постепенно утоняющиеся кверху, консольно нависающие друг над другом объемы, завершенные конусом, пирамидой или шпилем, то сложные многоярусные композиции, как бы ввинчивающиеся по спирали в небо, то построения, где движение,

нарастая в массивном основании, переходит в стремительное движение наклонной консоли, с которой как бы запускается в небо некий снаряд.

После Живскульптарха Ладовский организовал рабочую группу архитекторов ИНХУКа, первое заседание которой состоялось 26 марта 1921 г. В основу программы рабочей группы архитекторов была положена концепция Ладовского. В программе говорилось: «Группа считает главными, основными элементами архитектуры: пространство, форму и конструкцию... Второстепенными ее элементами и средствами выражения признаются: масса, вес, объем, цвет, пропорции, движение и ритм... Так как сущность архитектурных решений сводится к упорядоченной смене пространственных величин, то проблема пространства, которым архитектура пользуется как материалом, является наиглавнейшей ее основной проблемой, подлежащей первейшему исследованию рабочей группы... Психология восприятия, к которой апеллируют в конечном счете средства архитектурного выражения, не может быть игнорируема в исследовательской работе группы... средства архитектурного выражения — суть средства воздействия на восприятие человека,— все возможные методы и их комбинации будут одинаково применимы и необходимы для исследования средств архитектуры».

Программа рабочей группы архитекторов ИНХУКа стала первым программным документом, в котором в самой общей форме были сформулированы такие основополагающие творческие принципы рационализма, как отношение к проблемам пространства и психологии восприятия.

Ладовский уже на ранней стадии формирования концепции формообразования рационализма обратил пристальное внимание на специфику подхода архитектора к форме и на его отличие от подхода инженера. И это в конечном счете многое определило в концепции рационализма и в проектах сторонников этого течения. В произведениях рационалистов оказались затронутыми фундаментальные закономерности именно архитектурного формообразования, что и привлекает к ним сейчас внимание не только историков, но и практиков.

В конце 1920 г. Н. А. Ладовский возглавлял во Вхутемасе Объединенные «левые» мастерские — Обмас. Это была творческая лаборатория, где шло формирование, во-первых, действительно нового метода обучения архитекторов, во-вторых, одного из наиболее интересных и тщательно разработанных межфакультетских пропедевтических курсов Вхутемаса — дисциплины «Пространство», в-третьих, творческой концепции формообразования рационализма, в-четвертых, приемов и средств выразительности художественно-

композиционной системы нового стиля в целом.

Ладовский последовательно отрабатывал со студентами один «элемент архитектуры» за другим, сначала на отвлеченных заданиях, а затем сразу же на конкретных (так называемых производственных) .

Ладовский предложил метод от абстрактного к конкретному. Он считал, что на первых порах не надо нашпиговывать учеников сведениями, фактами и знанием архитектурных деталей, а, начиная с методов, развивал у студентов механизмы мышления и воображения, заставлял овладевать логическими и образными моделями.

И каким бы ни было задание, в его основе всегда лежали две задачи — учет закономерностей восприятия и организации пространства. На одной из выставок проектов студентов Обмаса висел плакат: «Техника побеждает пространство — организует его архитектура».

Среди отвлеченных и производственных заданий в рамках психоаналитического метода студенты разрабатывали следующие темы:

1. Выявление геометрических свойств формы.
2. Выявление физико-механических свойств формы (масса и устойчивость, масса и равновесие).
3. Выявление и выражение массы и веса.
4. Выявление конструкции.
5. Выявление пространства.
6. Выявление динамики, ритма, отношений и пропорций (на плоскости).
7. Выявление динамики, ритма, отношений и пропорций (по вертикали) .

Ладовского увлекали вопросы взаимосвязи науки и творчества в области восприятия. Он серьезно ставил вопрос о рациональных основах восприятия архитектурно-художественной формы, считал необходимым научно исследовать объективные психофизиологические закономерности восприятия человеком архитектурных форм, пространства и цвета. Говоря о рациональной архитектуре (рациоархитектуре) и рационалистической эстетике, он имел в виду прежде всего распространение объективных закономерностей на область формообразующих процессов. В творческом кредо Ладовского признание объективной целесообразности композиционных закономерностей архитектурной формы занимало большое место.

Н. А. Ладовский ставил задачу найти в вопросах объемно-пространственного формообразования не только эмоциональные, но и рациональные моменты, чтобы архитектор в своих формально-эстетических поисках мог учитывать объективные закономерности восприятия человеком архитектурных сооружений.

«Архитектор конструирует форму,— писал он,— внося элементы, которые не являются техническими или утилитарными в обычном смысле слова и которые можно рассматривать как «архитектурные мотивы». В архитектурном отношении эти «мотивы» должны быть рациональны и служить высшей технической потребности человека ориентироваться в пространстве».

Здесь Ладовский, в отличие от конструктивистов, которые видели объективные основы появления любой архитектурной формы в конструкции и утилитарной функции (не отрицая необходимости ее дальнейшего художественного совершенствования), называет и третью фундаментальную основу архитектурной формы — потребность ориентации в пространстве.

Провозглашенная Ладовским архитектурная задача организации пространства с учетом потребности ориентации в нем человека существенно меняла сам характер взаимоотношения научно-технической сферы творчества и архитектуры. Создавались реальные условия использования научных достижений в собственно архитектурных вопросах формообразования, в самой сердцевине архитектурной профессии — при разработке объемно-пространственной композиции и поисках приемов ее выразительности.

На рубеже 1922—1923 гг. объединившаяся вокруг Ладовского группа единомышленников-рационалистов фактически уже сложилась в творческую организацию. Требовалось лишь организационное оформление этой архитектурной группировки. Организация была названа Ассоциацией новых архитекторов (АСНОВА). Учредителями АСНОВА были Н. А. Ладовский, Н. В. Докучаев, В. Ф. Кринский, А. М. Рухлядев, А. И. Ефимов, В. И. Фидман, С. А. Мочалов, В. С. Балихин. Это было ядро архитекторов-рационалистов, прошедших вместе с Ладовским через Живскульптарх, рабочую группу архитекторов ИНХУКа и Обмас Вхутемаса.

Основное внимание сразу же после создания АСНОВА было уделено дальнейшей теоретической разработке концепции формообразования и внедрению ее в архитектурно-строительную практику.

В Москве было решено построить грандиозный спортивный комплекс для проведения всесоюзных соревнований и всемирных рабочих «октябриад», противопоставленных «буржуазным» олимпиадам. Место было выбрано на Воробьевых (ныне Ленинские) горах на берегу Москвы-реки.

В 1922 г. было создано Общество строителей Международного Красного стадиона, которое в марте 1924 г. организовало конкурс на архитектурный проект стадиона. Проекты выполнялись студентами архитектурных факультетов МИГИ и Вхутемаса.

Разработка окончательного проекта была передана студентам преобразованного из Обмаса Второго отделения архитектурного факультета Вхутемаса, которое возглавляли Ладовский и его соратники. Была создана проектная контора, где под руководством Ладовского работали студенты Вхутемаса.

Проектирование и строительство ряда объектов развернулось уже летом 1924 г. Ладовский взял на себя разработку основного объекта комплекса — стадиона, остальные объекты под его руководством выполняли студенты Вхутемаса.

В декабре 1924 г. первый вариант проекта всего грандиозного комплекса был закончен. Был выполнен макет размером 2 X 1 X X 0,5 м, который демонстрировался на Международной выставке декоративного искусства в Париже в 1925 г. Проект получил в Париже Гран при.

Однако геологические изыскания выявили сложность условий, и осенью 1927 г. было признано, что «ввиду слабости грунта» стадион на Ленинских горах строить нельзя и что необходимо искать новый участок для комплекса.

Значительный интерес представляют поиски Ладовским таких приемов пространственно-планировочного решения жилых комплексов в условиях плотной городской застройки, которые позволили бы максимально эффективно использовать небольшие территории и в то же время создать достаточно просторное и интересное в композиционном отношении внутриквартальное пространство.

В поисках новых возможностей пространственно-планировочной организации городского жилого квартала Ладовский обращает внимание на типы секций. Блокировку жилых домов из трехлучевых секций впервые применил Ладовский в разработанном в 1924 г. проекте жилого комплекса в Москве. Он предлагал создать дворики (или курдонеры), окруженные тремя и четырьмя секциями, предусмотрев в центре квартала незастроенное открытое пространство.

В 1928 г. Ладовский создает АРУ (Объединение архитекторов-урбанистов), включив в него своих учеников второго и последующих выпусков. АРУ опубликовало в 1929 г. декларацию, которая отражала градостроительную концепцию Ладовского (председателя АРУ), тесно взаимосвязанную с общей концепцией формообразования рационализма, с ее ориентацией на пространственное решение архитектурных объектов и комплексов.

Ладовский много внимания уделял поискам гибкой (динамической) планировочно-пространственной структуры, которая могла бы усложняться в процессе развития и роста города, не нарушая в то же время взаимоотношения его основных функциональных зон.

Ладовский одним из первых в мировом градостроительстве пристально всмотрелся в процессы непрерывного преобразования городского организма, стремясь выявить, учесть и использовать сложные закономерности роста пространственно-планировочной структуры данного города.

Проанализировав достоинства и недостатки различных планировочных схем (в том числе линейной и радиально-кольцевой), Ладовский в 1929 г. разработал принципиально новую схему развивающегося (динамического) города, «города-ракеты», как его называли тогда в печати. Схема представляла собой параболу, где по оси развивался общественный центр, который последовательно огибали зоны: жилая, промышленная и сельскохозяйственная — зеленая зона. «Парабола» Ладовского давала возможность развивать общегородской центр при сохранении его роли в качестве планировочного ядра. Ладовский предлагал использовать эту планировочную схему для реконструкции Москвы.

В 1929 г. на заседании членов АРУ Ладовский сделал доклад «Москва историческая и социалистическая», который был затем опубликован. В докладе обосновывалась принципиальная схема роста новой, социалистической Москвы.

«Понятие роста города,— говорил Ладовский,— не может быть сведено к простому механическому увеличению территории, ширины проездов, этажности и т. п. Рост надо понимать как органический, на разных этапах своего развития представляющий различный не только количественно, но и качественно организм...

...Центр города должен иметь возможность расти не только по третьему измерению, вверх, но и в горизонтальной проекции, поступательно вперед. Следовательно, центром города должна быть не

статическая точка, а динамическая линия — ось. Разорвав кольца и отогнув их в виде подковы, мы дадим возможность центру, а также и соответствующим ему ветвям бывших колец расти. Центр города приобретает форму веера. Эта форма наиболее соответствует функции центра, так как по мере роста города и нарастания его динамики и усложнения организации центр не остается зажатым, а свободно разворачивается за счет площади веера.

Весь город и центр представляют собой по этой конструкции как бы поток, постепенно расширяющийся».

В 1930—1931 гг. Ладовский много творческих сил отдавал проектированию и организации строительства Зеленого города — обширного места отдыха под Москвой. Он выиграл в 1930 г. закрытый конкурс на проект Зеленого города, ему было поручено разрабатывать окончательный проект, была выделена территория для строительства, создана проектная организация во главе с Ладовским, привлеченные им его ученики по Вхутеину проектировали отдельные объекты, разрабатывались рабочие чертежи основных сооружений. Завозились материалы, были построены макеты в натуральную величину ряда типов жилых ячеек и создано акционерное общество «Зеленый город». Но спустя год строительство было приостановлено в связи с пересмотром общих планов городского строительства.

В 1920-е гг. много внимания уделялось проблеме перестройки быта, создавались проекты жилых домов нового типа. Во второй половине 1920-х гг. широкую популярность получила идея дома переходного типа, в котором каждой семье предоставлялась отдельная жилая ячейка и, кроме того, создавались общедомовые помещения коммунального и культурного назначения. Такие дома часто проектировались по заказам жилищных кооперативов. Один из таких домов был построен в Москве на Тверской улице (ныне ул. Горького, 6, во дворе) в 1928—1931 гг. по проекту Н. А. Ладовского в соавторстве с В. С. Колбиным. Он состоял из двух параллельно расположенных секционных семиэтажных жилых корпусов, между которыми находится низкий общественный корпус.

На рубеже 1920-х и 1930-х гг. Н. А. Ладовский выступил с предложением использовать принципиально новые методы возведения жилища, которое он сформулировал как «каркасное жилище, собираемое из заранее заготовленных стандартных элементов». Под таким названием предложение Н. А. Ладовского было запатентовано им в качестве изобретения (авторский приоритет № 21406 от 31 июля 1931 г.).

В начале 1930-х гг. для ряда крупных городов были проведены конкурсы на разработку проекта театрального здания, которое

рассматривалось фактически как важнейшее общественное здание универсального назначения, обслуживающее культурно-зрелищные потребности и рассчитанное на организацию массово-политических мероприятий.

В конкурсе на проект синтетического театра для Свердловска Н. А. Ладовский спроектировал театр как огромный крытый стадион с обширной прямоугольной в плане ареной, в сторону которой обращены три амфитеатра — два в торцах и один с продольной стороны.

В конкурсном проекте Театра имени МОСПС в Москве Ладовский создает сложную композицию, объединенную круглой аванплощадью перед главным фасадом театра.

В 1931—1933 гг. состоялись четыре тура конкурса на проект Дворца Советов в Москве. Н. А. Ладовский представил проекты на два тура (первый и третий). В первом проекте Дворец Советов представлял собой композицию из двух объемов — купольного зала и цилиндрической башни. Во втором проекте здание большого зала представляло усеченный конус, яйцевидный в плане.

Пожалуй, одним из последних проектов, в котором проявилась концепция формообразования и градостроительная концепция Ладовского, был разработанный под его руководством проект перепланировки Замоскворечья. Интересны по пространственному решению проекты реконструкций участка между Москвой-рекой и Канавой (Водоотводный канал) — ритмический ряд из пяти сложных по конфигурации и силуэту, но однотипных комплексов и головной площади двух Ордынок (оформлено как торжественный въезд в район Замоскворечья).

Представляют интерес два осуществленных проекта Н. А. Ладовского для первой очереди Московского метрополитена (1934—1935 гг.). Для станции «Красные ворота» он спроектировал наземный павильон, для станции «Дзержинская» — перронный зал. Оба проекта объединяет общий подход к решению образно-композиционной задачи. Наземный павильон «Красные ворота» решен как огромный портал, как бы олицетворяющий в своих формах образ подземного тоннеля, который словно выведен на поверхность. В «Дзержинской» Ладовский, единственный из всех авторов станций первой очереди, сохранил «тоннельность» перронного зала. Он не стал выпрямлять кривизну стен архитектурной декорацией, а даже, наоборот, подчеркнул ее, прогнув ритмически расположенные вдоль перрона предельно упрощенные пилястры.

В возглавлявшемся Н. А. Ладовским архитектурном течении рационализма была предпринята попытка разработать концепцию формообразования на уровне фундаментальной теории. Опора на общие, лежащие вне конкретной стилистики закономерности восприятия была особенно важна на этапе становления новой архитектуры, когда зритель оказался лишенным привычных «точек опоры» (стилевые формы, декоративные элементы) и от архитектора требовалось внутрипрофессиональными средствами организовать зрительское внимание человека.

В целом нельзя не отметить, что в творческой концепции рационализма были нащупаны важные, фундаментальные проблемы формообразования — внестилевые, вневременные, не зависящие от определенных материалов и конструкций. Судя по всему, удалось выделить собственно архитектурные, профессиональные проблемы формообразования, так сказать, в чистом виде, найдя точки опоры в подходе к организации пространства и в закономерностях восприятия. Эти вневременные качества концепции формообразования рационализма и делают ее притягательной для современных архитекторов.

Умер Н. А. Ладовский в 1941 г.



Н. А. ЛАДОВСКИЙ



Станция метро «Красные ворота». Наземный павильон. 1935

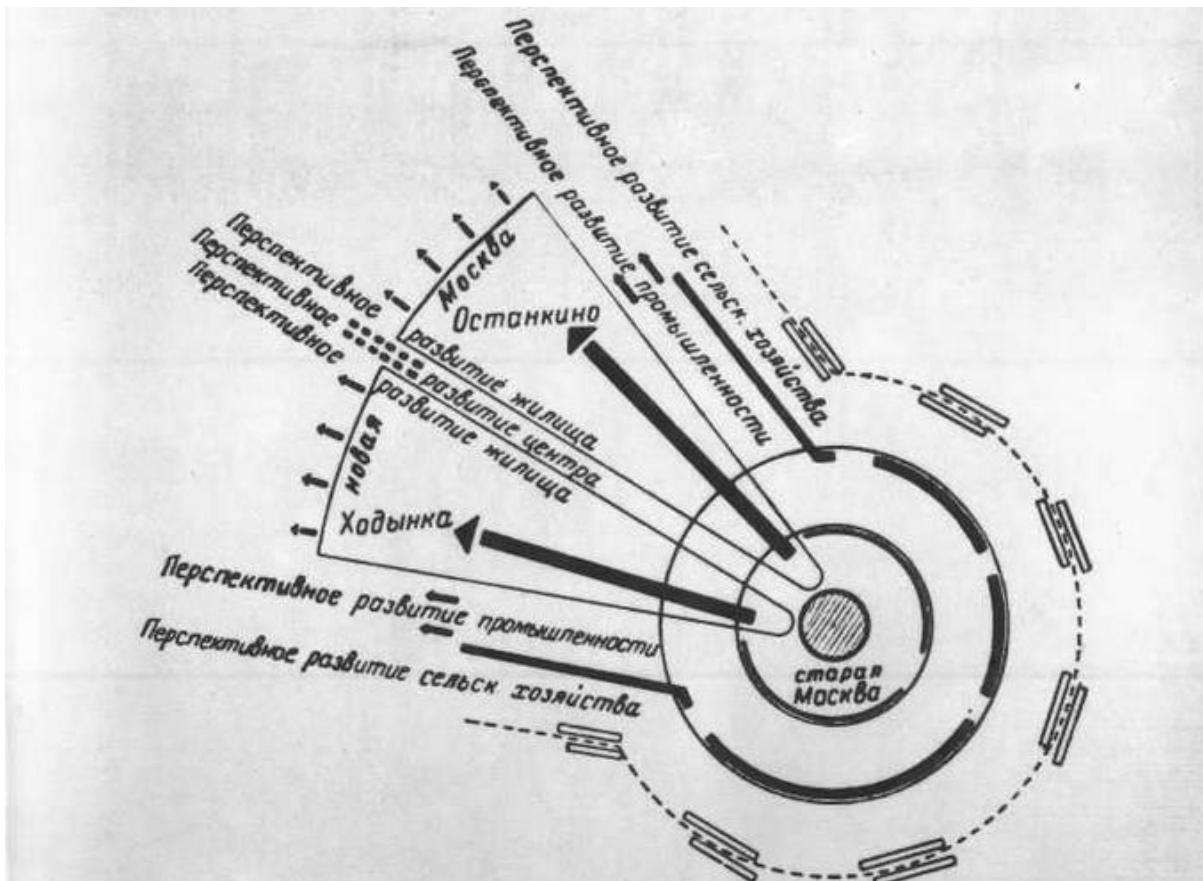


Схема развития Москвы. 1929-1930

А. П. Кудрявцев, И. С. Чередина

С. ЧЕРНЫШЕВ

(1881-1963)

На Советской площади напротив Моссовета стоит строгое, сдержанное по архитектуре и вместе с тем монументальное здание. Это Центральный партийный архив при ЦК КПСС, центр исследований и хранилище творческого наследия основателей учения о коммунистическом обществе. Оно было воздвигнуто в 1926 г. и названо Институтом В. И. Ленина. Автор этого сооружения, ныне памятника советской архитектуры, Сергей Егорович Чернышев.

Строительству здания Института В. И. Ленина на Советской площади предшествовал конкурс. Победа в нем убедительно доказала, что предложенный Чернышевым проект института не только успешно решал типологические и градостроительные задачи, но и предлагал законченный архитектурный образ здания, увековечивающего память вождя первой в мире социалистической революции.

Развивая идею главного здания, столь популярную в 1920-х гг., автор проектировал Институт В. И. Ленина как своеобразный ленинский мемориал, как архитектурную интерпретацию идеи нового общества.

Увековечив дух своего времени, здание явилось единственной в своем роде реализацией этой идеи. И сегодня остается только сожалеть, что оно было существенно искажено новой пристройкой и не сохранило своего первоначального облика.

Со стороны Советской площади Институт В. И. Ленина — компактное симметричное здание, состоящее из двух лаконично очерченных объемов (собственно здания института и башни-книгохранилища). Эти объемы образуют ядро ансамбля площади. Его основными элементами стали здание Моссовета и Институт В. И. Ленина. Первоначально фасад, обращенный к Столешникову переулку, был решен иначе, чем сегодня. Вместо спокойного силуэта при той же симметричной композиции — стремительный взлет башни-книгохранилища, напряженные динамичные линии, вызывающие ассоциации с беспокойной пульсацией жизни 1920-х гг., с приподнятостью и революционным пафосом того времени. Журнал «Экран» в 1925 г. писал: «От прежней Скобелевской, ныне Советской площади не сохранилось почти ничего. Сперва встал обелиск, потом

выросла колоннада, расположился сквер, площадь обогатилась пространством и воздухом. Правда, сейчас перспектива замыкается, на спуске воздвигается небоскреб. Он уже почти готов. Железобетонные гнезда обложены кирпичом, они выстраиваются и лезут вверх наперекор приземистой старинке близлежащих особняков. Скоро уберут леса, облицуют фасад, и дом этот станет Институтом В. И. Ленина». Так вместе с памятником Советской Конституции был создан первый ансамбль новой Москвы, в котором соединились образы новой и исторической архитектуры.

Такая тесная связь с реальными запросами жизни, с конкретным решением самых актуальных архитектурных задач всегда была характерной чертой творчества Чернышева, на всем своем протяжении неразрывно связанного со строительством и реконструкцией Москвы, с ее историей.

Разработка и осуществление первого Генерального плана развития Москвы 1935 г., ставшего уникальным явлением мирового значения, работа над созданием ВСХВ, где с 1938 г. Чернышев был главным архитектором, планировка и застройка центральной магистрали Москвы, улицы Горького, и ее продолжения, Ленинградского проспекта, проектирование и строительство высотных зданий 50-х гг.— все эти и многие другие этапные события в архитектуре Москвы связаны с именем Чернышева.

Сергей Егорович Чернышев родился в 1881 г. в деревне Александровне бывшего Коломенского уезда Московской губернии в семье крестьянина. Его отец, талантливый живописец-самоучка, занимался иконописью. Очевидно, это увлечение отца рано пробудило в мальчике стремление попробовать силы в искусстве. Сохранившиеся ранние рисунки Чернышева свидетельствуют о художественной одаренности. В них остро и живо отражены быт и нравы конца XIX в. Талант мальчика был замечен, и в 1893 г. на крестьянском сходе было решено послать его учиться в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, во многом определившее и сформировавшее его творческие взгляды.

В 1890-е гг. в обстановке сложной идейно-художественной борьбы, неразрывно связанной с общей политической ситуацией в России, Московское училище живописи, ваяния и зодчества сохраняло связь с национальными традициями реалистического, демократического искусства. Именно эти традиции стали основой творчества Чернышева, глубоко впитавшего все лучшее, что могло дать ему: училище. Обучение в живописном классе Чернышев начал у таких мастеров, как В. А.

Серов, И. И. Левитан, К. А. Коровин, А. М. Васнецов и другие, которые преподавали в училище.

Общение с большими художниками способствовало пробуждению интереса к истории искусства, к изучению русского архитектурного классического наследия.

Увлечение русской архитектурой привело Чернышева в архитектурный класс, где он и продолжил свое образование, одновременно начав трудовую деятельность в архитектурно-строительных фирмах того времени.

Закончив в 1901 г. училище с серебряной медалью, Чернышев продолжил свое образование в Петербургской академии художеств, где ему посчастливилось учиться у прекрасного архитектора, высокопрофессионального педагога, человека большой культуры — Леонтия Николаевича Бенуа. Ученики в мастерской Бенуа получали отличную подготовку, которая становилась прочным фундаментом в их дальнейшей деятельности, основой настоящего профессионализма. Из мастерской Бенуа вышли такие зодчие, как А. В. Щусев, И. А. Фомин, В. А. Щуко.

За блестящее выполнение дипломного проекта на тему «Здание международного третейского суда в Гааге» Чернышев был послан в качестве пенсионера Академии художеств за границу. Около года он провел в Италии и Греции, изучая памятники архитектуры.

Время, проведенное молодым архитектором за границей, дополнило годы учебы, углубило тонкое понимание законов и традиций классического искусства.

Практическую деятельность после возвращения из-за границы Чернышев продолжил в архитектурно-проектном бюро гражданского инженера Н. Г. Лазарева. Здесь зодчий получил деловую закалку, участвуя в проектировании более 10 многоквартирных доходных домов, особняков и общественных зданий. Работа Чернышева в бюро продолжалась недолго. Очень скоро он вышел на самостоятельный путь и продолжал проектирование доходных домов и особняков, принимал участие в большом количестве архитектурных конкурсов, побеждая во многих из них. Широкую известность зодчему принесла победа в конкурсе на здание для Литературно-художественного кружка в Москве (1915 г.). Здание должно было занять участок на Малой Дмитровке (ныне ул. Чехова), где избранный Чернышевым стиль палладианской архитектуры соотносился с застройкой улицы и вместе с тем удачно выделял здание кружка из окружающей застройки. Проект не был

осуществлен, но его публикация привлекла к молодому архитектору заказчиков, и в 1916 г. он закончил две крупные работы, достойно продолжившие его творческую линию. Это были проекты, а потом и их осуществление, перестройки загородного дома в усадьбе графа Разумовского Горенки (1913—1916 гг.) и особняка Абрикосовых на Остоженке, 51.

Расположенная в 16 км от Москвы, усадьба Горенки, застроенная в XVIII в. архитектором А. А. Менеласом в классических формах, к началу XX столетия пришла в запустение и требовала реконструкции.

Чернышев выполнил проект интерьеров дворца и его садово-паркового фасада с 14-колонной лоджией и симметричной полукруглой колоннадой, соединяющей два угловых павильона с главным зданием. Вновь выстроенная часть сооружения дополнила созданный Менеласом усадебный дом и вместе с тем привнесла в общую композицию новое содержание и оригинальное архитектурное решение, которое организовало большую парковую территорию, включив ее в ансамбль усадьбы.

Те же черты органичного включения в среду отличают и перестроенный Чернышевым в духе русского классицизма особняк Абрикосовых на Остоженке. Тонко прочувствованные архитектором приемы русской классики создали лиричный образ типичного московского особняка, завершающего ансамбль улицы.

На протяжении всего творчества реконструкция, работа с уже существующими зданиями и сформировавшейся архитектурной средой особенно интересовали Чернышева. Этой работе, наряду с поисками новых архитектурных форм, он уделял большое внимание. Архитектор реконструировал здание Физико-химического института (Научно-исследовательский институт имени Л. Я. Карпова на улице Обуха, 10, 1928 г.), здание акционерного общества «Экспортхлеб» (1926—1927 гг., не сохранился), надстроил и реконструировал фасад дома московского коммунального хозяйства (ныне Министерство морского флота, ул. Жданова, 1/4, 1933—1934 гг.) и др.

Во всех этих работах четко прослеживаются присущие творчеству Чернышева черты — реальное и тонкое ощущение связи возводимого им здания с городской средой, глубокое понимание градостроительной ситуации, верная оценка и решение реальной задачи, поставленной перед проектировщиками.

...Революцию Чернышев принял безоговорочно. С этого времени и до конца жизни он был там, где решались наиболее важные и сложные

задачи, поставленные жизнью перед советскими архитекторами.

Чернышев внес вклад и в реализацию ленинского плана монументальной пропаганды. Выполненные по его проектам доски были установлены в 1920-е гг. на зданиях в центре Москвы. Среди них: «Уважение к древности есть, несомненно, один из признаков истинного просвещения» (на здании Исторического музея), «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (на здании бывш. Центрархива на Никольской улице, ныне ул. 25 Октября), «Война родит героев!» (на здании Реввоенсовета на Знаменке, ныне ул. Фрунзе). В основном доски не сохранились.

Однако наиболее интересными для мастера становятся градостроительные проблемы. В автобиографии Чернышев писал: «После Великой Октябрьской социалистической революции, когда проблема проектирования отдельного дома закономерно связалась с проблемой планировки всего квартала, магистрали, района, целого города, мое внимание привлекают вопросы городской планировки, архитектурного ансамбля города, градостроительные проблемы».

Практически этот интерес к градостроительным проблемам выразился в проектных работах по планировке бывшего Хамовнического района Москвы (часть проекта перепланировки «Новая Москва» 1923 г.), в участии в конкурсах на жилые кварталы и поселки для рабочих, в составлении плана Магнитогорска (левобережный вариант) и, конечно, в разработке генплана реконструкции Москвы 1935 г., ставшего одной из самых значительных работ в творчестве Чернышева.

Планировка бывшего Хамовнического района Москвы — первая крупная градостроительная тема, решенная Чернышевым, — осуществлялась под руководством таких зодчих, как А. В. Щусев и И. В. Жолтовский. Это был своеобразный этап, когда под влиянием больших мастеров у Чернышева окончательно сформировался и окреп определенный взгляд на развитие градостроительства и отношение к историческому наследию русской архитектуры. Сейчас уже можно объективно утверждать, что с точки зрения современного градостроительного опыта проект перепланировки Москвы, в котором участвовал Чернышев в 1918—1923 гг., не устарел и в нем было верно найдено главное — общая направленность замысла.

Глубокое понимание традиций русского градостроительства проявилось в проекте, выполненном Чернышевым для закрытого конкурса на планировку Сельскохозяйственной выставки. Основная идея генплана выставки, предложенного Чернышевым, — сочетание строгой,

регулярной композиции парадного пространства с живописностью территории «новой деревни». В парадной части предлагалось классическое развитие пространства по оси. Узкие пропилеи входа вели на небольшую прямоугольную площадь, выход с которой открывал перед посетителем просторную центральную площадку, основное ядро композиции, с небольшими выходами в другие разделы выставки. Пространство трактовалось как постоянно изменяющееся, перетекающее из узкого коридора на широкую площадь и снова сужающееся перед тем, как выплеснуться на простор. Проект Чернышева внес свой вклад в решение задачи, поставленной перед архитекторами. Вместе с тем можно сказать, что в нем было продолжено направление, ставшее определяющим в творчестве Чернышева. В проекте отразилось уважение Чернышева к урокам классических традиций русского градостроительства, учитывающее реально существующую действительность и реально существующего человека.

Самой острой проблемой, выдвинутой революцией, решать которую было необходимо в кратчайшие сроки, было создание жилого комплекса для рабочих, перестройка бывших пролетарских окраин, лишенных элементарных удобств, создание на их месте жилища для нового человека социалистического общества.

Именно в 1920-е гг. в советском градостроительстве возникли идеи организации кварталов комплексной застройки, состоявших из секционных домов и новых типов зданий, сочетающих жилые и общественные помещения.

В 1920-е гг. Чернышев был первым во многих конкурсах на проектирование жилых кварталов для рабочих. Его работы в этом направлении характерны поиском оптимального сочетания нового уклада жизни с его разумным пространственным оформлением.

Чернышев участвовал в таких широко известных конкурсах, как «Конкурс проектов показательных домов для рабочих квартир в г. Москве», для которого он при участии архитектора Н. Д. Колли выполнил проект застройки замоскворецкого участка (1922— 1923 гг.), он также принимал участие в конкурсе на проект застройки участка «Донские бгороды» (1928 г.).

Эти конкурсы в основном известны по необычным и смелым проектам архитекторов-новаторов. Но здесь интересно отметить тот факт, что первые места в таких конкурсах завоевывали архитекторы, предлагавшие, как правило, проекты, учитывающие прежде всего реальную потребность современной им жизни. Здесь уместно вспомнить оценку, данную при подведении итогов конкурса проекту Чернышева.

Известный архитектор-градостроитель А. П. Иваницкий отмечал «ясно выраженную дифференциацию площадей различного назначения, логичную их группировку в общий ансамбль», «простоту и изящество, индивидуализирующие каждую часть планируемого участка». А самое главное в проекте, что все эти достоинства планировки участка, наличие разнообразных и выразительных перспектив были созданы на основе типовой застройки, т. е. были полностью ориентированы на реальные условия и экономические возможности государства.

Те же черты характерны и для планировки участка «Донские огороды» в Москве (первая премия на конкурсе). Архитектурные достоинства проекта в целостности впечатления, получаемого от него, и в то же время в тонкой проработке всех деталей. Удачное соотношение жилых и общественных зданий, обработка дворов, улиц в площадей давали богатые возможности внешнего оформления как отдельных зданий, так и прилегающих к ним дворов с большой площадью насаждений. Ясно выраженные части плана, целостно, просто и изящно использованные богатые возможности оформления как отдельных частей, так и целого — вот отличительные черты, характерные для проектов Чернышева. Именно в них можно найти, ответ на вопрос, почему победу в конкурсах присуждали спокойным, но во всем четко и ясно продуманным проектам, представленным Чернышевым.

Следующим важным этапом в творчестве Сергея Егоровича можно считать его работу над реконструкцией и проектированием одной из основных магистралей Москвы — улицы Горького — Ленинградского шоссе. В 1933 г. Чернышев был утвержден руководителем 1-й архитектурно-планировочной мастерской отдела планировки Моссовета. Задачей проектировщиков было спрямление и расширение магистрали до необходимых размеров, обеспечивающих потребности быстро растущего города, выявление и сохранение всех архитектурных памятников, расположенных на участке, создание единого ансамбля магистрали, ее тесная связь с прилегающими кварталами, включение новой системы обширных городских территорий без фабрик, с широкими улицами и большими зелеными массивами.

Составленный план магистрали улица Горького — Ленинградское шоссе обнаружил глубокую культуру зодчего и бережность подхода к задаче, сочетающиеся с необходимой смелостью. Важным моментом было то, что Чернышев в этой работе не отделял чисто планировочных задач от общей композиции архитектурного облика всего ансамбля. Очень внимательно он отнесся к сложившейся части магистрали. Существующие, исторически образовавшиеся три излома улицы

Горького в плане реконструкции были сохранены и подчеркнуты. Особое значение придавалось площадям как узловым акцентам магистрали, что и было признано особой заслугой авторского коллектива под руководством Чернышева.

С 1934 г. Чернышев — главный архитектор отдела планировки Моссовета. Все его творческие силы в этот период были отданы работе над созданием плана реконструкции Москвы. Авторский коллектив АПУ под руководством В. Н. Семенова, куда входил и С. Е. Чернышев, считал, что необходима разработка научно обоснованного и функционально оправданного Генерального плана, где были бы учтены все экономические, географические, топографические и исторические факторы развития города. Для предложения этого коллектива авторов характерен реальный подход к сложной задаче, сохранение радиально-кольцевой структуры города, его исторического центра — Кремля, площадей, магистралей и набережных.

Окончательно эти принципы были сформулированы в постановлении о Генеральном плане реконструкции Москвы, принятом в 1935 г. и оказавшем наряду с Афинской хартией [¹ Афинская хартия — документ, формулирующий градостроительные основы функционализма. Принята в 1933 г. Международным конгрессом современной архитектуры (СИАМ-IV).] огромное влияние на развитие градостроительных идей во всем мире. И работу по его осуществлению возглавил Чернышев, с 1935 г. — главный архитектор Москвы, сумевший внести в нее то новое и прогрессивное, что принесло с собой время, основываясь при этом на глубоком понимании традиций русского градостроительства. Продолжая и развивая эти традиции, Чернышев большую роль в создании пространственной композиции Москвы отводил крупнейшей водной артерии города — Москве-реке. Она трактовалась архитектором как объединяющая архитектурно-ландшафтная ось, на которую нанизывались ансамбли города. Застройка прибрежной части должна была в значительной мере повлиять на формирование облика Москвы. В связи с этим много внимания было уделено оформлению набережных, их предполагали связать с площадями и улицами, раскрывая город к реке. Теоретическое обоснование этих приемов мастер дал в статье «Река и город», опубликованной в 1934 г. в журнале «Архитектура СССР». Планировочные предложения, высказанные в этой работе, до сих пор сохранили свою актуальность и жизненность.

Реализованной частью Генерального плана реконструкции Москвы стала Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, открытая в 1939 г.

Чернышев был назначен главным архитектором по строительству выставки. По грандиозности поставленных задач выставка не уступала таким крупным этапам осуществления Генерального плана, как строительство метрополитена и канала Москва — Волга (ныне канал имени Москвы). Значительным достоинством выставки было то, что ансамбль создавался одновременно как цельный комплекс, где в свойственной для 30-х гг. стилистике решалась актуальная и сегодня проблема синтеза искусств. Была воплощена в жизнь идея создания из разнообразных, обладающих национальным колоритом павильонов единого целого.

В 1940 г. коллектив архитекторов под руководством Чернышева сделал проектные предложения по новой крупной магистрали Москвы, названной тогда проспектом Конституции (Новый Арбат). В этих предложениях, как и в строительстве выставки, отразилась важная задача, поставленная планом реконструкции Москвы 1935 г., — создание яркого, запоминающегося архитектурно-художественного образа города, его ансамблевого решения. Идея создания ансамбля была необычайно популярна в 1930-е гг., причем речь шла не только об отдельных городских фрагментах, но и о городе как ансамбле в целом. В этом плане проспект Конституции — один из ярких примеров исканий советской архитектуры того времени. Образная сторона здесь играла определяющую роль. Его архитектура должна была отражать завоевания советского строя, победу социализма. Пространственная композиция проспекта основывалась на последовательном чередовании площадей и фронта парадной улицы, где мощный силуэт крупных жилых и общественных зданий сочетался с тонкой прорисовкой отдельных деталей, с тектонической упорядоченностью всего ансамбля.

Мирный труд советских людей был прерван нападением немецко-фашистских войск на нашу страну. Враг рвался к Москве, и в эти трудные для столицы месяцы каждый гражданин вносил свой вклад в дело обороны. Знания архитекторов столицы понадобились для того, чтобы как можно лучше замаскировать улицы, площади, промышленные объекты столицы, сделав их неузнаваемыми для самолетов врага. Решению этих важных вопросов и были отданы первые военные месяцы архитектора Чернышева. Вместе с тем он продолжал вести педагогическую работу в архитектурном институте, начав преподавать еще во Вхутемасе, где был одним из основателей и ведущим профессором кафедры градостроительства. Чернышев работал консультантом по вопросам генпланов промышленных центров Сибири и восстановлению разрушенных фашистами городов. С 1944 по 1948 г. Чернышев — главный архитектор Управления по делам архитектуры при

Мосгорисполкоме. Одновременно, как крупный специалист-градостроитель, он консультировал польских коллег по вопросам восстановления и реконструкции Варшавы.

Творчество Чернышева связано и со следующим важным этапом развития архитектурного облика Москвы — строительством высотных зданий. В составе авторского коллектива Чернышев проектировал новое здание МГУ на Ленинских горах. Это здание стало наряду с другими высотными сооружениями Москвы своеобразным символом своей эпохи, символом силы и могущества народа, победившего фашизм.

К этому же времени относится проектирование им и строительство совместно с архитектором А. М. Алхазовым крупных учебных комплексов Москвы — Московского автодорожного института на Ленинградском проспекте, 64, и НИИ геохимии и аналитической химии на улице Косыгина, 19 (реконструкция). Оба учебных комплекса трактуются мастером как значительные акценты на крупных магистралях, в каждом случае учитывается градостроительная ситуация, требующая от архитектора глубоких знаний в области искусства градостроительства и немалого практического опыта. Обладая этими качествами, Чернышев успешно решил трудные задачи. На Ленинградском проспекте, 64, разворачивается строительство комплекса зданий, поставленных вдоль магистрали, главное — с восьмиколонным портиком, который отмечает центральную часть ансамбля и вносит оттенок торжественности, выделяющей институт из общей городской застройки.

НИИ имени В. И. Вернадского — тоже своеобразный акцент, отмечающий развилку двух крупных магистралей столицы — проспекта Вернадского и улицы Косыгина. Запоминающийся облик этого здания создает угловой портик с тонко прорисованными деталями и барельефом, выполненным скульптором С. Т. Коненковым. Здание мастерски поставлено, продумано до мельчайших деталей. И в результате еще одно подтверждение, что, для того чтобы создавать современную архитектуру, необходимо быть хорошим знатоком архитектурных традиций, продолжать и развивать эти традиции с учетом новых условий.

Круг интересов Чернышева был широк и многообразен. Он был педагогом и ученым, участвовал в становлении и организации проектного дела в Москве, вел активную пропаганду архитектуры в советской и зарубежной печати, был крупным общественным деятелем, неоднократно избирался депутатом Моссовета. Значительным был его личный вклад в развитие Москвы. Родина по достоинству оценила труд

С. Е. Чернышева, наградив его орденом Ленина (за работу по реконструкции Москвы), орденом Трудового Красного Знамени, орденом «Знак Почета», почетным знаком Моссовета.

Умер Чернышев в 1963 г. и похоронен на Новодевичьем кладбище.



С. ЧЕРНЫШЕВ



Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС (ныне Центральный партийный архив). 1927



Здание Министерства морского флота СССР



Здание Московского автодорожного института

Л. И. Лоповок

П. ГОЛОСОВ

(1882-1945)

Есть люди, говоря о которых забываешь их высокие степени, звания и награды. Помнишь только одно: они полностью и бескорыстно отдали силы, талант и жизнь любимому делу, подлинному призванию. К ним принадлежал профессор, доктор архитектуры П. А. Голосов, высшим титулом для которого было звание архитектора, которое с честью несли Баженов, Воронихин, Захаров, Росси и другие. Оправдать это высокое предназначение и стало смыслом жизни мастера советской архитектуры Пантелеймона Александровича Голосова.

Эти строки о П. А. Голосове — не просто попытка биографического анализа и обогащения творческого опыта одного из ведущих зодчих страны. Они основываются в первую очередь на непосредственных воспоминаниях об этом своеобразном и крупном мастере.

Мы порой бываем несправедливы в оценке деятельности мастеров, которые предпочитают делом, а не декларациями формулировать творческое кредо. П. А. Голосов относился к архитектуре как к области особой значимости и смысла, он видел в ней художественное выражение лучших чаяний человека. Его восприятие архитектурного творчества было почти благоговейным, он решительно, а иногда в резкой форме отклонял вульгарный взгляд на зодчество и на ограничение его только текущими, сиюминутными задачами.

Те, кому посчастливилось работать под его руководством, хорошо помнят, что этот немногословный, скромный и даже несколько застенчивый человек был глубоко принципиальным, неуступчивым, а порой даже резким, когда вопрос касался архитектуры. П. А. Голосов принадлежал именно к той немногочисленной категории зодчих, которые выражали свои творческие установки предельно скупой и вместе с тем ясно и четко.

В 1920—1930-х гг., которые могут быть названы «веком Перикла» советской архитектуры, архитектурные мастерские создавались не по ведомственным, а по творческим принципам. Каждая мастерская, отражая кредо того или иного мастера, уже этим определяла свои идеи и направленность.

Творческая биография П. А. Голосова на первый взгляд не очень

обширна, если говорить о количественной стороне созданных им проектов, и еще меньше — построек. Однако это не снижает творческой значимости мастера.

Склонность П. А. Голосова к четко конструктивно осмысленной и во всем оправданной форме сказалась уже на самых первых самостоятельных работах. Участие в разработке первого советского проекта перепланировки Москвы в мастерской Моссовета оказалось для Голосова связанным с проектированием и строительством павильонов 1-й Всероссийской сельскохозяйственной выставки. С первых самостоятельных шагов в области архитектуры Пантелеймон Голосов с большой целеустремленностью практически реализует свои творческие установки, придавая ведущую роль не упрощенному конструктивизму начала 1920-х гг., а конструктивизму «работающей» архитектурной формы, которая неотделима от художественных требований. Ориентация на подлинно современные решения с их конструктивно-архитектурной правдивостью выявилась в полной мере в наиболее для него характерном решении — здании комбината «Правды» в Москве. »

С 1930 г. П. А. Голосов целиком переключается на разработку проекта этого комбината, реализация которого стала для мастера главной в его творческой деятельности. Следует напомнить, что в начале 1930 г. в результате закрытого конкурса, в котором участвовали несколько архитекторов и в их числе А. В. Щусев, был принят к строительству проект П. А. Голосова, отличавшийся строгой обоснованностью всей композиции, предельной экономичностью общего приема и подлинно художественной простотой.

Комбинат «Правды» был задуман в виде двух массивов, составляющих целостный архитектурный ансамбль. Сочетание высотной композиции редакционного корпуса с горизонтальной протяженностью производственного корпуса, простота и сдержанность комплекса всегда вызывали самую высокую оценку.

В этой работе, сугубо современной и лишенной черт заимствования и эклектики, проявилась главная творческая особенность мастера — создать сооружение, отличающееся практической целесообразностью и эстетической значимостью.

В творчестве Пантелеймона Александровича начала 1940-х гг. центральное место занимают проблемы реконструкции столицы и ее главных магистралей. Основной становится тема архитектурного ансамбля и использования опыта классического наследия. В этот период Голосов участвует в проектировании таких объектов, как комбинат газеты «Известия», жилые дома для артистов Малого театра, Дом

Совнаркома в Зарядье, ряда зданий и сооружений для Алма-Аты, Владивостока и других городов. В этих работах он делает попытку найти синтез классики и современных взглядов на искусство архитектуры. Строгость и сдержанность общего решения — вот главное в его работах.

Если попытаться обобщить высказывания П. А. Голосова по вопросам архитектуры, то с большим огорчением приходится признать, что его литературное наследие весьма ограничено. В статье, названной «Наше творческое кредо» (1935 г.), Голосов отмечал, что советская архитектура призвана решать новые задачи, выдвинутые революцией,— строить новые города, Дворцы труда, Дома Советов, новые типы жилых зданий и пр. Архитектура этих объектов должна говорить новым языком, отличным от известного нам ранее. Он призывал критически использовать для этой благородной цели весь опыт, накопленный столетиями, в том числе и достижения науки. Он призывал не заимствовать только внешние признаки культуры прошлого, а и искать новые пути, созвучные новой эпохе.

Подчеркивая особую роль формирования архитектурного ансамбля, зодчий отмечал, что эта новая задача требует полной перестройки мышления архитектора и его творческих методов. Он говорил, что быть хорошим архитектором — значит быть новатором, и призывал к этому своих коллег. П. А. Голосов особый акцент делал на то, что создание ансамбля исключает однообразие и безликость архитектурных комплексов. В качестве одного из примеров подлинно художественного понимания роли и значения ансамбля он приводил Ленинград.

Из нескольких архитектурных мастерских, созданных в 1930-е гг., были выделены три, в задачу которых входило непосредственное участие в работе различных отраслей промышленности. Мастерская, возглавляемая П. А. Голосовым, была передана Наркомату промышленности строительных материалов СССР, и основой ее деятельности было проектирование объектов гражданского строительства, связанных с работой этой отрасли.

В мастерской, которую возглавлял Пантелеймон Александрович, работали впоследствии безвременно погибший в начале войны В. Н. Владимиров, А. В. Юганов, В. И. Лукьянов, С. Н. Щербаков, Ю. Ю. Савицкий и другие. Это было творческое содружество архитекторов, разных по возрасту и опыту, но объединенных признанным мастером.

Те, кто видел П. А. Голосова в процессе работы, помнят, что его рабочее место всегда было за доской, а не за широким краснодеревным письменным столом. К работе он приступал почти священнодействуя, тщательно и скрупулезно разглядывая и налаживая карандаши, резинки,

рейшину. Даже небольшой эскиз, вычерченный на бумажной кальке тонко очиненным острым карандашом, всегда нес в себе законченность и изящество.

Голосов никогда не успокаивался, добившись, казалось бы, наилучшего решения. Он нередко приглашал сотрудников покритиковать эскиз, при этом пытливо всматривался в лицо «критика». Однажды на его вопрос, нравится ли одному из нас задуманный им комплекс промышленных зданий, ему быстро был дан утвердительный ответ. Возмездие наступило немедленно. До сих пор помню каждое слово: «Как вам не стыдно, ведь по выражению ваших лиц вижу, что моя идея не дошла до вас. Нельзя быть неискренним в таком вопросе, как архитектура».

Будучи подлинным новатором, постоянно ищущим и неуспокаивающимся, Пантелеймон Александрович с глубоким уважением относился к классике. «Новаторство,— говорил он,— это в первую очередь глубокое знание и понимание прошлого. «Рутину» легче бранить, чем познать». Он с искренним уважением относился к И. В. Жолтовскому, В. А. Щуко, А. В. Щусеву.

Характеризуя творческую направленность руководимой им мастерской, П. А. Голосов самокритично отмечал, что многие проекты страдают недостаточной выразительностью общей композиции и плохой прорисовкой деталей, которые нередко подменяются измельченными членениями и значительным числом украшений, чуждых подлинной архитектуре.

В 1939 г. П. А. Голосов возглавил авторскую группу по проектированию комплекса зданий для Куйбышевского гидроузла, и несколько его коллег-архитекторов сопровождали его в поездке на Волгу.

В связи с поездкой вспоминается один эпизод, доставивший Пантелеймону Александровичу большое удовольствие. Приволжские просторы потрясли нас, и мы решили сделать несколько акварелей. Но когда выяснилось, что не все захватили с собой краски и кисти, мы решили втроем (по методу Кукрыниксов) написать этюд волжского заката. Е. Е. Дементьев, А. В. Юганов и автор этих строк, подходя к этюднику, делали по одному-два мазка кистью по очереди. Этюд был сделан за какие-нибудь 40 минут, и шедевром его было назвать немыслимо. Подписали этюд, соединив три фамилии, получилось — ДЮЛО, а так как в этой фамилии было что-то французское, по-французски и расписались. Приезжаем в Москву, этюд на столе у Голосова. Входит один крупный московский архитектор, и Пантелеймон

Александрович, обращаясь к нему, говорит: «Вот были в Куйбышеве и в комиссионном магазине купили этюд французского живописца Дюло. Знаете вы такого художника?» — «Да, конечно, знаю,— последовал ответ,— и я очень люблю его работы».

Надо было видеть, в какой восторг привел Голосова ответ. Глаза от смеха наполнились слезами, он хохотал несколько минут искренне и заразительно.

П. А. Голосов был красив какой-то благородной, своеобразной и необычной красотой. Его голова с седыми, вернее, серебряными волосами напоминала волюту ионической капители, походка была медлительной и изящной и вместе с тем уверенной и энергичной.

Будучи одним из крупных мастеров архитектуры, П. А. Голосов (это далеко не всем известно) прекрасно пел, обладая тонким чутьем подлинного артиста. Исполнение им произведений русских композиторов Глинки, Чайковского, Рахманинова и других всегда было не просто любительским, оно не уступало лучшим образцам профессионального исполнительского искусства. Акварели Голосова поражали тонкостью и чуткостью подлинного мастерства, но прежде всего был он замечательным архитектором.



П. ГОЛОСОВ



Комбинат издательства «Правда». 1930-1935

С. О. Хан-Магомедов

И. ГОЛОСОВ

(1883-1945)

Творческое кредо И. А. Голосова имело одну очень важную особенность, которая позволила ему проявить свое художественное дарование на всех этапах развития советской архитектуры в 1917— 1945 гг., несмотря на изменения ее творческой направленности. Он был мастером крупной формы. На выявлении геометрической определенности крупной формы, господствующей в объемно-пространственной композиции и подчиняющей себе все остальные формы и детали, построены практически все его произведения вне зависимости от конкретного стилового решения. «Плоскость стены,— говорил Голосов своим ученикам,— можно украсить любыми деталями, но со временем они могут отвалиться, их могут сбить или заменить другими со сменой моды, а объем живет вечно».

Илья Александрович Голосов родился 19 июля 1883 г. в Москве. В 1898 г. он был принят в Московское Строгановское художественно-промышленное училище, где прошел полный курс обучения (8 классов) и в 1907 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1912 г. со званием архитектора. Еще будучи студентом, а также в первое время после завершения учебы И. А. Голосов работал в качестве помощника у ряда московских архитекторов.

Как и многие другие архитекторы, работавшие в первые годы Советской власти в неоклассике, И. А. Голосов отбирал из ордерных форм те, которые, как ему представлялось, были более созвучны эпохе. Он использовал лаконичный по формам, лишенный сложных декоративных элементов тосканский ордер, еще более упрощая и одновременно монументализируя его детали.

Голосов не «реконструирует» ордер (как это делал И. А. Фомин во второй половине 1920-х гг.), а лишь упрощает его, лишает многих деталей, не переходя границу, за которой упрощение ордера перерастает в его реконструкцию. Он стремился выяснить, какую степень упрощения выдерживает классический ордер, сохраняя при этом свои основные художественно-композиционные качества.

Эксперименты над ордером показали И. А. Голосову, что

архитектурные формы несут неодинаковую нагрузку в художественном облике здания. Одни из них определяют его структуру, и их изменение приводит к перестройке всей композиции, другие играют второстепенную роль в ее изменении, замена или вообще отказ от них не ведут к разрушению основной структуры художественного образа.

Уже в проектах 1918—1919 гг. (школа-памятник в Ясной Поляне, крематорий в Москве) И. А. Голосов поставил перед собой задачу найти в архитектурной детали, в художественно-композиционной системе (например, в классическом ордере) или в объемнопространственной композиции здания то звено, которое берет на себя львиную долю в создании конкретного художественного эффекта. Он приходит к выводу, что при активной роли объемной композиции значение архитектурных деталей в создании художественного образа здания резко падает. И. А. Голосов теряет интерес к архитектурным деталям и постепенно полностью переключает свое внимание на крупную форму и объемную композицию здания.

Еще до того, как окончательно сформировались творческие позиции рационализма и конструктивизма, в 1920—1924 гг., в советской архитектуре сложилась новаторская школа символического романтизма. Признанным лидером этой школы и был И. А. Голосов. От упрощенной неоклассики 1918—1919 гг. он приходит в 1920—1923 гг. к символично-романтическим формам. Именно в это время он разрабатывает свою теорию построения архитектурного организма и метод преподавания, создает ряд оригинальных произведений, которые так и остались в его творчестве наиболее «голосовскими».

Большое значение в своей теории построения архитектурных организмов И. А. Голосов придавал выяснению различия понятий «масса» и «форма». Массу, по мнению И. А. Голосова, отличает от формы ее нейтральность к таким свойствам, как вес, структура, материал, плотность и т. д. Все эти физические свойства, считает он, могут быть присущи только форме, а не массе. Под массой И. А. Голосов понимал простейшую объемную форму, не несущую в себе никакого внутреннего содержания. Форма же, считал он, наоборот, зависима от определенного содержания и выявляет его.

И. А. Голосов делит массу на «объективную» и «субъективную». Под субъективной массой он понимает такую, которая не зависит от взаиморасположения других, связанных с нею масс. Это объем, являющийся не только композиционным ядром общего построения архитектурного организма, но и композиционным центром, в котором концентрируется общая объемно-пространственная идея данного

сооружения или комплекса. Архитектурная роль такой субъективной массы — подчинение всех остальных входящих в общую композицию масс, хотя сама она остается при этом независимой от этих масс.

Важное значение И. А. Голосов придавал выявлению «движения, заключенного в массах». Именно в этом внутреннем движении, которое он связывал с геометрическими свойствами масс, И. А. Голосов видел важные предпосылки закономерностей формообразования.

И. А. Голосов вводит в свою теорию понятие «линия тяготения». По его мнению, всякий организм несет в себе заложенную в нем силу, некий импульс, представляющий собой «равнодействующую напряжений всех элементов организма». Вот эту равнодействующую И. А. Голосов и называл «линией тяготения», выражающей тяготение данного организма в ту или иную сторону. По мнению И. А. Голосова, именно с помощью «линий тяготения» происходит объединение отдельных элементов в общую архитектурную композицию.

И. А. Голосов различает «активную» (или вертикальную) «линию тяготения» и «пассивную» (горизонтальную). «Линии тяготения» Голосов рассматривал как основу создания архитектурной композиции. Он считал, что они представляют собой тот невидимый, но ощущаемый художником композиционный «каркас», придающий зрительную целостность архитектурному организму, как бы скрепляющий его. Именно умение видеть и чувствовать «линии тяготения» и использовать их для создания гармоничной композиции, по мнению Голосова, отличает подлинного художника.

В 1920 г. И. А. Голосов создает проект городской хлебопекарни, в котором горизонтальное движение расположенных по дуге объемов (навес для транспорта) как бы завихряется и переходит по спирали складского корпуса в вертикальное движение по оси главного цилиндрического объема.

В проекте радиостанции 1921 г. здание как бы вырастает из земли и, поднимаясь уступами, «движется» по направлению к радиомачте, где горизонтальное движение останавливается уже за пределами здания, переходя в вертикальную ось отдельно стоящей мачты.

Для некоторых следующих работ И. А. Голосова характерно, что при простом по конфигурации или даже строго симметричном плане завершающая объемную композицию часть проектируется в виде сложной беспокойной композиции (кузница с водокачкой, 1921 г.) или создается ритмичный ряд односкатных крыш, «колючий» зубчатый силуэт которых создает нарастающее «движение» всей композиции по

горизонтали (Останкинский конный завод, 1922 г.).

Затем в ряде проектов И. А. Голосов все более решительно использует приемы сдвигов прямоугольных объемов в плане и ритме косо поставленных параллельных корпусов. В конкурсном проекте Дворца труда в Москве (конец 1922-го — начало 1923 г.), сохранив прямоугольную форму плана большинства помещений, Голосов повернул их под углом 45° к продольным фасадам здания. Получилась необычная плановая и объемно-пространственная композиция. Фасады приобрели сложный рельеф в виде треугольных выступов, грани которых, обработанные неодинаково, «посылали» движение к расположенному на остром углу открытому амфитеатру с консольно вынесенной на металлической ферме трибуной для оратора, как бы концентрировавшей в себе движение пластики масс фасадов и направляющей его по диагонали в сторону площади.

В двух конкурсных проектах 1924 г. (Московское отделение газеты «Ленинградская правда» и акционерное общество «Аркас» в Москве) И. А. Голосов использует треугольные выступы, но они уже воспринимаются как остекленные эркеры, а не как косо поставленные прямоугольные в плане объемы.

Проекты 1924 г. как бы знаменуют завершение этапа символического романтизма в творчестве Голосова и являются переходным звеном к конструктивистскому этапу. Отношения И. А. Голосова с конструктивизмом были весьма своеобразны. Он не стоял у истоков этого течения. Но в середине 1920-х гг. И. А. Голосов был, пожалуй, наиболее блестящим интерпретатором художественных приемов конструктивизма. В 1925—1928 гг. И. А. Голосов, можно сказать, стал на небосклоне конструктивизма звездой первой величины.

Конструктивистский взлет И. А. Голосова начался с присуждения его проекту первой премии на конкурсе Дома текстилей в Москве в 1925 г. Он участвует затем чуть ли не во всех многочисленных тогда конкурсах, добиваясь, пожалуй, рекордного количества премий. И. А. Голосов, казалось, был неистощим в поисках разнообразных художественных решений. Легко и свободно комбинирует он ультрасовременные формы конструктивизма, смело вводит контрастные сочетания объемов (цилиндр и параллелепипед) и плоскостей (стекло и глухая стена), уверенно лепит пластику фасада.

Он увлекается стилистическими возможностями внешних средств и приемов конструктивизма, например четко выявленным обильно остекленным каркасом. Особенно это характерно для 1925—1926 гг., когда И. А. Голосов создает ряд изысканных по пропорциям,

рафинированных по рисунку каркаса и переплетов проектов конторских зданий, которые стали образцом для подражания и способствовали формированию специфического именно для второй половины 1920-х гг. облика представительного конторского сооружения. Наиболее показательны в этом отношении конкурсные проекты для Москвы: Дом текстилей (1925 г., совместно с Б. Я. Улиничем), Русгерторг (1926 г.) и Электробанк (1926 г.). В этих проектах И. А. Голосов с особой тщательностью прорабатывает графику фасадов — рисунок каркаса и переплетов.

Однако, быстро исчерпав в своих проектах внешнестилистические возможности фасада в виде остекленного каркаса, И. А. Голосов постепенно все больше внимания уделяет крупным объемным элементам, видя в них основу создания выразительного внешнего облика здания.

В годы своего конструктивистского периода И. А. Голосов создает большое количество заказных и конкурсных проектов зданий самого различного назначения, в том числе и для Москвы — Телеграф (1925 г., совместно с Б. Я. Улпничем), Смоленский рынок (1926 г.), Дом трестов военной промышленности (1929 г.) и кинофабрика (1927 г.).

И. А. Голосов в 1920-е гг. проектировал и индивидуальные жилые дома, и дома-коммуны, и дома переходного типа. В 1922 г. И. А. Голосов (вместе со своим братом П. А. Голосовым) участвует в конкурсе на проекты застройки двух жилых московских кварталов показательными домами для рабочих.

И. А. Голосов проектирует для Москвы несколько жилых домов так называемого переходного типа: дома кооператива «Электро» — 1925 г. (первые три этажа предназначались для конторских помещений, четыре верхних отводились под жилье — квартиры и комнаты для одиноких, в полуподвале — клубные помещения), дом «Новкомбыт» — новый коммунистический быт — 1928 г. (квартиры для семей, комнаты для одиноких, коммунально-общественные помещения в первом этаже), жилой дом-комбинат ОГПУ (дом общества «Динамо») — 1928 г. и др.

В конце 1920-х — начале 1930-х гг. И. А. Голосов проектирует несколько жилкомбинатов (дом-коммуна в масштабе квартала).

Интересны варианты его проекта жилого комплекса для первого рабочего поселка в Иваново-Вознесенске (1929—1931 гг.). Тщательно разрабатывая функциональную сторону организации жилого комплекса, Голосов большое внимание уделял созданию выразительной асимметричной композиции фасада квартала, обращенного в сторону

основной магистрали.

В 1930 г. И. А. Голосов создает конкурсный проект типового жилкомбината для Сталинграда, в котором предлагает совершенно новое, необычное объемно-пространственное решение. Вместо компактного квартала типовой жилой комбинат по проекту И. А. Голосова представлял собой комплекс, состоящий из трех соединенных* между собой (в центральной части) переходами и вытянутых параллельно друг другу (в направлении север — юг) корпусов: два коммунальных корпуса (западный корпус — общественный центр, восточный — детский сектор) и расположенный между ними, самый протяженный, жилой корпус (длиной 540 м).

Во второй половине 1920-х гг. проводится целый ряд конкурсов на областные и краевые Дома Советов. В двух из этих конкурсов И. А. Голосов получает первые премии, и его проекты реализуются: в Хабаровске (проект выполнялся совместно с Б. Я. Улиничем) и в Ростове-на-Дону. В 1928—1932 гг. по его проекту (совместно с архитектором Б. Я. Миттельманом и инженером С. Л. Прохоровым) строится Дом правительства Калмыкии в Элисте.

При проектировании рабочих клубов Голосов не стремился создавать единую крупную форму, не «собирал» все элементы клуба в общую, четкую по форме пластическую композицию, как это делал, например, К. С. Мельников. Он создавал сложные объемные построения, однако всегда переносил главный акцент во внешнем облике здания на один из объемных элементов композиции, решая именно его крупно и предельно лаконично, а все остальные элементы нарочито усложняя и измельчая, чтобы зрительно подчинить их этой крупной форме (или, как он ее называл, субъективной массе).

В построенном по проекту И. А. Голосова клубе имени С. М. Зуева в Москве (Лесная ул., 18, 1927—1929 гг.) вертикальный стеклянный цилиндр лестничной клетки как бы прорезает горизонтальный параллелепипед верхнего этажа, являясь главным композиционным элементом сложной и в достаточной степени расчлененной объемной композиции здания.

Проект клуба имени С. М. Зуева был создан И. А. Голосовым в 1927 г. Через год, в 1928 г., И. А. Голосов вновь использует цилиндрическую форму, но уже не для лестницы (как это сделано в клубе имени С. М. Зуева), а для одного из основных помещений Дворца культуры — большого зала для цирковых представлений на 2230 мест.

В дальнейшем, продолжая эксперименты с цилиндрической

формой, И. А. Голосов освобождает ее от всех примыкающих к ней прямоугольных объемов и полностью раскрывает, положив ее геометрические свойства в основу формирования архитектурного образа (конкурсный проект Дворца Советов, 1932 г.).

В 1931 г. И. А. Голосов создает конкурсный проект «массового театра» в Иваново-Вознесенске, а в 1932 г.— проект на конкурс «синтетического театра» в Свердловске, внешний облик которого решен в виде обращенной к площади динамической по композиции трибуны, по направлению к которой движутся колонны демонстрантов, проходящих затем под зданием театра. В 1932 г. Голосов создает конкурсный проект Театра имени МОСПС в Москве. В этом проекте отразилось то, что И. А. Голосов к этому времени фактически уже порвал с конструктивизмом.

Для творческой обстановки начала 1930-х гг. характерен и проект Голосова на фасад Театра имени Вс. Мейерхольда в Москве. У него даже назревал протест против стилистической определенности конструктивизма.

В проектах 1933—1934 гг. И. А. Голосов отказывается от принципов конструктивизма. Он возвращается к композиционным приемам классики, но стремится не повторять буквально классических форм, провозгласив: «В настоящее время мой лозунг: «Новая свободная форма». Однако проекты этих лет свидетельствуют, что новой эта форма была прежде всего по отношению к конструктивизму. И. А. Голосов пришел в эти годы к тому, чего он старался избежать в первые годы Советской власти,— к «реконструкции» классики.

Такие работы И. А. Голосова 1933—1934 гг., как жилой дом на Яузском бульваре, 2/16, проекты Академии коммунального хозяйства, Дома книги и Дома ТАСС в Москве и др., решены в традициях классики, хотя архитектурно-декоративные детали в них нигде не повторяют буквально классических форм. В проектах есть и портики, и колоннады, и пилястры, и консоли, и карнизы и т. д. Но все эти формы и детали И. А. Голосов намеренно делает в чем-то непохожими на классические прототипы — колонны без утонения и без капителей, у пилястр вместо традиционных капителей какие-то специально придуманные декоративные элементы, кронштейны и консоли хотя по общему построению и напоминают классические, однако их рисунок иной и т. д. Всегда свойственная И. А. Голосову любовь к крупной форме сказалась в проектах первой половины 1930-х гг. в создании подчеркнута монументальных композиций.

И. А. Голосов использует ярусные построения, колоннады,

скульптуры. Желая подчеркнуть весомость объема здания, он часто использует прием прорезания его массива высокой аркой (жилые дома в Москве и в Горьком, проект Дома ТАСС и др.).

В годы Великой Отечественной войны И. А. Голосов проектирует надгробия братских могил и триумфальные арки.

Умер И. А. Голосов в 1945 г., не успев завершить начатого им в последние годы жизни капитального труда «Основы современной архитектурной композиции».

И. А. Голосов вошел в историю советской архитектуры как самобытный и оригинальный зодчий, мастер крупной формы, не только виртуозно владевший приемами создания выразительной объемной композиции, но и теоретически разрабатывавший проблемы взаимосвязи крупной формы и художественного образа.



И. ГОЛОСОВ



Клуб имени С. М. Зуева на Лесной улице. П)2Н



Проект Дворца труда. И) 22



Жилой дом на Яузском бульваре. 1936

И. А. Казусь

Л. РУДНЕВ

(1885—1956)

Лев Владимирович Руднев обладал особым даром создавать крупную монументальную форму в архитектуре. Построенные им здания несут отпечаток яркого, самобытного таланта. Их образы впечатляющи, ясны и представлены всем понятным архитектурным языком. Они запоминаются на всю жизнь. Руднев стал одним из тех зодчих, кто принял самое непосредственное участие в формировании советской архитектуры с самых первых дней революции и заложил основы архитектуры социалистического общества. Построенные им в Москве в 1930—1950-х гг. Военная академия имени М. В. Фрунзе на бывшем Девичьем поле, здание Наркомвоенмора вблизи Арбатской площади, МГУ имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах являются теми зданиями-символами, без которых сейчас представить столицу просто невозможно. Они органично вошли в градостроительную ткань города, пластически организовав обширные пространства.

Л. В. Руднев родился в 1885 г. в Новгороде в семье учителя. Реальное училище и художественную школу он окончил в Риге. Затем в 1906 г. поступил в Академию художеств в Петербурге. Годы учебы были для Руднева одновременно и началом практической архитектурно-проектной и строительной деятельности. Он работал помощником в мастерской выдающегося мастера академика архитектуры И. А. Фомина, что, несомненно, сказалось на формировании зодчего и раскрытии его творческих потенций. С 1911 г. Руднев с успехом участвовал в архитектурных конкурсах. В 1913 г. он осуществил первую постройку — церковь-школу в Селезневке Екатеринославской губернии (Днепропетровская обл.). В этой работе, несмотря на то, что она была выполнена по чужому проекту, вполне отчетливо выявилось обостренное чувство молодого архитектора к красоте и пластическим возможностям строительного материала, его умение использовать природный камень для придания сооружению необходимой масштабности. Академию художеств со званием архитектора-художника Руднев окончил в 1915 г., в самый разгар первой мировой войны и назревания революционного взрыва в России.

Чрезвычайная темпераментность, эмоциональное, страстное мировосприятие, чуткость к переменам общественного настроения

предопределили глубину переживания Рудневым героики революции, настоятельную потребность осмыслить ее романтически и претворить в своем творчестве. В архитектурных фантазиях этого времени, в дипломном проекте университета ему удастся предельно лаконичными средствами (башни, арки, грандиозные лестницы) добиться впечатляющей монументальности, величественности архитектурного пространства. Пока еще в рамках академических канонов он пытается найти формы выражения широких общественных идей. Ко времени революции Руднев пришел сформировавшимся, зрелым, большим художником.

Его незаурядная творческая индивидуальность зримо, мощно выступила в одном из ранних самостоятельных произведений Руднева — памятнике Жертвам революции на Марсовом поле в Петрограде (1917—1919 гг.), принципиально новом по своему композиционному построению. Суровые монументальные формы не подавляют человека, но могучей пластикой каменных блоков формируют внутреннее пространство памятника (его важнейший композиционный элемент), связывая одновременно его и с окружающим архитектур-^{*}ным организмом, и с пространством Невы.

С первых дней Октябрьской революции Руднев в гуще событий архитектурной жизни: он преподает в Академии художеств (профес-сор), работает в архитектурном подотделе Наркомпроса вместе с Л. А. Ильиным, А. Е. Белогрудом, В. И. Дубенецким, Э. Я. Шталь-; бергом, В. А. Щуко и другими. В программе конкурса на проект Дворца труда, разработанной в подотделе, несомненно, не без участия Руднева, впервые предпринималась попытка хотя бы в общих^{*} чертах определить характер архитектуры нового типа общественного сооружения: здание должно «поражать широтой, светом и воздухом и отнюдь не должно подавлять психологии вошедшего своей грузностью и тяжестью» (1918 г.). В 1923—1925 гг. он участвует в конкурсах на проект пропилей Смольного, на монумент В. И. Ленину на Красной площади и памятник В. И. Ленину в Одессе, проектирует целый ряд других памятников, используя выразительность строгих геометрических объемов и плоскостей, специфические возможности камня.

Вторая половина 1920-х гг., когда Руднев возглавил проектное бюро Стройкома Ленинградского губкоммунхоза, выполнявшего большие работы по проектированию и строительству жилых и общественных комплексов, стали для зодчего временем переоценки своего творческого опыта, началом упорных поисков новых ответов на выдвигаемые жизнью задачи. В эти годы укрепления в советской архитектуре

конструктивизма Руднев вырабатывает свой творческий метод, основанный на стремлении сочетать в архитектуре эмоциональное с рациональным. На этом пути у него были и творческие победы, и, как у многих больших художников, подчас разочарования, дававшие ему повод для серьезного осмысления задач и предназначения архитектора. «Если бы меня спросили,— писал мастер,— что лежит в основе архитектурного творчества, как нужно приступить к созданию того или иного образа, я бы ответил: забудь, что ты «архитектор»; постарайся не думать о твоём архитектурном багаже (а он у тебя должен быть немалый), забудь свою привязанность к любимым тобою мотивам и архитектурным формам, к наследию прошлого или к достижению сегодняшнего дня. Не будь рабом любимого мотива, не смотри на него, как на канон, продумай поставленную перед тобой задачу как человек посторонний, не «специалист». Раньше всего найди идею сооружения, его душу, его характер, его образ... Навязывание определенных форм, преподнесение их как «существа композиции» только обезличит архитектуру, направит архитектурную мысль на путь использования «опробованных» рецептов».

В эти годы Руднев объединяет ряд близких ему по взглядам архитекторов, вместе с которыми выступает на конкурсах с проектами крупных общественных зданий, ищет новые приемы композиционного построения их комплексов.

Функциональная сложность, определенная заданием на проект Дворца культуры Пролетарского района Москвы (1931 г., соавтор Я. О. Свирский), приводит авторов к мысли о необходимости расчленения здания на отдельные объемы и о свободном композиционном построении плана. Вместе с тем Рудневу удается представить весь комплекс как единый организм, обогатив его фрагментами исторической структуры Симонова монастыря.

В проекте здания Госбанка в Новосибирске (1931 г., соавторы В. О. Мунц, Я. О. Свирский) Руднев явно в противовес предыдущим работам демонстрирует свое понимание тектонических возможностей современных материалов — бетона и стекла, контрастно сопоставляя в геометрически легко определяемой форме здания бетонные плоскости и грандиозно-хрупкие прозрачные объемы операционного зала, добиваясь эффектной выразительности, даже скульптурности сооружения.

Стиль в архитектуре был для Руднева не главной ее характеристикой; исходя из убеждения в непреходящей художественной ценности архитектурного произведения, он полагал, что «дело не в том, в каких формах работает тот или иной архитектор, а в том, насколько

содержательно все сооружение, ясно ли читается образ, воспринимается ли он зрителем, вызывая радость жизни и чувство бодрости». В названных проектах раскрылся большой диапазон дарования Руднева, сумевшего свободно перейти от романтически приподнятых композиций первых лет революции к проектированию сложнейших функционально насыщенных комплексов, сохранив при этом индивидуальность и художественное начало, присущие каждому из его проектов.

Новый шаг на пути к созданию произведений, образы которых воплотили в себе широкие общественные идеи того времени, Руднев сделал в начале 1930-х гг., и он был связан со строительством целого ряда зданий в Москве по заданиям РККА: Академия имени М. В. Фрунзе — высшая военная школа, здание Наркомвоенмора — военный наркомат, Театр Красной Армии на площади Коммуны. Так начался московский период мастера, когда его творчество было в основном посвящено Москве. Проектируя эти здания, зодчий исходил из убеждения, что это глубоко специфичная сфера деятельности архитектора, что это «тот участок общего фронта советской архитектуры, который... должен играть определенно ведущую роль в великой задаче создания монументальной архитектуры в Стране Советов». Эту особенность архитектурных сооружений для Красной Армии Руднев видел в четкости того идеологического содержания, которое необходимо раскрыть в архитектурных образах этих зданий, в возможности широкого использования скульптуры и других видов искусства.

Здание Военной академии имени М. В. Фрунзе (1932—1937 гг., соавтор В. О. Мунц) стало этапным на большом творческом пути Руднева и по праву заняло подобающее место в ряду выдающихся произведений советской архитектуры. В конкурсе на проект здания кроме Л. В. Руднева и В. О. Мунца приняли участие бригады АСНОВА, САСС [¹ САСС — сектор архитекторов социалистического строительства.], ВОПРА, архитекторы И. А. Фомин, К. С. Мельников, М. А. Минкус и другие. Конкурсная программа предъявила к будущему зданию требование, чтобы оно могло «своим архитектурнохудожественным оформлением выразить силу и мощь Красной Армии, а во внутренней компоновке обеспечить высокую военно-политическую подготовку командира РККА».

В этом здании, формирующем крупный градостроительный узел, его градостроительный замысел органично слит с архитектурнохудожественным образом самого сооружения. Как и в ряде предыдущих произведений мастера, в этой работе отсутствует композиционный

центр, своей главной осью здание повернуто в парк, ориентированный в сторону Ленинских гор. Героический образ здания академии создан сильными, но лаконичными художественными средствами, без использования классической традиции. Творческий темперамент Руднева направлен на концентрированное выражение основной идеи сооружения: величия и мощи Красной Армии, готовности ее к грозному отпору любым посягательствам на свободу Родины.

Здание академии решено единым монолитным объемом строго прямоугольного основного корпуса, покоящегося на выступающем вперед глухом стилобате. Асимметрично вытянутый стилобат опирается на мощные столбы из полированного черного лабрадора и своим движением ориентирован на акцентирующий угол здания массивный каменный куб, где до войны стояло изображение танка — символа передовой военной техники тех лет. Геометрически четкая структура основного объема здания, его нейтральная расчлененность кессонами с врезанными в них окнами способствуют восприятию стены как единой массы, противостоящей динамике стилобата. На этом сопоставлении рождается и эмоциональный строй восприятия архитектуры здания: сила и спокойствие, готовность к движению и собранность, напряженность.

Идее сооружения, его предназначению соответствует и расположение главного входа в разрыве стилобата и смещения с центральной оси. Такая композиция подчеркивает монументальность здания, так же как и завершающие высотный объем аттик со сдвоенными пилястрами и легкий карниз. Пространственная пластичность, свойственная зданию академии, целостность архитектурного облика способствуют восприятию его как своеобразной скульптуры.

В 1930-е гг. еще не построили клубную часть академии, без которой композиция комплекса оставалась в какой-то мере не вполне завершенной. В 1975—1978 гг. к зданию пристроен новый корпус (авторы: архитекторы В. Асе, В. Свистунов) — общежитие слушателей, представляющее собой полукруглый в плане пятиэтажный объем, который завершает реализацию архитектурно-композиционного замысла, заложенного в первоначальном проекте.

Для проектирования здания Академии имени М. В. Фрунзе была создана при ВСУ РККА специальная архитектурно-проектная мастерская под руководством Руднева, которая получила затем задание на проектирование здания Наркомвоенмора на Арбатской площади. Анализируя пространственную ситуацию в этом районе города в связи с начинавшимся строительством нового высотного ориентира столицы —

Дворца Советов, учитывая транспортную напряженность этого сложного городского узла, Руднев не ограничивался проектированием только самого здания, но предложил, решение всего комплекса площади, на которую сориентировал основной фасад нового здания, решенный в виде грандиозной триумфальной арки. Была осуществлена только часть этого большого, развитого комплекса. Воздвигнутая здесь башня, родственная башенным объемам Кремля по своему своеобразному стройному силуэту, достойно вписалась в панораму центральной части Москвы.

Конкурсный проект Театра Красной Армии — одного из зданий «трилогии» Руднева, связанной с военно-патриотической темой в советском зодчестве, — остался нереализованным. Этот проект по своему интересен, несмотря на традиционность объемного решения: зодчий рассматривал здание театра, прежде всего его фасад, как монументальную декорацию, вынесенную на площадь и как бы предваряющую действие на сцене. Так появляются широкая лестница, пышный портал, массивные колонны, традиционное скульптурное изображение коней в старом материале — бронзе и скульптуры на современные военные темы в новом материале — алюминии. Центром композиции комплекса, как и в ряде предшествующих работ мастера, является пространство перед зданием театра, т. е. сама театральная площадь.

Сложившийся при проектировании этих крупных сооружений коллектив архитекторов и инженеров, входивших в состав мастерской Руднева, — В. О. Мунц, В. Е. Асе, И. З. Чернявский, А. Г. Ечеистов, инженер П. Д. Гнедовский и другие — представлял ценную в творческом плане архитектурную ячейку, и в середине 1930-х гг. эта группа специалистов была переведена в состав Военпроекта.

Продол>йалось строительство комплекса военного наркомата, которое первоначально было развернуто вблизи Арбатской площади. Основные проектные работы по этому зданию осуществлялись силами талантливого авторского коллектива (1938—1951 гг., соавтор архитектор В. О. Мунц при участии архитекторов В. Е. Асса, В. В. Лебедева, Л. Б. Сегала, П. П. Штеллера). Проектирование велось уже в период Великой Отечественной войны (с переездом в 1942 г. Руднева из Ленинграда в Москву), что, естественно, наложило отпечаток на его архитектурное решение. Это сказалось в подчеркнутой рациональности планировки и объемной композиции сооружения, строгой продуманности системы помещений и их функциональной взаимосвязи, обеспечивавшей четкую работу крупного комплекса.

Его монументальный архитектурный образ формируется

сдержанными, лаконичными средствами. Величественный центральный объем здания, тектонически сильный, богатырски мощный, стоит свободно на берегу Москвы-реки и, как щиты, выдвигает перед собой боковые крылья-ризалиты. Эта классическая трехчастная композиция, не допуская тяжеловесности, создает равновесие элементов сооружения, делает его монолитным и величественным. Точно продуманное пропорционирование здания, членение фасадов лопатками (своеобразный ордер) на всю высоту, завершение центрального объема фризом и скульптурной композицией придают зданию, несмотря на его внушительные размеры, определенную стройность и масштабность. Мастерство, с которым это здание построено, ясность его архитектурного замысла, гармоничность частей, точная детализировка дают возможность отнести это произведение Руднева к ряду лучших в советской архитектуре тех лет.

После завершения Великой Отечественной войны Руднев активно участвовал в восстановлении разрушенных городов — Воронежа, Сталинграда, Риги, строил подмосковные колхозы. В послевоенной Москве он возвел ряд жилых домов, в том числе на улице Володарского, 26—32 (соавтор И. З. Чернявский), на Садовой-Кудринской улице, 28—30 (1945—1948 гг., соавторы В. О. Мунц, В. Е. Асе), на котором установлена мемориальная доска, напоминающая о том, что здесь жил Л. В. Руднев. В этих зданиях нашло отражение стремление запечатлеть в монументальных архитектурных формах пафос великой Победы советского народа. Проектируя эти дома, Руднев максимальное внимание уделял достижению удобства жизни в них и комфортности. Он говорил: «Если хотите создать хорошее жилье, представьте, что вы строите квартиру для себя, предусмотрите все мелочи, которые необходимы человеку».

Вершиной творчества Руднева, его наиболее замечательным архитектурным произведением по праву стало здание Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах (1948—1953 гг., соавторы С. Е. Чернышев, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков, инженер В. Н. Насонов). Строительство этого здания, занявшего самую высокую точку столицы над Москвой-рекой, было частью реализованного в сжатые сроки плана возведения целой системы высотных зданий, придавших Москве новый масштаб и новый живописный силуэт. МГУ стало наиболее значительной вертикалью города и по кубатуре, и по его градостроительной роли.

Творческая удача мастера стала возможной благодаря тому, что строительство университета, учебного здания, было темой, близкой

Рудневу на протяжении всей его жизни, начиная с дипломного проекта. С другой стороны, уже с середины 1930-х гг. зодчего вдохновляла проблема высотности зданий, соотношения зданий такого рода с окружающей городской средой, вопросы пространственной организации этой среды. И они наконец нашли достойное воплощение в комплексе зданий МГУ, решенном подчеркнуто скульптурно, раскрытом для восприятия с различных точек зрения. Убеждение Руднева, что «воздух, омывающий здание, не меньше участвует в композиции, чем само здание», здесь носило практическое воплощение. Единение комплекса с природой, подчеркивание архитектурными средствами высоты Ленинских гор свидетельствуют о зрелом мастерстве выдающегося зодчего.

Выделенная для строительства университета площадка на высоком плато на берегу Москвы-реки предоставила уникальные возможности для формирования нового архитектурного ансамбля. Композиционное ядро университета — его главное здание, увенчанное шпилем и звездой, доминирует над всем комплексом. Значительно более низкие боковые объемы, примыкающие к главному зданию, создают ступенчатый переход к боковым крыльям, где размещены общежития студентов и аспирантов и квартиры преподавателей. Отдельно стоящие корпуса химического и физического факультетов вместе с главным зданием образуют обширный двор, обращенный к Юго-Западному району Москвы, и обеспечивают парадный подход к высотному зданию. Со стороны Москвы-реки не менее торжественный подход организован в виде системы зеленых аллей, площадей и партеров с фонтанами.

Монуументальность и скульптурность, применение архитектурных приемов, подчеркивающих высотность здания университета, понимание конструктивных и художественных качеств строительного материала, точно найденные способы перехода от взметнувшейся ввысь центральной башни к масштабу человека — эти качества здания на Ленинских горах, свидетельствующие о высокой гуманистической миссии творчества Руднева, прослеживаются на всех этапах его архитектурно-строительной деятельности и являются принципами творческого труда вдохновенного поэта-романтика в архитектуре.



МГУ на Ленинских горах. 1949 — 1953. Совместно с С. Чернышевым, П. Абросимовым, А. Хряковым, инженер В. Насонов



Л. РУДНЕВ



Военная академия имени М. В. Фрунзе. 1932—1937. Совместно с В. Мунцем

Н. А. Пекарева

В. ГЕЛЬФРЕЙХ

(1885-1967)

Владимир Георгиевич Гельфрейх — один из представителей старшего поколения советских зодчих, первый среди архитекторов удостоенный звания Героя Социалистического Труда. Вступив в архитектуру на рубеже двух эпох, он с послереволюционных лет посвятил себя решению архитектурных задач, выдвинутых Октябрем, и сформировался как мастер уже в советское время. Его многолетний путь в архитектуре неотделим от общего процесса развития социалистического зодчества.

Гельфрейх родился 12 (24) марта 1885 г. в Петербурге в семье государственного служащего. В раннем детстве он с увлечением рисует и лепит; окончив реальное училище, стремится поступить в Академию художеств. После двух лет занятий в частной рисовальной школе юноша становится в 1906 г. студентом архитектурного класса Высшего художественного училища при Академии художеств, который с отличием оканчивает в 1914 г., выполнив под руководством Л. Н. Бенуа дипломный проект здания Государственного совета.

Имя Гельфрейха неразрывно связано с именем В. А. Щуко, в мастерской которого он начал работать в 1911 г., еще будучи студентом. 33-летний академик архитектуры, Щуко находился тогда в апогее славы; встреча с ним оказала решающее влияние на творческий путь Гельфрейха. Щуко разглядел в своем сотруднике талантливого, многообещающего архитектора. В молодом человеке его привлекали тонкий художественный вкус, верное чувство пропорций, дарование рисовальщика и живописца, способность решать практические задачи. Так зародилось их замечательное содружество, продолжавшееся вплоть до смерти Щуко, последовавшей в 1939 г.

1920-е и 1930-е гг. были для Щуко и Гельфрейха периодом напряженных творческих исканий. Продолжая начатую ими ранее линию творческого претворения наследия русского классицизма и итальянского ренессанса, они в то же время испытали и сильное влияние новой архитектуры, выполнив ряд работ в духе конструктивизма. В целом же они шли своим особым путем, сочетая приемы функционализма и конструктивизма со своеобразным современным толкованием классики. Характерной для них чертой было широкое

использование изобразительных искусств, и главным образом монументальной скульптуры. Обычно они продумывали не только общий прием включения скульптуры в композицию, но и непосредственно участвовали в выработке пластического решения. Проблему создания синтетического идейно-художественного образа Щуко и Гельфрейх разрешали с огромным мастерством, задумывая, быть может, иногда спорные по своей стилевой характеристике, но всегда сильные, эмоционально насыщенные произведения.

Список совместных работ Щуко и Гельфрейха очень велик. Он включает разнообразные сооружения, от крупнейших общественных и промышленных зданий до выставочных павильонов и монументов. Более 20 лет их имена звучали как неразрывное целое. Так они и вошли в историю советской архитектуры — Щуко и Гельфрейх... И в памяти всплывают такие произведения, как пропилеи Смольного и памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде, театр в Ростове-на-Дону, здание Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина и Большой Каменный мост в Москве. (Подробнее об этих сооружениях см. в статье о В. А. Щуко.) Эти сооружения стали заметными вехами на пути становления социалистического зодчества.

Работая вдвоем, Щуко и Гельфрейх не замыкались в своем творческом дуэте, а находились в окружении архитектурной молодежи. В течение многих лет они преподавали в Академии художеств, и немало зодчих обязано им своим профессиональным мастерством.

Большое место в деятельности Щуко и Гельфрейха занимало проектирование Дворца Советов. Оно сыграло особую роль, не только изменив во многом весь их жизненный уклад, но и определив дальнейшую судьбу их ближайшего творческого окружения. В 1933—1934 гг. оба мастера участвовали в первом и втором закрытых конкурсах на проект Дворца, в результате которых проектирование сооружения было поручено В. Г. Гельфрейху, Б. М. Иофану и В. А. Щуко. В связи с этим Щуко и Гельфрейх переезжают на постоянное жительство в Москву, навсегда распрощавшись с Ленинградом. Переехали с ними и их ближайшие помощники — П. В. Абросимов, А. П. Великанов, Л. М. Поляков, И. Е. Рожин, А. Ф. Хряков, Ю. В. Щуко и некоторые другие.

Отдавая в предвоенные годы основные силы Дворцу Советов, Щуко и Гельфрейх продолжали вести привычную для них разностороннюю творческую жизнь, связанную с решением и других архитектурных задач. Как и прежде, они с увлечением участвовали в конкурсах, проектировали и строили крупные здания и сооружения. К этому времени относятся конкурсные проекты театра в Ашхабаде, здания

Наркомтяжпрома и Дома Наркомюста в Москве, павильона СССР на Международной выставке 1937 г. в Париже, панорамы «Штурм Перекопа». По их проектам в 1930-е гг. воздвигнуты Большой Каменный мост в Москве и виадук в Сочи, Главный павильон на ВСХВ 1939 г.

Послевоенный период творчества Гельфрейха ознаменовался переходом к архитектурным темам широкого градостроительного плана. Мастер включается в работу над восстановлением и реконструкцией городов и в 1944—1945 гг. совместно с Ю. В. Щуко выполняет проект восстановления и реконструкции Ржева, а совместно с Л. П. Великановым, И. Е. Рожиным, Ю. В. Щуко — форпроект центра Сталинграда, участвует в конкурсе на проект восстановления и реконструкции Крещатика в Киеве, в 1945—1947 гг. совместно с В. А. Гайковичем и Ю. В. Щуко разрабатывает проект центра города Орла.

Значительной работой Гельфрейха в военные годы были сооружения третьей очереди московского метро — наземный и подземный залы станции «Электрозаводская», наземный вестибюль станции «Новокузнецкая» (в содружестве с И. Е. Рожиным). За эти сооружения авторы удостоены Государственной премии СССР 1946 г.

Творческой удачей стал подземный зал «Электрозаводской». Проектирование его началось еще при жизни Щуко. Однако в связи с изменением конструкций станции Гельфрейх и Рожин переработали первоначальный замысел и пришли к новому архитектурному решению. «Электрозаводская», как и все станции военного времени, отличается ярко выраженной тематической направленностью. В ее подземном зале средствами монументальной скульптуры раскрывается тема трудового энтузиазма советского народа, его героической работы в тылу. Хотя авторы и отдали дань господствовавшим тогда приемам подчеркнутой парадности композиции, все же «Электрозаводская» выгодно отличается от других станций третьей очереди цельностью и четкостью общего построения, сдержанностью мужественных архитектурных форм, лаконизмом цветовой гаммы. Проблема создания художественного образа разрешена здесь с отчетливым пониманием той пластически изобразительной роли, которую должны сыграть смежные искусства в раскрытии идейного содержания архитектурного произведения. Расположенные на пилонах центрального зала мраморные горельефы (скульптор Г. И. Мотовилов) гармонично увязаны с архитектурой сооружения, конкретизируя его идею.

Значительная роль в формировании идейно-художественного образа станции принадлежит своду центрального нефа. По всей его поверхности тянутся ряды вогнутых сферических чаш, из которых

струится свет. Пронизанный лучами «ста солнц» свод кажется невесомым. Это впечатление усиливается контрастом легкости свода и мощи пилонов. Обработка плафона множеством единообразных светильников вызывает ассоциацию с расположенным поблизости электростанцией, имя которого носит станция.

К метростроению Гельфрейх возвращается в 1949 г., создав совместно с М. А. Минкусом проект перронного зала станции «Ботанический сад» (ныне «Проспект Мира»). Этот зал отличается своеобразным приемом построения пилонов. Грани их значительно отклонены от вертикали и приближаются к тубинговой конструкции, благодаря чему сокращаются их поперечные размеры, что в условиях громоздких конструкций того времени играло большую роль.

Яркая страница в творческой биографии Гельфрейха — участие в создании первых московских высотных домов. Совместно с Минкусом он выполнил проект высотного административного здания на Смоленской площади, за что был удостоен Государственной премии СССР 1949 г.

В композиции высотного дома Министерства иностранных дел (Смоленская-Сенная пл., 32/34) видно характерное для тех лет стремление авторов использовать традиции русского зодчества, и в частности такого типичного приема, как ярусное построение с убывающими кверху объемами и постепенным облегчением их масс.

Объясняя свой замысел, Гельфрейх и Минкус писали: «Нам представлялось, что устремленное ввысь сооружение должно свободно стоять среди окружающей застройки, омываемое со всех сторон светом и воздухом, способствуя свободному пространственному построению всего городского ансамбля района... Для того чтобы высотное здание не казалось чуждым среди рядовой застройки, но естественно выросло из нее, мы создали террасообразную композицию, при которой объемы сооружения повышаются постепенно, переходя затем в динамически устремляющуюся вверх высотную часть... Нами применена система последовательно повторяющихся четырехбашенных венчаний, придающих архитектуре всего сооружения праздничный и целостный характер, объединяющих его сильным и торжественным лейтмотивом. Точно так же повторяется мотив обелисков».

Следует добавить, что достоинства здания в сильной степени снижаются из-за вычурного шатрообразного завершения его, заканчивающегося шпилем, не предусмотренного замыслом авторов и выполненного в порядке административного указания. Предложенное ранее завершение центральной высотной части в виде прямоугольной

башни естественно вытекало из общего объемно-планировочного построения сооружения и было органично связано со всем его композиционным строем.

Все во внешнем облике дома, начиная от мощных порталов главного входа, свидетельствует о стремлении авторов к торжественной приподнятости художественного образа. В таком же мажорном ключе запроектированы и интерьеры. В них богато представлены мрамор, бронза, латунь, ценные породы дерева, декоративные ткани и т. п. Это обилие декоративных мотивов было определенной данью господствовавшим тогда тенденциям архитектурного творчества. Строительство высотного здания положило начало коренному преобразованию Смоленской площади, предусмотренному Генеральным планом реконструкции города.

Одновременно с проектированием высотного дома Гельфрейх совместно с Минкусом разработали несколько вариантов планировки площади, в которых рассматривали ее как органическую часть крупного, развитого в пространстве градостроительного образования, включавшего и площадь Киевского вокзала.

Среди значительных работ Гельфрейха — больничный комплекс Загородной больницы на Рублевском шоссе. По проектам, выполненным им совместно с коллективом авторов, построены главный, инфекционный, детский и психоневрологический корпуса, а также связанные со зданием жилые дома (1954—1962 гг.). Свободно расположенные среди зелени парка больничные сооружения запроектированы в едином ключе, составляя развитой в пространстве целостный архитектурный организм.

В связи с новой организацией проектного дела в Москве в 1951 г. были созданы магистральные мастерские Моспроекта. Одну из таких мастерских возглавил Гельфрейх. И вполне закономерно, что именно ему, уже почти пять лет занимавшемуся проектированием высотного дома на Смоленской площади и реконструкцией прилегающих кварталов, была поручена обширная территория, идущая от центра вдоль трассы Киевского шоссе. В первоочередные задачи мастерской входила разработка основных композиционных узлов Кутузовского проспекта и системы двух площадей — Смоленской и Киевского вокзала.

Огромная работа была проделана над созданием площади у въезда на Кутузовский проспект с автомагистрали Москва — Минск (ныне пл. Победы). Когда-то здесь была далекая городская окраина с деревянными домишками. Теперь это представительный въезд в столицу с крупными массивами многоэтажных домов, обширными пространствами

цветников и газонов, хорошо организованными транспортными потоками. Проект планировки и застройки площади был разработан под руководством Гельфрейха коллективом в составе архитекторов М. Андрианова, Н. Баратова, инженера П. Рудипа при участии архитекторов А. Гуляева и В. Соколова (1953—1958 гг.).

В работе надо было исходить из утвержденных красных линий застройки, заложенных в Генеральном плане города. В соответствии с этим авторы приняли симметричную композицию площади с трапециевидной формой плана.

В 1968 г. на Кутузовском проспекте была установлена Триумфальная арка. Первоначально в 1834 г. она была сооружена на площади Тверской заставы (ныне пл. Белорусского вокзала) по проекту О. И. Бове, в 1936 г. она была разобрана в связи с реконструкцией площади. Проект размещения Триумфальной арки на Кутузовском проспекте разработан под руководством Гельфрейха архитектором М. В. Андриановым. Завершая перспективу зданий, протянувшихся вдоль северной и южной сторон площади, она придает въезду особую торжественность. Если до ее установки площадь не создавала достаточно парадного въезда в столицу — протяженные громады жилых домов, фланкирующих въезд, казались монотонными, — то после появления Триумфальной арки на центральной оси магистрали все архитектурно-пространственное решение этого градостроительного узла как бы обрело новый смысл. Казавшаяся ранее однообразной застройка стала необходимым нейтральным фоном, на котором в полную силу зазвучала тема триумфальности. В этом смысле площадь Победы — замечательный пример полноценного сочетания современной застройки с памятником архитектуры прошлого. Поблизости, на Поклонной горе, несколько лет назад был заложен памятник Победы.

Перед мастерской Гельфрейха были поставлены широкие задачи реконструкции Смоленской, Ростовской и Бережковской набережных, пробивки Кутузовского проспекта в восточном направлении до выхода к Москве-реке и организации в связи с этим площади у развилки проспекта и Большой Дорогомиловской улицы, а также площади у гостиницы «Украина». Позднее здесь был пробит бульвар, соединивший гостиницу с Киевским вокзалом.

В середине 1950-х гг. Гельфрейх активно включается в работу над проблемами индустриализации и типизации строительства, внедрения новых материалов и конструкций, вызванными небывалым размахом жилищного и культурно-бытового строительства. Основной линией развития столицы становится строительство жилых массивов на

свободных периферийных территориях. Так же как в большинстве магистральных мастерских, в мастерской Гельфрейха находятся в центре внимания теперь уже не отдельные сооружения, а новые районы, часто равные по населению целым городам.

Освоение свободных земель Гельфрейх с группой архитекторов начал в 1956 г. с района Фили-Мазилово. Хотя и несвободная от недостатков, эта работа интересна как одна из первых попыток решения градостроительных задач на основе типовых проектов и индустриальных методов строительства. Фили-Мазилово, и главным образом его квартал № 69, можно отнести к наиболее удачным жилым массивам того времени. В дальнейшем Гельфрейх углублял творческие искания, одновременно с планировкой шла работа над типовыми проектами.

В 1961 г., когда магистральные мастерские были преобразованы в районные, за мастерской Гельфрейха был закреплен Киевский район, простиравшийся тогда от Садового кольца до пересечения Минского шоссе с Московской кольцевой автодорогой. В 1960-х гг. в районе развернулись работы по освоению новых территорий Кунцева. В дальнейшем строительными площадками стали Давыдково и Крылатское.

После Фили-Мазилова следующим этапом творческих исканий были кварталы № 20 и 18 в зоне Рублевского шоссе. Используя как активное средство композиции цвет, архитекторы предложили разнообразить и здания на основе панелей типового дома 1605-А. Значительным шагом вперед с точки зрения повышения эстетического уровня массовой застройки являются квартал № 95 и массив Давыдково. Градостроительная роль их очень велика. Если 95-й квартал архитектурно организует въезд с запада по Минскому шоссе в столицу, то Давыдково служит сильным акцентом на восточном фланге застройки магистрали.

Под руководством Владимира Георгиевича в Киевском районе велось не только массовое жилищное строительство, но был создан ряд крупных общественных сооружений и среди них здание панорамы «Бородинская битва». С годами круг интересов Гельфрейха не сужался. Маститый мастер продолжал жить интенсивной творческой жизнью. Он принимал участие в архитектурных конкурсах 1950-х и начала 1960-х гг. на проекты пантеона и Дворца Советов на Ленинских горах и на проект памятника В. И. Ленину.

Деятельность Гельфрейха была высоко оценена Советским правительством. Мастер был награжден орденом Ленина, тремя

орденами Трудового Красного Знамени, двумя орденами «Знак Почета». Дважды ему присуждалась Государственная премия СССР. В 1947 г. Гельфрейх был избран действительным членом Академии архитектуры СССР, в 1956 г.— действительным членом Академии строительства и архитектуры СССР. Указом от 21 апреля 1965 г. Президиум Верховного Совета СССР за выдающиеся заслуги в развитии советской архитектуры и в связи с 80-летием со дня рождения присвоил Владимиру Георгиевичу звание Героя Социалистического Труда.

Умер В. Г. Гельфрейх 7 августа 1967 г.



Здание Министерства иностранных дел на Смоленской площади.
1949—1953. Совместно с М. Минкусом. инженер 1\ Лимановский



В. ГЕЛЬФРЕЙХ



Станция метро «Электрозаводская». Перронный зал. 1944

О. Н. Сметкина, А. Ю. Тарханов

А. ЛАНГМАН

(1886-1968)

В середине 1930-х гг. понятие «новая Москва» оставалось в известной мере умозрительным. И когда в городе ампириных особняков, доходных кварталов, деревянных окраин фотографы и художники пытались разглядеть черты той столицы, которая обещана была Генеральным планом реконструкции 1935 г., они выбирали один и тот же участок — Охотный ряд (ныне просп. Маркса), вид с Театральной (ныне пл. Свердлова) или Манежной площади (ныне пл. 50-летия Октября). Отсюда открывался совершенно иной город. Он имел уже новый масштаб, заданный Домом СТО, поддержанный первой очередью гостиницы Моссовета (ныне гостиница «Москва»).

Дом СТО (Совета Труда и Оборона), затем Дом СНК, ныне Госплана СССР, был построен в 1935 г. Его признали сразу, и любые повороты моды и изменения стиля не повлияли на эту оценку. Дом СТО — бесспорно, классика советской архитектуры. При своей простоте он далеко не элементарен. При необычайной монументальности вполне человечен. В статике и в динамике он предстает как новая масштабная единица города. Исключительно скромный по декору, он до сих пор остается самым строгим и представительным административным зданием Москвы. Дом в Охотном ряду мы видим на знаменитой картине Ю. И. Пименова «Новая Москва» (1937 г.). Г. Гольц, зодчий «абсолютного архитектурного зрения», назвал его в числе четырех лучших произведений советской архитектуры. «У нас есть хорошее, настоящее, новое — наше. Есть в Доме СТО, есть в метро, на канале имени Москвы и на выставке», — говорил он в 1940 г. на встрече московских и ленинградских архитекторов.

Автором Дома СТО (СНК) был Аркадий Яковлевич Лангман, архитектор и инженер, построивший за свою жизнь свыше 50 зданий, 21 из них — в Москве. А. Я. Лангман родился в 1886 г. в Харькове. С 1904 по 1911 г. учился на архитектурном отделении Высшего технического училища в Вене. Он получил хорошие инженерные знания, не книжное знакомство с новыми веяниями в искусстве, возможность упражняться в обычных для высших архитектурных школ того времени проектных заданиях: вилла художника, санаторий, жилой дом, музей.

Блестяще выдержав экзамены, в 1911 г. Лангман в течение двух лет

практиковался в проектных конторах Петербурга. В 1913 г., подтвердив диплом Венского политехникума в Петербургском институте гражданских инженеров, вернулся в Харьков. Здесь его ожидала служба в земской управе, работа над особняками, доходными домами, санаториями, складами, сараями. Лангман проектировал новые здания, перестраивал и надстраивал старые, словом, занимался той разнохарактерной, иногда черновой работой, которая непременно приходилась на долю молодого провинциального архитектора, но в конечном счете давала отличные профессиональные навыки: знание материала, умение находить общий язык с заказчиками, подрядчиками, строителями.

В 1922 г. Лангман приехал в Москву для работы на строительстве Каширской ГРЭС. После завершения строительства стал архитектором общества Стандартстрой. В круговороте ярких архитектурных идей, которыми отмечены 1920-е гг., деятельность учрежденного в 1923 г. акционерного общества Стандартстрой может показаться не столь интересной. Из стандартных деталей проектировали стандартные дома, из стандартных домов — стандартные поселки. Общество предлагало заказчикам широкую серию жилых зданий, одноэтажных и двухэтажных, одиночных и блокированных, от одной до шести комнат, «коммунальные дома» — общежития, театры, школы, больницы. Все проекты создавались для деревянного каркаса со щитовым заполнением и были основаны на принципе стандартизации элементов. Рациональная планировка, конструктивная простота, отсутствие шиповых соединений (применялась болтовая сборка узлов) сокращали сроки и стоимость строительства.

Важно понять, чем в то время было дерево. Это был материал эксперимента, средство быстрого воплощения замысла. Достаточно вспомнить павильоны 1-й Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 г., набор интереснейших архитектурных решений: сложный компактный объем павильона «Махорка» К. С. Мельникова, конструктивную ажурность входной арки И. В. Жолтовского или башни павильона ЦУЛП (Центрального управления лесной промышленности) А. Я. Лангмана и С. Н. Грузенберга. Работы Стандартстроя, адресованные и поселку и городу, ставили вопрос, какой быть новой Москве. Так же, как это делалось, например, в том же 1923 г. в поселке Сокол Н. В. Марковниковым, осваивали приемы малоэтажного строительства. На деревянные конструкции возлагали немалые надежды, это было попыткой смягчения жилищного кризиса. О необходимости «пересмотреть наше отношение к деревянному дому» говорил на конференции Госплана 1925 г. авторитетный градостроитель В. Н.

Семенов. Большинство проектов Стандартстроя принадлежит Лангману. В 1923—1926 гг. он построил поселок стандартных домов в районе Ленинградского шоссе, поселки в Краматорске и под Харьковом, дом на 1-й Брестской улице в Москве.

С 1927 г. Лангман становится главным архитектором ведомственной проектной организации Стройдомбюро. Начинается самый плодотворный период работы — всего за пять лет им было построено 13 важных для города зданий. Можно с уверенностью сказать, что в эти годы он был одним из самых строящих архитекторов Москвы.

Центром московской спортивной жизни стал стадион «Динамо» (1927—1928 гг., А. Я. Лангман, Л. З. Чериковер), включивший два футбольных поля, мотовелотрек, беговую дорожку, теннисные корты. Стадион в Петровском парке, открытый к началу 1-й Всесоюзной спартакиады, был крупнейшим в стране. 12-метровые трибуны «Динамо», замкнутые с трех сторон, с четвертой открыты парку.

Просто решен мощный портик с четкой надписью «Динамо», выявлены конструкции подтрибунного пространства. Образ Дворца спорта, «советского Колизея», особенно ясно читается ныне с Ленинградского проспекта.

Лангману принадлежат и крупнейшие административные здания Москвы. Роль административных зданий в городе 1930-х гг. была необычайно велика. Их появление зримо показывало становление нового государственного аппарата. В одном из журналов того времени они весьма точно названы общественно-административными сооружениями. Проекты заказывались лучшим архитекторам: Наркомзем — А. В. Щусеву, Центросоюз — Ле Корбюзье, Наркомат путей сообщения — И. А. Фомину, Наркомвнудел и Дом СТО — А. Я. Лангману.

В 1928—1931 гг. под руководством И. А. Фомина было построено здание на улице Дзержинского, 12. На небольшом участке архитекторы смогли разместить трехэтажный универмаг, 6 тыс. м² конторских помещений, 120 квартир, клуб, столовую и кинотеатр на 1500 мест. Здание Наркомвнудела (1932—1933 г., А. Лангман, И. Безруков) вызывало в свое время весьма противоречивые мнения. Отмечая высокое качество работы, к архитектору предъявляли различные претензии: нарушение ансамбля, несогласованность с домом по улице Дзержинского, разнотемность в решении фасада. Впрочем, эти высказывания скорее всего уже принадлежат истории. Сейчас, оценивая работу Лангмана, мы видим в ней и точно найденную образность, и строгую представительность, и безукоризненное качество строительства. Неосуществленным остался проект административного здания в

Кисельном переулке (1938 г.). И все же творческая судьба благоприятствовала Лангману. Большинство его проектов воплощалось в жизнь.

Показательно, что имени Лангмана мы не встретим среди имен участников важнейших всесоюзных конкурсов: он был занят строительством. В год конкурса на создание парка культуры завершались работы на стадионе «Динамо», проектировался жилой комплекс на улице Дзержинского. Во время конкурсов на Дом культуры Пролетарского района, театр массового действия в Харькове (на родине Лангмана), проект реконструкции Москвы — в центре города заканчивалось строительство трех жилых домов, на улице Дзержинского уже стояли строительные леса, готовились рабочие чертежи Наркомвнудела. При том первостепенном значении, которое Лангман, инженер и сын строителя, придавал работе на натуре, эти постройки занимали все время, не оставляя места для конкурсных замыслов. В эпоху, когда конкурсному проектированию придавалось столь важное значение, у него были реальные заказы. Лишь в 1933 г. он принял участие в закрытом конкурсе на Дом СТО в Охотном ряду, где премией было право на постройку. Он выиграл конкурс.

Дом СТО представлял в городе те величественные сооружения нового стиля, которые существовали только на подрамниках архитектурных мастерских. Он породил многочисленные подражания, на много лет вперед предопределил образ правительственного здания.

Дом СТО располагался в начале аллеи Ильича — магистрали, ведущей к Дворцу Советов. Поистине архитектурная выставка должна была состояться на этой улице. Иофан, Щусев, Жолтовский, Лангман смело включали свои здания в полифонический ансамбль. Дом СТО должен был отметить пролог и начало проспекта, стать важной, но все же вспомогательной точкой новой высотной композиции центра. Но Дворец Советов не был построен. И дом в Охотном ряду сам превратился в центральное здание одного из самых внушительных московских ансамблей.

Проект предусматривал строительство нескольких корпусов, занимавших почти квадратный участок между улицами Горького и Пушкинской. К постройке в 1933 г. была принята первая очередь — корпус вдоль Охотного ряда, но и он был очень велик, почти 160 м по фасаду при высоте в 10—12 этажей.

В самой постановке высокого и узкого корпуса появилась определенная динамика. С острых ракурсов его массивный объем приобретал энергичную легкость. В то же время от площади

Дзержинского массив здания казался монументальным. Необычайно точно найден был перепад высот в 11 м между центральной и боковыми частями. Будь он чуть больше, нарушилось бы единство объема, характер силуэта, будь чуть меньше, нарушилась бы логика соподчиненности. Простота и рациональность плана (центральный коридор с рабочими комнатами на две стороны и тремя лестничными холлами) не помешали тонким градациям объема, изменению ширины корпуса от максимальной по углам к минимальной в центре. На тесном вытянутом участке это выглядит как намек на курдонер [¹ Курдонёр — парадный двор, ограждаемый основным корпусом здания и выступающими боковыми флигелями.], на торжественное глубинное построение — так плоский рельеф парных пилястр напоминает уходящие в перспективу колонны. Входы были отмечены порталами. Главный вход получил портал в три этажа, рассчитанный на восприятие с площади. Центральную часть Дома СТО увенчал рельефный герб СССР — прием, с тех пор неоднократно повторенный, но тогда обладавший всеми качествами художественного открытия.

Интерьеры — рабочие комнаты, вестибюли, амфитеатры залов, лифты, светильники, решетки лестниц, оконные и дверные приборы — все проектировалось архитекторами. Лангман проявил тонкое понимание нового для Москвы типа делового многоэтажного здания. Быть может, здесь сказались и впечатления от поездки в 1930—1931 гг. в Германию, Францию и США.

Строительству Дома СТО посвящена книга А. Я. Лангмана, выпущенная издательством Академии архитектуры СССР в 1940 г. Судя по тексту, это переработанная для печати пояснительная записка, содержащая все необходимые сведения о материалах, конструкциях, производстве работ. Об архитектуре говорится не так уж много, зато становится ясно, до какой степени конкретизации умел Лангман доводить свои проекты. Новаторство художественное и композиционное неизменно подтверждалось новаторством организационным и техническим. Для ускорения работ здесь последовательно проводился поточный метод строительства, использовалась оригинальная система бетонирования каркаса. Остроумные технические решения были найдены и для крепления облицовки, и для заложения фундаментов, стоящих в подземной реке или проходящих над тоннелем метро. Выполнение отделки потребовало даже специальных экспедиций на поиски облицовочного камня. Лангман остановил свой выбор на протопоповском известняке с Оки, карельском граните и уральском мраморе.

«Завершение в основном двух громадных зданий в Охотном ряду — гостиницы Моссовета и Дома СТО — придало совершенно новое архитектурное лицо этому отрезку будущего центрального московского проспекта», — сообщали журналы в 1934 г. Влияние этих зданий на город действительно трудно переоценить.

Постановление «О Генеральном плане реконструкции Москвы» было принято в июле 1935 г., Дом СТО был освобожден от лесов в декабре. Для планировщиков он был уже данностью. Точно так же в качестве условий задачи вошли в план и другие построенные Лангманом здания, расположенные на самых ответственных участках города: Наркомвнудел, жилой комплекс с универмагом на улице Дзержинского и стадион «Динамо». И Лангман таким образом, хотя и не значился в списке авторов нового генплана, фактически повлиял на многие его позиции.

Проектируя административные здания, Лангман, как никто, владел репрезентативностью. Изящным конструктивистским офисам недоставало монументальности, время требовало величественных, ассоциативно-вечных форм, и Лангман умел соответствовать этому стремлению, не поступаясь строгостью, функциональностью, логикой. На пути от конструктивизма к освоению наследия, пройденном нашей архитектурой, его дома были ровно посередине и, быть может, самым появлением своим обозначили некий хронологический и вкусовой рубеж.

В этой связи стоит сказать о Лангмане и конструктивизме, употребляя этот термин в его нынешнем, объединяющем, а не в современном 1920—1930-м гг., групповом значении. Среди первых московских работ Лангмана следует отметить такой типичный конструктивистский объект, как дом Госторга на Мясницкой улице, 47 (1925 г., архитекторы Б. М. Великовский, А. Я. Лангман, М. О. Барц, Г. Г. Вегман, М. В. Гакен). Близки к конструктивизму и его жилые дома. И все же ортодоксальным конструктивистом его не назовешь.

На долю архитекторов-новаторов, таких, как Мельников, Леонидов, Гинзбург, Веснины, выпала нелегкая задача утверждения стиля в его крайних проявлениях. Каждый их проект и каждое выступление резко полемичны. Однако профессия в целом не может жить только крайними мнениями, особенно такая профессия, как архитектура. Манифест конструктивистов и их практика — разные вещи. И когда мы присматриваемся к практике, то замечаем рядом с мастерами — «генераторами стиля» других, усваивающих этот стиль, причем на уровне не декоративном, а смысловом. Они перенимали не только

формальные признаки, но и объективно ценное содержание. Более того, они брали лучшие стороны новаций. Здоровый консерватизм (в большинстве своем то были архитекторы с дореволюционным стажем) удерживал их от слепого следования моде. Они просто могли работать в любом стиле, их этому учили специально, и конструктивизм не составил исключения. В числе архитекторов- традиционалистов, отдавших дань конструктивизму, мы видим А. В. Щусева, И. В. Жолтовского, И. А. Фомина, Г. П. Гольца. Видим и А. Я. Лангмана.

Профессионально разносторонний архитектор, он добивался высокой представительности в облике административных зданий, проектировал удобные жилые дома, а в малоэтажном строительстве использовал традиционные формы, строил дома отдыха и дачи под Москвой, в Сочи, в Гагре.

Жилые дома, построенные Лангманом, очень разнообразны. Дом на улице Мархлевского, 9 (1923 г.),—маленький, трехэтажный, на несколько квартир, почти особняк, характерен удачным сочетанием конструктивистской рафинированности объема и отзвуков модерна в деталях. Два круглых эркера увенчаны профилями, на боковом фасаде — круглое окно, один из излюбленных мотивов архитектора.

Свободно спланированный участок дома в Большом Комсомольском переулке, 5 (1935 г., архитекторы А. Лангман, Л. Чериковер, Н. Арбузников), объединил семиэтажный жилой дом и трехэтажный общественный корпус, выведенный к красной линии. Жилой комплекс, или, как называли его в журналах, «жилой комбинат», имел трех-четырёхкомнатные квартиры, каждая с горячей водой, ванной, газовой кухней, что для Москвы того времени было, пожалуй, роскошью. В общественном корпусе располагались фабрика-кухня, столовая, клубные комнаты, парикмахерская, ясли, детский сад, гостиница.

В этом диапазоне от небольшого объекта до жилого комплекса раскрываются возможности архитектора. Дома, спроектированные Лангманом, вообще отличались особым комфортом. Это была именно архитектура жилья, где все внимание с декорации, конструктивистской ли, ренессансной ли, переносилось на «внутренности» дома: продуманные инженерные системы, удобство пологих лестниц, светлые и теплые площадки, большие, свободно спланированные квартиры. Лангман был рационален, но не стремился при этом к выгадыванию нескольких квадратных метров, коридорам через этаж, тесной упаковке квартир и прочим ухищрениям «экономического» жилья. Его дома замечательны тем уважением к человеческой психологии и антропометрии, которое присуще, вероятно, лишь опытным

архитекторам и вдумчивым врачам. Лангман проектировал, как водится, методом подстановки, перевоплощения — для заказчика, как для себя. У него была репутация аккуратного и внимательного к пожеланиям заказчика профессионала. Большинство его зданий строилось по персональным заказам, это говорит о многом. Всего Лангман построил в Москве 10 жилых домов, каждый из которых интересен по-своему. Большой 10-этажный дом в Орликовом переулке, 8 (1951 г., архитекторы А. Я. Лангман, Л. И. Лоповок), был последним осуществленным московским проектом. В 1958 г. вместе с А. Б. Борецким, А. С. Образцовым, Г. Н. Чечулиным, И. К. Бебяковым он принял участие в конкурсе на Дворец Советов, и это последняя, известная нам работа Аркадия Лангмана.

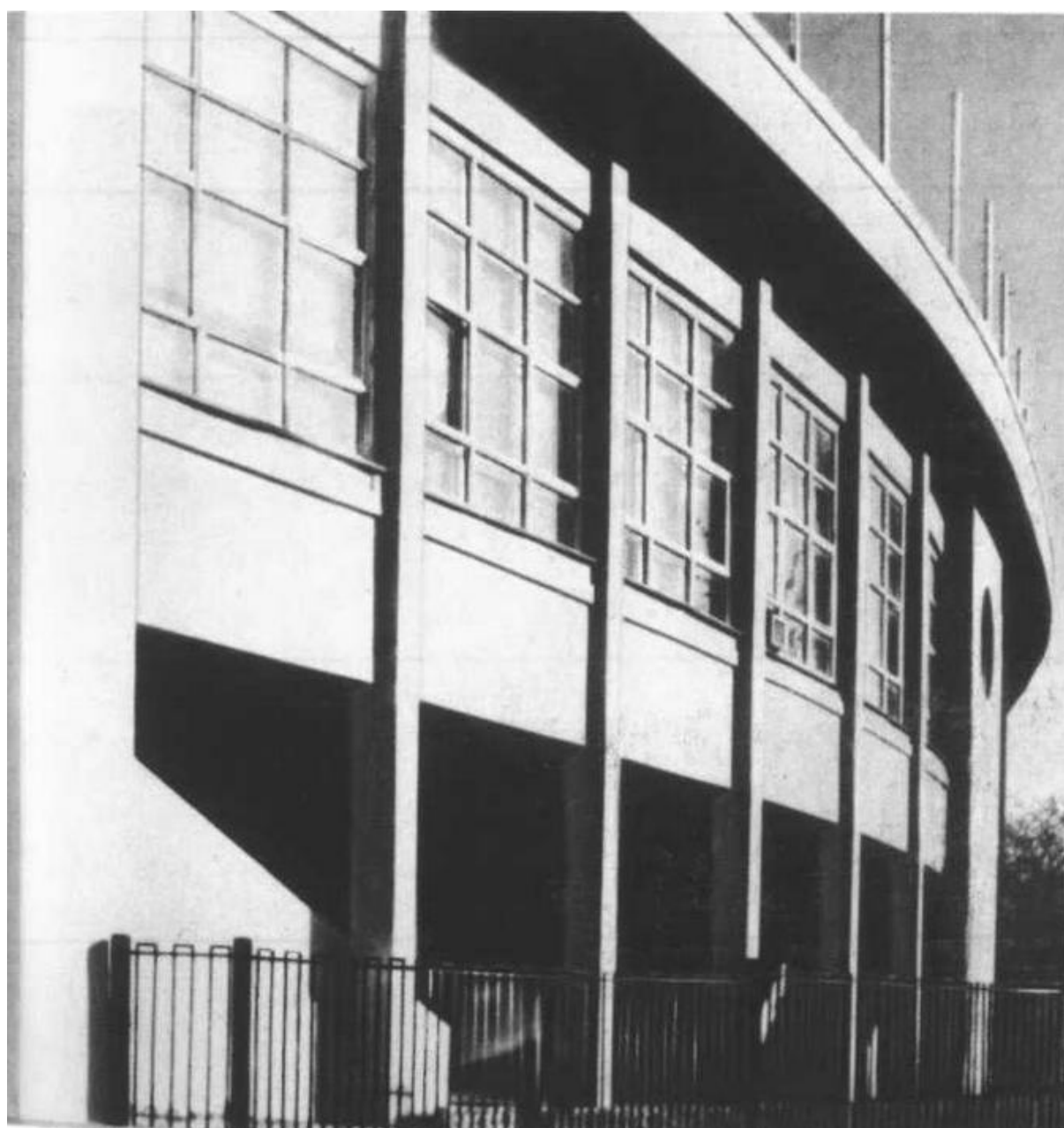
Среди зодчих Москвы А. Я. Лангман занимает не особое, нет, но именно собственное место. В годы, когда новая Москва еще не родилась, здания Лангмана уже зримо представляли ее на московских улицах. Корректные, скромные, но, несомненно, выразительные, образы его жилых домов и административных зданий свидетельствуют о высокой профессиональной культуре и о художественной совести мастера.



Здание СТО (ныне Госплан СССР). 1932 —1934



А.ЛАНГМАН



Стадион «Динамо». 1927. Совместно с Л. Чериковером

А. А. Стригалев

К. МЕЛЬНИКОВ

(1890-1974)

Константин Степанович Мельников был, несомненно, одним из самых ярких и своеобразных архитекторов в масштабах всей мировой архитектуры XX в. И в то же время в молодой советской архитектуре он был одним из самых московских архитекторов.

В 1920-х — начале 1930-х гг. (время, на которое приходилась наибольшая творческая активность Мельникова), когда другие ведущие мастера архитектуры широко участвовали в проектировании и строительстве для Иванова и Махачкалы, Харькова и Минска, Брянска и Элисты, Ростова-на-Дону и Баку, Свердловска и многих других советских городов, Мельников работал почти исключительно для Москвы и Подмосковья.

К. С. Мельников родился в Москве 22 июля (по старому стилю) 1890 г. и, кроме недолгих выездов, провел в ней всю жизнь. Его детство прошло в деревне Лихоборы, в полурабочей, полукрестьянской семье. Отданный в «мальчики» в строительную контору «В. Залесский и В. Чайлин», он привлек внимание В. М. Чайлина, выдающегося русского инженера-теплотехника, своими художественными способностями. Чайлин помог подростку Мельникову подготовиться к поступлению по конкурсу в Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1905 г.), где он последовательно окончил общеобразовательное (1910 г.), живописное (1914 г.) и архитектурное (1917 г.) отделения.

Еще студентом он работал на ряде московских построек, а в 1916—1917 гг. успешно выполнил и осуществил в натуре проекты фасадов для четырех зданий строившегося тогда первого в России автомобильного завода АМО (ныне ЗИЛ) — заводоуправления, кузнечного, литейного и прессового цехов.

Первое из этих зданий сохранилось на территории автозавода. Симметричное, с невысоким куполом в центре, кирпичное с немногими белыми деталями, оно характеризуется монументальностью и простотой. Здание вызывает ассоциации с постройками русских зодчих начала XIX в. — О. И. Бове, Д. И. Жилярди и других, но в его больших проемах, в обновленной трактовке традиционных форм как бы «осуждается» новое время: это произведение Мельникова представляет

собой выразительный пример московского архитектурного неоклассицизма 1910-х гг.

После революции, начиная с 1918 г., К. С. Мельников работает в ряде вновь созданных московских проектных мастерских под руководством И. В. Жолтовского и А. В. Щусева (мастерские Моссовета, отдела ИЗО Наркомпроса, «Новая Москва»). В 1918—1919 гг. он разрабатывал в духе палладианства проект поселка при Алексеевской больнице, а также участвовал во внутренних конкурсах на проекты Народного дома, жилых домов разных типов, колумбария и др. Для «Новой Москвы» в 1918—1923 гг. Мельников проектировал перепланировку своего родного Бутырского района и участвовал в таком же проекте для соседнего района, включавшего Петровский парк и Ходынское поле. Этот проект, первоначально начатый И. И. Фидлером и А. Л. Поляковым, — единственный в мельниковской практике пример работы в авторском коллективе. Предлагал он и свой вариант реконструкции Советской площади, перепланировавшейся тогда по проекту А. В. Щусева и И. А. Голосова.

В конце 1920 г. Мельникова пригласили преподавать на архитектурном факультете только что организованного Вхутемаса. Здесь вместе с И. А. Голосовым он возглавил один из трех потоков факультета. Это была «Вторая мастерская экспериментальной архитектуры», или «Новая академия», небольшая, но вполне самостоятельная по творческим установкам. Оба руководителя этой мастерской в собственных и учебных проектах того времени интенсивно искали новых путей в архитектуре, ее нового пластического и образного языка, исповедовали и разрабатывали теорию «архитектурного организма», решительно отказывались от ордерных архитектурных форм.

Первый общепризнанный успех принесло Мельникову участие в конкурсе на квартал показательных домов для рабочих по Серпуховской улице, в котором он среди нескольких десятков архитекторов единственный выступил с комплексно новаторским проектом. Тогда же выполненный второй конкурсный проект Дворца труда (оба в 1922—1923 гг.), хотя и не был премирован, подтвердил незаурядность и оригинальность таланта Мельникова. Пожалуй, Мельников был самым молодым из получивших заказ на самостоятельное проектирование павильона для Всероссийской сельскохозяйственной выставки 1923 г. Правда, павильон ему заказали очень скромный — один из множества отраслевых, предназначенных для показа работы и продукции махорочного синдиката.

Но павильон «Махорка» оказался архитектурным событием, и не

только в рамках выставки. Мельников остроумно скорректировал предложенную функциональную программу, а в композиции исходил из убеждения, что выставочная архитектура должна быть обязательно образно новой и впечатляющей, должна выполнять роль важнейших «экспонатов» выставки. Архитектор расчленил здание на ряд самостоятельных объемов, контрастно сгруппировал их, накрыл разнонаправленными односкатными кровлями, консольно выдвинул верхний объем над опорами, противопоставив его массиву две ажурные формы — открытую винтовую лестницу и узкую застекленную шахту для транспорта.

Своей образной экспрессивностью павильон «Махорка» произвел огромное впечатление на современников. Он вообще оказался одним из самых первых примеров подлинного обновления языка архитектуры, тем более знаменательного, что постройка была выполнена в традиционнейшем и, казалось бы, уже не поддающемся какому-либо новому осмыслению материале, — в дереве.

В феврале 1924 г. Мельников по конкурсу получил право на почетнейшую работу: сооружение саркофага в еще только проектировавшемся и одновременно строившемся тогда временном (втором) Мавзолее В. И. Ленина. Это задание в сложных технических условиях и в сжатые сроки Мельников реализовал к открытию Мавзолея для посетителей летом 1924 г. Выполненный им саркофаг служил своему назначению в течение двух десятилетий, вплоть до послевоенной реконструкции интерьеров Мавзолея.

В том же 1924 г. Мельников, как архитектор с выраженным индивидуальным характером творчества, успешно участвовал в заказных конкурсах на проект московского здания для издательства «Ленинградская правда» на Страстной площади (ныне Пушкинская пл.), проект павильона СССР для Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности в Париже, а также получил заказ на сооружение комплекса Ново-Сухаревского рынка (в квартале между Садовой-Сухаревской ул. и Б. Сухаревским пер.).

Победа в конкурсе на павильон СССР и последовавшая затем постройка павильона в Париже принесли Мельникову всемирную известность. Несмотря на то что павильон был выстроен из дерева (как, кстати, и Ново-Сухаревский рынок, как и советский торговый центр на выставке в Париже, и советский павильон на выставке 1926 г. в Салониках), т. е. в принципе был временным сооружением, он пережил сроки своего физического существования и прочно вошел в историю архитектуры. Единственным из сооружений Международной выставки

декоративного искусства и художественной промышленности 1925 г. советский павильон был в 1926 г. повторно собран в Париже и в течение ряда лет использовался как рабочий клуб. В настоящее время подготавливается восстановление этого павильона в парижском районе Ла Виллет как выдающегося памятника архитектуры XX в.

Советский павильон стал гвоздем Парижской выставки 1925 г. В нем наиболее полно выразилась мельниковская концепция выставочной архитектуры: соответствие экспозиционной функции и яркая «экспозиционная» выразительность самой архитектуры, полученная в результате совершенно оригинальной, тесно связанной при этом с конкретными функциональными и технико-экономическими условиями архитектурной композиции. Мельников охотно и весьма успешно работал для международных выставок, конкурсов и заказов, но это не противоречит заявленной вначале преимущественной работе Мельникова для Москвы. В этих случаях его увлекала патриотическая возможность творческого соревнования на самых высоких уровнях.

Основные творческие усилия Мельникова всегда были сосредоточены не на репрезентативных зданиях, а на композиционных и образных поисках решений сооружений с важнейшими жизненными функциями, преимущественно на новых типах сооружений. Он разрабатывал целые серии однотипных по функциям, но различно решаемых им по объемно-пространственным качествам и образной характеристике объектов. Так, решающее значение в его творчестве получили выставочные и близкие им по функциям объекты, клубы, гаражи и такая древнейшая, но перманентно обновляемая задача архитектуры, как жилье. Ко всем этим темам Мельников обращался неоднократно, а в отдельных случаях (особенно наглядно для клубов и гаражей) параллельно вел ряд объектов одинаковой функции.

В 1925 г. Мельникову был заказан проект гаража для Парижа вместимостью в тысячу машин. Он разработал два разных варианта: полупрозрачный стеклянный куб со стоянками в 10 этажей и поднятое над уровнем земли здание (на проекте был изображен вариант размещения гаражей над мостами через Сену) совсем особой пространственной конструкции, напоминающей огромные козлы, стянутые поверху висячим покрытием. Такие конструкции вошли в архитектуру лишь тридцатью годами позднее. Первым по времени оказалось здание Роли-арена в США, построенное в 1953 г.

Для Москвы Мельников построил два больших гаража для автобусов и грузовых автомобилей (1926—1929 гг., ул. Образцова, 19а, Новорязанская ул., 27). Это монументальные инженерные сооружения. У

первого из них план имеет форму параллелограмма, а частые проемы ворот обусловили пилообразный контур стен. Архитектурные формы, их выразительная пластика и детали, оказывается, имеют органичную связь с глубоко проработанной автором моделью функционального процесса: Мельников предложил расстановку автобусов плотными пилообразными рядами, таким образом, чтобы любая машина могла занять свое место или, наоборот, могла быстро выехать из гаража, не мешая соседям, и, во-вторых, двигаясь только передним ходом. Такая система, в свое время тщательно отработанная и испытанная, была названа Мельниковым «прямоточной». К сожалению, в дальнейшем задуманная высокая культура эксплуатации перестала выдерживаться.

Гараж на Новорязанской улице имеет план в виде гигантской подковы. Автор считал, что этот план особенно удачно отвечает форме участка. Попутно со строительством Мельников разработал много других проектов-идей на тему гаража: сочетания подземной и наземной построек; гараж, растущий в несколько очередей; гараж с самыми различными формами плана, по-разному использующими возможности участка, и т. д.

В рассматриваемое время был популярен тезис функционалистов о том, что архитектурная форма должна следовать функции. Мельников своим творчеством постоянно полемизировал с автоматизмом и ограниченностью такого тезиса. В его работах архитектурная форма всегда особенно активно взаимодействует с функцией, и в то же время одинаковая функция никогда не обуславливает одинаковость формы. Напротив, одна и та же функция вписывается в разные объемно-пространственные формы.

Это особенно наглядно отразилось в облике клубов Мельникова. В 1927—1929 гг. он спроектировал семь различных клубов, из которых шесть были выстроены: клуб фабрики имени М. В. Фрунзе (Бережковская наб., 28), клубы имени И. В. Русакова (Стромынская пл., 10), «Каучук» (Плющиха, 64), «Буревестник» (3-я Рыбинская ул., 17), клубы фабрики «Свобода» (ныне Дворец культуры имени М. Горького, Вятская ул., 41) и фарфоровой фабрики в подмосковном городе Ликино-Дулево.

Как известно, клубы, спроектированные Мельниковым, на протяжении десятилетий вызвали бурные споры и критику. Только теперь они стали расцениваться как особенно яркие и выразительные примеры решений советской архитектуры, как здания, образно запечатлевшие неповторимый характер и дух времени. Это значит, что они обладают качествами, свойственными выдающимся архитектурным

произведениям всех эпох. Да и сама страстность многолетних споров о них свидетельствовала, по-видимому, о силе производимых этой архитектурой впечатлений при непривычности для современников ее форм. Особенно это относится к наиболее известному клубу имени И. В. Русакова.

Когда критикуют эти здания, то обычно говорят об отсутствии одних помещений, малом размере других, недостаточно развитой сценической части и т. д. Но эти параметры не определяются архитектором. Напротив, Мельников законно гордился тем, что он нашел возможности выполнить все задания заказчиков — различных профсоюзных организаций Москвы, и не только не поступился архитектурной выразительностью, а придал каждому из однотипных клубов неповторимо индивидуальный облик.

В те годы как раз только формировался тип советского клуба, который рассматривался как социально важнейшее массовое общественное здание. Процесс разработки клуба на уровне социального заказа сам по себе проходил в острейших дискуссиях и в быстром, неравномерном темпе.

Клубное строительство Мельникова очень точно соответствовало определенному этапу в представлениях об идеальном рабочем клубе, но, пока здания строились (что делалось относительно быстро), в дискуссиях получали преобладание иные, чем при заказе, представления об «идеальном клубе» (в частности, хотелось превратить клуб в маленький театр, а на практике господствующей функцией становилось кино, что вызывало, например, закладку окон в залах). С другой стороны, все без исключения клубы оказались в строительстве сильно упрощенными и даже искаженными в сравнении с проектами, разработанными Мельниковым. Обо всем этом тогда же подробно с горечью писал известный публицист Н. В. Лухманов в книге «Архитектура клуба» (М., 1930), практически явившейся монографией о мельниковских клубах.

Как же решал Мельников функциональную сторону клуба? Одним из самых жестких требований была экономичность постройки. Проекты Мельникова удовлетворяли этим требованиям заказчика. Мельников разделил потоки публики: в здание попадают через небольшой кассовый вестибюль и фойе с гардеробом, а разгружается зал через наружные лестницы. Многоцелевой центральный зал по нормам предусматривал уменьшенную (клубную) сцену и соответствующую сценическую коробку, а также обязательное дневное освещение через окна. Все это было выполнено. Но чтобы восполнить недостаток отдельных

помещений для клубной работы, вызванный теми же экономическими требованиями, Мельников предложил и разработал в разных вариантах для каждого из семи клубов трансформацию зрительного зала: путем специальных подвижных перегородок разделять в случаях надобности единый объем зала на несколько помещений, т. е., как говорил архитектор, превращать один зал в систему залов. На практике эта особенность проектов была осуществлена (неполно) только в клубе имени И. В. Русакова. Так обстояло дело с функциональной стороной выстроенных клубов.

Что же касается их художественно-образной выразительности, следует сказать, что в архитектуре можно найти не так много примеров такой экспрессивной и одновременно монументальной (при небольших физических размерах) динамичности, как в зданиях клубов имени И. В. Русакова, «Каучук», клуб в Дулеве.

Параллельно с клубами Мельников строит свой дом (Кривоарбатский пер., 10), о котором спорили так же много, как о клубе имени И. В. Русакова. Дом необычен в целом и в деталях: два равных по диаметру, но разновысоких цилиндрических объема стоят по отношению к улице «в затылок», на треть врезаясь друг в друга. Передний раскрыт на улицу гигантским окном второго этажа (20 м²), задний почти равномерно по всей поверхности прорезан вертикальными шестиугольниками многочисленных небольших окон.

Количество помещений внутри дома и их общая площадь не так уж велики. Дом необычен не величиной, а сочетанием совершенно разных по форме размеров, характеру освещения помещений. Здесь создан особый пространственный мир. Попавшему сюда человеку вдруг раскрывается, сколь чудесными и постоянно изменчивыми качествами может обладать окружающее его сложное жилое пространство. «Станный» снаружи, дом оказывается внутри еще более необычным, но при этом глубоко человечным, уютным и удобным. Архитектура здесь вступает в непрерывный активный контакт с живущими в ней, несет особую духовность, радуется никогда не исчерпывающимся, но неназойливым чередованием находящихся перед взором картпн.

Необычная для жилья круглая в плане форма представлялась Мельникову целесообразной, в том числе и по ряду конструктивных и экономических соображений. Он хотел запатентовать комплекс принципиальных решений, найденных им при проектировании и осуществлении строительства собственного дома. В те же дни он разработал несколько вариантов многоквартирных домов небольшой этажности с блокировкой круглых или прямоугольных в плане ячеек.

Экспериментальные поиски в области обновления пространственных форм жилья Мельников продолжил в конкурсном проекте подмосковного города-спутника «Зеленый город» (1929 г.), так же как идея трансформации клубного зала была им затем развита в проекте здания Театра имени МОСПС [¹ МОСПС — Московский областной совет профессиональных союзов.] (в Каретном ряду) в 1931 г. Это было время активных новаторских исканий в театральной архитектуре всего мира. И все проекты, заказанные по конкурсу, практически международному, предлагали решения, не встречавшиеся до тех пор в практике.

Главная задача, которую поставил перед собой Мельников при этом проектировании, состояла в обеспечении театра максимумом оперативных перемен на сцене. Вероятно, это было реакцией на безграничные возможности молодого искусства кино. Мельников снабдил зал театра тремя самостоятельными сценами, каждая из которых имела свою механизацию. При этом зал — в форме низкого усеченного конуса по проекту — должен был поворачиваться вместе со своими 3 тыс. мест к любой из сцен при любом чередовании действия на них.

Это был один из мельниковских проектов, в которых архитектор стремился к кинетической архитектуре, т. е. архитектуре, не только обладающей зримой образной динамикой физически неподвижных масс, а такой, где самим архитектурным массам задается функциональное движение.

Другим кинетическим проектом был у Мельникова проект памятника Колумбу, выполненный в 1929 г. по международному конкурсу для города Санто-Доминго (Доминиканская Республика). Монумент по проекту должен был представлять собой остекленную башню 300-метровой высоты, состоящую из двух врезанных друг в друга по вертикали конических форм, ассоциативно сходных с песочными часами. Верхний конус был «окрылен» двумя лопастями-парусами и собирал внутрь себя влагу тропических ливней. Ветер и вода помимо участия человека могли бы поворачивать вокруг оси отдельные части памятника, меняя положение его форм относительно окружающего пространства. Мельников хотел увековечить глобальное и всемирно-историческое значение подвига Колумба.

Одним из проявлений международного профессионального признания большого индивидуального вклада К. С. Мельникова в развитие архитектуры стал показ его персональной экспозиции на триенале [¹ Триенале — смотр художественных произведений в разных сферах творчества, осуществляемый раз в три года.] 1933 г. в Милане.

Всего персональных экспозиций было 12, и они в сумме должны были продемонстрировать определенные итоги развития новой архитектуры в мире. Италию в этой панораме представляло творчество А. Сант-Эллия, Францию — Ш. Ле Корбюзье, А. Юрса, О. Перре, Германию — В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ, Э. Мендельсона, Австрию — А. Лооса, И. Гофмана, Голландию — В.-М. Дудока, США — Ф.-Л. Райта, СССР — К. С. Мельникова.

На рубеже 1920—1930-х гг. начинается творческая перестройка советской архитектуры. К. С. Мельников ищет в связи с этим новые для себя композиционные пути, новые формы, но считает принципиально невозможным возвращение к повторению форм исторической ордерной архитектуры.

В его новых работах, по-прежнему характеризующихся необычностью и выразительностью объемно-пространственного решения и творческим подходом к функции, появляются также черты декоративности, вводятся скульптура, орнаментальные формы и т. д. К этому периоду относятся также его проекты Дворца Советов (Дворец народов), здания Наркомтяжпрома для Красной площади, жилых кварталов на Страстном бульваре и 1-й Мещанской улице (ныне просп. Мира) и др.

Мельников осуществляет в 1934—1936 гг. строительство двух зданий гаражей — на Суцевском валу, 33, и Авиамоторной улице, 44, но тут его роль как архитектора уже становится иной, чем в проектировании гаражей 1920-х гг.: типовая схема разработана технологами, а главная задача архитектора сводится к проработке фасадов. Мельников решает эти фасады очень динамичными, почти «изображающими» движение масс формами, что ассоциировалось с представлениями об автомобильном транспорте и его ширящейся роли в жизни страны. Он дает виртуозную пластическую разработку наружных форм архитектуры, впечатляющую своей выразительностью. Однако оба здания завершены не в полном соответствии с проектами Мельникова.

На рубеже 1920—1930-х гг. Мельников разработал ряд градостроительных проектов для Москвы: планировку ЦПКиО (осуществлена и в основе сохранилась), планировку Лужников и Юго-Западного района; застройку Котельнической и Гончарной набережных и др. Пожалуй, особенно интересны среди них проекты мостов через Москву-реку в районе Лужников.

Мельников, учитывая значительную разницу в отметках соединяемых мостами берегов, дал два варианта проекта, но с горизонтальной проезжей частью моста для обоих. По одному из

вариантов спиральный пандус на низком берегу поднимал транспорт на уровень высокого берега и переходил в горизонтальную, подвешенную к двум несущим аркам конструкцию моста высоко над водой. По второму варианту мосты переходили реку на уровне низкого берега, а спирали пандусов, преодолевающих разницу отметок, сооружались на кромке высокого берега.

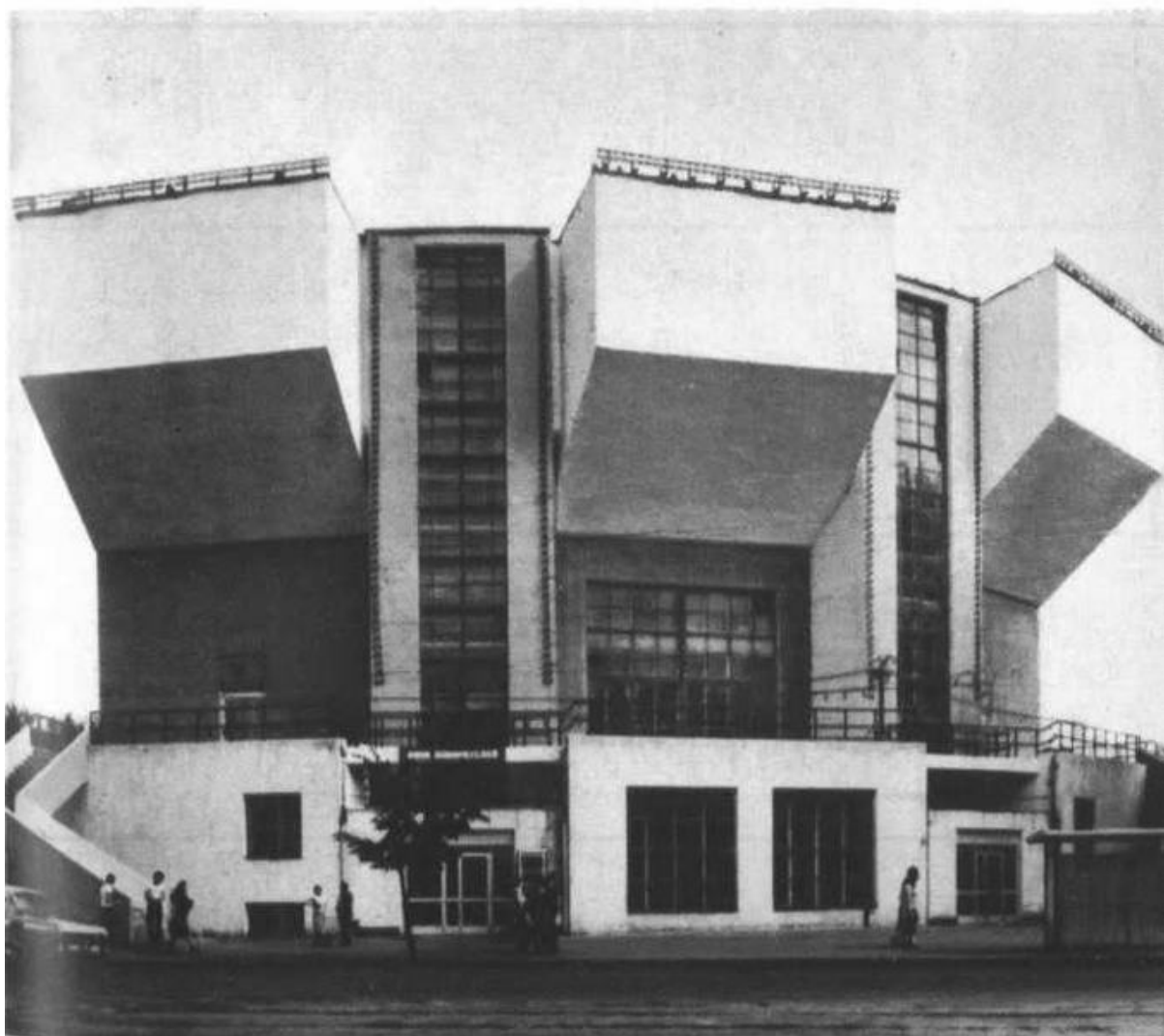
В середине 1930-х гг. работы Мельникова подвергались резкой критике как не отвечающие вновь складывающейся направленности архитектуры. Картина становилась все более нетерпимой, и он вынужден был уйти из активной проектной работы. Мельников работал как живописец, а затем перешел на преподавательскую работу.

В последние годы жизни он выполнил ряд проектов, главным образом конкурсных, по-прежнему в основном для Москвы. Так, по его проекту в послевоенные годы была выполнена окраска корпусов мясокомбината имени А. И. Микояна (не сохранилась); он делал проекты пантеона, монумента в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией, Дворца Советов. Его проект детского кинотеатра на Арбате (1967 г.) был отмечен премией.

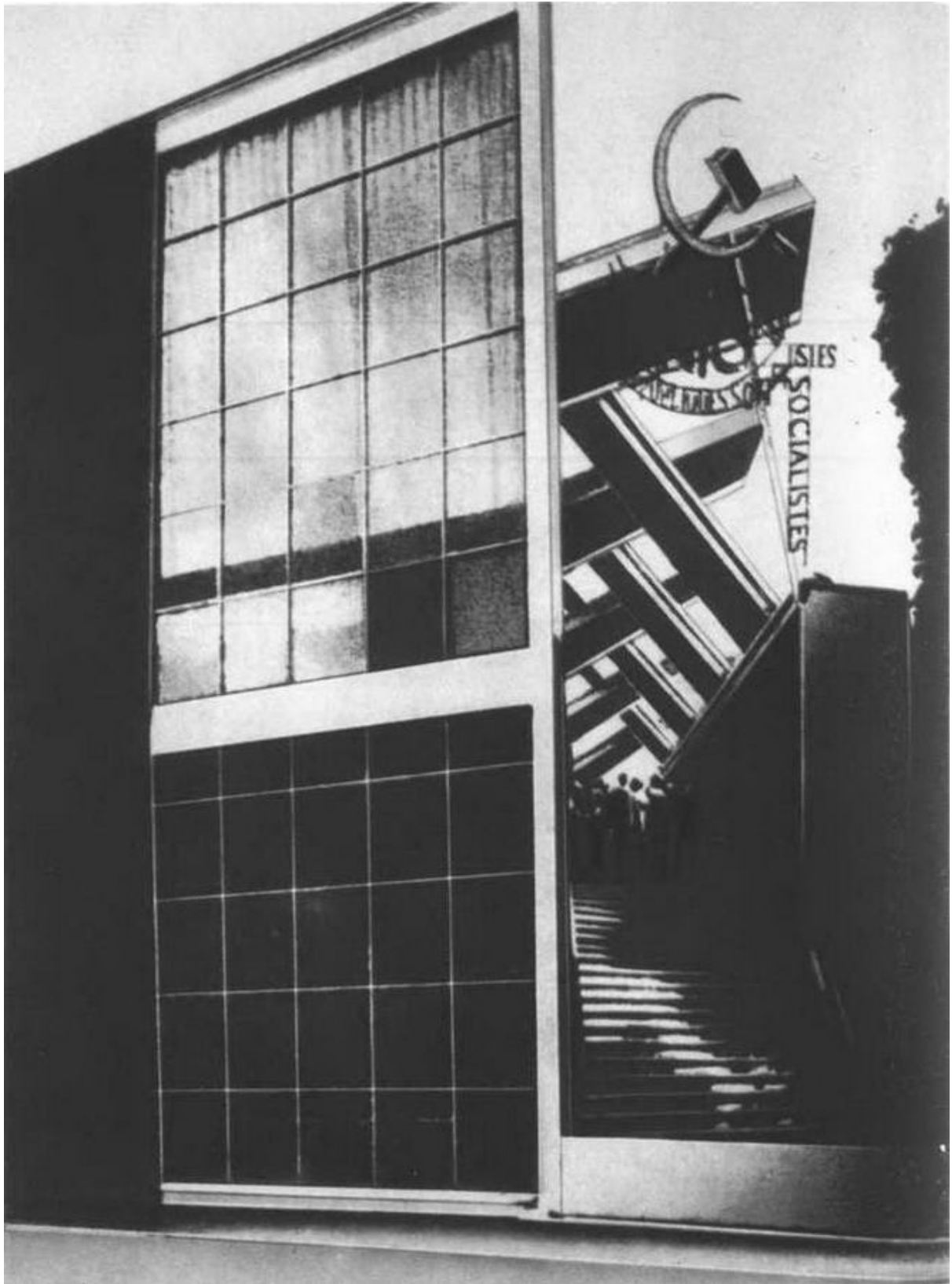
В последние годы жизни Мельников пользовался заслуженным широким признанием своей выдающейся роли в создании архитектуры XX в.



К. МЕЛЬНИКОВ



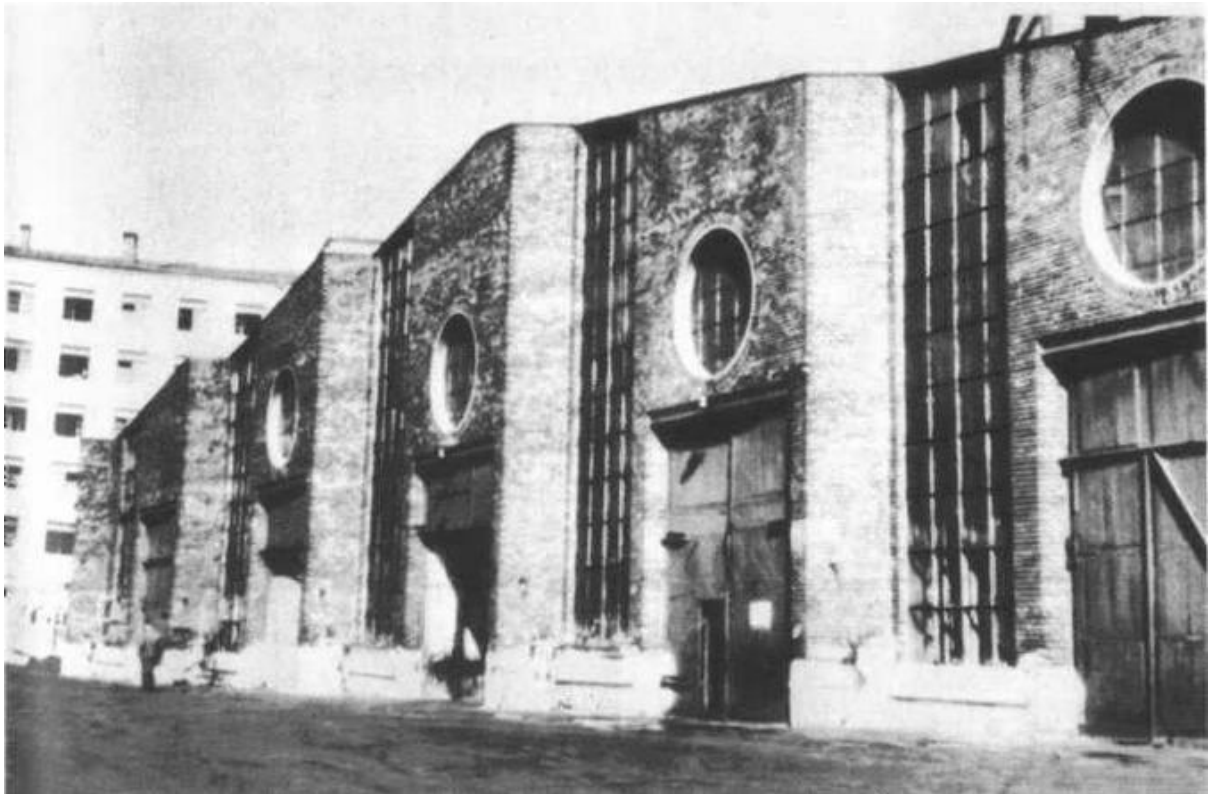
Дом культуры имени И. В. Русакова. 1927- 1929



Павильон СССР на Международной выставке в Париже. 1925



Дом культуры «Буревестник». 1928-1929



Внизу: Гараж на Бахметьевской улице /ныне ул. Образцова/. 1936

С. О. Хан-Магомедов

В. КРИНСКИЙ

(1890-1971)

В. Ф. Кринский был одним из лидеров рационализма — творческого течения советской архитектуры 1920-х гг., в формирование теоретического кредо которого он внес значительный вклад. Признанный идеолог и глава рационализма, прирожденный теоретик, человек с сугубо рациональным складом мышления, Н. А. Ладовский и В. Ф. Кринский, архитектор с ярко выраженным эмоциональным талантом, хорошо дополняли друг друга. Они были тем ядром, вокруг которого постепенно формировалось одно из основных творческих течений советской архитектуры 1920-х гг. — рационализм.

После окончания гимназии Владимир Федорович Кринский в течение трех лет занимался в петербургской художественной школе Общества поощрения художеств. В 1910 г. он поступил в Петербургскую академию художеств, где сначала занимался на живописном отделении, а затем (в 1911 г.) перешел на архитектурное, которое и закончил в 1917 г.

Еще студентом В. Ф. Кринский увлекался экспериментированием в области архитектурной формы. Помимо курсовых заданий он делал много эскизов, так сказать, «для себя», варьируя бывшие тогда в широком употреблении исторические стили с целью выявления возможностей различных композиционных приемов и форм для создания выразительного художественного образа. В дальнейшем такие экспериментальные проекты стали неотъемлемой частью творчества В. Ф. Кринского. Он постоянно что-то проектировал в порядке личного эксперимента, искал новые формы, проверял влияние цвета и фактуры на композицию, разрабатывал новые типы сооружений. Такое непрерывное лабораторное домашнее эскизирование шло параллельно с разработкой заказных и конкурсных проектов. Эта внутренняя потребность в постоянных творческих поисках, прежде всего в художественной области, и была той основой, которая сблизила В. Ф. Кринского с Н. А. Ладовским и другими сторонниками рационализма.

В 1919 г. В. Ф. Кринский совместно с В. И. Фидманом участвует в конкурсе на проект крематория в Москве. Проект обратил на себя внимание члена жюри И. В. Жолтовского, который принял Кринского в возглавлявшуюся им архитектурную мастерскую при Наркомпросе. Здесь из бесед Жолтовского В. Ф. Кринский впервые узнал о

закономерностях построения архитектурной формы, о профессиональных тонкостях пропорционирования.

В 1919—1920 гг. В. Ф. Кринский — один из наиболее активных членов Живскульптарха. Он участвовал в обсуждении теоретических проблем и создавал эскизные проекты. В Живскульптархе главное внимание уделялось поискам новых в социальном отношении типов зданий: храм общения народа — зал для общественных собраний, «коммунальный дом», «совдеп» — и разработке проблем формообразования. Члены Живскульптарха внимательно следили за поисками «левых» течений изобразительного искусства, используя многие формально-эстетические приемы кубизма, кубофутуризма и беспредметного искусства.

Проекты, созданные В. Ф. Кринским в Живскульптархе, свидетельствуют об интенсивных поисках им в те годы новой формы. Отказ от симметрии и прямых углов приводил к созданию сложных, необычных плановых решений и объемно-пространственных композиций. Криволинейные и ломаные формы, сдвиги, консоли, контрастное использование цвета — все это создавало своеобразную художественно-композиционную систему средств и приемов.

Проекты В. Ф. Кринского, выполненные в Живскульптархе, а также его конкурсные проекты начала 1920-х гг. и проекты праздничного оформления близки тем поискам в духе романтического символизма, которые в первые послереволюционные годы получили в советской архитектуре широкое распространение и противопоставлялись традиционализму «классиков». Стремление в облике здания выразить динамику общественной жизни, поиски новой архитектурной формы, ориентация на коллективного потребителя, включение в критерий оценки художественного качества архитектурного сооружения количественных показателей (преувеличенные размеры) — эти и многие другие приемы, отрицающие традиции, были характерными для поисков тех лет.

Сторонники Живскульптарха находились на крайнем левом фланге символично-романтических поисков, В. Ф. Кринский был среди них одним из наиболее «левых». Он создал в эти годы ряд оригинальных проектов с необычной объемно-пространственной композицией, пронизанной беспокойной динамикой, с подчеркнуто деструктивными остроугольными формами, диагоналями, сдвигами, консолями — общественные здания, «коммунальный дом»; проектирует зрительно неустойчивые композиции — здание в виде куба, как бы поставленного на ребро.

Такое направление поисков в области формообразования объяснялось не только влиянием «левых» течений изобразительного искусства, но и стремлением резко противопоставить новые в социальном отношении типы сооружений старой, буржуазной застройке города. И крупные сооружения, и малые архитектурные формы проектировались так, чтобы резко контрастировать со старой застройкой городов, нарушать ее регулярность, вносить динамику и порыв в упорядоченную буржуазную застройку. Таковы проекты В. Ф. Кринского — киоск (1919 г.) и трибуна (1921 г.).

В конце 1920 г. В. Ф. Кринский стал членом группы объективного анализа ИНХУКа, где принял активное участие в дискуссии на тему «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения». В ходе этой дискуссии наметились принципиальные разногласия в подходе к проблемам формообразования между архитекторами-рационалистами и художниками-конструктивистами, результатом которых было создание в ИНХУКе новых рабочих групп архитекторов и художников. Рационалисты в ходе дискуссии подчеркивали различие конструкции и композиции, полемизируя с теми конструктивистами, которые видели основу формообразования в выявлении конструктивной целесообразности.

С конца 1920 г. В. Ф. Кринский преподает во Вхутемасе, возглавляя вместе с Н. А. Ладовским и Н. В. Докучаевым Объединенные «левые» мастерские (Обмас). С 1923 г. после реорганизации Вхутемаса и создания Основного отделения В. Ф. Кринский руководил преподаванием предмета «Пространство».

В годы преподавания во Вхутемасе (с 1927 г.— Вхутеин) В. Ф. Кринский внес значительный вклад в совершенствование методики развития пространственного мышления у будущих архитекторов. Он сам много экспериментировал с объемом, цветом и фактурой материала, выявляя художественные возможности этих средств архитектурной выразительности и разрабатывая наиболее эффективные методы преподавания. Большой интерес представляют созданные им в 1920-е гг. экспериментально-методические проекты и эскизы на темы «Форма и светотень», «Цвет и форма», «Цвет и пространственная композиция», «Форма, фактура и условия освещения», «Цвет и стандартные элементы», «Цвет и графическая композиция» и т. д.

Большой опыт преподавания дисциплины «Пространство» был подытожен В. Ф. Кринским (совместно с И. В. Ламцовым и М. А. Туркусом) в изданной в 1934 г. книге «Элементы архитектурно-пространственной композиции», предназначенной в качестве учебного

пособия для архитектурных вузов. Новая методика воспитания пространственного мышления у студентов не только выдержала проверку временем, но и была уже в те годы разработана настолько глубоко и детально, что по прошествии более 30 лет книга была почти без изменений переиздана в качестве учебного пособия.

Лидеры рационализма рассматривали свою преподавательскую деятельность во Вхутемасе как важнейший участок творческой борьбы, во многом определявший тогда направленность советской архитектуры. Наряду с большой педагогической работой В. Ф. Кринский значительное внимание уделял в 1920-е гг. разработке творческого кредо рационализма и создал экспериментальные и конкурсные проекты. Уже в начале 1920-х гг. в своих формально-эстетических поисках он постепенно освобождался от влияния кубофутуризма и символического романтизма. Объемно-пространственная композиция его проектов все больше определялась задачей создания выразительного пространства при максимальном использовании новой строительной техники. В. Ф. Кринский наряду с Н. А. Ладовским сыграл в этот период значительную роль в выработке теоретической платформы рационализма. Формирование и уточнение этой платформы было связано с деятельностью рабочей группы архитекторов ИНХУКа, которая работала в 1921—1922 гг., постепенно превращаясь в самостоятельную творческую организацию. На ее базе в 1923 г. была создана АСНОВА. В мае 1921 г. В. Ф. Кринский сделал в группе доклад на тему «Путь архитектуры», в котором подчеркнул влияние рационального начала на развитие современной архитектуры и в то же время призвал к самостоятельному изучению архитектурной формы. В декабре того же года В. Ф. Кринский написал для ИНХУКа нечто вроде изложения личного теоретического кредо, где развил эти мысли. В порядке экспериментальной проработки этой теоретической концепции В. Ф. Кринский создает в 1922—1923 гг. проект небоскреба. Показательно, что от эскиза к эскизу общая композиция и форма небоскреба становились лаконичнее. Постепенно исчезала подчеркнутая динамика в силуэте здания, диагональные элементы каркаса заменялись прямоугольными.

Процесс дальнейшей постепенной рационализации художественных средств и композиционных приемов можно проследить на проектах, выполненных В. Ф. Кринским в 1920-е — начале 1930-х гг.: в Москве — Дворец труда и здание акционерного общества «Аркас», советский павильон на Международной выставке в Париже, Народный дом имени В. И. Ленина в Иваново-Вознесенске, Дом Советов в Брянске, мавзолей-памятник В. И. Ленину и Борцам революции в Одессе, памятник Колумбу в Санто-Доминго (четыре последних совместно с А. М.

Рухлядевым), а также Дворец искусств (в составе «бригады АСНОВА»), спорт-арена и Дворец Советов в Москве. В этих проектах можно видеть, что уже в первой половине 1920-х гг. В. Ф. Кринский отказывается от многих приемов, характерных для его более ранних проектов,— сдвиги, динамика, диагонали, острые углы. В середине 1920-х гг. в поисках выразительного художественного образа он широко использует откровенно выявленный железобетонный каркас, контрастное сочетание остекленных поверхностей и глухих плоскостей, цвет, символику новой эмблематики и т. д. В конце 1920-х гг. в творчестве В. Ф. Кринского (как и в проектах ряда других рационалистов) все больше проявляется тенденция использования общих композиционных приемов классики — центрические и симметричные композиции при широком применении современных конструкций и новых архитектурных форм.

В 1930-е гг. в соответствии с общим изменением направленности советской архитектуры использование композиционных приемов классики дополняется в проектах В. Ф. Кринского применением классических архитектурных форм. Он (совместно с А. М. Рухлядевым) проектирует наземный вестибюль станции метро «Комсомольская» (осуществлена в 1935 г., но впоследствии заменена другим павильоном).

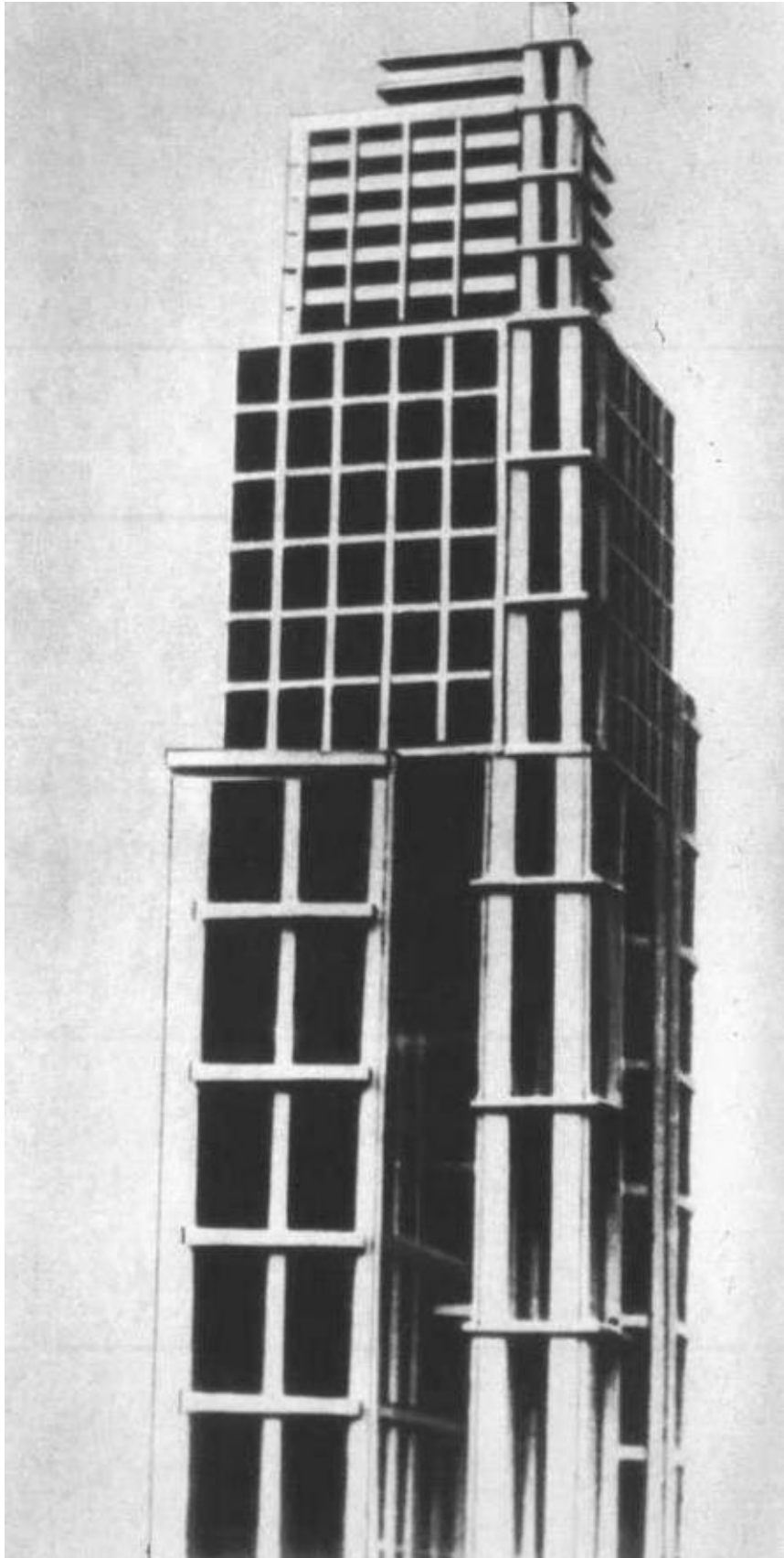
В 1936—1937 гг. по проектам В. Ф. Кринского было построено несколько объектов канала Москва — Волга (ныне имени Москвы) — башни управления шлюзов № 7 и 8, сделано архитектурное оформление тоннеля Волоколамского шоссе и железнодорожного моста и др.

По проектам В. Ф. Кринского в Москве были сооружены также жилой дом кооператива «Ударник» (1934 г., совместно с А. М. Рухлядевым, ул. Серафимовича, 2) и городок художников на Верхней Масловке (1934—1935 гг.). Он проектировал также фасады зданий горного института (1935 г., Ленинский просп., 6) и института стали в Москве (1939 г., Ленинский просп., 4).

Более полувека (1920—1971 гг.) В. Ф. Кринский преподавал в Московском архитектурном институте, преобразованном последовательно из Вхутемаса, Вхутеина и АСИ. В 1960-е гг. он проделал большую работу по возрождению в МАрхИ предмета «Пространство», разработав новые методические материалы. В эти же годы он работал над монографией, в которой на примере своего творчества стремился осмыслить сложные процессы поисков в советской архитектуре, уделив особое внимание условиям и этапам формирования рационализма. Фрагменты незавершенной работы были опубликованы в ряде статей и обнародованы в докладах на научных конференциях МАрхИ.



В. КРИНСКИЙ



Проект небоскреба на Лубянской площади (ныне пл. Дзержинского). 1922



Башня управления шлюза на канале имени Москвы. — 1937. Совместно с И. Мовчипом. Л. Рухлядевым, Д. Савицким. инженер Л. Бачелис

И. Ю. Эйгель

Б. ИОФАН

(1891-1976)

Непрерывное течение времени уносит все дальше в глубь истории события, связанные с деятельностью могучей плеяды советских зодчих, на протяжении первой половины XX столетия воплотивших в своем творчестве поиски принципов социалистического искусства. Но время не вольно погасить интерес, вызываемый у новых поколений советских людей — архитекторов и неархитекторов — к идеям первооткрывателей, потому что решения, которых они добивались тогда, не теряют своей силы и современности.

Творчество одного из представителей этой когорты советских зодчих Бориса Михайловича Иофана не только выражало идеалы эпохи, но было обращено к будущему. Он всегда рассматривал архитектуру как высокое искусство, способное присущими ему средствами и языком выразить время. Для архитектора был характерен широкий градостроительный подход при создании объемно-пространственных композиций, он мыслил городской пейзаж как систему взаимосвязанных ансамблей. Иофан считал, что начинать строительство или реконструкцию города и села надо с создания идейно-художественного образа центра, по которому в дальнейшем, как камертоном, проверять звучание всего архитектурно-пространственного организма.

И еще один штрих в характеристике творческой концепции Иофана — его отношение к освоению классического наследия, к традициям мирового и отечественного искусства. «Когда я изучаю классику, — говорил архитектор (а изучал он ее непрестанно всю жизнь. — Лет.), — меня не интересует, можно ли какое-нибудь классическое здание построить где-нибудь на улицах Москвы, меня интересует то, какими законами он < архитектор > руководствовался, как выявлялась его художественная индивидуальность».

Борис Михайлович Иофан родился в 1891 г. в Одессе. Там же в 1911 г. он окончил художественное училище, получив звание техника-архитектора. Отбыв воинскую повинность, два года работал в мастерских петербургских архитекторов, в 1916 г. окончил архитектурный факультет Высшего института изящных искусств в Риме, а в 1919 г., совмещая обучение с практической работой на различных стройках, прошел полный курс инженерной школы при Римском

университете.

В трудные для Италии годы молодой архитектор вступил в нарождавшуюся партию итальянских коммунистов и с 1921 по 1924 г., вплоть до возвращения на Родину, состоял в ее рядах. С 1926 по 1976 г. — 50 лет он был активным членом Коммунистической партии Советского Союза.

Работу в СССР архитектор начал с проекта и строительства рабочего поселка при Штеровской ГРЭС в Донбассе.

В 1925 г. Б. М. Иофан вместе со старшим братом Дмитрием спроектировал и построил свой первый в Москве жилой комплекс на Русаковской улице, 7, это были опытно-образцовые дома для рабочих. Скромная по нынешним меркам застройка целого городского квартала несла в себе зерна будущих прогрессивных решений жилых районов. В ней архитектор творчески и бережно подошел к идеям сторонников различных точек зрения на принципы расселения, выявившиеся в первые годы восстановительного строительства в СССР. Он старался найти наиболее приемлемые в новых социальных условиях решения. От идеи города-сада архитектор взял рациональное стремление максимально приблизить условия обитания горожан к природе. Поэтому генеральный план квартала спроектирован так, что девять трехэтажных секционных домов, сблокированных в три группы, объединялись богатым озеленением, аллеями и садовыми дорожками, детскими и спортивными площадками.

Умозрительной, оторванной от традиций и требований жизни тенденции сплошного обобществления быта архитектор противопоставил внутреннюю поэтажную планировку, предусматривавшую посемейное расселение советских рабочих в двух-трехкомнатных квартирах с отдельными кухнями и ванными, со сквозным проветриванием и прямым освещением санитарных узлов. Систему же общественного обслуживания архитектор предусмотрел в отдельно стоящих небольших зданиях клуба, столовой, детского сада и яслей.

Через два года многие элементы архитектурного решения и благоустройства небольшого квартала опытно-образцовых домов для рабочих на Русаковской улице, 7, получили дальнейшее развитие в жилом массиве по улице Серафимовича, 2, который хорошо известен как «дом Иофана». До сооружения этого массива в 1927—1931 гг. архитектором были спроектированы и выполнены в Москве еще три постройки, ставшие во многом подготовительными к решению столь ответственной задачи.

В проекте Московской сельскохозяйственной академии имепи К. А. Тимирязева (1927 г.) уже проявился градостроительный подход к решению архитектурных задач и первостепенное значение, которое мастер всегда придавал генеральному плану архитектурно-пространственной композиции отдельного дома или комплекса зданий. Приняв Лиственничную аллею — основную транспортную магистраль участка — за продольную ось симметрии, архитектор сосредоточил на ней идейно-художественный центр композиции — небольшую площадь, образованную с одной стороны административным корпусом и зданием колхозного факультета, а с противоположной — библиотекой с многоэтажным книгохранилищем и зданием совхозного факультета. Въезд на площадь открывался сквозь мощный портал- переход, соединявший объемы зданий колхозного и совхозного факультетов. Композиционной доминантой архитектурно-пространственного построения площади являлся объем спаренных аудиторий — большой на 2000 и малой на 1000 мест, под которым проходил отрезок транспортной магистрали. По обеим сторонам Лиственничной аллеи, на участке перед въездом на площадь, ритмично размещались объемы зданий факультетов: рабочего, электрификации, зоотехнического и других специализированных корпусов академии.

В связи с затруднениями в кредитовании широко задуманного учебного городка работы по сооружению Сельскохозяйственной академии по проекту Б. М. Иофана не получили завершения. Были построены только административный корпус (ул. Верхняя, 4а), частично колхозный и здание химического факультета (Лиственничная аллея, 12-й учебный корпус).

Выразительность небольшого административного трехэтажного здания достигается живописной компоновкой объемов, что и в дальнейшем было отличительной чертой произведений мастера. Мощные полуцилиндры торцовых объемов объединены горизонталями трех этажей. Такой прием довольно часто встречается в московских зданиях конца 1920-х гг. Два зала аудиторного корпуса компоновались единым приемом. Аудитории представляли в плане параболу, замкнутую отрезком окружности, на их пересечении располагались лестничные клетки. Задуманное здесь перекрытие аудиторий в виде оболочки в форме усеченного конуса было потом применено при разработке проекта и сооружений кинотеатра «Ударник», вошедшего в жилой комплекс по улице Серафимовича, 2. Большепролетные перекрытия подобного типа, выполненные из монолитного железобетона, н сегодня кажутся вполне современными и широко распространены. Существует еще одно обстоятельство, имеющее непосредственное отношение к аудиторному

корпусу Сельскохозяйственной академии. Здесь архитектор впервые в своей практике в СССР применил проектирование на моделях.

Опытная станция при Химическом институте имени Л. Я. Карпова была спроектирована и построена архитектором по улице Обуха, 10, на берегу Яузы в глубине двора (1926—1927 гг.). Особенности участка — значительное падение рельефа к реке, а также необходимость ориентировать здание определенным образом по странам света привели к созданию своеобразного плана, представляющего собой как бы два лепестка, скрепленных окружностью (там размещалась небольшая двухсветная аудитория). Утилитарное назначение здания обязывало к выбору скромных средств художественной выразительности. Ризалиты, идущие по всей высоте боковых крыльев здания и составляющие единое целое с его массой, а также ротонда в центре, перекрытая куполом, — вот те средства, которые вносят разнообразие в архитектурно-пространственную композицию, построенную на оригинальном плане. Главный вход подчеркнут не перегруженной деталями массивной дверью и широкой лестницей, ставшими потом одним из неизменных элементов общественных сооружений, создаваемых архитектором.

Предшественником жилого комплекса по улице Серафимовича был санаторий «Барвиха» (1929—1934 гг.). Корпуса санатория объединены светлыми переходами и галереями. Благодаря открытым террасам и перголам здание живописно включается в окружающий его лесной массив. Органическая связь с природой подчеркнута как бы перетеканием наружного озеленения в помещение внутреннего крытого сада, сдержанно примененным остеклением и контрастной белизной стен. При сооружении «Барвихи» архитектор с успехом использовал железобетон и стекло, не злоупотребляя ими, и в дальнейшем справедливо считал, что они предоставляют новые возможности формообразования, но отнюдь не должны являться модным увлечением.

Интересна оценка, которую дал санаторию бывший командующий воздушными силами республиканской Испании Игнасио Идальго де Сиснерос, отдыхавший здесь. Он писал, что ни один из лучших санаториев Германии, Франции и других стран, с которыми была хорошо знакома тогда его семья, не мог сравниться с «Барвихой».

Первые постройки в Москве дали возможность Б. М. Иофану выявить и объединить кадры талантливых инженеров и строительных рабочих, уяснить возможности отечественной промышленности строительных материалов, оборудования и механизмов. Накопленные при этом знания и опыт позволили архитектору принять ответственное задание по проектированию и строительству жилого комплекса в

полмиллиона кубометров по улице Серафимовича, 2. Тогда Иофану было 36 лет.

Можно спорить о достоинствах или недостатках «дома Иофана», находить промахи в его размещении на участке, в цветовом решении и т. д. Однако нельзя рассматривать сооружение вне времени и пространства. Сегодня мало кто знает, что напротив дом-а ЦИК и СНК (как назывался комплекс первоначально) тем же коллективом проектировщиков готовилось строительство большого здания гостиничного типа. Современные жители столицы не помнят, наверное, бывшую Всехсвятскую улицу (ныне ул. Серафимовича), красные линии которой в значительной мере определяли контуры плана здания со стороны нынешнего Большого Каменного моста. Старый Каменный мост, перестроенный заново в 1938 г., располагался по реке ниже, чем теперешний. Пятиэтажный дом, находящийся сейчас по другую сторону улицы, ранее соседствовал с домом ЦИК и СНК и только в конце 1930-х гг. был «перевезен» и размещен по новому адресу.

Обратимся к цвету здания. Возможно, было бы лучше, если бы фасады «дома Иофана» сделали светлыми. Архитектор тоже хотел вместо модной тогда золы, добавить в раствор желтый подольский песок. Но рядом дымили трубы бывшей Центральной трамвайной электростанции, и проектировщики посчитали, что копоть, оседающая на стенах, будет еще больше искажать формы здания, чем сознательно принятый серый цвет фасадов. Одно бесспорно: все попытки осветлить наружные стены пока нельзя признать удачными. Видимо, форма и цвет комплекса настолько связаны между собой, что произвольное изменение их соотношения не может обойтись без потерь.

Когда-то Б. М. Иофан говорил: «Если бы я строил это здание заново, я бы сделал его иначе». Что имел в виду архитектор, трудно сказать. Однако при сооружении группы 16-этажных жилых зданий на Щербаковской улице, 5—11, в 1962 г., т. е. спустя 30 лет, он принял ряд решений, которые в известной мере позволяют судить о том, что имел в виду зодчий. Но об этом ниже.

Здания как и люди: одни живут долго и молодо, другие рано дряхлеют. Бывают и такие, что, появившись на свет в старческом облике, до конца дней несут на себе печать безвременья. Жилой комплекс по улице Серафимовича, спроектированный и построенный в конце 1920-х гг., естественно вписывается в архитектурно-пространственный облик Москвы 1980-х гг. и выглядит ровесником современных многоэтажных зданий столицы.

«Дом Иофана» сохраняет заряд молодости потому, что не стареют

идеи, заложенные в его архитектурно-планировочное решение. При всей ограниченности площади участка архитектор избежал впечатления замкнутости пространства или безликой протяженности «безразмерных» фасадов. Разнообразные по форме объемы жилой части и общественных учреждений сгруппированы вокруг дворов, открытых на улицу и набережную Москвы-реки. Сквозь проезды высотой в два и три этажа открываются перспективы внутреннего пространства дворов, обогащенных светотенью лоджий и эркеров. Архитектор продумал связь жилища с системой обслуживания, объединив в одном комплексе 500 квартир, универмаг с продовольственным и промтоварным отделами, столовую, спортивный зал, прачечную, детский сад и ясли, клуб с театральным залом, кинотеатр, библиотеку, почту, сберкассу. Все квартиры предназначались для посемейного заселения, они были заранее оборудованы наборами простой и удобной мебели, встроенными шкафами, мусоропроводами и мусоросжиганием, газовыми плитами и горячим водоснабжением. «Дом Иофана» положил начало теплофикации города, выявил элементы сборности в строительстве, способствовал превращению сезонного, отходческого промысла землекопа, каменщика, плотника в профессию постоянных рабочих строительной индустрии столицы.

Сооружение жилого комплекса на улице Серафимовича подходило к концу, когда в 1931 г. был объявлен Всесоюзный открытый конкурс на проект Дворца Советов в Москве.

По результатам конкурса 1931 г. Б. М. Иофан вошел в число его трех лидеров. Наряду с И. В. Жолтовским и американским архитектором Г. О. Гамильтоном он стал обладателем высшей премии. В 1933 г. проект Дворца Советов, выполненный им в закрытом конкурсе, был принят за основу, а в 1934 г. утвержден проект, разработанный на базе предыдущего тремя авторами — В. Г. Гельфрейхом, Б. М. Иофаном и В. А. Щуко.

Успех Б. М. Иофана на всех этапах проектирования Дворца Советов объясняется тем, что он как художник оказался на такой высоте, которая была необходима, чтобы сказать новое слово в момент, когда рафинированный аскетизм конструктивистов и рационалистов на какое-то время исчерпал себя, а бесплодные реминисценции эклектиков отрицались глубинным смыслом социальных идей нового строя жизни.

Сооружение Дворца Советов, которому архитектор отдал более 25 лет жизни, оказалось решающей вехой на его творческом пути. С момента начала проектирования Дворца Советов в 1931 г. талант зодчего развивался под знаком синтеза архитектуры, скульптуры, живописи и

прикладных искусств. Павильоны СССР, спроектированные Б. М. Иофаном в 1936 и 1938 гг. для международных выставок 1937 г. в Париже и 1939 г. в Нью-Йорке, являются порождением идейно-художественной и архитектурно-скульптурной концепции композиции Дворца Советов. Выражая социально-политические и художественные идеи, которыми была насыщена общественная жизнь столицы в 1930-е гг., эти сооружения, достойно представлявшие страну на международных смотрах науки, техники и культуры, частично или полностью возвратились на московскую землю. Органическая часть парижского павильона скульптурная группа «Рабочий и колхозница» (автор скульптуры В. И. Мухина) стала неотъемлемым элементом городского пейзажа столицы. Она установлена на площади неподалеку от Северного входа на ВДНХ. Нью-йоркский павильон, завершённый рубиновой кремлевской звездой, был затем целиком перевезен в столицу с целью монтажа на месте главного входа в Центральный парк культуры и отдыха имени М. Горького, и только Великая Отечественная война помешала завершить его сооружение в Москве.

Несомненный интерес представляет история зарождения идейнохудожественного образа этих произведений Б. М. Иофана. Всегда, когда речь шла о создании монументального сооружения, архитектор стремился прежде всего найти острое выражение его идейно-политического содержания. В 1937 г. стержнем задачи участия СССР в Международной выставке в Париже явилась демонстрация достижений Советского государства за первые 20 лет существования социалистического общества. Знаменательно сближение двух дат: 13 сентября 1935 г., когда было принято решение об объявлении конкурса на проект павильона СССР на Международной выставке в Париже, и ноябрь того же года, когда в Кремле собралось 1-е Всесоюзное совещание стахановцев, на котором рядом с прославленными рабочими А. Г. Стахановым, А. Х. Бусыгиным, П. Ф. Кривоносом, Н. С. Сметаниным были названы имена замечательных крестьянок новой советской формации П. С. Ангелиной, М. С. Демченко и других. Так замысел советского павильона в Париже, выразивший суть союза рабочего класса и крестьянства, получил в творческом поиске архитектора идейный импульс для образной кристаллизации.

После того как отчетливо выявилось идейное содержание будущего произведения, начался самый трудный этап — поиски его художественного выражения. Верный своему принципу творческого использования опыта классического наследия, архитектор ищет аналогии в прошлом. Своеобразная избирательная память, которая выработалась у него за годы профессиональной деятельности, приводит к образу

крылатой Победы, полной страстной динамики Нике Самофракийской. Но это была одиночная скульптура, а в воображении рисовалась группа из двух фигур. Тогда в памяти возникло произведение Антенора «Тираноборцы Гармодий и Аристокитон», изваянное в 477 г. до нашей эры. Правда, они статичны, в них нет динамики крылатой Победы, но переданы характер, внутренняя напряженность готовых к действию молодых бойцов. Так, отталкиваясь от сегодняшней идейно-политической задачи и опираясь на опыт предшественников, архитектор нашел современное идейно-художественное решение, полное отточенного мастерства и глубокого философского смысла. Воплотила его замысел скульптор В. И. Мухина.

Близкая по содержанию, но еще более ответственная задача возникла перед архитектором через пару лет на Международной выставке 1939 г. в Нью-Йорке. В Париже устроители очередного мирового соревнования вольно или невольно разместили здания так, что павильон СССР оказался напротив павильона гитлеровской Германии. Всесокрушающий успех устремленного вперед и ввысь произведения советского искусства в сравнении с грузной, тяжеловесной башней фашистского рейха показал, что силы, стоявшие за «нейтральными» организаторами выставки, позорно проиграли.

Идея выразить в образе советского павильона в Нью-Йорке на Международной выставке, проходившей под девизом «Мир завтрашнего дня», как символ будущего образ Москвы и Кремля появилась не только у Иофана. Так подошел к своему замыслу и другой участник закрытого конкурса — К. С. Алабян, замкнувший овальный в плане объем павильона.

Б. М. Иофан также положил в основу архитектурного решения павильона пространство, огражденное подобием кремлевской стены. Но это пространство не было замкнутым, а широко раскрывалось, словно демонстрируя демократический характер новой советской государственности. Центр композиции фиксировала башня-вертикаль, увенчанная скульптурой советского рабочего, возносившего в поднятой руке изображение рубиновой звезды Кремля.

Последней работой, выполненной Б. М. Иофаном накануне войны, был проект комбината редакции издательства «Известия». Проект комбината, под строительство которого отводилась площадка рядом с Киевским вокзалом вдоль Бережковской набережной Москвы-реки, интересен и тем, что архитектор одновременно с поисками образа одного из центров советской печати думал о планировке и застройке всего района, тяготеющего к этой площади. В частности, он

проектировал развязку транспортных и пешеходных потоков в разных уровнях, обеспечивающих непрерывность движения в одном из оживленных узлов города. Проект был утвержден и принят к строительству в 1940 г., но начавшаяся война отодвинула сроки его реализации, а в дальнейшем изменился и замысел реконструкции района.

После 22 июня 1941 г. основная стройка Б. М. Иофана была законсервирована, многочисленные подсобные предприятия Дворца Советов, расположенные в Москве и вне ее пределов, переключились на выпуск важной оборонной продукции. Около 600 архитекторов, скульпторов, живописцев-монументалистов, инженеров, рабочих и мастеров прикладного искусства ушли добровольцами в 5-ю дивизию Московского народного ополчения. Примерно столько же направилось строить оборонительные рубежи на дальних подступах к столице. Управление строительства Дворца Советов, которое в это время возглавляли Б. М. Иофан и Г. Б. Красин, превратилось в базу снабжения материалами и техникой оборонительных линий.

Под руководством Б. М. Иофана группа архитекторов, художников и инженеров проектной мастерской — Ф. Ф. Федоровский, Я. Б. Белопольский, А. П. Великанов, Я. Ф. Попов, Д. А. Касаткин — с первых дней войны возглавила маскировочные и другие специальные работы, направленные на охрану памятников культуры в Кремле от налетов вражеской авиации.

Рабочие и специалисты, трудившиеся на оборонительных рубежах Западного фронта, а также оставшиеся в Москве проектировщики Дворца Советов были перебазированы на Урал для срочной реконструкции и расширения алюминиевого завода. Б. М. Иофан с небольшой группой сотрудников выехал в Свердловск. Там он возглавил и Уральское отделение Академии архитектуры СССР.

Через двенадцать дней после начала разгрома Советской Армией немецко-фашистских войск под Москвой, 19 декабря 1941 г., Б. М. Иофан и его группа получили распоряжение продолжить композиционную и проектную работу над Дворцом Советов — факт, отразивший уверенность в неминуемой победе над фашизмом. В 1945 г. на первой послевоенной сессии Верховного Совета СССР в Георгиевском зале Большого Кремлевского дворца демонстрировалась модель Дворца Советов в натуральной величины (4,5 м высотой) и большая перспектива (3X5 м) с изображением новых архитектурно-скульптурных элементов композиции, отразивших героику Великой Отечественной войны.

Помимо работы над так называемым свердловским вариантом Дворца Советов в годы войны Б. М. Иофан проектировал и осуществлял авторский надзор за сооружением станции метро третьей очереди «Бауманская» (1938—1944 гг.); проектировал и строил (совместно с Е. Н. Стамо) лабораторный корпус Института физических проблем АН СССР — лабораторию академика П. Л. Капицы (1944—1947 гг.); работал над проектом восстановления и реконструкции Театра имени Евг. Вахтангова (ул. Арбат, 26), разрушенного во время одного из налетов вражеской авиации на Москву (1943 г.); разработал эскизное предложение по восстановлению центра Сталинграда (1943 г.); спроектировал и приступил к осуществлению генерального плана восстановления Новороссийска (1944—1945 гг.). Исследователи творчества Б. М. Иофана, несомненно, еще обнаружат в планировочных работах по Сталинграду и Новороссийску стремление архитектора воплотить в них прогрессивные идеи, которыми руководствовались московские зодчие при составлении в 1935 г. Генерального плана реконструкции столицы.

Крупнейшей работой, целиком захватившей архитектора, стало проектирование и сооружение в Москве в 1947—1948 гг. первых восьми высотных зданий. По его представлению постройка высотных зданий, с самого начала размещавшихся с учетом расположения Дворца Советов, расширяла ансамбль центра Москвы до масштабов всего города, поскольку зона их влияния распространялась на значительную территорию столицы.

Архитектор с энтузиазмом принял задание на проектирование 32-этажного здания на Ленинских горах, затем нового здания Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Он не ограничивался работой над собственными проектами — ведь речь шла о сооружениях, ориентированных на будущий Дворец Советов. В печати, публичных лекциях, выступлениях по радио и на различных совещаниях Иофан говорил о своем понимании решения общей задачи, передавал опыт, накопленный при проектировании и строительстве Дворца Советов, и знания в области высотного строительства, приобретенные во время поездок в США и Европу. Б. М. Иофан охотно показывал эскизы высотных зданий желающим.

Однако за несколько дней до завершения проекта, когда уже построенная перспектива ждала отмывки, а инженеры и экономисты заканчивали подсчеты, проектирование высотного здания на Ленинских горах неожиданно было перепоручено другой группе архитекторов во главе с Л. В. Рудневым. На память невольно приходил беспрецедентный

в истории роспуск «архитектурной команды» В. И. Баженова.

Причиной замены автора проекта МГУ явилась принципиальная позиция Иофана как художника. Мягкий в обращении с людьми, способный пойти на компромисс в личных отношениях, весьма почтительный к мнению руководства, он становился неуступчивым, когда речь шла о художественных качествах произведения архитектуры. Так было, когда рассматривалось предложение увеличить высоту павильона СССР на Международной выставке 1937 г. в Париже, стоящего напротив фашистского «мастодонта». Он категорически возражал и победил. Так было и при уточнении местоположения здания МГУ на Ленинских горах осенью 1948 г. Зодчий не соглашался отодвинуть здание в глубину участка от Москвы-реки, считая подобное решение большой потерей для художественного ансамбля столицы — при взгляде со стороны центра города здание загораживали холмы, падало значение водного зеркала реки, играющего активную роль в композиции задуманного архитектором «храма науки». Иофан возражал и был отстранен.

К чести Л. В. Руднева надо сказать, что он бережно сохранил как все объемно-пространственное решение, так и пятиглавую композицию центральной части сооружения, предложенные в эскизе Б. М. Иофана.

Через год после прекращения работы над зданием МГУ архитектор активно включился в проектирование нефтяного и горного институтов на Калужском шоссе (ныне Ленинский просп, 62). Их содержательная схожесть с МГУ позволяла надеяться на осуществление некоторых из прежних замыслов: Иофан задумал пространственную композицию ансамбля новой площади, образуемой монументальными зданиями институтов. К сожалению, в дальнейшем проектное задание изменилось. Строительство горного института не состоялось, а начавшаяся творческая перестройка привела к такому архитектурному решению здания Института нефтехимической и газовой промышленности, которое, к сожалению, никак нельзя считать удачей зодчего: его вынужденный и вымученный объем не украшает парадную магистраль столицы.

В 1962—1969 гг. архитектор возвратился к теме, которая занимала его во второй половине 1920-х гг., — строительству жилых домов на Щербаковской улице, 5—11. Он учел опыт проектирования комплекса на улице Серафимовича. Комплекс на Щербаковской улице складывается из отдельно стоящих 16-этажных секционных домов, омываемых воздухом и солнечным светом. Белые стены зданий, выполненные из сборных элементов, гармонично сочетаются с торцами, выложенными из кирпича

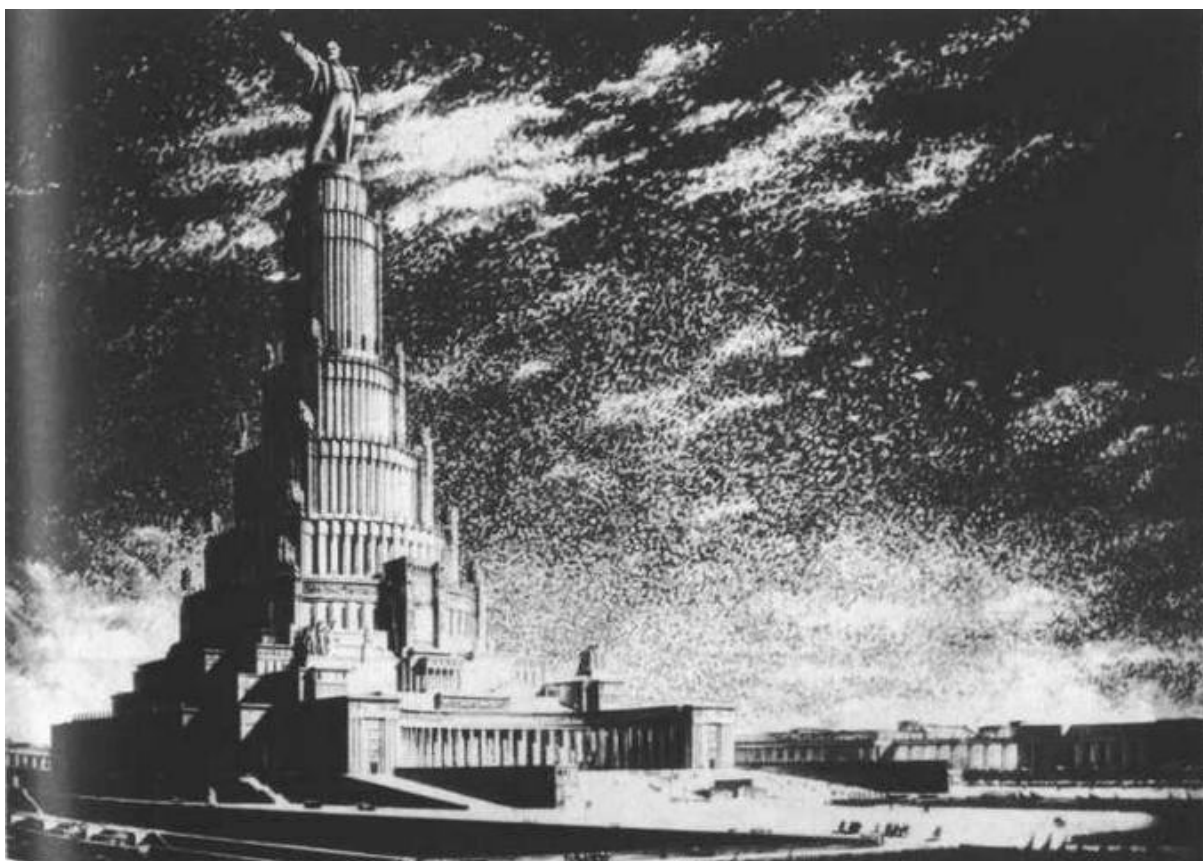
песочного цвета. В отличие от отдельно стоящего здания магазина на улице Серафимовича магазин в домах-секциях на Щербаковской устроен так, что въезд и выезд автомобилей, все операции с грузами и тарой полностью изолированы в полуподвальной части здания и совершенно не затрудняют жильцам пользования дворовой территорией.

Последним по времени сооружением Б. М. Иофана в Москве явился Государственный центральный ордена Ленина институт физической культуры (Сиреневый бульв., 4). В ходе этого хотя и затянувшегося строительства (первая очередь осуществлялась в 1962—1975 гг.) зодчий продолжал свои искания в области синтеза искусств — на этот раз архитектуры и монументальной живописи.

Умер Борис Михайлович, отдыхая во время отпуска в построенном им санатории «Барвиха», за чертежной доской, на которой была наколта калька с эскизом к проекту реставрации и реконструкции скульптуры «Рабочий и колхозница».



Жилой комплекс на улице Серафимовича. 1928—1931. Совместно с Д. Иофаном



Проект Дворца Советов. 1934. Совместно с В. Шука и В. Гельфрейхом



Б. ИОФАН



Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже. 1937. Скульптор В. Мухина

С. О. Хан-Магомедов

М. ГИНЗБУРГ

(1892-1946)

В любом периоде истории встречаются имена таких зодчих, творчество которых, несмотря на небольшое количество осуществленных проектов, оказывает значительное влияние на развитие архитектуры своего времени. Их проекты и постройки почти всегда вызывают горячие споры, причем внимание к произведениям таких архитекторов объясняется прежде всего тем, что в каждом из них заключена новая мысль, стремление вперед.

Творческий путь таких архитекторов труден; это путь борьбы за новое, борьбы с цепляющимся за жизнь отжившим. Но без таких людей нельзя себе представить развитие архитектуры.

Именно таким архитектором был Моисей Яковлевич Гинзбург, вся жизнь которого была посвящена поискам нового. Будучи сыном архитектора, он почти с детских лет выбрал будущую профессию и после окончания средней школы отправился за границу, чтобы получить архитектурное образование. Там он некоторое время занимался в Парижской академии изящных искусств, затем в Тулузской архитектурной школе и, наконец, остановил выбор на Миланской академии художеств.

Молодой студент все больше задумывался над путями развития современной архитектуры. Он внимательно следил за тем, что происходило в европейской архитектуре, увлекался модерном, в котором его интересовали поиски нового стиля и стремление художественно осмыслить новые металлические конструкции.

Кончились годы учения, и в 1914 г. М. Я. Гинзбург с дипломом художника-архитектора возвратился на родину. Вскоре он обнаружил, что, несмотря на хорошую художественную подготовку, полученную в Миланской академии, ему не хватает технических знаний, необходимых для современного архитектора. Гинзбург вновь сел на студенческую скамью; он поступил на архитектурное отделение Рижского политехникума и через три года получил второй диплом, на этот раз инженера-архитектора.

В первом самостоятельном произведении М. Я. Гинзбурга — особняке в Евпатории — причудливо сочетаются традиции классицизма

со стилистическими чертами модерна. По предложению заказчика молодой архитектор поехал в Крым, чтобы на месте руководить осуществлением своего первого проекта. Работая на строительстве, продолжавшемся несколько лет, Гинзбург много и мучительно раздумывал над судьбами современной архитектуры.

«Период с 1917 по 1920—1921 гг.,— писал впоследствии Гинзбург,— является для меня периодом внутренней борьбы с традициями и канонами сугубо классической школы, усвоенной мною в Италии».

Молодой М. Я. Гинзбург приехал в Москву в 1921 г., но прошло всего два-три года, и его имя знал уже каждый советский архитектор.

М. Я. Гинзбург сразу после приезда в Москву активно включился в борьбу за новую архитектуру на самых боевых в тот период участках: это была перестройка высшей архитектурной школы, разработка архитектурной теории. С 1921 г. М. Я. Гинзбург — преподаватель, а с 1923 г.— профессор Вхутемаса. Свою теоретическую работу М. Я. Гинзбург начал с разработки проблем архитектурной композиции, что было особенно актуально в тот период, когда отвергались многие традиционные средства архитектурной выразительности.

В 1923 г. М. Я. Гинзбург издал свой первый теоретический труд «Ритм в архитектуре», в котором сделал попытку на основе анализа опыта мировой архитектуры найти некоторые общие композиционные закономерности, присущие архитектуре любого народа и любой эпохи, в частности закономерности ритмические.

Эта книга явилась началом большой теоретической работы. В 1923 г. М. Я. Гинзбург сделал попытку объединить сторонников нового направления архитектуры вокруг журнала «Архитектура» (вышло всего два выпуска), в котором он был ответственным редактором. Он написал для журнала редакционные статьи «Старое и новое» и «Эстетика современности».

В 1923—1924 гг. М. Я. Гинзбург выступил в Московском архитектурном обществе с докладами о путях развития современной архитектуры. На основе этих докладов он написал новую книгу — «Стиль и эпоха», изданную в 1924 г., в которой по отдельным, часто едва заметным росткам нового старался предугадать пути становления нового архитектурного стиля.

Великая Октябрьская социалистическая революция и первая мировая война, пишет Гинзбург, провели резкую грань между старым и новым в развитии архитектуры. Появление нового в архитектуре он связывает как с техническим прогрессом, так и с социальными

изменениями в жизни общества. Особенно большое значение М. Я. Гинзбург придавал влиянию нового «социального потребителя» архитектуры — рабочего класса.

Каждая историческая эпоха имеет свои типы сооружений, определяющие архитектурный стиль. Такими типами для нашего времени Гинзбург считал сооружения, связанные с «новой активной социальной средой — классом трудящихся», содержанием жизни которой является труд.

Рабочее жилище и промышленное строительство — это те области, где зарождается новая архитектура, утверждал М. Я. Гинзбург.

Перед современным архитектором, писал он, стоят совершенно новые задачи, которые придется решать новыми средствами. Следовательно, должен появиться и новый метод решения этих задач. Лишь тогда «архитектор почувствует себя не декоратором жизни, а ее организатором». Спецификой нового стиля, по мнению Гинзбурга, является стремление к простоте. Другими важнейшими чертами современного стиля М. Я. Гинзбург считал стандартизацию строительного производства и большую роль градостроительных проблем.

Эти работы М. Я. Гинзбурга подготовили основу для организационного объединения части архитекторов-новаторов на теоретической платформе конструктивизма, что и произошло в середине 1920-х гг.

Теоретическая и педагогическая работа почти не оставляла времени для проектирования. Однако уже в эти годы Гинзбург принимал участие в архитектурной жизни не только как теоретик, но и как архитектор-практик. В своих проектах, как и в теоретических работах, он искал новые пути развития архитектуры, опираясь на достижения современной техники и промышленности.

Так, например, в одной из его первых работ того времени — конкурсном проекте Дворца труда (1922 г.) — заметно влияние архитектуры элеваторов, формы которых произвели на Гинзбурга большое впечатление своей новизной. В дальнейшем его поиски новых путей развития архитектуры приобрели иное направление. В 1925 г. М. Я. Гинзбург и братья Веснины организовали Общество современных архитекторов — ОСА, куда вошли такие архитекторы, как М. О. Барц, А. К. Буров, В. Н. Владимиров, Г. Г. Вегман, И. А. Голосов, А. П. Иваницкий, И. И. Леонидов, Г. М. Орлов и другие.

Направление творчества архитекторов, объединенных в ОСА,

известно в советской архитектуре под именем конструктивизма. Как руководители и лидеры конструктивизма братья Веснины и М. Я. Гинзбург удачно дополняли друг друга. Для творчества Весниных характерны новаторские поиски новых объемно-пространственных решений промышленных и общественных зданий, для М. Я. Гинзбурга — глубокая разработка теоретических и градостроительных проблем архитектуры, поиски новых типов жилища.

На страницах журнала «Современная архитектура» М. Я. Гинзбург поместил ряд теоретических статей. В отличие от работ первой половины 1920-х гг., посвященных в основном проблемам архитектурной композиции и стиля, в этих статьях главное внимание он уделяет социальным проблемам — новой организации быта, поискам новых типов зданий, вопросам внедрения типизации и индустриализации в строительство, выяснению принципиального отличия советской архитектуры от архитектуры капиталистических стран и т. д.

В 1925—1928 гг. Гинзбург создал большое количество проектов, среди которых много конкурсных: Дом текстилей, Крытый рынок, Дом Оргаметалла, Дом Русгерторга, Дом Советов в Махачкале и др. Эти работы интересны как примеры поисков новых типов зданий, нового подхода к решению функциональных задач, применения современных конструкций и строительных материалов, использования новых средств художественной выразительности. Некоторые из этих проектов были осуществлены в натуре, как, например, Дом правительства в Алма-Ате. Однако наибольший интерес представляет работа М. Я. Гинзбурга в области жилищного строительства и градостроительства, которую он начинал в это время.

Социально-экономические задачи, выдвинутые партией и Советским правительством, требовали от архитекторов принципиально нового подхода к решению жилищной проблемы, поисков новых типов жилища, чтобы иметь возможность коренным образом улучшить условия жизни трудящихся.

Одним из первых зданий, с которых были начаты поиски новых типов рабочего жилища, был дом на Малой Бронной, 21, построенный в 1926 г. по проекту М. Я. Гинзбурга. В этом новом по внешнему облику пятиэтажном доме с лифтом были фактически впервые созданы экономичные двух-четырёхкомнатные квартиры с современным уровнем благоустройства, которые явились прообразом для дальнейшего строительства квартир этого типа. Все квартиры дома имеют сквозное или угловое проветривание, оборудованы ваннами, газовыми шкафами,

складной мебелью, мусоропроводом. На плоской крыше дома (с внутренними водостоками) устроен сад с цветником, в первом этаже — магазин, в подвале — прачечная и кладовые.

В 1926 г. журнал «Современная архитектура» объявил товарищеский конкурс на проект жилья нового типа. В созданном М. Я. Гинзбургом проекте дома-коммуны, как и в других подобных предложениях, предусматривалась организация быта жильцов в пределах одного здания наряду с сохранением индивидуальных квартир.

Позднее, анализируя проекты домов-коммун и отмечая их «абстрактную утопичность и ошибочную социальную сущность», М. Я. Гинзбург писал, что «эта первая постановка проблемы нового жилья, при всех своих ошибках и перегибах, подняла и разъяснила целый комплекс сложнейших вопросов, позволила на основе своего опыта уже решительно отбросить целый ряд ошибочных положений и тем самым облегчила дальнейшую работу по созданию новых типов жилья».

Большую роль в формировании творческих принципов Гинзбурга сыграла его пятилетняя работа (1928—1932 гг.) над проблемами массового жилища в государственных проектных органах (Стройкоме РСФСР, Госплане РСФСР и Гипрогоре РСФСР). Опыт этой работы, которая велась под руководством М. Я. Гинзбурга большим коллективом архитекторов, инженеров, экономистов и гигиенистов, был обобщен в сборнике «Типовые проекты, рекомендуемые к строительству на 1930 год» и подробно изложен М. Я. Гинзбургом в ряде статей и изданной в 1934 г. книге «Жилище». В этой книге он писал: «Во всех этапах нашей работы мы стремились ставить ее архитектурно, в том понимании этого слова, которое кажется нам наиболее правильным, т. е. в взаимодействии социальных, технических и художественных проблем».

Работа над проблемой жилища включала в себя создание новых типов жилых домов, квартир и отдельных ячеек (в том числе двухэтажных), вопросы типизации и стандартизации жилищного строительства, использования новых материалов и индустриализации строительства, проблемы планировки жилых комплексов и районной планировки. Эта первая углубленная разработка проблемы жилищного строительства в советской архитектуре и до сих пор сохраняет свое практическое значение.

В ходе разработки нового типа жилья коллективом архитекторов под руководством М. Я. Гинзбурга были созданы экспериментальные проекты жилых домов так называемого переходного типа (то, что сейчас называется дома с обслуживанием).

Один из таких домов был построен в 1928—1929 гг. по проекту М. Я. Гинзбурга и И. Ф. Милиниса в Москве на бывшем Новинском бульваре (жилой дом Наркомфина, ул. Чайковского, 25а). По проекту предусматривалось создание единого комплекса, состоящего из четырех отдельных корпусов: жилого, коммунального, хозяйственного и детского сада. Проект осуществлен лишь частично: были возведены жилой, коммунальный и частично хозяйственный корпуса, но функции их были несколько изменены. Жилой корпус состоит из типовых ячеек-квартир, помещения которых расположены в разных уровнях и имеют внутренние лестницы. Он соединен переходом с отдельно стоящим коммунальным корпусом, где помещались кухня- столовая и детский сад. К домам переходного типа могут быть приравнены построенные в эти же годы по проектам Гинзбурга жилой комбинат в Свердловске и рабочее общежитие в Ростокине в Москве.

Значительный интерес для характеристики творчества М. Я. Гинзбурга представляет проект планировки и застройки Черниковского промышленного района близ Уфы — столицы Башкирской АССР. В проекте комплексно решались задачи размещения промышленности и жилья.

Много споров вызвал в свое время проект «Зеленый город», созданный М. Я. Гинзбургом совместно с архитектором М. О. Барцем. В этом во многом утопическом проекте проявилось увлечение Гинзбурга дезурбанистическими идеями. По проекту предполагалось создать в окрестностях Москвы обширный жилой район с группами домов, размещенными среди природы, вдоль шоссе́йных дорог.

В первой половине 1930-х гг. М. Я. Гинзбург во главе большого коллектива архитекторов разработал проект районной планировки Южного берега Крыма (Ялта — Мисхор — Алупка), явившийся одним из первых научно разработанных проектов подобного рода, оказавшим впоследствии значительное влияние на советское градостроительство. Десятилетняя работа в области жилищной архитектуры и районной планировки явилась важнейшим этапом в творчестве М. Я. Гинзбурга.

В 1930-х гг. М. Я. Гинзбург принимает активное участие во многих архитектурных конкурсах. Среди них проекты Дворца Советов, Театра имени Вл. И. Немировича-Данченко, жилого района Красный Камень в Нижнем Тагиле, парка на горе Давида в Тбилиси, парка культуры и отдыха в Москве, павильона на Всемирной парижской выставке и др. В ряде проектов (здания Наркомтяжпрома, «Известий») проявилась тенденция к преувеличенной монументальности, гигантомании, которая распространилась в те годы под влиянием конкурса на проект Дворца

Советов.

В 1935 г. М. Я. Гинзбург приступил к созданию своего лучшего произведения (из числа осуществленных) — санатория в Кисловодске. Исключительно удачным с градостроительной точки зрения является размещение основных корпусов санатория на верхней площадке отведенного участка, возвышающегося над прилегающей застройкой города.

В 1939 г. среди первых двадцати виднейших советских архитекторов М. Я. Гинзбург был утвержден действительным членом Академии архитектуры СССР. Продолжая большую творческую работу, М. Я. Гинзбург возглавил в академии авторский коллектив, работающий над созданием многотомного капитального труда «Всеобщей истории архитектуры». Он был одним из основных авторов и главным редактором вышедшего при его жизни первого тома издания «Архитектура древнего мира». В годы Великой Отечественной войны М. Я. Гинзбург возглавлял в Академии архитектуры сектор типизации и индустриализации строительства, а в 1943 г. проектировал и строил жилой поселок для горняков Подмосковского угольного бассейна.

Когда возникли неотложные задачи восстановления разрушенных фашистскими оккупантами освобожденных городов и сел нашей страны, в Академии архитектуры были созданы творческие коллективы по разработке проектов их восстановления.

М. Я. Гинзбург увлекся задачей создания нового облика города-героя Севастополя. Он сделал большое количество вариантов планировки центральной части города, сохранив в то же время его исторически сложившуюся структуру.

М. Я. Гинзбург не успел довести до конца работу по созданию проекта восстановления Севастополя. Наиболее близок к завершению был проект новой панорамы и обелиска на «Площади двух оборон». Не закончил Гинзбург и проекты двух новых санаториев: в Кисловодске и Ореанде (Крым), строительство которых было завершено уже после его смерти.

Оценивая объективно все сделанное этим большим мастером, следует сказать, что его деятельность сыграла значительную роль в становлении советской архитектуры. Достаточно вспомнить его борьбу с эклектикой в первой половине 1920-х гг., большую организаторскую работу по сплочению сторонников нового направления в Обществе современных архитекторов, углубленную разработку проблем жилищного строительства, районной планировки и санаторного

строительства.

Значительный вклад внес М. Я. Гинзбург и в разработку теории советской архитектуры. Ценным было бы переиздание его теоретических работ, так как лучшие из них не потеряли своего значения и в наши дни.



М ГИНЗБУРГ



Жилой дом на Большой Бронной улиц». 1926 -1927



Жилой дом на Новинском бульваре (ныне ул. Чайковского). 1926 — 1930. Совместно с И. Милинисом, инженер С. Прохоров

О. Н. Сметкина, А. Ю. Тарханов

Г. ГОЛЬЦ

(1893-1946)

«Искусство имеет будущее только тогда, когда оно опирается на свое прошлое. Но внешнее копирование прошлого — это признание своей несостоятельности. Многим кажется, что путь изучения классики — легкий, что освоение ее сводится к механическому заимствованию и комбинированию внешних приемов. Меж тем, для того чтобы создавать архитектуру, опирающуюся на предшествующий опыт человечества, нужно глубокое изучение и понимание классического наследия». Это высказывание Георгия Павловича Гольца относится к 1940 г. Для того времени оно скорее типично. В своих выступлениях, письменных и устных, архитекторы щедро заверяли о приверженности к классике. Но для Гольца это больше чем декларация, больше чем вежливая реплика в сторону общепринятого — это глубоко личная художественная программа, подтвержденная всем его творчеством — живым, изменчивым, иногда артистически двойственным.

Архитектор, подаривший нам блестящие образцы интерпретации наследия, начинал, как это часто бывает, с новейших течений в искусстве. Все тесно взаимосвязано в его биографии и творчестве. Г. П. Гольц родился в 1893 г. в Болшеве под Москвой, учился в московской классической гимназии. Классическое образование — факт немаловажный. Гимназия — а 9-я гимназия была одной из лучших в Москве — давала отличное знание культуры прошлого: истории, истории искусств, древних языков, мифологии, античной литературы. Без этого не мыслилось истинное понимание классики. А рядом рождалась культура новая, неожиданная, поражающая. Великолепные собрания Щукина и Морозова стали галереями нового искусства. С равным участием здесь принимали известных и начинающих художников. Георгий Гольц узнал французскую живопись, лишь наполовину признанную академической критикой: «В искусстве была пустота, очень мало живого... А с Запада уже наплывают пленэризм, футуризм, кубизм, супрематизм и прочие измы, и эти измы страшно увлекают и привлекают, потому что это переворачивает всю живнь».

В 1913 г. он поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества.

В. В. Маяковский и Д. Д. Бурлюк уже со скандалом покинули его стены, но в студенческой среде футуризм пользовался не меньшей

популярностью, чем официально-школьное искусство, впрочем несколько разбавленное демократизмом московской живописной школы. Гольц начинал как живописец, но через год по настоянию родителей перешел на второй курс архитектурного отделения. Академические программы и увражи [1 Увраж — богато иллюстрированное художественное изделие большого формата, нередко состоящее из гравюр.] задания «в стилях» — строгая основа ремесла, затем работа по первоисточникам Египта и Греции, их «чистота и простота», вспоминал Гольц. Призванный в 1915 г. в армию, он ушел из Училища ваяния. Вернулся уже во Вхутемас, в мастерскую Н. А. Ладовского.

В 1920-х гг. произошла встреча, оказавшая на Гольца особое влияние. У И. В. Жолтовского было много учеников. Обаяние его личности и славы было столь велико, многообещающая универсальность художественного метода столь заманчива, что иные так и не пошли дальше ученичества. Работая с Жолтовским в 1927—1929 гг., в 1932-м и в 1934—1935 гг., Гольц имел возможность познакомиться с концепциями выдающегося мастера. Впоследствии он много рассказывал о том впечатлении, которое производили на него беседы с Жолтовским. Но Гольц не стремился стать апостолом его архитектурной школы, он слишком ценил самостоятельность. Быть может, именно футуристические увлечения, программная широта интересов, нелюбовь к прописным истинам и постоянная жажда нового сделали Гольца не учеником — мастером, «равным первым».

Дипломный проект города-сада в Останкине (1922 г.) дал молодому архитектору право на поездку в Италию. Гимназическая латынь оживала в архитектурных образах. Гольца восхищали и античные постройки, и работы мастеров Возрождения. В Италии он по-настоящему оценил гений Ф. Брунеллески, которому адресовал впоследствии одну из лучших своих работ — скульптурный двор Изокомбината. И все же его привлекали не только оригиналы, он упивался «списками», прелестью свободных цитат, той восхитительной простотой и вольностью, с которой использовали наследие неизвестные итальянские зодчие XVIII—XIX вв. И отнюдь не искусствоведческим описанием, не академическими дневниками римского пенсионера — легкой и веселой архитектурной прозой стали опубликованные в 1925 г. очерки Гольца «Неаполь сегодня», «На раскопках Помпеи». Семь месяцев путешествия по Италии Гольц считал «вторым этапом своего творческого развития».

Хотя Гольц и узнал все богатство сочетаний, дарованных классикой итальянским городкам, он оставался в те годы футуристом и вхутемасовцем, а значит, вдвойне новатором. Его пребывание в ОСА

оказалось кратковременным, но первые значительные работы, выполненные вместе с М. П. Парусниковым и И. Н. Соболевым — Госбанк в Иванове (1927 г.), Госбанк в Минске (1927 г.), прядильная фабрика в Ивантеевке (1929 г.) — принадлежат конструктивизму во всем: от объемов и планов до проектной графики. Оформляющая функция асимметрия, разнообразные сетки колонн, легкие стены, фасады на грани промышленного предприятия и общественного здания... Но среди ранних проектов есть один, уже несущий многие черты его зрелых работ — проект котельной КиевГРЭС. Он был выполнен Гольцем и Парусниковым в 1929 г. Сугубо утилитарное сооружение (всего лишь машинный зал) превращено в произведение искусства, строгое и эмоциональное одновременно. Главный фасад решен просто и мощно на контрасте двух стеклянных экранов-витрин и тяжелой кирпичной стены, увенчанной карнизом. На заднем фасаде рефреном темы становятся четыре экрана и четыре круглых окна-иллюминатора. В этой работе уживаются два понимания архитектурного организма. Едва ли не к урокам Н. А. Ладовского восходит повышенная, функцией не оправданная эмоциональность простой формы, ясное противопоставление стекла и камня. По-конструктивистски решен задний фасад, где архитектурными деталями выглядят воздухозаборники и дымовые трубы. Но на главном фасаде характерная для конструктивизма игра объемов уступает место симметричному, плоскостному решению стены, строгому и «классическому», о чем напоминает простой карниз. Это первый шаг к архитектурному рисунку на стене, который в разных формах (ордера, рельефа, фрески) охотно использовал Гольц. В чем-то эта работа предвосхищает знаменитую стену-фасад с тремя арками, возведенную А. К. Буровым для московского Дома архитектора.

С 1932 г. началась работа над комплексом зданий изгородка Всекохудожника в Москве (Балтийская ул., 14, и Часовая ул., 28). К 1936 г. были построены скульптурный корпус, литейная, склады, к 1937 г. — здание изоучилища и корпус мастерских. Двор скульптурного корпуса с его изящной аркадой не только дань Италии, гению Брунеллески. Сам замысел двора с периметральными лоджиями предполагает создание особого внутреннего пространства — парка скульптуры, музея, выставки. Несомненно, Гольц адресовался и к тем слепкам — античным и «под античность», которые должны были вскоре заселить двор, создать небывалое разнообразие поз и жестов, взглядов, одежд, серийных повторов, авторских работ. Пространство двора, организуемое помимо архитектуры и этими гипсовыми, алебастровыми, мраморными, бронзовыми мизансценами, становилось живым, постоянно

обновлялось. Технологический прием открытого двора (организация освещения, хранение крупных отливок и скульптурного материала) приобрел тонкое, слегка ироническое воплощение города статуй, театра скульптур.

Архитектурные формы были лаконичны и просты, но во всем обнаруживали вкус и мастерство. Легкие арки на восьмигранных колоннах, темные тона карнизов и капителей накладных полуколонн второго яруса, асимметричность башенок на крыльях корпуса. Критика отмечала «удивительное единство и музыкальность» фасада. Это была работа, которую хотелось анализировать до мелочей, здесь замечалась уже некоторая тайна, которую следовало постичь. Говорили о многом. Например, Н. П. Былинкин писал о цвете: «Здание оштукатурено известью. В известь введена умбра, поэтому фасады приобрели теплый золотисто-коричневый фон — тон, меняющийся на протяжении дня. Коричневая окраска колонн, поясков, рамки строенных окон, теплые тона раскраски карниза — все это дает пример тактичного использования цвета архитектором, чувствующим архитектурную сторону красок земли». Гольц действительно мастерски владел цветом как в архитектуре, так и в живописи. В 1940 г. он применял графитовые и сиеновые добавки в бетон при строительстве дома на Большой Калужской (ныне Ленинский просп., 22). И все же в Изокомбинате художественный эффект не раскладывается на составляющие. Или, вернее, все они равнозначны, внимание можно обратить на любую деталь. Вот круглое окно. Как отличается его форма от иллюминатора КиевГРЭС. Слуховое окно скульптурного корпуса — это коническая ниша-раковина, раскрывающая тело стены, обрамленная поясками. По своему расположению на гладкой оштукатуренной плоскости это почти скульптурный медальон. Но на скульптурном дворе Изокомбината банальным показался бы обычный рельеф, и Гольц создает «архитектурную скульптуру», напряженную форму — из воздуха.

Круглые окна насосных станций на Дербеневской и Тульской набережных (работа, современная Изокомбинату, 1937 г., угол Павелецкой наб. и 3-го Павелецкого пер), накладываются на круглую форму ротонды, рождая на пересечении немислимые кривые. Появляется иллюзия пластического движения стены между двумя опоясывающими ротонду карнизами. Изофабрика — огромный комплекс, но в нем доминирует легкость. Насосные станции — маленькие объекты, меж тем монументальны, мощны, величественны. Гольц обращается здесь к традициям парковой архитектуры — павильонам, беседкам, уединенным храмам, точно вписывая ротонду в абрис холма.

При строительстве насосных станций Гольц внимательнейшим образом следил за исполнением деталей. По словам Н. Н. Третьякова, обнаружив какие-то незначительные отступления от прорисованного шаблона, Гольц заявил: «Это уже не мое!» Это обостренное внимание к мелочам тем более удивительно, что сами насосные станции были лишь мельчайшей частью грандиозного проекта застройки набережных Москвы-реки. По Генеральному плану 1935 г. набережные были отданы под жилую застройку. Большой отрезок речной магистрали проектировала мастерская Гольца. Работая над главным речным фасадом столицы, Гольц показал себя мастером городской панорамы, изысканным градостроителем. Он понимал, как важно открыть реку городу, не отгораживая ее сплошной стеной 9—16-этажных домов, и в то же время решить застройку не точечными высотными зданиями, а протяженными жилыми корпусами. Из ярко выраженных индивидуальных жилых домов он создал удивительно цельную панораму, в которой равнозначной становилась застройка, разрывы между домами, гигантские арки, зелень.

Попытки градостроительного оформления крупных ландшафтных реалий — типическая черта архитектуры 1930-х гг. Проект реконструкции набережных предусматривал создание величественного ансамбля, сформированного вдоль динамической оси реки. Его художественная выразительность удвоена гладью воды, мосты связывают две линии застройки, появляются новые точки обозрения плавноизвилистых берегов. Замысел Гольца — прекрасный архитектурный парад от Кремля до Южного порта, объединенный ритмом «шестивия» немногочисленных высотных акцентов, гранитной набережной, высотными кулисами.

Проект не был воплощен. Кроме насосных станций построены лишь Большой Устьинский мост (1936—1938 гг., архитекторы Г. П. Гольц, Д. М. Соболев, инженер В. М. Вахуркин) и шлюз на реке Яузе, набережная Туполева (1937—1939 гг., архитектор Г. П. Гольц). Здание изокомбината — это классическая реплика, образец виртуозной стилизации, насосные станции — это уже классика, шлюз на Яузе — высокая классика. Небольшой ансамбль абсолютно совершенен. Здание управления — образец тончайшего пропорционального решения стены. Такого не найти и в увражах. Восемь окон на гладкой плоскости, по штукатурке нарисованная раскреповка¹ В данном случае — изображение каменной кладки.), фонтан... Фонтан — как подарок, как нотка изящной мелодии Яузы. На островке московской речки «работает» стереоскопический воздух Эллады: чудесным образом соединяются устойчивость и зыбкость. Начинаешь понимать, почему, говоря о Гольце, современники чаще всего употребляли мнимопротивоположные пары:

«простота и богатство», «сила и легкость», «мощь и изящество».

Портики, фрески, полукруглые лестницы, спускающиеся к реке... Дорические колонны поставлены прямо на землю, мы как будто слышим шелест разговора театрально беседующих статуй. Что говорить о культуре детали — здесь она доходит до звучания карнизов и наличников, впечатления драгоценности простой штукатурки. Три соединенных ажурным мостиком павильона между водой и небом — лучшее произведение Гольца, и понимание классики в этом случае уже неотделимо от сотворения классики.

Яузский шлюз демонстрирует не только высочайшую проектную культуру, но и умение в совершенстве выразить идею, провести ее последовательно — от большего к меньшему, от объема к детали. Это и имел в виду А. В. Власов, когда писал о Гольце: «Его композиции интересны, остры и закончены в намеченном им плане». Сам архитектор, артистически исполняя чертежи и перспективы, основное внимание уделял постройке, Гольц отмечал: «Проект — это еще не образ и не архитектура. Архитектура — это выстроенное сооружение».

Далеко не всегда удавалось Гольцу воплощать свои проекты. Из 30 работ, созданных им для Москвы, осуществлено лишь 9. Необычайно интересны жилые дома, но построен лишь один, наиболее ординарный (для Гольца, разумеется), на Калужской улице (ныне Ленинский просп., 22). Меж тем он отмечен Государственной премией СССР. Остается лишь предполагать, сколько потеряла Москва, оттого что время не позволило реализовать проекты застройки набережных, дома на улице Горького, на площади Пушкина, на Можайском и Ленинградском шоссе. Гольц спроектировал восемь театров, каждый из них был удивителен, ни один не построен. В чертежах остались 2-й Дом Совнаркома в Зарядье, здание Наркомвоенфлота, многочисленные градостроительные проекты для Сталинграда, Киева, Владимира, Смоленска. Словом, пропорции осуществленного и неосуществленного явно случайны. Возведены были не самые «главные» здания — несколько фабрик, насосные станции, шлюз, мост. Почему же они так прекрасны? Ведь не честолюбивое желание вложить в одну постройку все руководило мастером в этих работах. Трудно представить ныне, что заставило насосную станцию превратить в храм, шлюз — в тончайший гармонический ансамбль. Еще труднее понять, как это сделано.

Творчество Гольца настолько классично и цельно, что велик соб *лазн найти какой-либо общий принцип, некий ключ, объединяющий столь разные постройки. Быть может, ближе всего к разгадке подошел М. В. Алпатов, заметивший, что «во многих его работах чувствуется

опыт мастера сцены». На театральные реминисценции в отдельных работах Гольца указывали исследователи его творчества В. Г. Быков, Н. Н. Третьяков, Ю. Ю. Савицкий. Гольц много работал для театра как художник и как архитектор. В проектах театров ВЦСПС, имени Вс. Мейерхольда и Камерного он по-разному, но с одинаковым мастерством стремился вынести на фасад все великолепие сцены, использовал мотивы прозрачных стен, игровых лоджий или даже «театральных» фресок. Особенно интересен проект Камерного театра на Тверском бульваре: весомая пелена остекления сочеталась с тонкими профилями колонн и портиков, с росписью в полукруглой нише, тема которой конечно же сцена. «Театр, театральное действие должно быть выражено в образе здания, вынесено на улицу путем введения «открытой сцены» или какого-либо другого аналогичного приема», — писал Г. П. Гольц о театре. Но это проявлялось и в иных его проектах: театре статуй на скульптурном дворе Изокомбината, ротонде насосной станции, словно явившейся из Павловского парка, Яузском шлюзе, где, по замечанию архитектора и критика В. Я. Хигера, «пассажиры проходящих шлюзов судов «включаются» в систему интерьера двух смежных стен». Смещение интерьера и экстерьера, город на сцене, сцена в городе — это ли не давняя привилегия театра. Не менее театральны градостроительные работы мастера.

Еще во Вхутемасе Гольц создал серию рисунков: фантастические города, мосты, виадуки. В этих композициях уже проявилось отношение к городу как к «живому организму», непостижимому, иногда страшному, иногда загадочно-прекрасному творению человека. Гольц бесчисленно рисовал город — Неаполь и Чимкент, таинственные мрачные проулки, рукотворные купола мавзолеев и мечетей, заводские окраины и горделивые замки, итальянские порталы, в тениях хранящие влажную близость моря и нагретое солнцем дерево народного жилища. С годами пугающий, но притягательный город-символ (серия «Капиталистический мир», 1925—1927 гг.) сменяется в его работах циклопическими самаркандскими развалинами (серия «Средняя Азия», 1942—1943 гг.) или куртуазно-изысканной панорамой сказочного городка для Золушки (эскизы к «Золушке» Т. Г. Габбе в Ленинградском кукольном театре, 1944 г.). В его архитектурных проектах появляются величественные перспективы Крещатика, сталинградских набережных, днепровского склона в Смоленске, превращенные из утилитарного перспективного вида в художественные произведения отменного графического вкуса, способные объединить «серебряный» расцвет рубежа веков, величавое спокойствие классики, лаконичность и драматизм авангарда 1920-х гг.

Представим себе город Гольца. Пусть займут места в обширной

панораме жилые дома и фабрики, административные здания и мемориальные комплексы, театры и обелиски. Вознесутся шпили, раскинутся зеленые партеры, повиснут над рекой мосты, и вода повторит плавный изгиб гранитных набережных. Над таким городом небо невольно мыслится в виде театральной падуги.

Театральность — отнюдь не синоним легковесности, пестроты, мишурности, всевозможных внешних эффектов. «В архитектурной терминологии нет слова, адекватного театральности в хорошем смысле этого слова. Или мы растеряли это ощущение?» — писал архитектор А. К. Буров.

Архитектура 1920-х, 1930-х, 1950-х гг. и театр — особая, увлекательная тема. Незаурядность дарования, острота художественного видения, небывалая «пространственная» модель нового искусства, которую зодчие ощущали так отчетливо, сделали А. А. Веснина, В. А. Щуко, Г. П. Гольца подлинными соавторами театральных новаций. Сценические находки незамедлительно возвращались в архитектуру.

Удивительно преломляется для сцены в оформлении Гольца не только реальность, будничность, но и сама сказочность. Розовая «вилла» Красной Шапочки под красной черепичной крышей, странно устойчивый карточный домик, быть может, прообраз индустриальных щитовых домов, винтовая лестница на сцене, по ходу действия превращающаяся то в башню рыцарского замка, то в дуб Шервудского леса,— вот архитектурные реальности театрального мира Гольца, населенного кокетливыми курицами, веселыми негрятями, суровыми стражниками, справедливыми разбойниками.

Дань светоносной гармонии классики — декорации к «Электре» Софокла. На сцене Театра имени Евг. Вахтангова Гольцу предстояло воспроизвести архитектурный космос Греции. Знаток игры масштабов и пропорций, театральный художник и бывший актер-любитель, тончайший стилизатор и совершенно оригинальный мастер, он смог наполнить маленькую площадку живым пространством античного ансамбля, трепетным противоборством света и тени, стремительными вертикалями колоннад, горизонтальными повторами ступеней.

«Электра» стала последним осуществленным проектом Г. Гольца. На античной ноте оборвалась его работа.

В архитектуре наследовать трудно. Размыта грань между «освоением» и «присвоением». У декларативного отрицания и безоговорочного принятия через много лет находится более схождения, чем различия. «Истинный урок наследия толкает нас прежде всего к

новаторству» — эти слова М. Гинзбурга, адресованные всей эпохе, сейчас кажутся нам ключом к пониманию удивительного мастерства Георгия Гольца.



Г. ГОЛЬЦ



Жилой дом на Большой Калужской (ныне Ленинский просп.). 1939-194/



Шлюз на реке Яузе. 1938-1939

М. И. Астафьева-Длугач

М. ПАРУСНИКОВ

(1893-1968)

Михаил Павлович Парусников родился в Москве в 1893 г., окончил реальное училище, затем Училище живописи, ваяния и зодчества и в 1924 г. получил диплом архитектора во Вхутемасе.

Когда произносится имя Парусникова, то рядом сразу возникают имена А. К. Бурова, Г. П. Гольца, И. Н. Соболева — молодых архитекторов, сплотившихся вокруг И. В. Жолтовского в середине 1920-х гг. и составивших бригаду единомышленников, которая вскоре активно вошла в архитектурную жизнь столицы.

Та выучка, которую Парусников получил у Жолтовского, оказала огромное влияние на всю его дальнейшую творческую жизнь. Однако первые проекты молодого архитектора, выполненные им совместно с Гольцем,— прядильная фабрика в Ивантеевке, КиевГРЭС, Госбанки в Минске и Иваново-Вознесенске — отличаются господствовавшими тогда конструктивистскими формами. Это было закономерно: ведь даже учитель — Жолтовский построил котельную МОГЭС в духе конструктивизма, доказав тем самым, что «так он тоже может». Тем не менее и у учителя и у учеников под конструктивистскими одеждами хорошо прочитывалась простая классическая подоснова, веками выверенные пропорции и приемы компоновки.

Естественно, что знание жолтовцами классики, которое еще совсем недавно вызывало упреки в ретроспективизме, в начале 1930-х гг., когда советская архитектура поворачивалась к освоению классического наследия прошлого, стало ощущаться как необычайное богатство. В 1933 г. Парусников наряду с другими молодыми архитекторами пришел в только что организованный институт «Моспроект», где начал работать в мастерской № 1, которую возглавлял И. В. Жолтовский. Спустя три года он вместе с коллегами был приглашен в Московский архитектурный институт для укрепления системы преподавания. «Преподаватели эти,— вспоминал впоследствии архитектор А. И. Криппа,— поразили нас своим творческим накалом и глубоким знанием классики». Жизнь Парусникова оказалась навсегда связанной с Московским архитектурным институтом: будучи профессором этого института, он умер в 1968 г. Те же жолтовцы преподавали в Академии архитектуры, оказав тем самым огромное влияние на формирование

профессионального мировоззрения значительного числа советских зодчих.

Наряду с большой педагогической работой Парусников продолжал и активную проектно-строительную деятельность. Достаточно сказать, что в середине 1930-х гг. по его проектам в Москве было построено несколько школ. Их массовое строительство явилось прямым следствием постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 28 февраля 1935 г. «О начальной и средней школе». 1 сентября 1935 г. 127 тыс. учащихся сели за парты в новых, еще пахнувших штукатуркой зданиях — 72 школы были построены в Москве за 145 дней.

Проектирование школьных зданий, отвечавших новым требованиям, когда основным местом занятий оказывался класс, а внешний облик здания должен был отвечать еще совсем не сформулированным представлениям об архитектуре советской школы, было делом совершенно новым и для большинства участников этой работы вовсе профессионально непривычным. Поэтому столь велико было разнообразие авторских предложений, поэтому столь непохожи друг на друга московские школы, построенные в 1930-е гг. Достаточно сравнить, например, школы на 2-й Черногрязской, 7а, и на Нижней Пресненской (ныне Рочдельская, 22) улицах, сооруженные по проектам М. П. Парусникова и И. Н. Соболева, чтобы убедиться в том, что архитекторы воспринимали эту работу как экспериментальную. Действительно, в ее процессе отработывался тот облик школьного здания, который на какое-то время стал для Москвы одним из ее символов.

Строительство школ в столице было важной частью осуществления Генерального плана 1935 г. Другой важнейшей работой, связанной с генпланом, была реконструкция улицы Горького, в которой Парусников принял самое деятельное участие.

Сегодня, анализируя Генеральный план реконструкции Москвы 1935 г., мы в первую очередь склонны подчеркивать его преемственность по отношению к исторически сложившейся структуре города — главную позицию важнейшего для всей советской архитектуры документа. При этом как-то выпадает из поля зрения двойное содержание этой позиции. Провозглашая сохранение и развитие исторически сложившейся структуры столицы, Генеральный план одновременно нацеливал архитекторов на создание принципиально нового облика столицы. Таким образом, сохранение исторически сложившейся структуры столицы как признанного памятника русского градостроительства сопровождалось решительной ломкой обществоравщих зданий и сооружений.

Одним из ярких примеров того, как срабатывала ада двойственная постановка задачи на практике, может служить реконструкция улицы Горького. Особенно важно подчеркнуть, что работа над улицей Горького осознавалась как в первую очередь работа над ансамблем и что характер ее определялся как триумфальный, она трактовалась как улица встречи героев, народных шествий, празднеств.

В проектировании отрезка улицы Горького от площади Пушкина до площади Маяковского кроме М. П. Парусникова приняли участие А. К. Буров, Г. П. Гольц, И. Н. Соболев. Чрезвычайно сложной оказалась противоречивая задача, поставленная перед архитекторами,— выразить триумфальный характер улицы не общественными или мемориальными зданиями, но зданиями жилыми, к выражению такой идеи, в сущности, малопригодными. Была проявлена масса выдумки и изобретательности, чтобы решить задачу с требовательностью, присущей этим мастерам.

Тему триумфа были призваны нести нижние этажи зданий, получившие крупный масштаб системой членений — арками (у Гольца, Парусникова и Соболева) или накладными порталами (у Бурова).

На долю Парусникова пришелся, пожалуй, наиболее сложный участок — от угла Пушкинской площади до здания Музея Революции. Сложность состояла прежде всего в том, что архитектуру новых жилых домов необходимо было решить в ансамбле с превосходным особняком XVIII в., в котором и по сей день размещается Музей Революции СССР (д. № 21). Это обстоятельство по нынешним временам едва ли обыденное (хотя от этого не ставшее менее трудным) в контексте московской архитектурно-строительной практики 1930-х гг., когда новому всегда отдавалось предпочтение перед старым, воспринималось как досадное, мешающее творческому самовыражению. И надо отдать должное той тонкости и одновременно смелости, с которой Парусников сделал особняк содержательным центром протяженной композиции. Развернутая фронтально вдоль улицы, она начинается от угла площади Пушкина монументальным восьмиэтажным зданием с мощными, на три первых этажа прямоугольными арками (д. № 19). Следующее здание ступенчато понижается на два этажа, затем через трехэтажные реконструируемые крылья музея — пространственный переход к неглубокому курдонеру, где торжественно стоит музей с восьмиколонным портиком, хорошо читающимся на фоне яркоокрашенной стены. Далее композиция развивается симметрично — через второе крыло музея к Драматическому театру имени К. С. Станиславского и далее к восьмиэтажному объему жилого дома.

Вся эта композиция в проекте производит впечатление удивительно

сбалансированной, «разыгранной» на нюансных соотношениях масс и объемов, форм и деталей. Абсолютно естественным и просто необходимым выглядит даже шестиколонный портик, вопреки логике завершающий два последних этажа торца шестиэтажного дома, выходящего в курдонер. Без него пространственное равновесие композиции не было бы достигнуто.

При осуществлении проекта в 1946—1947 гг. угловое восьмиэтажное здание получило несколько иную, более мягкую трактовку фасадов, к тому же в застройку был включен сохранившийся жилой дом, образовавший не предусмотренный проектом перепад высоты.

Вскоре после окончания войны Парусников переехал в Минск. Как и многие московские и ленинградские архитекторы, он включился в восстановление столицы Белоруссии. В 1947 г. среди конкурсных проектов застройки Ленинского проспекта на участке от площади Ленина до площади Победы (названия современные) лучшим был признан проект Парусникова, и вскоре Михаил Павлович был назначен магистральным архитектором проспекта. Несомненно, что привлекательность проекта Парусникова заключалась прежде всего в целостном, ансамблевом подходе к решению магистрали. Недаром у современников сразу возникали сравнения с Невским проспектом в Ленинграде.

Вклад Парусникова в создание этой важнейшей для Минска магистрали трудно переоценить.

Пафос послевоенного строительства привел к формированию единой градостроительной концепции, когда каждый восстанавливаемый город воспринимался как памятник Победы. Отсюда — представление о восстанавливаемых городах как о городах идеальных, в планировке и застройке которых преодолены все недостатки прошлого, а в художественном строе выражены идеалы настоящего.

Первая очередь застройки Ленинского проспекта в Минске, по общепризнанному мнению, один из лучших советских градостроительных ансамблей, может с полным правом рассматриваться как осуществленный в натуре фрагмент идеального города — случай в истории архитектуры совсем не частый. Работа Парусникова над застройкой центральной части Минска была высоко оценена: в 1950 г. он был избран академиком АН БССР, а в 1968 г. удостоен Государственной премии БССР.

Если участие в реконструкции улицы Горького можно

рассматривать как своеобразную подготовительную работу к проекту Ленинского проспекта в Минске, то проектирование последнего, несомненно, было серьезнейшей репетицией перед началом методологически важной для всей советской архитектуры работы — созданием серии типовых проектов четырех-пятиэтажных жилых домов, к которой коллектив мастерской № 1 Гипрогора, возглавляемой тогда Парусниковым, приступил в сентябре 1951 г. (над серией работали архитекторы Л. К. Дюбек, А. Н. Белоконь, Т. И. Звездина).

Сейчас затруднительно (для этого требуются специальные исследования) сказать, кто именно и где первым поставил вопрос о проектировании серий. Ясно только, что бригада Парусникова была в авангарде таких разработок. Серия, над которой работали в Гипрогоре, предназначалась для застройки крупных городов РСФСР, в ее основу была положена серия типовых жилых секций № 11, разработанная Горстройпроектом.

Все те проблемы, что и в наши дни определяют круг профессиональных забот архитекторов, работающих в области массового жилища, впервые осознавались как проблемы и формулировались именно тогда. В это же время были намечены первые подходы к их решению. Парусников так определял основные творческие проблемы, вставшие перед проектировщиками: определить 1 — место и значение типовых домов в системе застройки городов и их улиц, 2 — взаимоотношения между застройкой, осуществляемой по типовым и индивидуальным проектам, 3 — архитектурно-стилевую характеристику проектов, 4 — состав серии проектов, 5 — какой должна быть номенклатура домов, входящих в серию (по конфигурации, этажности и назначению первых этажей), 6 — обеспечить возможность максимальной индустриализации изготовления не только конструкций, но и архитектурных элементов зданий.

Трехлетняя работа, вылившаяся в создание серии 1-402, позволила авторам сделать некоторые весьма существенные выводы. Ведущим вопросом при разработке серии типовых проектов являются вопросы градостроительные. Чтобы придать типовым домам, входящим в состав серии, большую градостроительную маневренность, авторы предложили применять соединительные элементы, названные ими вставками. Как известно, это название привилось и стало общеупотребительным. Проектировались вставки различной конфигурации, с проездами и без таковых, жилого, а также общественного назначения. Вставки серьезно облегчили задачу формирования целостной жилой среды — так сегодня мы определили бы задачу, целеустремленно решавшуюся авторами.

Много внимания уделяли архитекторы разработке фасадов. Они понимали свою задачу так: «Найти такую архитектурную характеристику домов, которая дала бы возможность успешно применять типовые проекты в различных городах РСФСР со сложившимся характером архитектуры». Отсюда первый вывод: «Архитектура отдельных домов должна быть наиболее простой, а композиция фасадов — нейтральной». Отсюда — отказ от усложненной пластики, поскольку каждый дом рассматривался как составная часть единой пространственной композиции застройки. Именно вставки, по мнению авторов, должны были придать ей пластику и силуэт.

Поскольку серия предназначалась для застройки в исторически сложившихся городах РСФСР, авторы полагали, что стилевая характеристика домов, входящих в серию, должна быть основана на приемах русской классики — такие здания наиболее гармонично, по мнению авторов, входят в разновременную и архитектурно разнохарактерную застройку.

На основе серии 1-402 в начале 1950-х гг. комплексно застраивались значительные по размерам городские территории в Челябинске, Донецке, Волгограде, Альметьевске, Ульяновске. Анализ проектов серии 1-402 (как, впрочем, и целого ряда других аналогичных разработок) позволяет говорить о том, что уровень понимания и осмысления проблемы массового жилищного строительства к середине 1950-х гг. был чрезвычайно высок. В сущности, были поставлены и частично решены в проектах многие из тех вопросов, которые так трудно и медленно находят разрешение в наши дни. Почти три десятилетия понадобилось для того, чтобы уменьшить разрыв, образовавшийся между уровнем проектного мышления и возможностями индустриальной базы домостроения в момент запуска домостроительного конвейера.

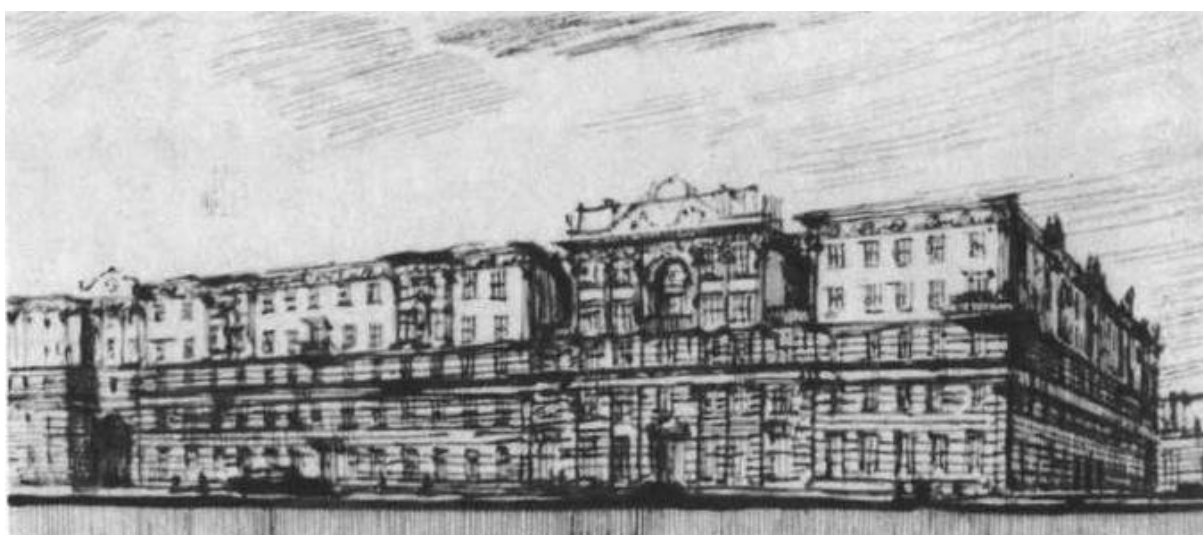
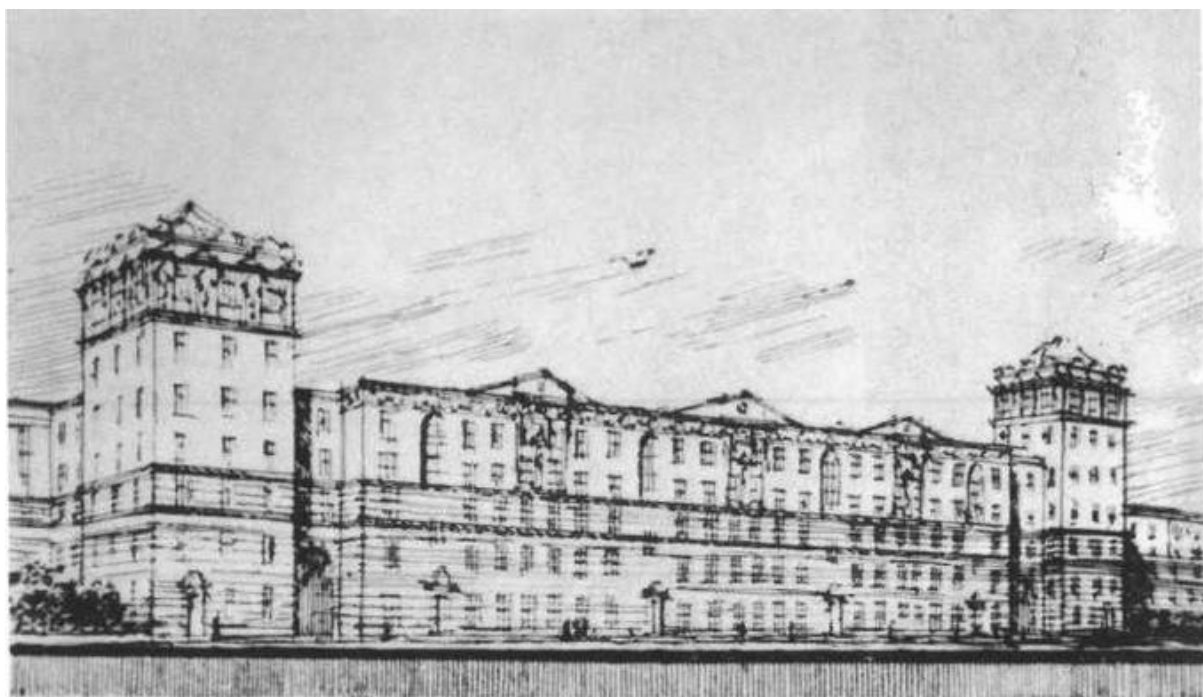
В. А. Веснин и И. В. Жолтовский, М. Я. Гинзбург и Н. А. Ладовский, А. К. Буров и Н. А. Остерман, А. В. Власов и А. М. Зальцман... Каждый из этих московских зодчих в разное время и с разных позиций занимался вопросами типового, индустриального, массового строительства, так или иначе был причастен к созданию «архитектуры для всех». В этой плеяде достойное место принадлежит Михаилу Павловичу Парусникову.



М. ПАРУСНИКОВ



Жилой дом на улице Горького. 1940 -1946



Проекты жилых домов серии 1-408. 1951—1954. Совместно с Л. Дюбеком, А. Белоконем, Т. Звездиной

А. М. Журавлев

Н. КОЛЛИ

(1894-1966)

Николай Джемсович (Яковлевич) Колли, выдающийся зодчий, ученый, педагог и общественный деятель, родился в Москве. Предки его были выходцами из Шотландии, но обрусели уже в середине XVIII в.

С 1913 по 1915 г. Н. Д. Колли работал чертежником на строительстве Казанского вокзала. В 1922 г. он закончил архитектурный факультет Вхутемаса, однако уже с 1916 г. проектировал и строил первые сооружения, а с 1920 г. занимался педагогической практикой в МВТУ (а впоследствии и в Московском архитектурном институте). Н. Д. Колли активно участвовал в проектировании и строительстве павильонов Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, работая вместе с И. В. Жолтовским. В 1924—1925 гг. разрабатывал проекты рабочего поселка в Иваново-Вознесенске и жилых домов из стандартных элементов заводского изготовления.

Одна из крупных построек этого времени в Москве, осуществленная по проекту Колли,— П-образный в плане корпус жилого дома № 14 по Ленинградскому проспекту, так называемый дом РЖСКТ — «Новая Москва» (1926 г.). Архитектура этого здания характерна для жилой застройки 1920-х гг.— простой и рациональной, определявшейся строгими условиями развития строительной техники и экономики того времени. Впоследствии дом был надстроен с шести до восьми-девяти этажей, на месте входов, расположенных по наружному периметру здания, установлены лифты, а входы в лестничные клетки устроены со двора.

В этот период Н. Д. Колли активно участвовал в деятельности Московского архитектурного общества, сблизился с конструктивистами. Он участвовал в составе авторского коллектива под руководством В. А. Веснина в проектировании и сооружении Днепрогэса, вспомогательных сооружений гидроэлектростанции и первых домов города Запорожье. Эта работа вывела Колли в ряды ведущих архитекторов страны.

В эти же годы судьба свела его с одним из крупнейших зодчих современности Ле Корбюзье. Центросоюз в связи с развитием деятельности потребительской кооперации в стране нуждался в крупном административном здании. Один за другим в 1928 г. были проведены два

конкурса на проект здания Центросоюза (участок для строительства был отведен на Мясницкой улице (ныне ул. Кирова, 39). В конце концов выбор пал на проект Ле Корбюзье, который в октябре того же года приехал из Парижа в Москву для ознакомления с местом и условиями строительства. Здесь им были разработаны дополнительные варианты проекта в соответствии с замечаниями экспертной комиссии. В декабре 1928 г. в Париж, в мастерскую Ле Корбюзье был командирован Н. Д. Колли для участия в разработке окончательного проекта. Соавтором Ле Корбюзье был его двоюродный брат П. Жаннере. Еще дважды, в 1929 и 1930 гг., Ле Корбюзье бывал в Москве по делам проектирования и строительства здания Центросоюза (сейчас здесь находится ЦСУ СССР). В это время он сблизился с некоторыми ведущими советскими зодчими, но постоянно находиться на стройке не мог. Строительство здания было завершено в 1936 г. Полномочным представителем автора и руководителем архитектурного осуществления проекта на всем протяжении строительства был Н. Д. Колли.

Здание Центросоюза было первым сооружением Ле Корбюзье за пределами Франции и вообще первым крупным его сооружением. В нем воплотились некоторые композиционные принципы конструктивизма, нашедшие в дальнейшем развитии архитектуры широкое распространение. Это ясность, лаконичность композиционного приема, граничащие со схематизмом, обнаженная наглядность материалов и конструкций, четкость функционального решения. При этом здание в целом, с его простыми сочетаниями протяженных прямых и кривых линий, сплошь остекленными фасадами, глухими торцами из красивого розового арктического туфа, открытыми железобетонными элементами в интерьерах, получило эстетическое своеобразие.

Участок, на котором построен дом, расположен между улицей Кирова и Новокировским проспектом. Сооружение, Н-образное в плане, обращено на улицу Кирова сплошной стеклянной, «официальной» стеной семиэтажного фасада, заключенной между глухими торцами боковых корпусов. На Новокировский проспект, который сейчас находится в стадии завершения, выходит наиболее пластичная часть здания — клубная. Три административных корпуса и клубная зона объединяются просторным вестибюлем с балконами-антресолями. Пологие пандусы и патерностеры [¹ Патерностер — многокабинный пассажирский подъемник непрерывного действия.] придают своеобразный облик обширному вестибюлю — этой важнейшей части интерьера. Строгий амфитеатр зала на 680 мест дополняет общее впечатление о здании.

Боковые корпуса поставлены не параллельно друг другу: они слегка сходятся в направлении улицы Кирова. Этот прием обострил восприятие объемно-пространственного построения: торцы здания благодаря данной особенности вместо прямых углов в плане имеют тупые и острые.

Осуществление задуманного в проекте встретилось с трудностями. По первоначальному замыслу между двумя остекленными поверхностями фасада должен был с большой скоростью продуваться сухой воздух, теплый — зимой, охлажденный — летом. Но при этом требовалась полная герметизация остекления, что в те годы практически не было осуществимо. Не было также современной техники кондиционирования воздуха и солнцезащитных устройств. Установленные батареи центрального водяного отопления и обычные шторы не могли обеспечить наилучший микроклимат помещений. Видимая простота архитектуры вызывала сложности эксплуатации, и это было одной из причин, в результате которых эстетика конструктивизма в 1930-е гг. сменилась более традиционной, а многие конструктивистские здания подверглись переделкам. Было частично реконструировано и здание Центросоюза: первый этаж с несущими железобетонными столбами-опорами, который по проекту в значительной части должен был быть свободным и использоваться для стоянки автомашин, позднее был застроен.

Н. Д. Колли в одном из своих докладов говорил, что приглашение в Россию иностранных мастеров — это прогрессивный архитектурный обычай, что самостоятельность национальных русских художественных традиций настолько сильна, что все, что было выстроено иноземными мастерами на русской почве, носит вполне самостоятельный русский характер. Ле Корбюзье назвал А. Веснина «основателем конструктивизма», и это творческое течение воспринимается нами как национально-русское. Н. Д. Колли сделал много для строительного воплощения замысла Ле Корбюзье как в целом, так и в деталях; во многом благодаря его усилиям здание на улице Кирова стало истинно московским.

В 1931 г. для проведения Спартакиады в Москве было начато проектирование так называемого Центрального стадиона СССР в Измайлове — близ живописно расположенных построек бывшей царской усадьбы XVII в. После двух конкурсов работа над окончательным проектом была поручена бригаде под руководством Н. Д. Колли — С. Г. Андриевскому, В. Я. Вольфензону, Н. Н. Селиванову, Т. И. Макарычеву, В. П. Сергееву. По проекту между Щелковским (тогда Стромьинское) шоссе и Измайловским парком намечалось для

спортивных соревнований и массовых действий строительство спортивного ядра с трибунами на 140 тыс. зрителей, Дворца спорта, плавательного бассейна, академии физкультуры, спортивного городка. Анализ мирового опыта строительства замкнутых арен привел авторов к мысли о целесообразности устройства трибун стадиона в виде подковы, открытой на южную сторону горизонта, к парку. Подтрибунные пространства использовались для устройства подсобных помещений. Варианты проекта стадиона были созданы в 1933, 1936, 1938 гг. Его архитектурный облик, созданный ритмом светлых столбов и декоративным завершением трибун, был стройным и величественным. Весь комплекс мог одновременно вместить до 200 тыс. зрителей и спортсменов. Для перевозки больших масс людей предполагалось использовать две линии метро (Сокольнического и Покровского радиусов) и наземные виды транспорта.

Строительство стадиона было начато, но вскоре законсервировано, однако и после Великой Отечественной войны, в 1947 г., Н. Д. Колли продолжал работать над проектом стадиона. Лишь в 1970-е гг. на месте стадиона в Измайлове был создан по проекту Б. М. Иофана спортивный центр Института физической культуры.

Расширение работ по реконструкции Москвы потребовало перестройки проектного дела. Вместо первоначального Моспроекта и личных мастерских крупных зодчих в 1933 г. постановлением бюро МГК ВКП(б) и президиума Моссовета были созданы проектные и планировочные мастерские. Н. Д. Колли стал руководителем мастерской № 6. Выступая в числе других вновь назначенных руководителей мастерских с творческим кредо, Колли в числе основных задач, стоящих перед мастерской, отметил необходимость бороться за мастерство, за широкую творческую инициативность. Освоение и внедрение культуры предшествовавших эпох он понимал не только как использование образцов древности и недавнего прошлого, но и в равной степени как освоение опыта и достижений современности.

Под руководством Н. Д. Колли в это время проектировались и строились жилые дома и общественные здания, создавалось архитектурное оформление ряда сооружений канала имени Москвы и т. д.

На линии метрополитена первой очереди по проектам Н. Д. Колли сооружены станция «Кировская» и северный наземный павильон станции «Парк культуры» (совместно с архитектором С. Г. Андриевским).

Павильон станции «Кировская» стоит у начала Чистопрудного

бульвара у Кировских ворот. Это характерное для довоенной практики метростроения сооружение, имеющее немаловажное градостроительное значение. Поставленный на невысокий стилобат павильон имеет два выхода — на улицу Кирова и на бульвар. Архитектура его носит характер творческой переработки, сплава исторических и современных тенденций. Колонны портиков простые, без капителей, карниз имеет упрощенный, несколько утрированный рисунок. Мощные обрамления порталов «вставлены» в сплошное остекление входных фасадов. Массивные боковые фасады прорезаны крупными окнами-иллюминаторами, придающими павильону своеобразие внешнего облика. Эти иллюминаторы повторены на стенах подземного коридора, здесь явственно обозначена тема иллюзорного «прорыва» подземного пространства наружу.

Центральный подземный зал, в торце которого установлен бюст С. М. Кирова, отделен от перронов тяжелыми пилонами, облицованными серым уральским мрамором уфалей, ниши между колоннами — белопалевым мрамором коелга. Архитектура станции дышит спокойствием и уверенностью. Интересно напомнить, что в годы Великой Отечественной войны станция «Кировская» была закрыта для пассажиров. Здесь размещался узел связи Ставки Верховного Командования.

Входной павильон станции «Парк культуры» на Остоженке имеет форму ротонды. Верхняя часть цилиндрического объема павильона остеклена. Сверху — небольшой барабан с остекленной боковой поверхностью. Павильон окружен легкими пятигранными столбами.

В 1935 г. с организацией Московского отделения Союза советских архитекторов Н. Д. Колли стал первым председателем правления МОСА и оставался им до 1951 г. Как руководитель творческого отряда московских зодчих он вел большую организационно-творческую работу, много выступал на совещаниях и конференциях, часто публиковал статьи в профессиональной печати о советском и зарубежном опыте проектирования и строительства. Призывными лозунгами выглядят заголовки многих его статей.

В докладе на 1-м Всесоюзном съезде советских архитекторов в 1937 г., посвященном основным этапам развития советской архитектуры, Н. Д. Колли выступил как один из первых историков советского зодчества.

1930-е гг. были временем огромной творческой и общественной активности Н. Д. Колли. Он участвовал в проектировании комбината «Известий», 2-го Дома СНК в Зарядье, здания ТАСС, Большого Каменного и Новоарбатского (ныне Калининский) мостов. По его

проекту построена приморская дача в Сочи — здание, отличающееся лиричностью архитектурного образа. Не один раз Н. Д. Колли избирается в состав Моссовета. В 1939 г. он становится действительным членом Академии архитектуры СССР, а впоследствии и членом ее президиума.

Годы войны и послевоенный период были для Н. Д. Колли временем активного творчества. Он принимал участие в работах по маскировке столицы, создавал проекты и участвовал в восстановлении городов Калинина, Минска, Риги. В 1943—1949 гг. руководил творческой мастерской при президиуме Академии архитектуры СССР. Совместно с И. Н. Кастелем с 1944 г. разрабатывал проект станции метро «Павелецкая»-кольцевая, которая была построена в 1949 г.

Станция «Павелецкая»-кольцевая имеет наземный павильон на углу Зацепского вала и Новокузнецкой улицы. Вход оформлен в виде просторной лоджии с монументальной аркадой, что в затесненных условиях привокзального участка и углового расположения вестибюля на двух оживленных улицах совершенно оправданно. Оформление станции включает мотивы оформления некоторых мест в нашей столице: над эскалаторным тоннелем — панно «Красная площадь», эскалаторный зал облицован светлым мрамором, украшен мозаичным фризом. Тяжелые пилоны, разделяющие центральный подземный зал и перронные залы, декорированы решетками, оформлены на углах трехчетвертными колоннами, высеченными из цельных мраморных блоков. В отделке использованы светлый и красный, в орнаментах, мрамор. Стены покрыты плитами мрамора разных расцветок. Пол выложен серым и черным гранитом. Строгая и простая по архитектуре станция органично вошла в ряд подземных метровокзалов Кольцевой линии, ярко отразивших индивидуальную творческую манеру зодчих.

Н. Д. Колли с 1943 г. руководил Институтом архитектуры общественных и промышленных сооружений, вел научные исследования, деятельно участвовал в подготовке и воспитании аспирантов.

Будучи в начале 1950-х гг. руководителем одной из магистральных мастерских Моспроекта, Н. Д. Колли разрабатывал проект застройки одной из ведущих магистралей нынешнего Первомайского района столицы — Щербаковской улицы. Она идет от Семеновской площади к Измайловскому шоссе. Завершенная впоследствии архитекторами З. М. Розенфельдом, Б. М. Иофаном, Д. В. Алексеевым, с крупными комплексами многоэтажных жилых домов, общественных и производственных зданий, она превратилась в одну из представительных

гармоничных, благоустроенных магистралей новой Москвы. По проектам Колли (совместно с архитектором И. Н. Кастелем) были построены жилые дома на Вальной, 2/44, и Новокузнецкой улицах, 43, Бережковской набережной и т. д.

Широко известен Н. Д. Колли не только среди советских зодчих, но и в кругах зарубежных архитекторов. Занимая пост президента архитектурной секции Союза обществ дружбы с зарубежными странами, он активно пропагандировал и популяризировал идеи советской архитектуры, способствовал организации творческих контактов между советскими и зарубежными специалистами.

Профессор, доктор архитектуры, награжденный двумя орденами Трудового Красного Знамени, орденом Красной Звезды, отзывчивый и доброжелательный человек, Николай Джемсович всегда был готов поделиться своим громадным практическим, научным и житейским опытом. В его архитектурных произведениях ощущается частица его характера — мягкого и широкого.

Похоронен Н. Д. Колли на Введенском кладбище.



Н. КОЛЛИ



Здание Центросоюза (ныне ЦСУ СССР) на улице Кирова. Участие в работе Ле Корбюзье



Жилой дом на Ленинградском проспекте



Станция метро «Кировская». Наземный павильон. 1935

А. М. Журавлев

А. МОРДВИНОВ

(1896-1964)

Аркадий Григорьевич Мордвинов (Мордвишев), крупный советский архитектор, ученый, общественный деятель, родился в Лукояновском районе Горьковской области. С 18 лет работал на стройках Москвы — сначала лепщиком, затем техником-строителем. После службы в Красной Армии и двухлетнего пребывания в Ташкенте в 1922 г. поступил на архитектурный факультет МВТУ, продолжая одновременно работать в разных ведомствах техником-строителем. С 1919 г. Мордвинов — член КПСС.

В годы учения Мордвинов уже начал выступать как архитектор — автор проектов. Первым объектом, построенным по его проекту, было почтовое отделение в Донецке. А в 1927—1930 гг. сооружается Центральный почтамт в Харькове, проект которого Мордвинов разработал, победив на конкурсе Наркомпочтеля. На стройке в Харькове он работал главным архитектором. Здание почтамта, выполненное в формах конструктивизма, привлекло внимание архитектурной общественности ясностью и четкостью композиционного строя, выразительностью сочетания прямых и округлых линий фасада.

В 1930 г. по получении диплома архитектора Мордвинов был зачислен аспирантом Московского архитектурного института. Будучи членом ВОПРА, он активно участвовал в важных архитектурных конкурсах того времени. Получивший в 1930 г. первую премию проект планировки и застройки Горьковского автозавода был принят к осуществлению. Однако его многие другие работы остались нереализованными. Среди конкурсных проектов отметим театр в Харькове (вместе с архитекторами братьями Весниными и А. А. Тацием), Дворец Советов в Москве (два варианта заказного проекта вместе с К. С. Алабяном, Г. Б. Кочаром, В. Н. Симбирцевым, Я. Н. Додицей, А. Н. Душкиным), Радиодом на Миусской площади (совместно с А. Н. Душкиным и К. И. Соломоновым).

Конкурс на театр в Харькове привлек внимание не только советских, но и многих зарубежных архитекторов. А. Мордвинов участвовал в выполнении на основе конкурсных материалов окончательного варианта проекта. О значении конкурса на проект Дворца Советов читатель хорошо знает по вводной статье. Проект

Радиодома и радиотеатра на Миусской площади с использованием стен недостроенного собора предполагал возведение на возвышенной части города крупного комплекса с ярусной башней в центре, замыкавшей перспективу нынешней улицы Александра Невского со стороны улицы Горького.

С 1933 г. Мордвинов — автор проектировочных мастерских Моссовета. Пройдя в целом ряде своих проектов школу конструктивизма, А. Г. Мордвинов к середине 1930-х гг. перешел к более усложненным формам архитектуры, используя элементы ордерной системы и декоративные детали. Этим отличаются проекты театра в Сочи (в соавторстве с К. И. Соломоновым, 1934 г.) и Дома Наркомтяжпрома в Зарядье (1935 г.). Проект Дома НКТП представлял собой развитое в плане здание объемом 1600 тыс. м³ с центральной частью высотой свыше 20 этажей (собственно наркомат) и четыремя угловыми корпусами-башнями, в которых располагались тресты. Понизу шла колоннада, поддерживавшая балкон. Угловые башни соединялись на уровне верхних этажей с центральной частью здания легкими переходами, которые опирались на ажурные арочные конструкции. Здание предполагалось облицевать естественным и искусственным камнем, автор предусмотрел также использование нержавеющей стали. Завершалась композиция скульптурной группой из металла и стекла.

А. Г. Мордвинов не удовлетворялся только практикой проектирования. В числе активно проявивших себя мастеров молодого поколения он становится ассистентом-аспирантом двухгодичного факультета усовершенствования Академии архитектуры СССР, где занимается научной работой, совершенствуется в проектировании, графике, живописи. Были высоко оценены, в частности, проведенные им обмеры и анализы композиции и пропорционального строя Коломенского собора и колокольни Ивана Великого в Московском Кремле. Эти работы позволили Мордвинову более глубоко изучить художественные традиции русского зодчества, что сказалось прямым образом на дальнейшем его творчестве.

Навыки научной работы, активная общественная деятельность, выступления в печати привели Мордвинова к успеху. В 1937 г. он был избран в президиум правления Союза архитекторов, в 1938 г. стал вице-президентом Академии архитектуры СССР и был избран депутатом Моссовета и Верховного Совета РСФСР.

Кроме уже упомянутых проектов крупных общественных зданий он проектировал также Дом СТО (Совета Труда и Оборона в Охотном ряду —ныне просп. Маркса), Институт Маркса — Энгельса — Ленина,

здание Наркоминдела (не были осуществлены). С именем Мордвинова связано строительство крупных жилых зданий и градостроительных комплексов Москвы. В эти годы, когда практически развернулась реконструкция центральных улиц и площадей столицы, А. Г. Мордвинов был увлечен реализацией важной идеи: по его инициативе велось скоростное строительство жилых домов на улицах Горького и Большой Калужской (ныне Ленинский просп.).

Реконструкция улицы Горького началась от Охотного ряда. На месте 14 старых домов, которые были снесены и частично передвинуты в глубь квартала по правой стороне улицы от ее начала до Советской площади, Мордвиновым были спроектированы два крупных семиэтажных дома (так называемые корпуса А и Б— ныне дома № 4 и 6) на 312 квартир, от двух до пяти комнат в каждой. Первые два этажа были отведены для крупных магазинов, кафе, аптеки и тому подобных учреждений. Через Георгиевский переулок была перекинута арка высотой в четыре этажа. Терракотовый цвет единого по высоте карниза и вставных декоративных элементов из керамики придали домам нарядный облик. Когда в 1938—1939 гг. строительство закончилось, укрупнился масштаб улицы, которая приобрела представительный, столичный характер. В предвоенные годы в витринах магазинов по праздничным дням выставлялись подрамники с архитектурными проектами, привлекавшими внимание москвичей к новым идеям и разработкам, к проблемам реконструкции и развития столицы. Улица Горького надолго стала любимым местом для прогулок.

Дома строились по новой красной линии улицы, за рядами еще стоявших старых зданий. Впервые в нашей стране на строительстве жилых домов в столь большом масштабе применялись детали, изготовленные на заводе,—сборные железобетонные перекрытия, металлические колонны и балки. Мокрая штукатурка была заменена в помещениях плитами сухой, а на фасадах — керамической плиткой. На строительстве использовались подъемные краны, применялись контейнеры для транспортировки кирпича, вмещающие по 200 штук кирпичей. Ускорение строительства обеспечивалось одновременным ведением земляных работ и кладки стен фундаментов, а также монтажа сборных элементов и перекрытий каркаса вместе с кирпичной кладкой стен. Оба дома были построены за 11 месяцев¹.

По проектам Мордвинова в 1939—1940 гг. построены также корпуса В и Г (ныне дома № 15 и 17) на отрезке улицы Горького от улицы Станкевича до Бульварного кольца. Улица Станиславского и Большой Гнездниковский переулок, как и Георгиевский переулок,

перекрыты арками. Корпус Е (ныне дом № 8) занимает участок от Советской площади до улицы Немировича-Данченко. Эти дома отличаются более строгим рисунком фасадов, подчеркивающим индустриальный характер архитектуры, и более сдержанным цветовым решением. Угол здания № 17, выходящего на Пушкинскую площадь, увенчан декоративной башенкой, фасад по улице Горького завершается аттиком с небольшими шатровыми пинаклями (obeliskami).

Опыт реконструкции головной части улицы Горького сделал имя А. Г. Мордвинова широко известным. Следующим его шагом на пути поточно-скоростного строительства была реконструкция Большой Калужской улицы (ныне Ленинский просп., 24, 26, 28). Здесь построены одиннадцать домов — восемь по проектам А. Г. Мордвинова, остальные по проектам Г. П. Гольца, Д. Н. Чечулина. Проекты были разработаны на основе типовых жилых секций, отдельные элементы зданий изготавливались на заводе. На стройке был применен поточно-скоростной метод, при котором бригады, окончившие земляные работы на первом объекте, переходили на второй, а на первом начинали работы каменщики, затем отделочники ит. д. Все дома объемом более 500 тыс. м³ были построены в 1940 г. за 14 месяцев.

А. Г. Мордвинов уделил большое внимание рациональному решению правой, северо-западной стороны улицы, застройка которой с тыльной стороны обращена к Центральному парку культуры и отдыха имени М. Горького. Несмотря на фронтальный характер застройки, в разрывах между домами ощущается пространственная связь магистрали с зеленью парка. Творческая работа Мордвинова, Гольца, Чечулина над реконструкцией и застройкой Большой Калужской улицы была отмечена первой премией на конкурсе лучших жилых домов Москвы.

По проектам Мордвинова и мастерской Моспроекта, которой он руководил, перед войной были построены также жилые дома на улице Чайковского, 7, на углу Большой Полянки и Кадашевской набережной, 1 (с башенкой, напоминающей завершение дома на пл. Пушкина), на Фрунзенской набережной, 28—34 (повторное использование проекта дома на Б. Калужской, 24) и др. В числе первых архитекторов А. Г. Мордвинов был в 1941 г. удостоен Государственной премии СССР.

Во время войны Мордвинов с коллективом бюро Академии архитектуры СССР (архитекторы И. Н. Соболев, М. П. Парусников, Б. Н. Блохин, Е. Г. Мордвишов, инженеры П. А. Красильников, И. М. Тигранов, В. П. Лагутенко) ведет проектирование и опытнопоказательное строительство на основе изделий из высокопрочного гипса.

В 1943 г. при Совнаркомоме СССР был организован Комитет по делам архитектуры, позднее — по делам строительства и архитектуры. Его председателем стал А. Г. Мордвинов. Именно на имя Мордвинова как председателя Комитета по делам архитектуры послал в 1943 г. известное письмо М. И. Калинин с изложением актуальных общенародных задач восстановления городов, улучшения их планировочной структуры, повышения идейно-художественного уровня застройки.

С 1950 по 1955 г. А. Г. Мордвинов — президент Академии архитектуры СССР. В эти годы он был занят организацией проектирования восстановительных работ в городах и селах страны, решением архитектурно-градостроительных проблем в связи с окончанием войны и переходом к мирному строительству. Мордвинов часто выступал с докладами на совещаниях и сессиях Академии архитектуры. В поле его зрения были научно-практические вопросы градостроения, сельского строительства, интерьеров и оборудования, индустриализации строительства, строительных материалов, массового жилищного строительства, проектирования и сооружения общественных зданий, архитектурного образования и т. д. В 1944 г. А. Г. Мордвинов сделал доклад на сессии Академии архитектуры, посвященной 10-летию ее существования. В докладе он остановился на художественных проблемах советской архитектуры. Одна из позиций доклада гласила следующее: «Народ никогда не удовлетворится только утилитарными постройками и вещами, у него всегда была и есть неукротимая потребность в красоте, непреодолимое стремление к украшению своего жилища и бытовых предметов... Красота и украшение жизни и быта создают теплоту, уют и радость жизни, поднимают жизнедеятельность и работоспособность, вызывают привязанность и любовь к своему дому, улице, городу, создают конкретное чувство Родины».

А. Г. Мордвинов участвовал в проектировании и строительстве высотных зданий (гостиница «Украина», за проект которой он удостоен Государственной премии СССР; здание построено в 1957 г.). Инженером-конструктором гостиницы был П. А. Красильников. Здание представляет собой 26-этажный (учитывая технические этажи — 29-этажный) комплекс, включающий 1000 гостиничных номеров (соавтор по гостиничной части архитектор В. К. Олтаржевский) и 254 квартиры (соавтор по жилой части архитектор В. Г. Калиш; квартиры, от одной до трех комнат каждая, имели выход на две лестничные клетки). Высота здания со шпилем достигает 170 м.

Гостиница занимает важное в градостроительном отношении место у излучины Москвы-реки на набережной Тараса Шевченко (бывш.

Дорогомиловская). Когда гостиница строилась, еще не было Калининского моста, не сформировалась прилегающая часть Кутузовского проспекта. Лишь позднее, когда в конце 1960-х гг. раскрылся вид от Арбатской площади на высотное здание гостиницы, гармонично замкнувшее перспективу Нового Арбата, т. е. новой части Калининского проспекта, полностью раскрылось значение высотной гостиницы для формирования облика столицы. Сейчас здание гостиницы входит здесь в комплекс крупных сооружений, среди которых СЭВ, Дом Советов РСФСР, жилые массивы на набережных Москвы-реки. Острый ярусный силуэт высотного здания гостиницы, уравновешенность ее частей (автор продумал пропорции главного фасада на основании сетки подобных треугольников), проработанность деталей и членений, удачное расположение в системе пространства Москвы-реки, магистралей и набережных придают гостинице важную роль градостроительного акцента. Вместе с благоустроенным сквером на набережной и памятником Тарасу Шевченко, установленным в 1964 г. перед главным фасадом гостиницы, высотный комплекс является одной из архитектурных достопримечательностей столицы.

В 1953—1957 гг. А. Г. Мордвинов занимал пост вице-президента Международного Союза архитекторов, выезжал за границу для участия в важных мероприятиях этой прогрессивной организации зодчих мира.

Академия архитектуры СССР вела в 1940—1950 гг. работу по внедрению типовых проектов в городе и на селе, по индустриализации строительства. Но ее деятельность была ограниченной. Когда в 1954—1955 гг. состоялось несколько важных правительственных постановлений по вопросам развития строительства из сборного железобетона и индустриализации строительства, а в конце 1954 г. в Москве прошло Всесоюзное совещание по строительству, то стало ясно, сколь необходима серьезная перестройка всей архитектурно-строительной деятельности в стране. А. Г. Мордвинов выступал на совещании с одним из докладов как президент Академии архитектуры. Доклад Мордвинова и деятельность академии на совещании были подвергнуты критике за недостаточное внимание к вопросам экономики строительства и преувеличенное внимание к внешней, показной стороне архитектуры. Наступило время существенного изменения направленности советской архитектуры. В 1955 г. вместо Академии архитектуры была создана Академия строительства и архитектуры СССР.

А. Г. Мордвинов с этого времени руководил одной из магистральных мастерских Моспроекта, где разрабатывались проекты

планировки и застройки районов Новых Черемушек (1956—1964 гг.) и Комсомольского проспекта (1958—1965 гг.). В ЦНИИЭП жилища Мордвинов заведовал одним из секторов, где занимался, в частности, обобщением опыта жилищного строительства.

А. Г. Мордвинов, награжденный за свою творческую деятельность орденом Ленина и двумя орденами Трудового Красного Знамени, сделал важные шаги в реконструкции центра Москвы, комплексной застройке магистралей столицы жилыми домами на основе скоростных методов строительства, был автором проекта высотного здания гостиницы «Украина», разрабатывал проекты новых жилых районов и магистралей в годы перехода архитектурно-строительного дела на индустриальные рельсы. Его творческий энтузиазм может служить примером активного участия зодчих его поколения в архитектурно-градостроительном преобразовании столицы.



Гостиница «Украина». 1953— 1957. Инженер П. Красильников



Л. МОРДВИНОВ





Жилые дома на улице Горького (корпуса А и Б). 1937 — 1939.
Инженер П. Красильников

Ю. Л. Косенкова

К. АЛАБЯН и В. СИМБИРЦЕВ

(1897-1959), (1901-1982)

В формировании облика Москвы немалую роль сыграла деятельность двух видных советских зодчих — Каро Семеновича Алабяна и Василия Николаевича Симбирцева. Их дружба началась еще в студенческие годы во Вхутемасе, который они закончили почти одновременно: Симбирцев в 1928 г., Алабян в 1929 г. Василий Николаевич потом не раз вспоминал, как в старом здании бывшего Строгановского училища, где в то время размещался Вхутемас, к нему подошел красивый, романтического облика молодой человек и спросил, в какую мастерскую лучше идти работать. Это был Каро Алабян, только что поступивший на архитектурный факультет. Симбирцев посоветовал ему наиболее популярные тогда Объединенные «левые» мастерские (Обмас), которыми руководили профессора Н. А. Ладовский, Н. В. Докучаев и В. Ф. Кринский.

У обоих молодых людей за плечами был уже немалый жизненный опыт. В. Н. Симбирцев начал свою трудовую деятельность в качестве военного санитаря, а К. С. Алабян, который был на четыре года старше, успел стать настоящим революционером. Еще в ученические годы в Тифлисе он принимал участие в работе большевистских подпольных организаций, затем был одним из инициаторов подпольного издания краевого комитета партии. После установления Советской власти активно участвовал в партийной работе, воевал с дашнаками в качестве помощника комиссара отряда. В 1923 г. ЦК партии Армении командировал К. С. Алабяна, проявившего незаурядную художественную одаренность, учиться в Москву.

Революционные идеи, которые формировали в то время передовую советскую архитектуру, проникли и в архитектурную школу. Особенно выделялся в этом отношении Вхутемас, в котором группировались мощные прогрессивные творческие силы.

Оба молодых человека со страстью отдались занятиям в институте. Общим в их характерах было стремление к большой общественной работе. В. Н. Симбирцев принимал горячее участие в академической и профсоюзной работе, заседал в предметной комиссии, участвовал в выпуске стенгазеты и различных агитационных кампаниях. К. С. Алабян был избран постоянным представителем в президиум

факультета, ему принадлежала идея издания сборника работ архитектурного факультета Вхутемаса за 1920—1927 гг., по его инициативе была организована поездка студентов Вхутемаса на Международную выставку декоративного искусства и художественной промышленности в Париже (1925 г.).

Активность проявлялась не только на общественном поприще, но и в творчестве. Так, дипломный проект В. Н. Симбирцева «Дом съездов» занял второе место среди 60 дипломов института. Дипломная работа К. С. Алабяна «Парк культуры и отдыха в Москве» также была удостоена отличной оценки.

Алабян и Симбирцев были одними из учредителей Всесоюзного общества пролетарских архитекторов (ВОПРА), которое выдвинуло тезис классовости архитектуры и считало, что пролетарская архитектура должна развиваться на основе применения метода диалектического материализма. ВОПРА вело активные идейно-творческие споры с членами других архитектурных группировок, пытаясь перевести общие идеологические установки на конкретный язык архитектурных форм. Во многом эти попытки носили излишне прямолинейный характер, но вместе с тем они таили в себе и рациональное зерно, привлекая внимание к соотношению социального содержания и форм в архитектуре. Декларативность позиций ВОПРА подчас заслоняет тот факт, что члены этого общества вели и большую проектную работу. Об этом свидетельствует хотя бы то обстоятельство, что на Всесоюзном открытом конкурсе по проектированию Дворца Советов из тринадцати премированных проектов шесть принадлежали воякам.

После окончания института пути молодых зодчих надолго разошлись. К. С. Алабян был направлен в Армению, где сразу же обратил на себя внимание архитектурной общественности. В. Н. Симбирцев, проработав некоторое время в тресте Стройконсультация, поступил в аспирантуру Московского архитектурного института и одновременно стал там преподавать. В 1933—1934 гг. он работал архитектором в мастерской академика И. В. Жолтовского. За эти годы выполнил ряд проектов для городов Советского Союза, участвовал в конкурсе на проект Дома промышленности в Москве и в конкурсе на проект Дома культуры Пролетарского района Москвы.

В 1931 г. К. С. Алабян вернулся в Москву и немедленно включился в творческую и общественную жизнь столицы. Его великолепный организаторский талант во многом способствовал созданию единого Союза советских архитекторов.

С этого времени начался многолетний этап совместного творчества

двух зодчих. Их крупной работой для Москвы стало проектирование Дворца Советов. Они участвовали во всех стадиях конкурса.

В группу ВОПРА, работавшую над проектом предварительного конкурса, входили К. С. Алабян, А. Я. Карра, А. Г. Мордвинов, П. П. Ревякин, В. Н. Симбирцев. Проект ВОПРА в отличие от других проектов подчеркивал значение Дворца Советов как центра повседневной массовой политико-просветительной работы.

Положительной чертой проекта было стремление авторов к идейно-классовой значимости ансамбля. Дворец рассматривался ими как место «активного действия пролетарских коллективов».

Во Всесоюзном открытом конкурсе В. Н. Симбирцев принял участие в соавторстве с К. С. Алабяном. Их проект № 92 под девизом «В» получил одну из первых премий. По сути дела, проект развивал основные идеи, выдвинутые на стадии предварительного проектирования. Ни один из проектов Всесоюзного открытого конкурса не был принят окончательно, и по уточненному заданию авторам, получившим премии, была поручена дальнейшая разработка проектов.

На первом этапе работы по уточненному заданию В. Н. Симбирцев и К. С. Алабян выступили в соавторстве с Г. Б. Кочаром и А. Г. Мордвиновым. Основной композиционный замысел — распластаный ярусобразный объем в сочетании с тремя высотными башнями. В башнях предполагалось расположить залы, посвященные этапам революции, отдельным коллективам и деятелям революционного движения. Общий принцип, положенный в основу плана,— единое пространство, система открытых помещений, переходящих одно в другое.

На втором этапе проектирования группа авторов в составе К. С. Алабяна, В. Н. Симбирцева, А. Г. Мордвинова, Я. Н. Додицы, А. Н. Душкина и А. В. Власова предложила поставить здание Дворца Советов поперек участка. Этим приемом удалось бы избежать зажатости Дворца Советов между рекой и Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и раскрыть перед зданием большую парадную площадь. Сооружение было бы обращено своим главным фасадом к Кремлю. Авторы в пояснительной записке указывали, что в простых и четких монументальных объемах здания они стремились выразить идею силы пролетарского коллектива, а дерзновенность и стремительность в борьбе за строительство нового общества — в динамическом взлете башни, вырастающей из общего массива здания. Завершение здания башней и плоскостями в виде знамен мыслилось авторами как выражение торжества победы, а вертикализм построения был символическим

воплощением гордости за достижения социализма.

В этом варианте развивалась тема массовых открытых трибун, поставленных у главного фасада, что символизировало мысль о демократичности и всенародной доступности Дворца Советов.

Другой совместной работой К. С. Алабяна и В. Н. Симбирцева, выполненной в эти годы, явился проект реконструкции улиц Большой и Малой Дмитровой (ныне улицы Пушкинская и Чехова) в Москве. Основная идея реконструкции состояла в прямом соединении этих двух крупных городских магистралей. При проектировании улицы и внутриквартального пространства авторы придерживались единого принципа включения существующих случайно расположенных домов в четкую геометричную композицию новой застройки. Архитектурный комплекс Новой Дмитровки мыслился как единый, целостный ансамбль жилых домов, простой и спокойный, разнообразный по ритмическому построению.

Творческое содружество К. С. Алабяна и В. Н. Симбирцева, столь плодотворно проявившееся при проектировании Дворца Советов, получило свое продолжение в работе над проектом здания Центрального театра Красной Армии (ныне Театр Советской Армии) на площади Коммуны (1934 г.). Молодым архитекторам было поручено проектирование и строительство объекта, который называли репетицией строительства Дворца Советов. Право на осуществление своего проекта, свидетельствовавшее о признании таланта молодых мастеров, было завоевано ими в ходе конкурсной борьбы.

В конкурсе на проект здания Центрального театра Красной Армии так же, как и в конкурсе на проект Дворца Советов, на первом плане стояла проблема создания освобожденным пролетариатом своей архитектуры. Здание ЦТКА должно было отразить образ первой в мире рабоче-крестьянской армии, образ советского солдата, защищающего гуманистические идеалы. Сам по себе факт создания Театра Красной Армии, единственного в мире в своем роде, отражал в общественном сознании тех лет идею воспитания советского воина как полноценной, всесторонне развитой гармонической личности. Если Дворец Советов должен был символизировать торжество нового, социалистического строя, то ЦТКА становился воплощением идеи защиты этого строя.

Уникальность театра, его новое социальное содержание предъявляли особые требования средствам выражения не только архитектурным, но и сценографическим. Здесь сложилась также достаточно непростая ситуация. Требования, предъявляемые к сценографии в начале 1930-х гг., были довольно неопределенными и

исходили из желания по возможности удовлетворить запросы как «левого» театра с его эксцентрическими приемами и массовыми действиями, так и традиционалистских концепций психологического театра.

Реформа коснулась не только сцены, но и планировки театрального зала. Осуществляя ее, авторы придавали большое социальное значение устранению разобщенности зрителей и различия мест по их качеству. В начале проектирования ЦТКА советской архитектурой уже был накоплен определенный опыт создания театральных зданий. Многие новые решения были найдены в процессе проектирования Дворца Советов. Большое значение для развития новых идей в архитектуре театра имели международные и всесоюзные конкурсы на проекты оперно-драматического театра в Ростове-на-Дону, оперного театра в Харькове, синтетических театров в Свердловске и Новосибирске, Театра имени Вс. Мейерхольда и Театра московских профсоюзов и др. В этих конкурсах приняли участие ряд видных советских и известных зарубежных зодчих.

Проектирование ЦТКА было начато в 1931—1932 гг. Конкурс продолжался восемь месяцев и состоял из трех туров. В нем приняли участие такие видные архитекторы, как И. А. Фомин, Л. В. Руднев, В. О. Мунц и другие. Однако ни один из представленных проектов не получил утверждения, так как не давал ожидаемого предельно ясного решения образа.

В феврале 1934 г. состоялось последнее рассмотрение конкурсных проектов, на котором был принят к осуществлению проект К. С. Алабяна и В. Н. Симбирцева. Авторы возглавили специальную архитектурную мастерскую по проектированию театра. К. С. Алабян был назначен главным архитектором строительства, а В. Н. Симбирцев — его заместителем.

В основу композиции театра была положена, как известно, форма пятиконечной звезды — эмблема Красной Армии. Связь формы с новым социальным содержанием, которой удалось добиться авторам, воспринималась как одно из наиболее положительных свойств проекта. Потребность в новой образности была столь велика, что вопросы функционального удобства отошли на второй план. Критика даже ставила в заслугу авторам «успешное преодоление огромных трудностей, создаваемых формой звезды».

Это преодоление умозрительно заданной формы было действительно делом нелегким. И здесь молодые зодчие в полной мере проявили свое профессиональное мастерство, уложив в форму звезды

все требуемые программой помещения так, чтобы не оставалось «мертвых» пространств, чтобы получился правильный график движения и в то же время чтобы театр отвечал всем требованиям технологии, определяемым последними достижениями театральной техники.

Расположение друг над другом зрительного, репетиционно-концертного и декорационно-живописного залов позволило создать высотную композицию театра, что имело для авторов принципиально важное значение и трактовалось ими как выражение идейной устремленности Красной Армии.

Язык формы — вот то, что прежде всего делало ЦТКА значительным произведением в глазах современников. Однако, говоря об этом здании, нельзя обойти вниманием сценический комплекс, разработанный известным инженером И. Г. Мальциным. По своей технической оснащенности сцена ЦТКА до сих пор остается одной из лучших в стране.

О здании Центрального театра Красной Армии много писали в архитектурной печати и во время его проектирования и строительства, и в последующие годы. По тем оценкам, которые давала ему архитектурная критика, пожалуй, можно проследить основные этапы развития советской архитектуры. От восторженного восприятия его как нового слова в архитектуре в 30-е гг. к более осторожным оценкам начала 40-х. От противоречивых оценок начала 50-х гг., когда считалось, что авторы добились большого художественного эффекта в ущерб соображениям экономического порядка, к резкой критике второй половины 50-х — начала 60-х гг. В этот период авторов театра критиковали уже не только за излишества, но и за принятый ими метод создания образа.

Думается, что такие оценки этого здания, и положительные и отрицательные,— не случайны. Они свидетельствуют прежде всего о том, что театр — сооружение неординарное. В нем заключается нечто такое, что привлекало внимание архитекторов и критиков, занимающих различные, часто противоречивые позиции. Это «нечто» есть тонко прочувствованный дух времени, воплотившийся в ярком архитектурном образе. И именно как квинтэссенцию творческих принципов советской архитектуры 30-х гг. (времени сложного, во многом противоречивого, но, безусловно, плодотворного для развития советского зодчества) и следует, по нашему мнению, воспринимать это произведение в наши дни.

Проект здания ЦТКА был принят к строительству в 1934 г., и в том же году был объявлен конкурс на перепланировку площади Коммуны, где предполагалось построить театр. Лучшим на конкурсе был признан

проект К. С. Алабяна и В. Н. Симбирцева. За основу планировки они приняли систему двух скрещивающихся диагоналей: Самотечная — Октябрьская улицы и улицы Дурова — Новая Боже¹ домка (ныне ул. Достоевского), игравших важную роль в жизни района. Сама форма площади и фланкирующие здания четко подводили к объему театра, подчеркивая его доминирующее положение на площади. Комплекс площади дополнялся зданием физкультурного комбината Красной Армии.

Театр Красной Армии — одно из первых театральных зданий советской Москвы — был открыт в 1940 г. Его проектирование и строительство стали важным рубежом в жизни обоих архитекторов. Здесь они приобрели опыт, стали зрелыми мастерами. За эти годы К. С. Алабян принимал участие в разработке Генерального плана Москвы, под его руководством группой архитекторов и художников была осуществлена реконструкция Дома пионеров и октябрят, в переулке Стопани, 6 (ныне Дворец пионеров имени Н. К. Крупской Бауманского района). Он выполнил ряд проектов: нового здания НКПС (совместно с архитекторами И. Д. Мельчаковым и В. Ф. Скаржинским; ул. Новая Басманная, 2), комбината газеты «Известия», проект реконструкции фасада Московского Художественного театра и др.

Значительным его произведением стал павильон Армянской ССР на ВСХВ (совместно с С. А. Сафаряном). Здесь мастер обратился к народной армянской архитектуре, что было вполне естественно для создания выставочного павильона национальной республики. Он дал в этом произведении новую трактовку форм армянского зодчества. Особенной легкой прозрачностью и торжественностью отличалась композиция главного портала, выражавшая трехнефную схему павильона. Большие витражи входа, глубокий синий фон стены и золоченые решетки создали сдержанный и вместе с тем своеобразный, запоминающийся облик этого здания.

В. Н. Симбирцев в этот период также выполнял большую работу для ВСХВ, по его проекту (совместно с Б. Г. Бархиным) здесь был построен павильон Белоруссии. За эту работу авторы были награждены Почетными грамотами Верховного Совета БССР. Симбирцев участвовал в конкурсах на проекты павильонов Украины, Дальнего Востока, механизации, электрификации и др. В эти же годы он проектировал ряд объектов для Москвы: жилые дома на Красносельской улице и Ленинградском шоссе (техпроекты), здание Промбанка на Тверском бульваре (ныне Стройбанк, Тверской бульв., 13), эскизный проект станции метро «Аэропорт». Плодотворно шла его работа и для других

городов (проект театра в Орджоникидзе).

В апреле 1940 г. Василий Николаевич стал главным архитектором одной из организаций Московской области. На новой должности его и застала начавшаяся война. В 1941—1942 гг. В. Н. Симбирцев был переведен на работу в Оренбургскую область, где занимался строительством разных объектов, а в 1942—1944 гг. работал главным архитектором Гипроавиапрома.

Здесь Василий Николаевич возглавлял строительство жилых городков для авиазаводов. В сентябре 1945 г. В. Н. Симбирцев, к тому времени уже действительный член Академии архитектуры СССР, был назначен главным архитектором Сталинграда.

В первые дни войны вице-президент Академии архитектуры К. С. Алабян руководил организацией и научной разработкой проблем маскировки промышленных и оборонных предприятий, эвакуацией семей московских архитекторов, создавал фонд материальной помощи семьям архитекторов-фронтовиков.

Уже в 1942 г. К. С. Алабян возглавил группу специалистов в Академии архитектуры, приступившую к подготовке восстановительного строительства. Работа, проделанная этой группой, впоследствии оказалась очень полезной.

В послевоенные годы творческие судьбы К. С. Алабяна и В. Н. Симбирцева вновь тесно переплелись в работе над восстановлением Сталинграда. Под руководством Каро Семеновича был выполнен генеральный план города, многие положения которого и сегодня не устарели. Василий Николаевич, будучи почти полтора десятилетия главным архитектором города, в труднейших условиях претворял этот план в жизнь. Здесь в полной мере раскрылся организаторский талант В. Н. Симбирцева. Он много проектировал и строил, в том числе такие прочно вошедшие в историю советской архитектуры здания, как планетарий на улице Мира, центральная набережная, здание областной партийной школы на площади Павших борцов (совместно с архитектором Е. И. Левитаном). За это здание, определившее собой облик центральной городской площади, В. Н. Симбирцеву была присуждена Государственная премия СССР 1951 г.

Послевоенное десятилетие было весьма плодотворным и для К. С. Алабяна, который продолжал трудиться в Москве. Он много проектировал, вел большую организационную и научную работу, стремясь осмыслить те задачи, которые стояли перед советской архитектурой в годы восстановительного строительства. Уже в 1944 г.

Алабян говорил о необходимости коренного перелома в строительной технике и методах архитектурного проектирования, о переходе строительства на индустриальную основу. Под его руководством были намечены конкретные мероприятия по преобразованию строительства, разработаны новые нормы на проектирование жилища, планировку и застройку городов.

В качестве ответственного секретаря Союза советских архитекторов К. С. Алабян много ездил, возглавлял делегации советских зодчих за рубежом. Он много сделал для организации Международного союза архитекторов и для укрепления международных связей и пропаганды советской архитектуры. За активную творческую, общественную и государственную деятельность К. С. Алабяну в 1948 г. была присуждена ученая степень доктора архитектуры без защиты диссертации.

Помимо работы над восстановлением Сталинграда он выполнил конкурсные проекты Крещатика в Киеве, здания Морского вокзала в Сочи и др. Но основные его интересы были сосредоточены на застройке Москвы. В 1949 г. он стал руководителем архитектурной мастерской Горпроекта (затем Моспроект), за которой вскоре был закреплен Ленинградский район. Началась многолетняя работа, которой Каро Семенович занимался вплоть до смерти (1959 г.).

Прирожденный градостроитель, Алабян был мозгом творческого коллектива. Много внимания он уделял реконструкции Ленинградского проспекта, и особенно площади у его развилки с Волоколамским шоссе. Им было разработано несколько вариантов застройки этой площади.

Творческие принципы мастера особенно полно выразились в застройке нового района Химки-Ховрино, ведшейся на свободной территории. Здесь забота о взаимосвязанном решении функциональных, технических и эстетических задач пронизывает весь проект, начиная с планировки и кончая типом квартиры.

Естественно, что проблемы современного жилищного строительства остро волновали Каро Семеновича. Он и руководимый им коллектив были в числе тех, кто занимался обоснованием необходимости строительства квартир для посемейного заселения. В мастерской уже в 1954 г. были созданы проекты экономичных малометражных квартир, сыгравшие определенную роль в становлении нового этапа проектирования и строительства жилища. В конце 1955 г. в Москве по проектам мастерской началось строительство десятков домов, а вскоре был сдан в эксплуатацию первый дом для посемейного заселения в Петровско-Разумовском проезде.

В послевоенные годы К. С. Алабян с увлечением работал и над архитектурой общественных зданий. К сожалению, большинство из них осталось неосуществленными. Среди построенных московских объектов можно назвать интерьеры кафе и ресторана «Арарат» в уже существующем здании на Неглинной улице (совместно с архитектором С. Х. Сатунцем, не сохранились), наземный вестибюль станции метро «Краснопресненская» (совместно с архитектором Т. А. Ильиной), комплекс зданий Высшей партийной школы на Миусской площади, 6 (совместно с архитектором Л. Б. Карликом и другими). Между тем К. С. Алабяну принадлежит еще целый ряд крупных и значительных проектов, выполненных для Москвы. Здесь прежде всего следует назвать проекты Главного павильона на ВСХВ, панорамы «Бородинская битва» и Дворца Советов.

Через четверть века мастер вернулся к теме Дворца Советов. Он остался верен главной идее: архитектура здания, имеющего столь важное государственное значение, должна отвечать его содержанию и отражать демократическое устройство общества.

Поиски образа современного административного здания были продолжены в проекте Дворца Советов на Юго-Западе столицы, выполненном в содружестве с В. В. Лебедевым, В. Ф. Скаржинским и И. Н. Волковым. Как ни изменился за прошедшие годы стилистический язык мастера, но и здесь, в этом свободном по планировке стекляннo-бетонном здании, мы видим все тот же настойчивый поиск синтеза искусств, введение цветной мозаики и скульптурных групп.

Одним из последних проектов общественного назначения стал проект Дома культуры у метро «Сокол» (совместно с архитектором В. В. Степановым). Этот проект отличался цельностью объемно-пространственного построения, связью здания с окружающей средой. Здесь был создан определенный художественный образ, отличавший эту работу от бестелесной стеклянной архитектуры, получившей распространение в конце 1950-х гг.

К. С. Алабян умер в расцвете сил, полный новых творческих замыслов. Его смерть была большой потерей для советской архитектуры. Тяжела она была и для В. Н. Симбирцева, вернувшегося в конце 1950-х гг. в Москву. Здесь он возглавил отдел градостроительства Научно-исследовательского института экспериментального проектирования Академии строительства и архитектуры (АСиА) СССР. Совместно с Институтом градостроительства и районной планировки АСиА СССР в 1959 г. было начато экспериментальное проектирование генеральных планов городов, развивающихся на базе обрабатывающей и добывающей

промышленности. Коллектив под руководством В. Н. Симбирцева (архитекторы Ю. П. Бочаров, Б. С. Маркус, В. Э. Нудельман и другие) разработал принципы рациональной структуры оптимального города с населением 25—30 тыс. человек, 80—100 тыс. человек и 250—300 тыс. человек.

Эта поисковая работа сыграла положительную роль в создании научно обоснованной концепции советского города.

В 1963 г. В. Н. Симбирцев возглавил работу по комплексной реконструкции жилого массива в Тимирязевском районе Москвы, а в дальнейшем работал над генеральными планами Иркутска, Караганды, Темир-Тау и других городов страны.

В. Н. Симбирцев скончался в октябре 1982 г. Деятельность В. Н. Симбирцева была высоко оценена правительством и архитектурной общественностью: в 1975 г. ему было присвоено почетное звание народного архитектора СССР.



К. АЛАБЯН



В. СИМБИРЦЕВ



Театр Советской Армии. 1934-1940



То же. Фрагмент

Р. Н. Блашкевич, О. И. Ржехина

А. БУРОВ

(1900-1957)

В истории советского зодчества выдающееся место занимает Андрей Константинович Буров, широко известный не только как замечательный архитектор, но и как крупный ученый, теоретик архитектуры. Родился он 15 октября 1900 г. Свою архитектурную деятельность начал в 1922 г., еще в студенческие годы. Будучи студентом третьего курса архитектурного факультета Вхутемаса, Буров получил третью премию за конкурсный проект генерального плана Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве. В том же году по его проектам были построены несколько павильонов на выставке и распланирован один из скверов в Московском Кремле.

В 1926—1927 гг. Буров работал над сериями проектов зданий новых типов — жилых домов для рабочих, рабочих клубов и театров. Здания клубов, построенные по его проектам в Минске и Твери (ныне Калинин), масштабны, соразмерны человеку, композиция планов органично отражает функциональное содержание сооружения. Обилие открытых пространств, террас, включение цвета, использование зелени создают ощущение нового оптимистического эмоционального настроения. Особой остротой и смелым цветовым решением отличался проект Дома рыбака для Дальнего Востока.

Одновременно с архитектурным проектированием и постройками Буров много работал как художник-декоратор. В 1-м Рабочем театре Пролеткульта он сделал декорации по пьесе В. Ф. Плетнева «Над обрывом» и оформил спектакль «Гляди в оба» по пьесе А. Н. Афиногенова, позже выполнил декорации к пьесе Д. Чижевского «Голгофа» Для Театра Революции. В 1926 г. Бурова пригласил С. М. Эйзенштейн для работы над архитектурными декорациями к фильму «Генеральная линия» («Старое и новое»).

По проекту Бурова был возведен комплекс построек образцового «совхоза будущего». Это оригинальное новаторское произведение, в котором простыми архитектурными средствами созданы выразительные образы зданий, даже в настоящее время воспринимаемые как современные. Работа была широко опубликована и положительно оценена в архитектурных журналах и книгах у нас в стране и за

рубежом. Ле Корбюзье, находившийся в то время в Москве, отметил, что со стороны архитектурной совхоз в фильме «Генеральная линия» имеет все данные носить название образцовый.

В 1930—1931 гг. Буров — московский представитель Челябинского тракторного завода, строившегося по проекту архитектора А. С. Фисенко. В эти годы Андрей Константинович разрабатывал планировку соцгородка при ЧТЗ, частично осуществленную, и совместно с архитектором Г. С. Кирилловым выполнял проект заводоуправления. В связи с этой работой Бурова от Наркомпроса направили в научно-производственную командировку в США для изучения опыта проектирования и строительства заводов автотракторной промышленности. Помимо изучения опыта строительства заводов Форда в Детройте он познакомился с современной архитектурой страны, градостроительной практикой, организацией транспорта.

Дальнейшая практическая деятельность А. К. Булова была связана в основном с проектированием и строительством в Москве. Интересен проект Театра имени Вс. Мейерхольда, разработанный им в 1933 г. совместно с А. В. Власовым. Авторы преодолели традиционное представление о здании театра. Резко контрастны по решению две части фасада. Сценическая коробка скрыта за фасадом, вход в театр представляет собой проем со скромным порталом. Конечно, планировочное решение и фасады зависели от положения участка и других условий, но основное, что диктовало образ и характер здания Театра имени Вс. Мейерхольда, были своеобразие самого театра и неповторимость личности его руководителя.

В 1933 г. Буров спроектировал открытый летний театр на 5 тыс. мест в парке культуры и отдыха. Оригинально задуманный, с местами для зрителей, расположенными амфитеатром на рельефе, театр органично вписывался в ландшафт парка. Однако проект не был претворен в жизнь.

Поиск образа театра, и в частности идея открытого летнего театра для массовых представлений, всегда интересовал Булова. Многочисленные рисунки современных и античных амфитеатров и арен в Риме, Вероне и Афинах часто встречаются среди эскизов и набросков на полях рукописей Булова, в его дневниках и заметках.

В 1934 г. Андрей Константинович разработал проект шестиэтажного гаража-отеля на 650 машин с обслуживанием. Объемно-планировочное решение отличается четким функциональным построением здания, предусмотрена прогрессивная технология обслуживания, рациональны графики движения. Сочетание крупного

основного объема и низких протяженных зданий мастерских, замыкающих пространство двора, придает зданию новый облик. Четкий общий замысел, лаконичные архитектурные средства — черты, характерные для всего творчества Бурова, отличают этот интересный и до сих пор современный проект. В проекте гаража-отеля получает развитие чисто буровская тема решения фасадной плоскости с применением витражей, имеющих характерный рисунок решеток в виде геометрического орнамента.

Значительным произведением Бурова является фасад здания Центрального Дома архитектора. Пристройка к особняку в Гранатном переулке (ныне ул. Щусева, 7) со зрительным залом, большим фойе — выставочным залом (архитектор А. В. Власов) и рестораном (архитектор М. И. Мержанов) была закончена незадолго до войны. Открытие нового здания Дома архитектора состоялось 15 февраля 1941 г.

Центральный Дом архитектора расположен на узкой улице, и автор применил здесь нарочито театральный прием приставленной к зданию стены, закрывающей основной объем сооружения. Стена с плоским рельефом, прорезанная тремя арками прекрасных пропорций, не тектонична, а изобразительна. Здание завершается изысканным по рисунку карнизом: в верхней части фасада над главным входом помещен майоликовый картуш работы художника В. А. Фаворского, впоследствии ставший эмблемой Дома архитектора.

Сохранилось 26 эскизов фасада Дома архитектора. Андрей Константинович известен как мастер безвариантных решений, начинающий работу на бумаге после того, как идея окончательно выкристаллизовалась. Однако в данном случае сложность задачи заставила его фиксировать многочисленные замыслы на бумаге и обсуждать их со своими товарищами и помощниками.

В первых эскизах еще много камерности, не передан масштаб общественного здания, чувствуется влияние палладиевских вилл, итальянских палаццо, театра в Оранже. Во всех эскизах идет поиск цвета — зеленый, охристый, множество оттенков красного. Масштаб определяется найденным числом арок — три. Мастер уверенно принял темно-красный цвет для стены и белый — для деталей. Особое внимание в проекте было уделено проработке деталей — профилей обрамления арок, рисунку переплетов остекления, форме цоколя, пропорциям и рисунку входной двери. В процессе работы над пропорциями венчающего карниза Буровым была найдена «вторая производная» золотого сечения. Сообщения об этих исследованиях были опубликованы в печати.

В годы войны, послевоенного восстановления Буров занимался проектированием для городов, разрушенных во время войны, участвовал в конкурсах на проекты железнодорожных вокзалов, типовых магазинов, сборных жилых домов, разрабатывал проекты монументальных памятников в честь победы над фашизмом; «Храм Славы», «Сталинградская эпопея» и др.

Проект Музея обороны Сталинграда «Храм Славы», выполненный им совместно с архитектором С. Х. Сатунцем в 1943—1944 гг., отличается особой торжественностью и монументальностью.

В 1944—1945 гг. Буров работал над проектом восстановления и реконструкции центра Ялты. Чтобы сохранить очарование зеленых улочек Ялты, автор предложил разместить гостиницы и часть санаториев в многоэтажных башнях. Эта идея, в те годы новая в отечественной практике, впоследствии получила широкое распространение.

В 1949 г. Буров участвовал в конкурсе на проектирование Морского вокзала в Сочи совместно с С. Х. Сатунцем.

По проектам Андрея Константиновича совместно с архитектором Б. Н. Блохиным до войны в Москве построено 10 жилых домов — на улице Горького, Ленинградском проспекте, Большой Полянке, Вальной и Велозаводской улицах, на Бережковской и Дербеневской набережных.

Среди жилых зданий, построенных по его проектам, широко известен дом № 25 на улице Горького (первая очередь — 1935—1937 гг., вторая — 1946—1950 гг.). В характере здания и его деталях сказывается увлечение классической архитектурой, но общая концепция дома, крупный масштаб, использование средств живописи и скульптуры (художник В. А. Фаворский), удобная планировка квартир, современное их оборудование — все это позволяет отнести здание к лучшим жилым домам Москвы.

В 1939—1941 гг. Буровым совместно с архитектором Б. Н. Блохиным были созданы три серии проектов крупноблочных жилых домов. При строительстве домов первой серии были освоены технология производства и монтаж зданий из крупных сборных элементов. В зданиях второй серии на Большой Полянке, 3—5, и на Дербеневской набережной решалась задача соразмерности крупных блоков и жилого здания, рельефа степы, усложненного стыками сборных элементов.

Новая концепция решения здания из крупных блоков была выражена в третьей серии — в доме № 27 на Ленинградском проспекте. Здесь одновременно с поисками нового образа сборного жилого дома шел поиск и новых приемов планировки (коридорная система с

общественным обслуживанием), и экономической планировки малоэтажных квартир. Представляет интерес применение декоративных вставок из бетона.

Каждый из этих домов — образец законченного решения определенной архитектурной проблемы: в одних домах найден масштаб жилого дома на столичной магистрали, в других показаны разнообразные возможности архитектурного решения индустриальных жилых домов из крупных сборных элементов.

Работа в области сборного строительства натолкнула Булова на поиск решения такой важной проблемы, как снижение веса конструкций. Ее решением он занимался в руководимой им лаборатории Академии наук СССР и до и во время войны совместно с докторами химических наук Г. Д. Андреевской и М. В. Классен-Неклюдовой. Работа увенчалась успехом: был создан новый высокопрочный и дешевый материал, так называемый СВМ — стекловолокнистый анизотропный материал. Следует отметить, что попытки создать материалы, в которых используются стеклянные волокна, делались и ранее. Но применение при этом прядильных и ткацких процессов приводило к потере прочности волокна. Булов предложил использовать при изготовлении технических материалов стеклянные волокна, определенным образом ориентированные в связующем веществе, и это обеспечило огромный успех СВМа. Производство этого материала освоено отечественными заводами, лицензии на его производство приобретены многими странами. Применение его в строительстве могло снизить вес здания в 15—20 раз по сравнению с весом аналогичного кирпичного или крупноблочного сооружения. За комплекс работ в этой области в 1952 г. Булову была присуждена степень доктора технических наук.

Создание сверхпрочных материалов, армированных стеклянными волокнами, разработка уникальной промышленной технологии их производства явились итогом многолетней работы Андрея Константиновича Булова в области технической физики. Об этом говорят его диссертационная работа, 30 авторских свидетельств и патентов на способы производства материалов из термопластических масс, десятки научных статей, брошюры и книги о синтетических стекловолокнистых анизотропных материалах.

Разносторонность таланта, универсальность научных интересов, увлеченность проблемами, направленными на благо человека, характерны для всей научной деятельности А. К. Булова. Одновременно с работой в лаборатории анизотропных структур он продолжал работу в области архитектуры. В 1948—1949 гг. совместно с Б. Н. Блохиным он

создал серию проектов многоэтажных бескаркасных крупнопанельных зданий. В 1951—1952 гг. создан проект жилого дома на Ленинградском проспекте в Москве, спроектированы санаторий в Гагре, жилые дома в Москве (совместно с архитектором А. И. Криппой).

До последнего дня жизни, до 1957 г., Буров не прекращал работы в области архитектуры. В 1956 г. он разработал серию проектов жилых домов из СВАМа (совместно с архитекторами С. А. Васиным и Д. А. Метаньевым), продолжал руководить подготовкой аспирантов, помогал своим ученикам, консультировал молодых архитекторов. Его педагогический талант, методика обучения, стройная система взглядов всегда привлекали к нему архитектурную и научную молодежь. Преподавая в Московском архитектурном институте, аспирантуре Академии архитектуры СССР, он воспитал много учеников, ставших его последователями и друзьями.

Неоценимый вклад Андрей Константинович внес в теорию архитектуры. В 1960 г. в Госстройиздате вышла в свет его книга «Об архитектуре», начатая в 1943—1944 гг. и подготовленная к печати незадолго до кончины автора. В книге, которая приобрела огромную популярность, нашли отражение теоретические взгляды автора на архитектуру, были подведены итоги изучения архитектуры, проводившегося им в течение всей жизни. Большой опыт проектировщика, многолетние исследования в области теории и истории архитектуры, широкие познания в области физики, технических и естественных наук, углубленное изучение русской и европейской классической архитектуры, знание современной мировой практики — все это позволило Бурову поставить и четко сформулировать ряд сложнейших вопросов о сущности и специфике архитектуры, взаимосвязи техники и искусства, материала и формы, масштаба и образа, новаторства и традиций.

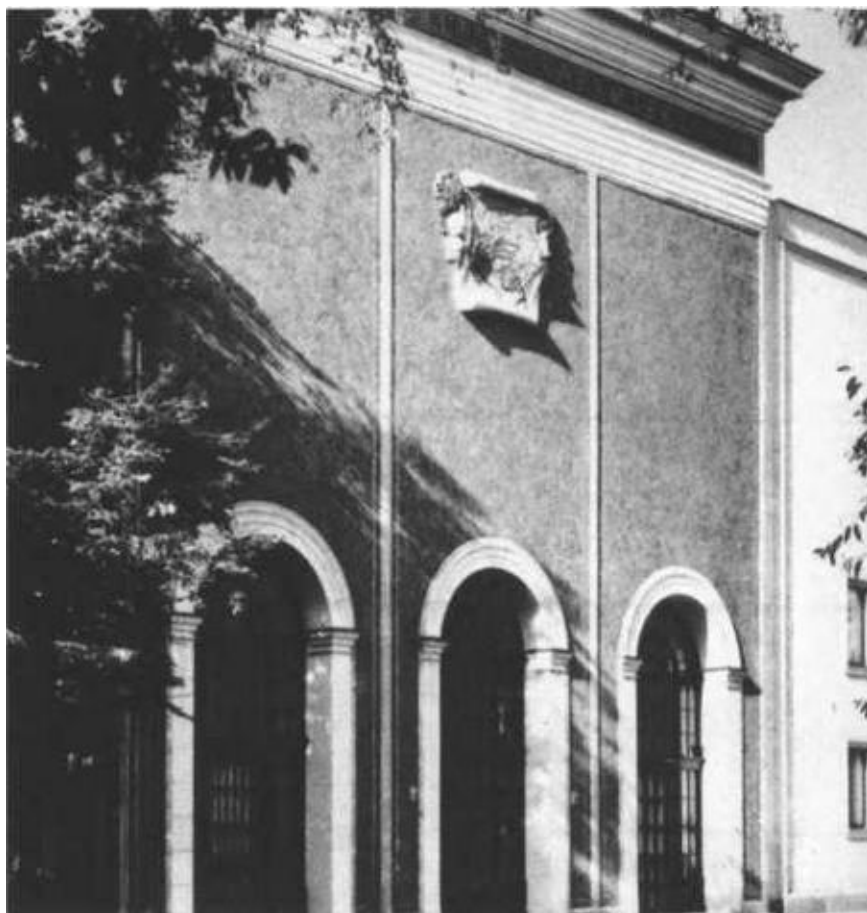
В 1980 г. в серии «Мир художника» (издательство «Искусство») опубликован сборник «Андрей Константинович Буров», куда вошли его письма, дневники и беседы с аспирантами. Живой, образный, выразительный язык, наблюдательность, меткость определений, независимость суждений и взглядов Бурова, его прекрасные рисунки позволяют отнести многие страницы этих изданий к лучшим образцам литературы, посвященной искусству зодчества.

Перед началом Великой Отечественной войны, весной 1941 г., Союз советских архитекторов устроил в Москве, а затем в Ленинграде выставку работ А. К. Булова. К сожалению, большая часть экспонатов выставки погибла в период блокады Ленинграда. Наш долг — бережно

сохранить творческое наследие замечательного советского зодчего и все лучшее из его опыта передать молодому поколению архитекторов.



А. БУРОВ



Центральный Дом архитектора. 1940



Жилой дом на улице Горького. 1933-1936 и 1949

М. И. Астафьева-Длугач

А. ВЛАСОВ

(1900-1962)

Вклад Александра Васильевича Власова в развитие архитектуры Москвы трудно переоценить. В 1950-е гг. он был главным архитектором столицы и стоял у истоков принципиально нового этапа в истории города, связанного с освоением новых территорий и формированием периферийных районов массового индустриального домостроения. Но и помимо этой существенно важной роли в истории города Власов оставил на его улицах много прекрасных построек, и по сей день определяющих образные характеристики больших фрагментов Москвы. Достаточно назвать Крымский мост или Центральный стадион имени В. И. Ленина в Лужниках, чтобы сразу стал ясен масштаб этого талантливого мастера, чей жизненный путь оказался, к сожалению, не слишком долгим.

Власов родился 1 ноября 1900 г. в селе Большая Коша Калининской области (бывш. Тверская губ.) в семье ученого-лесоведа. Занятия отца оказали несомненное влияние на Александра Васильевича: всю жизнь он страстно любил природу, хорошо знал породы деревьев и кустарников, был, в сущности, профессиональным дендрологом; неосуществленной мечтой его жизни было создание труда по декоративной дендрологии.

Учился Власов в Москве — сначала в 8-й гимназии, а после ее окончания — на архитектурном факультете Московского политехнического института, вскоре преобразованного в Институт гражданских инженеров. Годы учения несколько затянулись: лишь в 1928 г. Власов окончил институт, защитив диплом на тему «Дворец труда в Днепропетровске».

К моменту окончания института Власов уже был сложившимся человеком, известным среди коллег как превосходный рисовальщик, тонкий знаток и ценитель искусства. Он с горячностью окунулся в сложную, наполненную борьбой атмосферу архитектурной жизни столицы, став одним из членов-учредителей Всесоюзного объединения пролетарских архитекторов (ВОПРА). Учредители ВОПРА стремились консолидировать «партийно-комсомольский молодежь, работающий в области архитектуры на основе марксистско-ленинской теории и генеральной линии партии».

В качестве руководителя бригады ВОПРА А. В. Власов участвовал

во Всесоюзном конкурсе на проектирование и строительство Дворца Советов (1932 г.) и выполнил проект, удостоенный второй премии. В этом проекте, ныне широко известном и даже знаменитом, Власов обнаружил необычайную пространственность мышления, умение оперировать крупными архитектурными массами, стремление к решению значительных по размерам интерьеров. Здесь получила развитие линия, уже найденная архитектором в дипломном проекте, а также в проекте синтетического театра в Харькове.(1930 г.), где Власов предложил идею единого объема круглого театрального зала, способного к трансформации. Частично идеи Власова в области организации больших пространств нашли воплощение в театре, построенном им в 1930-е гг. в Иваново-Вознесенске.

Творческая судьба А. В. Власова сложилась таким образом, что сооружения, проектируемые и строящиеся для Москвы, концентрировались в основном в юго-западном ее секторе. Здесь, на Ленинских горах, он предлагал построить здание Ленинского коммунистического вуза (Комвуз) — целый студенческий городок. Этот проект как бы продолжал тему, заявленную И. И. Леонидовым в проекте Института библиотековедения на Ленинских горах,— тему общественно значимого сооружения, связанного с именем В. И. Ленина и построенного на самом высоком месте столицы. С другой стороны, как нетрудно заметить, оба эти сооружения предвосхищали идею возведения здесь Московского государственного университета.

В течение 1931—1935 гг. Власов выполнил восемь вариантов проекта, один из которых по своему объемно-пространственному решению достаточно близок к построенному в конце 1940-х — начале 1950-х гг. зданию МГУ.

Чрезвычайно важным в творческой биографии Власова стало проектирование, а затем и осуществление в натуре Центрального парка культуры и отдыха имени М. Горького (ЦПКиО). Парк так «врос» в облик Москвы, представляется столь неотъемлемой ее частью, что трудно представить: было время, когда его не существовало. Более того, сегодня мало кто помнит, что сама идея такого рода парков зародилась лишь в конце 1920-х гг. как новая форма проведения массового организованного досуга, как общественно-культурный центр города, призванный возвеличить новую эпоху. Та же идея спустя несколько лет найдет свое воплощение в проектировании Дворца Советов.

Власов отнесся к созданию парка с необычайной серьезностью (впрочем, как ко всему, что он делал). Здесь, в реальном проектировании и строительстве конкретного крупного столичного объекта, ярко

проявилась градостроительность мышления Власова, столь для него характерная и уже обнаруженная в целом ряде проектов. В сущности говоря, речь шла о реконструкции обширной городской территории, лишь незначительная часть которой к моменту развертывания работ была освоена, когда в районе Крымского вала была открыта Всероссийская сельскохозяйственная выставка. То, что от нее осталось, и должно было лечь в основу создания парка. ЦПКиО имени М. Горького может по праву считаться одним из значительных произведений садово-паркового искусства советского времени. Здесь учтены и использованы все ландшафтные особенности местности, рельеф, наличие зелени, река, ставшая главной темой в композиции парка, лейтмотивом его планировки.

Особенно удачна Пушкинская набережная с ее мягким абрисом береговой полосы, ведущими к воде лестницами и беседкой-ротондой.

Торжественным и парадным входом в парк решался и Крымский мост, построенный Власовым в содружестве с инженером Б. П. Константиновым. Это не только один из самых крупных цепных мостов Европы, но и, по общему признанию, самый эффектный и изящный мост столицы.

Как бы ни реконструировалась, ни обновлялась в течение последующих десятилетий территория парка культуры, как бы ни изменялся городской пейзаж вблизи Крымского моста, можно говорить о том, что именно Власов заложил основу формирования этого крупного фрагмента застройки обновленной Москвы.

Новое направление в советской архитектуре, кристаллизовавшееся в начале 1930-х гг. и связанное с освоением классического наследия прошлого, было воспринято Власовым творчески, как реальный путь создания новой архитектуры. Проникновению в таинство прекрасного, которое несла в себе классическая архитектура прошлого, способствовало знакомство Власова с памятниками Италии, Франции и Греции, куда осенью 1936 г. Власов отправился в научную командировку с группой аспирантов факультета усовершенствования Академии архитектуры СССР.

Из Рима он писал жене: «Все это время, может быть, впервые в своей жизни, я занят только одним — это и есть прямая цель моей поездки: впитывать все культурные ценности, созданные человеком, без которых вообще нельзя идти вперед. Для нашей культуры это знание особенно необходимо».

Власов был одним из тех немногих зодчих, кто не подражал

великим мастерам прошлого, не выхватывал из их произведений отдельные формы и детали, а пытался на основе познанных и прочувствованных им законов прекрасного предложить свое, авторское, личностное их прочтение. Два сооружения конца 1930-х гг., построенные Власовым в Москве,— две точки зрения на классическую архитектуру, пропущенную через свое мировоззрение и миропонимание.

Первое — интерьер Центрального Дома архитектора в Гранатном переулке (ныне ул. Щусева, 7, новый фасад пристройки сделан по проекту А. К. Бурова). Белые стены с тонкими рельефами, белый потолок с изящно нарисованными розетками — все по рисункам Власова, красный с золотом занавес. Как ни менялись вкусы, как ни переворачивались представления о «красивом» и «некрасивом», зал Дома архитектора эстетически не стареет, как, не побоимся этого сравнения, не может устареть Колонный зал Дома союзов.

Второе сооружение, о котором идет речь,— здание ВЦСПС на Ленинском проспекте, 42. Если зал Дома архитектора был сразу признан и получил высокую оценку, то интерес к зданию ВЦСПС вспыхнул сравнительно недавно, несколько лет назад,— его как бы наново открыли. Здание ВЦСПС было начато строительством в 1939 г. и окончено в 1958 г.*- неудачный момент для архитектуры, выполненной в ордерных формах, но эти формы носят подчеркнуто декоративный, нарочито условный характер. Как и Г. П. Гольц в своих нереализованных проектах театральных зданий, Власов обращается к монументальным росписям Помпеи. Изображаемая на них архитектура с ее тонкими высокими колонками и вынесенными вперед карнизами-крышами странно волновала воображение. Впечатление об этой архитектуре, вплоть до колористического решения, основанного на сочетании терракотового и белого, и стремился передать Власов.

Архитектура здания ВЦСПС сегодня воспринимается как-то особенно остро, она несет в себе смысловой подтекст, связанный с вновь возникшим интересом к истории и культуре прошлых веков.

Вместе с Академией архитектуры в годы Великой Отечественной войны Власов эвакуировался в Чимкент, где занимался проблемами восстановительного строительства. Весной 1944 г. он переехал в Киев, чтобы занять пост главного архитектора этого города, до основания разрушенного фашистами.

Особое внимание Власов уделял застройке главной улицы Киева Крещатика, трактованной как развитой пространственный организм, как улица — центр города, многоплановая, озелененная и раскрытая в поперечном направлении на живописные холмы. Власов здесь выступил

не только как градостроитель, но и как автор жилых домов, предложив использовать для их декоративного убранства керамику — традиционный для украинского национального зодчества материал.

Архитектура жилых домов Крещатика вызывала много споров, и по сей день отношение к ним далеко не однозначно, зато градостроительное решение этой улицы всегда расценивалось чрезвычайно высоко. И сегодня Крещатик по праву считается одним из лучших ансамблей в советской архитектуре послевоенного времени.

Практика застройки Киева в труднейших условиях послевоенного восстановления дала Власову огромный опыт организационной работы, позволивший ему в 1950 г. стать главным архитектором Москвы.

Под его руководством и при его непосредственном участии началось реальное освоение Юго-Западного района Москвы, намеченного к застройке еще Генеральным планом 1935 г. В новом Генеральном плане, принятом в 1952 г. и развившем основные позиции предыдущего, освоение Юго-Западного района становилось реальностью и обретало конкретные формы.

Проект планировки и застройки Юго-Западного района базировался на нескольких принципах: его основу составляли крупные целостные архитектурные ансамбли, создаваемые комплексно на основе передовой строительной техники и технологии. Одновременно с жилыми зданиями проектировалась широкая* сеть обслуживающих учреждений, большое внимание было уделено организации транспорта. К моменту начала проектирования здание Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах уже стояло в лесах и во многом предопределило пространственную организацию района, играя роль композиционной высотной доминанты. В проекте Юго-Западного района коллективу проектировщиков под руководством А. В. Власова пришлось впервые ставить и решать вопросы, которые через несколько лет встали перед многими десятками московских зодчих — теми, кто начал проектировать другие жилые районы на вновь осваиваемых городских территориях. Это — и организация квартала и внутриквартальной территории, и художественно-пространственная связь района с центральной частью города, и создание индивидуального облика района в условиях типовой застройки.

Правда, Власов и его коллеги оказались в лучших условиях, чем их последователи,— еще не был пущен домостроительный конвейер, с которого сходили дома-близнецы. При строительстве первых жилых кварталов в Юго-Западном районе, конечно, уже использовались элементы и детали заводского изготовления, но в то же время жилые

дома проектировались специально для данного района, с учетом конкретной градостроительной ситуации. Особое внимание уделялось жилым зданиям, выходящим на магистраль. Так называемые «красные» дома в квартале «N*2 13 Юго-Запада, примыкающем к улице Строителей, и в наши дни не потеряли своей привлекательности и индивидуальности. Так же как привлекательны и своеобразны первые кварталы Юго-Запада, спроектированные под руководством Власова.

Важной вехой в формировании Юго-Западного района явилось строительство Центрального стадиона имени В. И. Ленина в Лужниках, законченного в 1956 г. (архитекторы Л. В. Власов, И. Е. Рожин, А. Ф. Хряков, Н. Н. Уллас, инженеры В. Н. Насонов, М. Н. Резников, В. П. Поликарпов).

Еще в середине 1930-х гг., работая над проектом парка культуры и отдыха, Власов предусматривал на месте Лужников создание обширной зеленой зоны. Теперь эта идея трансформировалась и приобрела иные очертания, однако стадион с самого начала проектировался как часть обширного парка. Здесь снова проявился талант Власова как ландшафтного архитектора, тонко чувствующего природу и любовно относящегося к ней.

Уже в момент сдачи в эксплуатацию комплекса в Лужниках в характере парковой зелени стадиона была заложена целиком созданная руками человека (в отличие от парка культуры, где во многом были использованы уже существующие зеленые массивы) мягкость и живость зеленых форм, свойственных естественному пейзажу.

Стадион в Лужниках, будучи самым крупным спортивным сооружением в нашей стране, был построен в момент, когда советская архитектура перестраивалась на рельсы индустриализации и происходила быстрая смена эстетических ориентиров, когда заканчивался период, связанный с освоением архитектурного наследия прошлого. И внешний облик стадиона несет в себе черты этого промежуточного периода: он еще сохраняет обязательную для времени ордерность, но элементы ордера уже предельно упрощены. Может быть, именно эта особенность архитектуры стадиона делает его сразу и современным, и чуточку архаичным, что явно импонирует преобладающим в наши дни вкусам и симпатиям.

В Юго-Западном районе в конце 1950-х гг. предполагалось построить еще одно крупнейшее московское сооружение — Дворец Советов, проектированием которого Власов занимался до конца дней. Творческая жизнь зодчего как бы описала полный круг: он начал ее с проектирования Дворца Советов в центре Москвы и закончил работой

над Дворцом Советов, по теперь уже в новой градостроительной ситуации — на Ленинских горах. И тот и другой проекты выполнялись на сломе этапов в развитии нашей архитектуры. И тот и другой многое определили в ее дальнейшем развитии.

Уже на первом туре творческого соревнования (1957 г.), участвуя в закрытом конкурсе, Власов — в ряду тех немногих авторов, которые предлагали плоскостное решение: огромное по площади здание.

Дворца Советов в композиционной структуре Юго-Западного района подчиняется высотному зданию МГУ, которое берет на себя роль вертикальной доминанты. Власов ушел от обсуждения проблемы фасада и создал здание-площадь, здание-форум, снова, как и в молодости, возвращаясь к теме крупномасштабных внутренних пространств. Его проект производит столь сильное впечатление, что на втором туре конкурса мы видим многочисленные варианты идеи Власова, вплоть до повторения планировочной организации здания.

В 1960 г. Власов возглавил Управление по проектированию Дворца Советов, в котором началась разработка огромного комплекса. Комплекс решался развитой объемно-пространственной композицией, тесно связанной с парком. Проект этого здания, так и не осуществленного, тем не менее сыграл большую роль в формировании нового направления в советской архитектуре.

Будучи человеком творческим, Власов постоянно ощущал себя ответственным за судьбу отечественного зодчества, много сил и времени отдавал организаторской и общественной работе. В 1947 г. он был избран действительным членом Академии архитектуры СССР, а в 1955 г. стал ее президентом. После создания Академии строительства и архитектуры СССР Власов занимал пост вице-президента.

Он умер в 1962 г., не дожив месяца до своего 62-летия, в расцвете творческих сил и мастерства, умер на посту первого секретаря Союза архитекторов СССР.



А. ВЛАСОВ



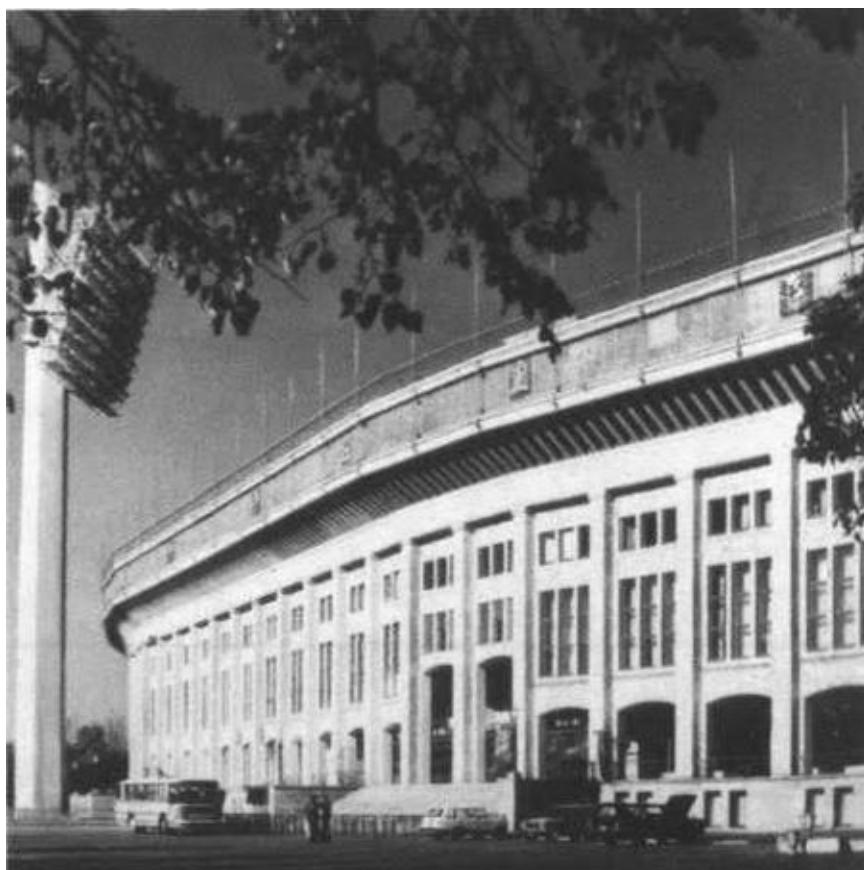
Парк культуры и отдыха имени М. Горького. Пушкинская набережная. 1934-1936



Крымский мост. 1936 — 1938. Инженер Б. Константинов



Здание ВЦСПС на Ленинском проспекте. 1936-1959



Центральный стадион имени В. И. Ленина в Лужниках. 1955—1956.
Совместно с И. Рожиным, Н. Улласом, А. Хряковым, инженеры В.
Насонов, Н. Резников, В. Поликарпов

М. И. Астафьева-Длугач

П. АБРОСИМОВ

(1900-1961)

Быть главой такого творческого союза, как Союз архитекторов,— задача сложная, многоплановая, требующая разносторонних знаний, широты кругозора, наконец, просто внимательного отношения к людям. Всеми этими качествами был щедро наделен Павел Васильевич Абросимов. Шесть лет, до конца своих дней, он возглавлял Союз архитекторов, заняв этот высокий пост в 1955 г., в момент, чрезвычайно сложный для советской архитектуры, в пору, когда началась активная творческая перестройка, когда архитектура поворачивалась «лицом к индустриализации». Своей работой в союзе, выступлениями в печати, всегда злободневными и затрагивающими ключевые проблемы нашего зодчества, Абросимов немало способствовал этому процессу.

Абросимов родился в местечке Коренная Пустынь Курской губернии в семье рабочего. Уже в десятилетнем возрасте, переехав с отцом в Баку, он начал работать масленщиком на нефтяных промыслах. В 1919 г. Абросимов закончил техническое училище в Баку, а год спустя — Высшие курсы политпросветработы при университете имени Я. М. Свердлова в Москве. Специальное образование Абросимов получил сперва на живописном факультете Бакинского политехнического института, а затем на архитектурном факультете Ленинградской академии художеств, который закончил в 1928 г. Живя в Баку, Абросимов одновременно с занятиями в институте работал художником-декоратором, а затем техником на стройках.

С 1924 г. началась профессиональная деятельность Абросимова. Он работал в производственном отделе Академии художеств и в мастерской В. А. Щуко и С. С. Серафимова. Окончив академию, Абросимов поступил на работу в архитектурную мастерскую Ленсовета, которой руководил тогда Г. А. Симонов. Вместе с Симоновым и другими архитекторами в начале 1930-х гг. он проектировал и строил ряд жилых комплексов и отдельных зданий для Ленинграда: жилой дом бывшего Общества политкаторжан, жилой массив Транспортной академии, жилой дом специалистов и т. д. Кроме жилых зданий Абросимов занимался и проектированием некоторых промышленных сооружений — заводоуправлений, трамвайных мастерских и т. Д.

К этому же времени относится и конкурсный проект стадиона в

Баку, выполненный им совместно с А. Е. Аркиным и В. Б. Мелькомовой и получивший первую премию.

В 1933 г. П. В. Абросимов переехал в Москву для работы над проектом Дворца Советов по приглашению В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха — бывших своих учителей по Академии художеств.

Говоря о том, какое многогранное влияние оказала идея создания Дворца Советов на развитие отечественного зодчества, мы нередко забываем, что его проектирование было, кроме всего прочего, гигантской творческой школой. Школой, где сотни архитекторов в своей повседневной работе решали проблемы, еще вчера вовсе не возникающие или казавшиеся далекой перспективой. Эта выучка сказалась впоследствии на всем творческом пути того поколения. Сказалась она и на деятельности П. В. Абросимова.

Работая в Управлении Дворца Советов, Абросимов одновременно сотрудничал в мастерской № 3 Моссовета, которой руководил И. А. Фомин. Вместе с Фоминым он выполнил целый ряд проектов, в том числе принял участие в разработке конкурсного проекта Дома Баркомтяжпрома (1934 г.), строительство которого планировалось на Красной площади. Этому зданию придавалось значение второго по смысловой и композиционной важности центра после Дворца Советов. По сути говоря, речь шла о создании целого ансамбля, состоявшего из двух крупнейших комплексов: Дворца Советов и Дома Наркомтяжпрома и — древних сооружений Кремля.

Архитекторы по-разному подошли к решению этой, оказавшейся, в сущности, неразрешимой, проблемы — соорудить на Красной площади гигантское здание, сохранив в то же время за Кремлем ведущее значение в ансамбле. Одна из своеобразных трактовок этой проблемы была предложена в проекте бригады Фомина. Архитекторы намечали снести лишь часть ГУМа (по условиям конкурса он целиком предназначался к сносу), поскольку считали неправильным «сильно деформировать Красную площадь». Кроме того, в отличие от других участников конкурса, они не предполагали отвечать Дворцу Советов сильной вертикалью, а запроектировали спокойное протяженное здание, центр которого был акцентирован 10-этажными корпусами-пилонами, чтобы, по словам авторов, «создать щель, через которую хорошо было бы смотреть па Мавзолей».

Совместно с Фоминым Абросимов выполнил еще один проект, в 1936—1938 гг. осуществленный в натуре,— Дом Совета Министров УССР в Киеве. Работая над этим и по сей день одним из самых импозантных зданий столицы Украины, Абросимов не только участвовал

в его проектировании, но после смерти Фомина руководил разработкой рабочих чертежей и строительством.

Во время Великой Отечественной войны П. В. Абросимов работал на строительстве оборонительных сооружений в районе города Вязьмы, затем участвовал в строительстве Уральского алюминиевого завода в Каменск-Уральском, в том числе разрабатывал проекты малоэтажных шлакоблочных жилых домов для рабочих. После возвращения в Москву архитектор создал проект коренной реконструкции пострадавшего во время войны Театра имени Евг. Вахтангова и руководил восстановительно-реконструктивными работами.

Проектирование Дворца Советов, сотрудничество с таким крупным мастером, как Фомин, опыт строительства военных Дет дали возможность Абросимову в составе группы архитекторов (Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, А. Ф. Хряков) разработать проект и построить едва ли не лучшее московское высотное здание — здание Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах, ставшее содержательным и композиционным центром только сформировавшегося в те годы Юго-Западного района. За проектирование здания университета П. В. Абросимову в числе других авторов была присуждена Государственная премия СССР.

В 1954 г., когда университет на Ленинских горах только что принял первых студентов, архитектор писал: «Неверны и наивны представления, будто высотная композиция уже в силу своих физических размеров и композиционных возможностей обеспечивает архитектору хотя бы минимальный творческий успех. Нет, невысокий уровень мастерства, художественная незрелость автора, неопределенность его творческих исканий — все это лишь быстрее и полнее обнаружится в высотном строительстве... Нелегкая это задача — найти выразительный силуэт, интересное объемное построение и пластику высотного сооружения, органическую связь между этим зданием и рядовой застройкой, раскрыть на него ближние и дальние перспективы». Эти слова как бы подводили итог многолетней работы зодчего над уникальными высотными зданиями.

На протяжении многих лет П. В. Абросимов сочетал творческую работу с активной общественной деятельностью. В 1952—1953 гг. он был избран председателем Московского отделения Союза архитекторов, а в 1955 г. — на 2-м Всесоюзном съезде архитекторов — ответственным секретарем Союза архитекторов СССР. Этот пост он занимал до последних дней жизни.

Будучи ответственным секретарем, Абросимов не оставлял

творческую работу. Важнейшим в последние годы жизни явилось его участие в двух турах закрытого конкурса на строительство Дворца Советов в Юго-Западном районе Москвы. Со времени первого цикла по проектированию Дворца прошло четверть века. Хотя и установки, и задачи, и даже место строительства в этих двух циклах были различными, они обладали одним важным свойством — оба Дворца Советов проектировались в момент, когда советские зодчие искали новые пути развития архитектуры. Оба они были своеобразными камертонами, звучание которых отрабатывалось именно в процессе проектирования этих уникальных в полном смысле слова сооружений.

В обоих проектах 1957—1959 гг. (проект первого тура был выполнен совместно с Р. А. Семерджиевым, проект второго — совместно с Н. В. Барановым, П. П. Зиновьевым, В. Л. Лебедевым, Н. Н. Стужиным и другими) авторы предложили компактный, «собранный» объем. Естественно, что, решая градостроительную сторону проблемы, многие участники конкурса учитывали близость высотного здания МГУ. Особенно сильно эта тема прозвучала в проектах, выполненных с участием Абросимова. Это закономерно: он, один из авторов здания МГУ на Ленинских горах, не мог не думать о создании единого ансамбля, в котором высотная часть — МГУ и компактный, простой, почти квадратный в плане объем Дворца Советов составят два взаимодополняющих и уравновешивающих друг друга компонента.

В пояснительной записке ко второму проекту авторы писали: «Строительство Дворца Советов на Юго-Западе позволяет создать широкую градостроительную композицию в застройке нового района». Пожалуй, этот фрагмент из пояснительной записки как нельзя лучше характеризует творчество П. В. Абросимова, для которого основополагающими были широкий градостроительный подход к решению любой архитектурной задачи, стремление к целесообразности, простоте и лаконизму.



П. АБРОСИМОВ



Театр имени Евг. Вахтангова. 1946 —1947. Реконструкция

О. А. Швидковский, Н. Н. Ким

И. НИКОЛАЕВ

(1901-1979)

Один из крупнейших советских зодчих, Иван Сергеевич Николаев родился в Воронеже в 1901 г. В 1920 г. поступил на архитектурное отделение Московского высшего технического училища имени Н. Э. Баумана. Окончив его в 1925 г., получил диплом инженера-архитектора с отличием. Время формирования зодчего совпало с ярким и острым процессом становления советской архитектуры. Атмосфера дерзаний и поисков была характерна для архитектурной Москвы 1920-х гг., ставшей настоящей столицей зарождающегося социалистического зодчества. Пафос социального новаторства объединился с рождением новой архитектурной формы, свободной от эклектических и стилизаторских тенденций. Художественные открытия мирового значения рождались стремительно и естественно. Старое отступало с упорными боями, теряя и популярность и сторонников. Вузы шли в ногу со временем, порой опережая его своим молодым задором.

Сегодня много написано о Вхутемасе и его людях. Роль Вхутемаса в развитии новой архитектуры прослежена подробно. С архитектурным же отделением фабрично-заводского строительства МВТУ дело обстоит иначе, и его история еще ждет своего исследователя. Однако очевидно, что в русле общего стремления к обновлению архитектуры эти вузы имели существенные различия. Основное заключалось в том, что в первом случае архитекторы готовились в художественном, а во втором — в техническом вузе. Это определяло не только лучшую инженерную подготовку бауманцев, ориентировавшихся на работу в области промышленной архитектуры, но и определенным образом формировало их творческое мировоззрение, развивало конструктивность и технологичность мышления, давало им большую реалистичность в подходе к задачам проектирования. Не случайно в дальнейшем, когда начали складываться основные творческие группировки советской архитектуры, большинство бауманцев стало последовательными и активными членами ОСА. Школа МВТУ оставила отпечаток и на практической деятельности своих питомцев: на протяжении всей своей жизни значительная их часть в той или иной мере была верна промышленному зодчеству, внося огромный вклад в индустриализацию страны.

Достоинством подготовки инженеров-архитекторов в МВТУ было, однако, и хорошее художественное образование, о котором заботились ведущие профессора, в том числе Л. А. и В. А. Веснины, А. В. Кузнецов, Р. И. Клейн, Н. Б. Бакланов, К. И. Рончевский и другие.

Студенты МВТУ активно участвовали в обсуждении всех важнейших архитектурно-художественных проблем, в характерных для 1920-х гг. творческих дискуссиях, не замыкаясь в прагматических инженерно-технических вопросах. В своих воспоминаниях о времени учебы в начале 1920-х гг. И. С. Николаев воссоздает обстановку удивительно широких и разносторонних интересов студентов-архитекторов к искусству — новой поэзии, театру. Художественная атмосфера 1920-х гг., в которой жили студенты архитектурного отделения МВТУ, характеризовалась общим революционным творческим порывом, импульсом новаторства. Она сказалась на архитектурной ориентации студентов МВТУ, большинство из которых по окончании вуза были приглашены В. А. Весниным в его мастерскую и стали его учениками и последователями.

Особенностью первых послереволюционных лет было то, что в это время молодежь быстро выросла. Ее привлекали к проектированию, строительству, к настоящей и часто вполне самостоятельной творческой работе. У Ивана Сергеевича такая самостоятельная работа началась при сооружении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1923 г., явившейся первым построенным после революции крупным градостроительным комплексом и в истории советской архитектуры сыгравшей важную роль. Проектирование выставки привлекло молодежь. Работа И. С. Николаева на Сельскохозяйственной выставке явилась важным звеном его архитектурной подготовки, которую он сам называл впоследствии настоящей школой зодчества.

Полученные в МВТУ глубокие знания открыли перед И. С. Николаевым дорогу в аспирантуру, а профессора В. А. Веснин и А. В. Кузнецов пригласили его сразу же начать педагогическую работу в качестве их помощника на кафедре архитектурного проектирования. В те годы педагоги не только учили, но и много сами проектировали и строили, поэтому перед Иваном Сергеевичем открылись три взаимосвязанные дороги — в архитектурную практику, педагогику и науку. Этому широкому профилю И. С. Николаев остался верен на протяжении всей жизни и не без основания считал, что профессия архитектора требует универсальности, разносторонних знаний, без которых зодчий не может быть хорошим профессионалом.

Иван Сергеевич Николаев вместе с А. С. Фисенко, Г. М. Орловым,

Е. М. Поповым, Б. В. Гладковым, В. Я. Мовчаном вошел в число тех, кто заложил основы советской промышленной архитектуры и последовательно отстаивал ее право на самостоятельное существование в числе других видов и жанров сложной архитектурной профессии. Он разработал и построил много оригинальных промышленных зданий и комплексов. В их числе крупнейшая в то время в Советском Союзе прядильная фабрика «Красная Талка» в Иванове (1927—1929 гг., в соавторстве с архитектором Б. В. Гладковым), текстильный комбинат в Кайсери (Турция, 1932—1936 гг.), лаборатория шерсти и хлопка Московского текстильного института, лаборатории ЦАГИ, а также проекты текстильных фабрик в Пскове, Орше, Касимове. Он осуществил архитектурную реконструкцию Волгоградского тракторного завода, создавал много других промышленных объектов. Но дело не только во внушительном перечне его работ, а в тех четко выраженных творческих принципах, которые он в них реализовал с последовательностью и убежденностью.

Попробуем в самом общем виде сформулировать эти принципы такими, как они сегодня нам представляются, и не только по высказываниям Ивана Сергеевича, но главным образом по тому, как они следуют из его творческой практики.

Фундаментом его творчества был высокий профессионализм. В это понятие Николаев вкладывал, прежде всего, комплексность в решении любой возникающей перед ним архитектурной задачи. Он понимал зодчество как сложное единство, глубоко чувствовал природу взаимозависимости всех граней архитектурного творчества, прекрасно владел как инженерными, так и художественными его аспектами, что составляет неперемное условие архитектурного профессионализма. В проектах Ивана Сергеевича не было односторонности ни в те ранние годы, когда он увлекался конструктивизмом и был членом редколлегии прославленной «СА», ни позже, когда в совсем другую пору, в другом архитектурном ключе он проектировал и строил в Москве гостиницу «Варшава».

Стремление охватить все стороны архитектуры не означало у Ивана Сергеевича равнодушие к многообразным факторам профессионального творчества. У него существовала своя система ценностей, иерархия проблем, которой он придерживался в любых работах. На одно из первых мест он ставил социальный гуманистический аспект архитектуры. Внимание к человеку отличает проекты промышленных сооружений, в которых он стремился создать достойную для работающих среду. Наверное, это чувство человеческого достоинства,

выраженное в пространственной организации всей сферы труда, является основным завоеванием советского промышленного зодчества и последовательно реализуется при сооружении сегодняшних заводов и фабрик. Гуманистические традиции промышленного зодчества, начало которым положили И. С. Николаев и его товарищи в 1920-х гг., стали сегодня для нас нормой творчества.

С решением важной социальной задачи связан и построенный Иваном Сергеевичем в Москве в 1929—1930 гг. дом-коммуна — студенческое общежитие нового типа (ул. Орджоникидзе, 8). Здание создавалось в порядке эксперимента в рамках сооружения в столице нескольких самостоятельных студенческих городков и среди проникнутой пафосом революционного романтизма серии домов-коммун занимает заметное место. Идею развития общественных форм быта архитектор довел в этом здании до логического завершения. Не выходя за пределы установленных в те годы норм проектирования общежитий (50 м³ на одного студента), архитектор за счет предельного уменьшения индивидуальных спален-кабин (6 м² на двоих) максимально увеличил площадь общественных помещений.

Очень важным для характеристики творчества И. С. Николаева является внимание к функционально-технологическим и конструктивным проблемам. В области промышленного зодчества с особой полнотой раскрылись преимущества полученного им в МВТУ образования. Почти всех учеников В. А. и А. А. Весниных и А. В. Кузнецова отличает специфическое творческое мышление, в котором техническая и художественная стороны архитектуры выступают в органическом единстве. Это качество было в полной мере присуще Ивану Сергеевичу, для которого архитектурное новаторство заключалось не в схоластической выдумке новых форм, не в абстрактном любовании красивой линией или гармонией объемов, но рождалось из разработки новых технологических приемов, внедрения прогрессивных конструкций, из стремления улучшить условия труда рабочего: дать ему больше солнечного света, чистый воздух, удобство движения. Так, в 1926 г. Иван Сергеевич создал проект текстильной фабрики в Фергане — новый тип производственного здания с шедовым [¹ Шеды — конструкция перекрытия, обеспечивающая верхний свет.] покрытием, приспособленного к условиям Средней Азии.

В 1929 г. он защитил диссертацию, в которой выступил против английских многоэтажных прядильных фабрик и доказал эффективность предлагаемого им типа двухэтажного здания. Он развил и реализовал это предложение вместе с архитектором Б. В. Гладковым при строительстве

текстильной фабрики «Красная Талка». В Касимове он осуществил другой тип ткацкой фабрики — с широким, почти 50-метровым корпусом, средним продольным фонарем с вертикальным остеклением, с прогрессивным решением вентиляции и экономичной планировочной организацией внутреннего пространства.

Характерно, что и в своих гражданских постройках И. С. Николаев также стремился к функционалистичности и использованию прогрессивных конструктивных решений. Так, например, в уже упоминавшемся студенческом общежитии в Москве он использовал новые для того времени и не применявшиеся в гражданской архитектуре конструкции: безбалочные перекрытия, верхний свет, горизонтальные окна, стальной и железобетонный каркасы. Одновременно он четко дифференцировал и связал в едином пространственном комплексе жизненные функции дома, предназначенного для молодежи. «Технология быта» выступает здесь с такой же четкой логикой, как и технология производства: все необходимое и ничего лишнего. Как известно, в промышленной архитектуре творческая направленность, заложенная братьями Весниными и их единомышленниками, оказалась особенно устойчивой и так и не была полностью вытеснена «изобразительным» зодчеством 1930 — 1950-х гг. Может быть, поэтому архитектурное творчество И. С. Николаева было в меньшей степени затронуто историческим ретроспективизмом и ему легче было в работах конца 1950 — 1960-х гг. (конкурсный проект советского павильона на Всемирной выставке в Брюсселе, 1956 г., проект павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке, 1961 г.) снова встать на путь органической связи функции, конструкции и эстетики. Этому, вероятно, способствовала и его работа в мастерской В. А. Веснина, которую он возглавил после смерти ее создателя и где в определенной мере сохранились лучшие традиции советского конструктивизма. Под руководством Ивана Сергеевича в это время выполнялись проекты планировки и застройки ряда городов, а также районов нефтяной промышленности — Ново-Куйбышевска, Омска, Рязани, Черняховска и др.

Иван Сергеевич был педагогом более полувека. И не просто педагогом, но одним из тех, кто десятилетиями возглавлял архитектурное образование, будучи ректором головного в стране Московского архитектурного института. При нем институт широко отметил столетие своего существования, был награжден орденом Трудового Красного Знамени. Именно как педагог И. С. Николаев получил и большое международное признание — Международный союз архитекторов (МСА) присудил ему премию имени Ж. Чуми, которой

отмечаются зодчие, внесшие особенно большой вклад в развитие архитектурного образования. Всего несколько человек в мире отмечены этой высокой профессиональной наградой.

Широкий комплексный подход к архитектурному творчеству переносился И. С. Николаевым и на педагогику. При нем Московский архитектурный институт воспринял, объединил и развил многие лучшие черты, которыми отличалась подготовка зодчих во Вхутемасе и на архитектурном отделении МВТУ. При поддержке И. С. Николаева в институте был создан ряд новых кафедр, как технических, так и проектных, историко-теоретических. Среди них — кафедра истории советской архитектуры, впервые сосредоточившая внимание на том, чтобы показать студентам социальное и творческое новаторство нашего зодчества как закономерный исторический процесс, привить им навыки к историческому и теоретическому осмыслению современных актуальных проблем отечественной и зарубежной архитектуры.

Существенным было не только само расширение знаний, которые давались молодым архитекторам, но прежде всего стремление гармонизировать учебный процесс, найти пропорцию и меру в усвоении студентами отдельных дисциплин сложной многопрофильной профессии. Характерно, например, что на кафедру архитектурных конструкций был приглашен профессор А. В. Кузнецов — учитель И. С. Николаева, не инженер, а опытный архитектор, на практике превосходно представлявший себе необходимый уровень конструктивной подготовки зодчих.

В отношении И. С. Николаева к своим коллегам и ученикам важную роль играла культура как таковая, культура не поверхностная, а ставшая существом человека. Он любил и прекрасно знал музыку, интересовался литературой, театром. Разнообразных культурных интересов он требовал и от педагогов и от студентов, справедливо почитая архитектора создателем и хранителем мировой культуры.

В конце 1930-х — начале 1950-х гг., когда в советской архитектуре господствовал классицизирующий ретроспективизм, И. С. Николаев, как и другие руководители и профессора Московского архитектурного института, уделял большое внимание воспитанию у студентов логики творческого мышления, способствовал изучению лучших произведений прошлого — архитектурной классики, развитию вкуса и художественных навыков.

И. С. Николаев участвовал в становлении советской архитектурной науки практически на всех ее этапах. С 1929 г. он — член редколлегии «СА». В этом журнале, где вместе с маститыми Весниными и М. Я.

Гинзбургом работали 20-летние Г. М. Орлов, А. К. Буров, И. Н. Соболев и другая архитектурная молодежь, Иван Сергеевич помещал первые свои научные статьи с анализом плоских кровель и световых проемов, игравших важную роль в современной архитектуре. В 1930-е гг., продолжая типологические исследования ткацких фабрик, он пишет и издает ряд специальных статей и справочных изданий. Одновременно обращается к проблемам истории мировой архитектуры.

Его интересовала прежде всего архитектура инженерных сооружений древности, поражавшая своей органичностью, единством замысла и реализации. В те времена, когда зодчий и задумывал, и конструировал, и рассчитывал, и строил свое сооружение, он действительно творил по законам красоты, и его инженерные постройки в выразительности и монументальности едва ли уступали храмам. Эта, казавшаяся чисто утилитарной, область античной архитектуры до И. С. Николаева почти не привлекала к себе внимания исследователей, хотя именно здесь выпукло выступали важные внутренние творческие закономерности. Трактат о римских акведуках, ставший докторской диссертацией И. С. Николаева, сегодня вошел в число классических работ советских историков архитектуры. Статьи об античных инженерных сооружениях Ивана Сергеевича публиковались не только в профессиональной архитектурной печати, но и в таких изданиях Академии наук СССР, как «Советская археология», «Культура античного мира» и др. На основе материалов этих последований он написал один из первых томов «Всеобщей истории архитектуры» — том, посвященный античному Риму.

Вероятно, именно в это время рождается у И. С. Николаева интерес и к творческой лаборатории древних мастеров, которую он будет стремиться постичь до самых последних своих дней. Некоторые результаты этих исследований были опубликованы не только в статьях, посвященных античности, но и в книге «Творчество древнерусских зодчих», где автор обратился к материалам отечественной истории, пытаясь проникнуть в скрытую временем и почти полным отсутствием письменных источников тайну работы над своими произведениями русских градоделцев и храмосоздателей.

И еще одна тема постоянно привлекала внимание И. С. Николаева как ученого: отдав много сил развитию промышленного зодчества, он рано убедился в том, что крупные производственные предприятия — это не просто градообразующий фактор, но и важный определяющий элемент всей городской жизни. Промышленность и город. Их взаимовлияние, связи, пути развития. Как часто промышленные

предприятия оставались неприглядным «хозяйственным двором» города, уродовали его облик. И. С. Николаев показал, что это не закономерность, а «дурная привычка», оставшаяся от прошлого. Промышленные предприятия с их мощными, монументальными, проникнутыми романтикой созидания формами, инженерные сооружения крупного масштаба, гармоничные логикой заложенной в них технической мысли и искусством архитектора, могут и должны быть одним из главных средств художественной выразительности городов, активно участвовать в формировании их образного строя. Эту мысль И. С. Николаев последовательно отстаивал на протяжении четырех десятков лет. Первая его работа на эту тему — «Завод и город» - вышла в издательстве Академии архитектуры СССР в 1937 г. В монографии «Промышленные предприятия в городах. Размещение, планировка, благоустройство» он подвел итоги этим исследованиям, показав, что основы промышленной архитектуры, ее влияния на город закладываются еще при размещении промышленных предприятий, когда устанавливаются их взаимосвязи с городом и затем уточняются и развиваются на всех стадиях градостроительной деятельности — от планировки промышленных районов города до благоустройства промышленных предприятий. И в этом исследовании, касающемся главным образом практики сегодняшнего дня, архитектор остается историчным, показывая, как в разных странах, на разных временных этапах складывались взаимоотношения индустрии и города.

Всеобщим признанием научного вклада И. С. Николаева в дело развития советской архитектуры было избрание его в 1950 г. членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР, а в 1956 г.— действительным членом Академии строительства и архитектуры СССР.

Многогранная деятельность И. С. Николаева отмечена высокими правительственными наградами — орденами Ленина, Трудового Красного Знамени и многочисленными медалями. Он был членом КПСС с 1952 г., в 1961 г.— делегатом XXII съезда КПСС.

Ивана Сергеевича Николаева знали многие у нас и за рубежом. Знали как крупнейшего мастера советской архитектурной науки, выдающегося педагога и ученого, знали и как неутомимого общественного деятеля, возглавлявшего в течение многих лет постоянную комиссию по промышленной архитектуре правления Союза архитекторов СССР. Его деятельность была созвучна своему времени, он тонко чувствовал связи истории и современности, для которой жил и работал.



И. НИКОЛАЕВ



Студенческое общежитие — дом- коммуна на улице Орджоникидзе.
1929-1930

А. М. Журавлев

Д. ЧЕЧУЛИН

(1901-1981)

В творчестве зодчих, работавших над реконструкцией и застройкой Москвы, произведениям Дмитрия Николаевича Чечулина принадлежит заметная роль. В течение полувека по его проектам практически непрерывно в столице строились крупные здания и комплексы массового строительства, занимающие ответственные в градостроительном отношении участки Москвы и влияющие на сложение ведущих ансамблей. Значительной была и общественная и архитектурно-административная деятельность зодчего.

Как у всякого крупного художника, у Д. Н. Чечулина были более и менее удачные произведения, но это не мешало ему идти избранным путем, опираясь на принципы, выработанные в процессе накопления многостороннего жизненного опыта и долголетней архитектурной практики.

Часто можно слышать, что в век стандартизации и индустриализации строительства в творчестве зодчих недостает индивидуального момента. Произведения Д. Н. Чечулина всегда отличались сильным эмоциональным зарядом и хорошо узнаются среди произведений других авторов. Нередко в своем роде они были новаторскими и донесли до нас важные отличительные черты своего времени. Бывало, господствующая архитектурная направленность как бы обгоняла творчество мастера, но он отстаивал свои произведения, предоставляя времени выносить окончательные суждения. Время делало свое дело, самое ценное в творческом наследии мастера оставалось важным вкладом в развитие советской архитектуры, менее существенное отходило на второй и третий план.

Дмитрий Николаевич родился в городе Шостке Сумской области в семье рабочего. Отец его, не получивший образования, был человеком незаурядным. Разносторонний, пытливым мастер, он был одновременно самодеятельным художником, воспитавшим своих детей в любви к разнообразному труду, рисованию и живописи. Брат и сестра Д. Н. Чечулина стали профессиональными художниками.

Отец привел 15-летнего подростка в заводские цехи; работу преходилось совмещать с учебой. Три года Д. Н. Чечулин учился на

химическом факультете заводского политехникума. В свободное время пропадал в заводском клубе, где писал декорации и участвовал в постановках самодеятельных спектаклей. В 1921 г. добровольцем пошел служить в Красную Армию, был красноармейцем и помощником комиссара батальона по политчасти. Задачи боевого воспитания, восстановления народного хозяйства, строительства новой мирной жизни находили отражение в наглядной изобразительной агитации, которая была полем деятельности начинающего художника.

Уже имея за спиной солидный жизненный опыт, Д. Н. Чечулин поступил во Вхутемас. У юноши, прошедшего трудовую школу, родилось желание учиться на архитектурном факультете — архитектура связана с практикой, строительством и, как ему представлялось, крепче, чем другие профессии, связана с жизнью и землей.

Со второго курса он выбрал для себя основным учителем академика архитектуры А. В. Щусева. С тех пор не прерывалось их творческое общение.

Чечулин не забывал и живописи — первой своей любви. Тут он во многом образовывал себя* сам: писал портреты, занимался в частных художественных студиях. Неуемный и активный характер заставлял его искать практического приложения этим навыкам. Успешное участие в конкурсе на живописное оформление интерьеров московской «Нововарваринской» гостиницы привело Д. Н. Чечулина к знакомству с театральными художниками, а затем и в театр. Во 2-й студии МХАТ совместно с художником С. И. Ивановым и драматургом Д. П. Смолиным он работал над спектаклем «Елизавета Петровна», скромными по тем временам средствами создавая обстановку императорских дворцов и пышные костюмы знати.

В Большой театр для участия в оформлении оперы «Борис Годунов» Чечулина привлек известный театральный художник Ф. Ф. Федоровский. В филиале Большого театра совместно с С. И. Ивановым Д. Н. Чечулин работал над постановкой оперы по либретто Д. П. Смолина «Иван-солдат». В постановке этого спектакля Чечулину пригодилось его художническое умение и трудовая закваска мастерового: приходилось создавать сложные технические и художественно-световые устройства, которыми в значительной степени определялся сказочный характер спектакля.

В дальнейшем Чечулин работал с художниками М. И. Курилко — над постановкой балета «Красный мак» и И. М. Рабиновичем — над оперой «Любовь к трем апельсинам». В Малом театре совместно с С. И. Ивановым он работал над спектаклем «Иван Козырь и Татьяна Русских»,

самостоятельно оформлял спектакли в Студии В. Н. Пашенной и в других театрах. Встречи с крупными деятелями искусства, художниками, режиссерами, драматургами, композиторами, актерами, много дали для творческого развития Д. Н. Чечулина.

Сочетание опыта театрального художника и приобретенных уже в мастерской А. В. Щусева познаний в области архитектуры способствовало возникновению мысли о новом массовом театре, основанном на новой технологии. Эта мысль совпала с идеями драматурга Д. П. Смолина о создании массового синтетического театра. Под руководством и с помощью А. В. Луначарского была начата работа над проектом в содружестве с театральными специалистами и крупными режиссерами, такими, как В. Э. Мейерхольд. В результате была создана модель театра с огромным зрительным залом, в котором на основе достижений механики и светотехники предполагалось ставить спектакли без традиционных театральных атрибутов. Опыт этой работы нашел отражение в дальнейшей практике строительства и оборудования концертных залов, созданных по проектам Дмитрия Николаевича.

В 1930 г. им был получен диплом об окончании Вхутеина (так стал именоваться преобразованный вуз). Но молодой архитектор работает с 1929 г. в ряде проектных организаций: Проектгражданстрой НКВД, Гипрогор, где совместно с опытным архитектором Н. В. Гофманом-Пылаевым трудится над проектами клинических больниц для Куйбышева, Воронежа, Брянска, Дзержинска, Архангельска. По его проекту в городе Горьком сооружается здание химико-технологического института (ныне политехнический институт). Проекты этих зданий отличались экономной простотой своих форм и были близки к конструктивистским.

В Москве в Китайском проезде по проекту Чечулина построена поликлиника им. Ф. Э. Дзержинского. Д. Н. Чечулин совместно с архитектором А. Ф. Жуковым выступал в открытых конкурсах. На международном конкурсе на проект Дворца Советов они были удостоены первой премии.

Премия, полученная за проект Дворца Советов, выдвигает молодого зодчего в число признанных мастеров. В проекте Дворца Советов Чечулин и Жуков обращаются к классике как к источнику вдохновения, создавая торжественный и монументальный образ главного здания страны. Это была важная заявка в постановке и решении творческой проблемы, которая до сих пор актуальна и для советской и для зарубежной архитектуры,— отношение к наследию и его использование. Особой проработкой отличался Большой зал Дворца, который авторы

трактовали как торжественный современный форум (решение крупных залов на протяжении всего жизненного пути стало одной из самых сильных сторон творчества Чечулина).

Проект Дворца Советов был первым обращением Д. П. Чечулина к классике. Но он не стал ее копиистом. Ни в одном из своих произведений Чечулин не преклонялся перед деталями и пропорциями известных произведений. Хорошо зная по собственным впечатлениям мировую архитектуру, он искал ответа в классике на запросы современности. Зодчий вводит в композицию свое понимание деталей, пропорций и материалов.

Все произведения Д. П. Чечулина — результат его поисков архитектуры, наиболее созвучной требованиям времени. А поиски эти начались тогда, когда развертывалось строительство объектов первых пятилеток, когда начали преобразовываться наши города, и прежде всего Москва.

Вот как сформулировал мастер свое отношение к наследию в книге, обращенной к молодежи: «Критическое освоение мирового наследия в архитектуре и строительстве следует проводить с учетом наших социальных завоеваний, прогресса науки и техники, национальных традиций и условий природы».

С 1932 г., когда Дмитрий Николаевич начал работать в системе проектных организаций Моссовета, вся его творческая жизнь была неразрывно связана с Москвой и ее реконструкцией. В течение многих лет Чечулин работал у Щусева. Повседневное творческое общение с выдающимся зодчим было как бы второй школой мастерства, которую в своей жизни доводится пройти далеко не каждому. Как помощник Щусева Чечулин участвовал в проектировании Москворецкого моста, Ташкентского театра оперы и балета и других объектов. Вместе со Щусевым он создал проект Театра имени Вс. Мейерхольда. Одновременно Чечулин работал и самостоятельно. В конце 1930-х гг. он становится преемником А. В. Щусева на посту руководителя архитектурной мастерской отдела проектирования Моссовета. Этой мастерской, вошедшей позднее в состав Моспроекта, он руководил до конца жизни.

В наиболее известных произведениях Чечулина решение проблем функции, формы, образа всегда дает пищу для раздумий.

Образ одной из первых станций метрополитена «Комсомольская» вдохновлен героическим трудом комсомола на этой ударной стройке. Всем ритмом и радостным колоритом, рисунком капителей с

изображением значка КИМа [¹ КИМ — Коммунистический интернационал молодежи, в состав которого в 1919—1943 гг. входил ВЛКСМ.] — тогдашней эмблемы комсомола архитектор хотел отразить подвиг молодежи. Он пригласил тонкого и эмоционального художника Е. Е. Лансере, который был потрясен энтузиазмом молодых строителей и создал два замечательных майоликовых панно, помещенных на стенах подземного аванзала станции. Это был первый (и единственный на первой линии) пример использования синтеза архитектуры и монументального искусства при украшении станций метрополитена.

Художественный образ станции «Комсомольская»-радиальная и доносит до нас подлинный пафос строительства 1930-х гг., и соседствует с образом станции «Комсомольская»-кольцевая, отражающим героическую историю нашей страны, выросшей и окрепшей в веках. Примечательно, что обе станции, спроектированные Чечулиным и его учителем А. В. Щусевым, связаны в единый транспортный узел.

На первых линиях метро Чечулин также спроектировал входной вестибюль станции «Проспект Маркса» у Большого театра, станцию «Киевская»-радиальная (ныне Филевской линии), наружные павильоны станции «Динамо». У каждого из этих сооружений свой образ и свои достоинства, а главное, что им присуще,— ощущение полноты жизни, свойственные их автору, Д. Н. Чечулину, как человеку. Это достигалось не только самой архитектурной формой, но и нетрадиционным для нашей архитектуры применением материалов: нарядные фарфоровые и фаянсовые архитектурные фрагменты и детали, мраморные панно и полы станции «Киевская»-радиальная, выразительные белые колонны на красном фоне павильонов станции «Динамо», хорошо сочетающихся с окружающей парковой зеленью. Детали станций метро, прорисованные уверенной рукой, служат важным компонентом мастерства, влияющим на общее впечатление от архитектуры, которое можно охватить одним понятием — уважение к человеку.

В довоенные годы важную роль стали играть поиски удобных типовых жилых секций, школьных зданий массового строительства для москвичей, поиски наиболее рациональных и экономичных способов ведения строительных работ. Идея А. Г. Мордвинова об индустриальном поточно-скоростном методе строительства была всемерно поддержана Чечулиным, который вместе с А. Г. Мордвиновым и Г. П. Гольцем принял самое активное участие в строительстве ансамбля жилых домов на значительном отрезке Ленинского проспекта (прежде Б. Калужская ул.). По его проекту построены дома № 12 и 16, между которыми стоят въездные ворота, ведущие к Нескучному дворцу, где находится

президиум Академии наук СССР.

Для творчества Д. Н. Чечулина характерно стремление решать крупные архитектурные задачи. Работая над конкурсным проектом большого жилого комплекса на Котельнической набережной, архитектор подумал над тем, как создать пространственную поддержку будущей высотной композиции Дворца Советов. Так возник проект дома с повышенной до 22—24 этажей центральной частью у слияния Яузы с Москвой-рекой. Проект Д. Н. Чечулина и А. К. Ростковского получил одобрение, и перед войной на берегу Москвы-реки уже было возведено большое крыло будущего комплекса (Котельническая наб., 1/15).

Активная деятельность и несомненные организаторские способности зодчего привели к тому, что в 1939 г. Д. Н. Чечулин занял один из ведущих архитектурных постов в Москве — пост начальника отдела проектирования Моссовета (в ту пору в системе Моссовета существовал также отдел планировки). В этих отделах решались важнейшие вопросы реализации Генерального плана Москвы, реконструкции ведущих магистралей и площадей, создания новых магистралей (нынешних проспектов Калинина и Кутузовского), Юго-Западного района. На Садовом кольце, на бульварах, на улицах Горького, 1-й Мещанской (ныне просп. Мира) и других магистралях реконструировались, надстраивались, передвигались капитальные опорные здания. Расширялись проезды, укрупнялся масштаб застройки, строились мосты, велись работы по благоустройству набережных Москвы-реки и Яузы. На ВСХВ 1939 г. по проекту Чечулина был построен павильон Московской и ряда других областей.

С первых дней Великой Отечественной войны Д. Н. Чечулин стал начальником АПУ Москвы; отделы планировки и проектирования Моссовета объединились под общим руководством. Перед начальником АПУ поставили много задач: объединение усилий оставшихся в городе архитекторов для проектирования и участия в строительстве оборонных объектов, организация совместно с МПВО маскировки важнейших зданий, промышленных комплексов, мостов, площадей и всей планировочной структуры города, формирование роты инженерной разведки, которая призвана обследовать разрушения зданий и инженерных сетей и давать срочные заключения с целью ликвидации последствий бомбежек. В связи с эвакуацией центрального правления Союза архитекторов в глубь страны Д.Н. Чечулин был избран председателем Московского отделения союза; в этом качестве он решал вопросы творческой архитектурной организации в столице, налаживал связь с фронтовиками и оказывал помощь их семьям, организовывал

эвакуацию мастеров архитектуры в глубокий тыл и т. д.

В 1943 г. совместно со скульптором Н. В. Томским Чечулин создает первый памятник Победы под Москвой — путепровод со скульптурами и памятными знаками на Ленинградском шоссе над Рижской железной дорогой.

Чтобы столица могла достойно встретить победу и победителей, были мобилизованы силы Союза архитекторов для оказания технической помощи районным жилищным управлениям, для приведения в порядок жилищ и благоустройства территории. Московские предприятия совместно с архитекторами проявили подлинный энтузиазм в устройстве новых скверов, фонтанов, посадок зелени и устройстве освещения. Малые архитектурные формы выполнялись на высоком художественном уровне из гранита, чугуна, стали. Впоследствии этот почин по благоустройству Москвы продолжился в крупных работах по озеленению центральной части города многолетними деревьями.

В 1945 г. Д. Н. Чечулин вступил в КПСС. В том же году он стал главным архитектором столицы. На этом посту он руководил составлением проекта планировки центральных районов города, цель которого довести до конца намеченную в Генеральном плане 1935 г. реконструкцию. На детальном рабочем макете наглядно была представлена идея реконструкции каждой магистрали, каждого опорного здания. Основой проекта было сохранение преемственности развития центральной части города, стремление к завершенности, ансамблевый подход к застройке. Путем надстроек и пристроек к опорным зданиям из двух-трех домов создавались более крупные, необходимые для формирования новых ансамблей на магистралях столицы. При известной преемственности застройка улиц обновлялась.

Повышение этажности и укрупнение масштаба в застройке улицы Горького в конце 1930-х гг. привели к тому, что трехэтажное здание Моссовета (ул. Горького, 13, бывш. дом генерал-губернатора, построенный по проекту М. Ф. Казакова) перестало играть ведущую роль в застройке улицы. Когда встал вопрос о реконструкции здания, было решено надстроить его, сохранив интерьеры и воссоздав новые фасады в полихромных формах русского классицизма, которые были ему присущи. Передвинутое в процессе расширения и реконструкции улицы, здание в 1944 г. было надстроено до высоты, необходимой для целостности ансамбля Советской площади и улицы Горького. Главный фасад Моссовета стал напоминать гигантскую триумфальную арку, воздвигнутую в честь победы над фашистской Германией (соавторами

Чечулина были архитекторы М. В. Посохин и А. А. Мндоянц). В 1946 г. Чечулин был избран депутатом Верховного Совета СССР.

На площади Маяковского стоят три здания, сооруженные по проектам Чечулина. Это административное здание на углу площади и улицы Горького (в этом квартале стоит кинотеатр «Москва», пл. Маяковского, 2, реконструированный в середине 1930-х гг. по проекту Чечулина, в 1950-е гг. встроены в многоэтажное здание), здание Концертного зала имени П. И. Чайковского (пл. Маяковского, 20, 1941 г.), сооруженное в соавторстве с К. К. Орловым, и здание гостиницы «Пекин» (Б. Садовая ул., 5, 1941—1956 гг.).

Здание Концертного зала, если его рассматривать само по себе, может показаться слишком крупномасштабным и даже грубоватым в деталях. Но если соотнести его с реальным пространством площади, все становится на свое место. Величина и характер портика, декоративного рисунка стены решены автором с учетом градостроительной ситуации и масштаба площади. Внутреннее пространство зала более камерно, оно хорошо приспособлено для выступлений ансамблей и солистов, удобно для зрителя — здесь нет так называемых неудобных мест.

Генеральный план центра Москвы 1948 г. содержал идею строительства группы высотных зданий в ряде важнейших градостроительных узлов — на набережных Москвы, на Садовом кольце и т. п. Укрупняющийся масштаб застройки скрыл исторически складывавшийся характер облика Москвы, и только решительные меры могли возродить живописный характер силуэта столицы. Чечулину было поручено выбрать участки для строительства высотных зданий, организовать проектирование, подобрать авторские коллективы. Выполняя это задание при консультации с А. В. Щусевым, он и сам работал как автор проектов высотных домов на Котельнической набережной и в Зарядье. В процессе проектирования и строительства высотных зданий немалое значение придавалось тому обстоятельству, что эта работа послужит ценным опытом для дальнейшей работы, что отбор строительных материалов и изделий, разработка конструкций, совершенствование методов строительства окажут глубокое влияние и на общий качественный подъем уровня строительства.

В начале 1950-х гг. семь высотных зданий были построены. Здания органично вошли в застройку Москвы, стали неотъемлемыми элементами ее силуэта. Высотное здание на Котельнической набережной, 1/15 (совместно с архитектором А. К. Ростковским, инженер Л. М. Гохман), сооружено у впадения Яузы в реку Москву. Шпиль центрального корпуса здания поднимается на высоту 160 м. Это

одно из первых вступивших в эксплуатацию высотных зданий (1952 г.). В комплексе дома — свыше 700 комфортабельных квартир на две, три, пять комнат (из них 344 — в центральной части), магазины, кинотеатр (ныне «Иллюзион»). Выразительный силуэт здания, оживленный декоративными башенками и завершениями, замыкает перспективу Москвы-реки от Кремля на восток.

В 1954 г. на вновь открытой выставке — ВСХВ павильон Москвы, реконструированный по проекту Чечулина, предстал в обновленном виде. В силуэте его входной башенки был использован мотив шатрового завершения, характерный для московских высотных зданий. Это было символическим представлением преобразующейся Москвы (ныне на ВДНХ здесь размещается павильон «Зерно»).

Начало строительства восьмого административного высотного здания в Зарядье задержалось. И когда стало ясно, что высотное здание Дворца Советов не будет возводиться, было прекращено и уже начавшееся сооружение высотного дома в Зарядье. Д. Н. Чечулин вскоре возглавил работу коллектива над проектом здания крупнейшей гостиницы, которая позже получила название «Россия».

Комфортабельное здание гостиницы почти на 6 тыс. человек с двухзальным кинотеатром, Государственным центральным концертным залом и ресторанами стало местом проведения крупных общественных мероприятий и международных фестивалей. Строительство гостиницы сопровождалось реконструктивными работами, охватившими южную сторону улицы Разина, Китайский проезд, набережную Москвы-реки. Были реставрированы и восстановлены церковь Зачатия Анны, здание первого английского посольства в Москве и целый ряд других памятников архитектуры. Сооружение крупнейшей гостиницы в Зарядье неподалеку от Кремля и Красной площади вызывало противоречивые отклики. Раздавались голоса и тех, кто возражал против строительства новых зданий в исторической городской среде. Но история советской архитектуры свидетельствует о том, что еще в 1930-е гг. предлагалось возвести на этом месте даже более крупные здания, чем нынешняя гостиница.

Интерьеры ресторанов, вестибюлей и фойе Государственного концертного зала имеют торжественный характер. В архитектуре зала и прилегающих помещений использован традиционный цветовой колорит русской дворцовой архитектуры: сочетание белого мрамора, бронзы и ценных пород дерева. В решении зала сказались авторские разработки трансформирующихся театрально-концертных залов, выполненные в предыдущие периоды. Здесь проводятся концерты, кинофестивали,

конгрессы, балы и т. д. Динамическая система светотехники позволила осуществить давнишнюю мечту композитора А. Н. Скрябина — устраивать концерты светомузыки.

В соавторстве с другими архитекторами Д. Н. Чечулин спроектировал на месте фундаментов Дворца Советов открытый плавательный бассейн «Москва». В 1967 г. на берегу Яузы было построено здание Государственной библиотеки иностранной литературы (ул. Ульяновская, 1). В конце 1970-х гг. вместе с архитектором В. А. Мазуриным Д. Н. Чечулин работал над проектом культурного центра в Пушкинских Горах Псковской области. В проекте сделана попытка использовать в современном здании некоторые черты русской архитектуры начала XIX в.^{[1} Строительство культурного центра в Пушкинских Горах осуществляется по проекту архитекторов Б. И. Тхора и В. А. Мазурина.]

В 1981 г. было закончено последнее крупное здание, выстроенное по проекту Д. Н. Чечулина и коллектива его мастерской: Дом Советов РСФСР на Краснопресненской набережной. Дом Советов стоит в широком устье зеленого клина, спускающегося к Москве-реке от нынешнего зоопарка.

В композиции Дома Советов РСФСР можно отметить прием, использованный Чечулиным в неосуществленном проекте Дома Аэрофлота середины 1930-х гг.: над развитой монументальной нижней частью сооружения поднимается высокий плоский корпус, углы которого мягко закруглены. Здание свободно омывается воздухом и светом; его венчающий технический этаж имеет ажурную структуру. По высоте Дом Советов подчинен башне СЭВ: его тектонический строй напоминает тектонику высотного здания гостиницы «Украина», которая стоит на другом берегу Москвы-реки; однако новостройка отличается большей сдержанностью архитектурной формы. Здание, символизирующее незыблемость и величие народной власти (здесь работают Верховный Совет и Совет Министров Российской Федерации), имеет четко выраженную ось симметрии, подчеркнутую башней с часами и флагштоком. Дом Советов замыкает, держит панораму значительной части города у излучины Москвы-реки.

В Доме Советов множество рабочих помещений и кабинетов. Но есть и торжественные залы заседаний и приемов. Главный зал совещаний на 1200 человек позволяет проводить крупные деловые заседания, концертно-эстрадные и филармонические программы, демонстрацию фильмов на экранах разных форматов, вести документальную киносъемку и трансляцию телевидения.

Двадцатиэтажный белокаменный объем Дома Советов в своем торжественно-монументальном образе отражает героику жизни нашего города, соответствует функциональному назначению и градостроительному положению здания. Это архитектурное произведение достойно увенчало творческий путь московского зодчего Д. Н. Чечулина.

Более 50 лет зодчий беззаветно служил делу градостроительного развития столицы. Длительное время Д. Н. Чечулин выполнял большую общественную работу, избирался депутатом Моссовета. В течение ряда лет он занимал пост главного архитектора Москвы; был активным деятелем Союза архитекторов СССР. Заслуги Д. Н. Чечулина были высоко оценены партией и Советским правительством. Дмитрий Николаевич был удостоен высоких званий Героя Социалистического Труда, народного архитектора СССР, лауреата Ленинской и Государственных премий СССР. Он был награжден орденами Ленина, Октябрьской Революции, Трудового Красного Знамени, Дружбы народов, «Знак Почета» и многими медалями, был избран членом-корреспондентом Академии архитектуры и действительным членом Академии строительства и архитектуры СССР, в 1979 г. стал действительным членом Академии художеств СССР. Выходец из народа, Д. Н. Чечулин все свое творчество адресовал народу, искал в архитектуре черты, свойственные традициям русской архитектуры и современности. В известном смысле Чечулин был одним из самых «московских» архитекторов, остро чувствующим запросы времени и по-своему отвечавшим на эти вопросы.

Д. Н. Чечулин скончался в ноябре 1981 г. и похоронен на Новодевичьем кладбище. Его именем названы Московский архитектурно-строительный техникум и улица (бывш. Средне-Купавинский пр.) в новом жилом районе столицы Южное Измайлово.



ЛМЕЧУЛИН



Концертный зал имени П. И. Чайковского. 1940. Совместно с К. Орловым



Моссовет. Надстройка. 1945. Совместно с М. Посохиным и другими



Высотный жилой дом на Котельнической набережной. 1948—1952.

Совместно с А. Ростковским, инженер Л. Гохман



Гостиница «Пекин». 1951



Гостиница «Россия». 1964 — 1968. Руководитель авторского коллектива



Дом Советов РСФСР. 1981. Руководитель авторского коллектива

А. А. Стригалов

И. ЛЕОНИДОВ

(1902-1959)

Иван Ильич Леонидов — один из тех архитекторов, чье творчество сформировало основное направление архитектуры XX в.

Не только по происхождению, но и по характеру таланта, необыкновенно яркого и оригинального, по цельности мировоззрения, по творческой бескомпромиссности, глубокому единству человеческих и профессиональных качеств он был, что называется, плотью от плоти своего народа. Воспитанник советской архитектурной школы, он получил образование на архитектурном факультете Вхутемаса. Леонидов воспринимался всеми как законная гордость этой школы, наиболее убедительное подтверждение ее плодотворности.

Первый из очень крупных архитекторов чисто советской формации, он, единственный из своего поколения, сразу же стал вровень с признанными мастерами и успешно соревновался с ними в архитектурных конкурсах, преподавал во Вхутемасе — Вхутеине, оказался одним из творческих лидеров советской архитектуры.

Все это происходило на рубеже 1920—1930-х гг., т. е. предшествовало процессу творческой перестройки нашей архитектуры, главной чертой которой был поворот к использованию исторического архитектурного наследия. В этих условиях новаторский талант Леонидова оказался как бы ненужным и даже противоречащим утверждавшейся новой направленности архитектуры: «леонидовщина» подверглась резкой и непримиримой критике.

Биография Леонидова и этапы развития архитектуры «наложились» друг на друга таким образом, что Леонидов не успел осуществить ни один из своих известных проектов. В результате он оказался архитектором без построек, но стал тем не менее реальным участником архитектурного процесса, вошел в историю архитектуры как автор ряда программных проектов — идей, оказавших принципиальное воздействие на ее развитие. Осуществленные работы Леонидова, которые будут ниже охарактеризованы, немногочисленны и в масштабах его творчества имеют второстепенное значение.

Такой факт в истории архитектуры не единичен. Архитектура обладает многими специфическими чертами. Одна из них состоит в том,

что произведения архитектурного искусства создаются в два этапа — проект и постройка, причем промежуточный по задаче этап — проект может обладать самоценными творческими и художественными качествами. Процесс развития архитектуры и ее история включают в себя как постройки, так и значительные проекты. В истории нередки случаи, когда какой-либо принципиально значительный архитектурный проект приобретал значение реального фактора архитектурной и, шире, общественной жизни, более весомое, чем множество рядовых построек, вместе взятых. Это подтверждается и творчеством Леонидова.

Иван Ильич Леонидов родился в семье многодетного лесника в 1902 г. на хуторе Власиха Тверской губернии. Окончил четырехклассную школу, рано начал работать, поначалу рабочим-сезонником, а после революции — секретарем волостного исполкома. С детства увлекался рисованием, по обычной тогда традиции попытался обучаться у иконописца, а в 1919 г. послал заявление в Моссовет с просьбой помочь ему получить художественное образование. «...Я прошу Вас — не определите ли меня в какое-либо художественное заведение на общегосударственный счет,— писал в своем прошении 17-летний Леонидов,— так как отец мой, обремененный большим семейством, не имеет средств не только меня учить, но даже с трудом кормить семью». В 1920 г. он поступил в Тверские свободные художественные мастерские (Свомас), а в следующем году переходит на живописное отделение московских Высших художественнотехнических мастерских (Вхутемас). Затем он продолжил образование на архитектурном отделении — в мастерской лидера архитектурного конструктивизма А. А. Веснина. Вероятнее всего, Леонидов последовал на архитектурный факультет под влиянием А. А. Веснина, бывшего вначале профессором живописного факультета.

Уже в студенческие годы Леонидов выделялся своими учебными проектами, а с 1925 г. начал с успехом выступать в конкурсном проектировании — с проектами улучшенной избы, жилых домов для рабочих и служащих в Иванове, университета в Минске, больницы в Самарканде, типовых рабочих клубов. Леонидов стал заметной и авторитетной фигурой в кипучей жизни богатого талантами и яркими личностями Вхутемаса. Он стал своего рода творческим вожакom архитектурной молодежи.

Студенческие проекты Леонидова, такие, как преддипломный проект высотного здания типографии газеты «Известия» (1926 г.) и особенно дипломный проект здания Института библиотековедения имени В. И. Ленина в Москве на Ленинских горах (1927 г.), стали

событиями в интенсивной архитектурной жизни тех лет.

Эти проекты, особенно второй из них, широко известный под названием Институт Ленина, являются произведениями, принципиально расширившими и обогатившими профессиональный композиционно-художественный язык советской архитектуры. Проект Института Ленина очень быстро приобрел мировую известность, встал в ряд программных проектов начала XX в., оставшихся неосуществленными, но определивших пути развития. Таких по значению проектов было не так уж много. Среди них в советской архитектуре можно назвать башню III Интернационала В. Б. Татлина, «горизонтальные небоскребы» Л. М. Лисицкого, поднятые над землей гаражи К. С. Мельникова, театр массового действия братьев Весниных, «параболу» Н. А. Ладовского, «линейный город» Н. А. Милютина и некоторые другие. В западноевропейской — проект здания «Чикаго трибюн» и «тотального театра» В. Гропиуса, стеклянные небоскребы 1919—1921 гг. Л. Миса ван дер Роэ, «современный город на 3 млн. жителей» и Дворец Советов Ле Корбюзье и т. д.

По проекту Леонидова Институт Ленина представлял собой крупный многофункциональный общественный комплекс нового социального типа. Но еще более новым было его архитектурное объемно-пространственное решение: группа вписанных в природное окружение крупных геометрически простых контрастных друг другу форм. Протяженная линия узких корпусов шла вдоль рельефа Ленинских гор, а перпендикулярно берегу и примерно посередине длины ее пересекала другая, складывавшаяся из более широкого прямоугольного корпуса и эстакады подвесной дороги через Москву-реку. На пересечении двух линий поднимался вертикальный, очень высокий, стройный прямоугольный объем книгохранилища. Три взаимно перпендикулярных направления в качестве основных композиционных осей пространственного построения (иногда четко выражены две оси) — прием, вообще часто встречающийся в работах Леонидова. Архитектурная форма в этих случаях как бы закрепляла три основных пространственных направления, активно овладевала пространством. В комплексе Института Ленина, вблизи пересечения трех взаимно перпендикулярных прямоугольных протяженных объемов, поднимался над землей, на пространственной несущей форме в виде перевернутого конуса, большой шаровидный объем главной аудитории (рассчитанной на 4 тыс. человек). Остро контрастное сочетание различных по форме, величине, характеру трактовки и обработки объемов было одним из любимых композиционных приемов Леонидова.

Такое сопоставление не предназначалось для традиционного в классике выявления главного через иерархию частей, а представляло собой композицию из ряда самоценных и относительно равнозначных форм, по контрасту дополнительно оттеняющих друг друга.

Крупные объемы детализировались включением в композицию конструктивных, но осмысленных тектонически и художественно новаторских форм — ферм, растяжек, мачт, вант, разнотрактованного остекления поверхностей и т. д.

Проектом Института Ленина Леонидов предлагал пути решения ряда тогда актуальных для архитектуры профессиональных задач: расширял новаторский язык архитектурных форм и средств, использовавшихся конструктивизмом; обновлял объемно-пространственный подход к композиции; своеобразно решал высотную композицию и ее силуэт; новаторски подходил к градостроительным вопросам. Все это делало Леонидова творческим лидером второго поколения архитектурных конструктивистов.

В годы, последовавшие за окончанием Вхутемаса, он работал наиболее интенсивно и успешно и блестяще выступал на конкурсах. Его проектов ждали, и они всегда оправдывали ожидания новизной, оригинальностью и программностью.

Леонидовские проекты рубежа 1920—1930-х гг. можно условно разделить на две группы: проекты общественных зданий новых типов — производственных, деловых, административных и другие и проекты новых по типу общественных комплексов, в которых очень важной была градостроительная сторона дела. Хотя деление это условно, к первым можно отнести конкурсные проекты кинофабрики (1927 г.), Дома Центросоюза (1928 г.), Дома промышленности, Института статистики (оба 1929 г.) для Москвы, Дома правительства в Алма-Ате (1928 г.). Ко вторым — проекты клуба нового социального типа (два варианта, 1928 г.), конкурсные проекты памятника Колумбу в Санто-Доминго (1929 г.), Дворца культуры Пролетарского района (два тура конкурса, 1930 г.) и площади Серпуховской заставы (1931 г.) в Москве, проект социалистического расселения при Магнитогорском комбинате (1930 г.).

Во всех этих работах ярко запечатлелось неповторимое время их создания, а личность автора выразилась как бы «в квадрате» — в профессиональном и социально-человеческом плане.

И. И. Леонидов принадлежал к той творческой интеллигенции, которая сложилась в послереволюционные годы и пополнила ряды энтузиастов социалистического строительства. Социальную функцию

архитектора в новом обществе он понимал как поиск и реализацию оптимальных путей жизнестроительства — с учетом уже сложившихся черт советского образа жизни. Своим творчеством он помогал его дальнейшему развитию. Архитектор был справедливо убежден, что новая архитектура должна помогать формированию нового человека. Эти взгляды Леонидов воплощал в архитектурном творчестве: каждый его проект, будучи ответом на конкретную задачу, одновременно имел более широкое, более общее значение определенного проекта- идеи.

Проектируя, Леонидов ставил целью максимальное обеспечение разнородных потребностей тех, кто будет работать или жить в этих зданиях: учитывал графики внутреннего движения, необходимость чередования труда и отдыха, разных по характеру трудовых занятий, возможности общения внутри небольшого и более крупного коллектива, стремился создать возможно более полную техническую и информативную оснащенность комплексов, зданий и отдельных помещений. Он всегда заботился об обеспечении в архитектуре и градостроительстве связей между людьми и природой. Все вместе должно было, по его любимому выражению, способствовать «повышенному жизненному тону».

Эстетическая и этическая стороны архитектуры рассматривались им в неразрывном единстве. Кристальным был его собственный нравственный облик. В свободе и творчестве Леонидов видел двуединое благо, являющееся целью каждого человека. Он был при этом противником всяческого потребительства, любой расслабленности, избыточного комфорта и эстетизма.

Художественный язык архитектуры Леонидова органично связан с его мировоззрением. Этим обусловлена простота его излюбленных архитектурных геометрических форм, их принципиальная немногочисленность. Леонидов много сделал для разработки архитектурной «эстетики простоты». Он тонко и многообразно оперировал сопоставлениями и контрастами крупных форм или их отдельных элементов, пропорциями, цветом, комбинированием и обработкой материалов, эстетическим осмыслением конструктивно-технических элементов.

Одним из самых первых в мировой архитектуре Леонидов предложил архитектуру больших и правильных геометрических объемов, обширных ровных плоскостей, сплошных остеклений, метрических или ритмических чередований стекла и облицовки фасада и т. д. Он широко использовал формы круга и окружности, сферы и ее частей, параболических куполов и пирамид. В проектах

пространственных комплексов Дворца культуры, соцрасселения Магнитогорска Леонидов расчленил территорию сеткой крупных равных квадратов, комбинируя затем различную контрастную застройку соседних участков или ритмически чередуя одинаково застроенные участки вдоль города-линии.

Сложность, богатство и выразительность, доступные эстетике простых геометрических форм, Леонидов демонстрировал в своей архитектурной графике: выполнявшиеся им чертежи представляли самостоятельную художественную ценность и поныне сохраняющую свое значение.

Леонидов рассматривал проекты как идеи, которые в случае разработки и в процессе функционирования могли бы конкретизироваться и детализироваться. Это также являлось одной из причин использования им в архитектуре простых и обобщенных форм. Его архитектурная графика, макеты, а также работа, последовавшая с середины 1930-х гг., убеждают, что в Леонидове советская архитектура нашла выдающегося мастера современной оригинальной и тонко проработанной детали.

К середине 1930-х гг. под воздействием происходившей перестройки архитектурной направленности Леонидов многое меняет в своем творчестве. Он считает принципиально неприемлемым возврат к копированию исторических архитектурных форм и ищет и находит опору в развитии традиционных глубинных принципов архитектурной композиции.

На этом пути в 1934 г. он создает второе наиболее известное произведение — конкурсный проект здания Наркомтяжпрома на Красной площади.

Здание, выбор места, физические объемы проектируемого сооружения и ряд других позиций были заданы проектировщикам, получившим заказ участвовать в конкурсе. В числе вопросов, выдвинутых на их рассмотрение, одним из важнейших был вопрос о том, сохранить или снести храм Василия Блаженного в ходе проектировавшейся реконструкции Красной площади. Проектировщики ответили на это по-разному.

В проекте Леонидова, который в наши дни справедливо считают лучшим среди выполненных для этого конкурса ведущими мастерами советской архитектуры, ответ дан не только однозначно определенно, но взаимосвязь с историческим ансамблем Кремля и Василия Блаженного составила существо предлагаемого решения.

Леонидов считал, что «грандиознейшее» проектируемое здание является главным в ансамбле центральной московской площади и поэтому требует соответствующей трактовки. Путь к единству в новом ансамбле архитектор нашел в своеобразном повторении органичной для древнерусской архитектуры объемно-пространственной структуры. Храм Василия Блаженного, как известно, представляет группу разновысоких башен, поднимающихся на общем подклете: каждая башня отличается от остальных по форме, их геометрически регулярная расстановка в пространстве воспринимается в бесконечном разнообразии сочетаний. В своих прежних проектах (Институт Ленина, Магнитогорье и др.) Леонидов видел известное сходство с таким приемом.

Здание Наркомтяжпрома по его проекту должно было представлять собой группу из трех очень высоких стройных башен, подни мавшихся над низким распластанным корпусом, фасад которого обрабатывался уступами террас, идущих в сторону Кремля. Башни, прямоугольная, круглая и трехлепестковая в плане, размещались плотной группой по вершинам равностороннего треугольника в плане напротив кремлевской стены и Мавзолея.

Здание Наркомтяжпрома по леонидовскому проекту — новое по формам, современное, гигантское по масштабу, выразительное по силуэту и архитектурной разработке объемов, разной для всех трех башен,— органично включалось в исторический ансамбль Кремля и Красной площади, подхватывало и по-новому развивало его композиционные основы. Большое число чертежей и рисунков, входивших в состав проекта, иллюстрирует различные ракурсы сочетания проектируемого здания с Кремлем, Красной площадью, храмом Василия Блаженного.

Характерная деталь — левое крыло распластанныго вдоль площади корпуса, увенчанное невысокой круглой расписной башней в форме параболоида вращения (в нем по проекту размещался клуб), и связывающий крыло с основным зданием арочный переход через улицу 25 Октября воспринимаются в системе всего здания Наркомтяжпрома как образный парафраз галереи, крылец и стоящей несколько на отлете колокольни Василия Блаженного. Район Зарядья Леонидов предполагал превратить в парк с сохранением в нем памятников архитектуры и строительством ряда зданий культурного назначения.

Обстоятельства сложились так, что проект Наркомтяжпрома оказался последним активным выступлением Леонидова в архитектуре. Он очень много работал в последующие годы, но его творчество, даже в

случае разработки крупных зданий, приобрело более камерный характер. Леонидов стал работать в проектных мастерских, руководимых И. В. Жолтовским, М. Я. Гинзбургом, иногда выступал в архитектурных конкурсах.

Во второй половине 1930-х гг. он создал ряд интересных объемных проектов: колхозных клубов с залами на 180 и 800 человек, комбината газеты «Известия» в Москве и др. В каждом из них имелись интересные творческие идеи, своеобразно отражался индивидуальный, леонидовский подход к освоению исторического наследия архитектуры. Например, в проекте «Известий» почти на 20 лет была предвосхищена та композиционная трактовка фасада крупнопанельного здания, которая получила позднее всеобщее признание. Но профессиональный авторитет Леонидова в это время решительно отрицался. Он сохранялся только в узкоспецифической области — в архитектурной графике. Действительно, его живописно-графические архитектурные чертежи этого времени становятся особенно тонкими, неподражаемо индивидуальными и виртуозными, превращаются в самоценные художественные произведения.

Творчество Леонидова сосредоточивалось в двух сферах: в градостроительно-ландшафтном проектировании и в разработке интерьеров. В обеих сферах, до настоящего времени недостаточно освоенных, Леонидов проявился как крупный оригинальный мастер.

Он разрабатывал комплексные проекты планировки и застройки всего Южного берега Крыма и отдельно Большого Артека. Это было в 1937—1941 гг., общее руководство работами вел архитектор М. Я. Гинзбург. Для Москвы Леонидов создал проекты перепланировки сада «Эрмитаж» и Тверского бульвара (1933—1936 гг.), проектировал объекты для Урала, Подмосковья, Кисловодска и других мест.

Одновременно Леонидов разрабатывал и осуществлял в натуре оформление интерьеров для ряда общественных зданий: Центрального Дома инженеров (1932 г.) и Центрального Дома пионеров и октябрят (1936 г.) в Москве, санатория «Чайгрозия» в Гагре (1936 г.), Дворца пионеров в Калининe (1940 г.). К сожалению, эти произведения Леонидова не сохранились.

В большом комплексе санатория имени С. Орджоникидзе, проектировавшемся и строившемся в Кисловодске в 1937—1939 гг. под руководством М. Я. Гинзбурга, Леонидов выступил одновременно как проектировщик интерьеров и ландшафтный архитектор. По его проекту осуществлена главная наружная лестница санаторного комплекса. Эта лестница, высоко поднимающаяся по горному склону и состоящая из

многих планировочных элементов, играет важную функциональную и композиционную роль в комплексе всего санатория. Особенно интересна центральная, круглая в плане часть лестницы. Она устроена таким образом, что полукольцевые ступени сначала, считая снизу вверх, составляют половину пологого усеченного конуса, а после большой круглой площадки на середине высоты образуют второй, но перевернутый полуконус, имеющий форму и характер амфитеатра. Лестница стала выразительным произведением архитектуры, к тому же прекрасно вписанным в окружающую природу.

Следует отметить, что острота и выразительность достигнутого здесь художественно-формального решения, всегда присущая произведениям Леонидова, в данном случае имеет прототипы в архитектуре античности и у А. Палладио. Очень характерно, что в классическом наследии Леонидов нашел и выбрал форму, созвучную его собственному творчеству. В связи с этим снова вспоминается его метод работы над проектом Наркомтяжпрома. Он сумел придать этой работе новое, индивидуальное звучание.

В 1941 г. И. И. Леонидов был призван в действующую армию, участвовал в боях и после тяжелой контузии в 1943 г. демобилизован. В послевоенные годы Леонидов сначала работал в Академии архитектуры, а затем занимался оформлением выставок.

На последний период жизни И. И. Леонидова (он умер 6 февраля 1959 г. в возрасте 57 лет) приходится новый творческий подъем «украшательской» архитектуры послевоенных лет. Леонидов осознанно и целеустремленно начал работать в редком и нелегком, требующем особых черт таланта жанре «архитектурных фантазий».

Его волновали темы большого идейного Содержания. Он брал их из актуальной архитектурной жизни, а некоторые задавал себе сам. Он проектирует монументы Победы, памятник Неизвестному солдату, памятник в честь запуска искусственного спутника Земли, комплекс зданий ООН, Дворец Советов, комплекс Всемирной выставки в Москве, форум Искусств в Москве, обелиск Мира и другие здания.

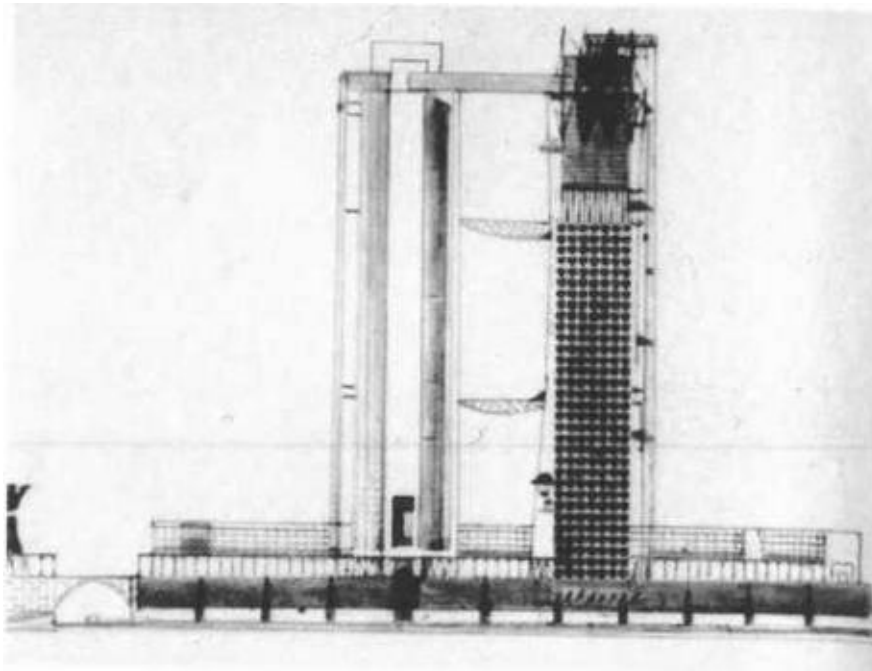
Главной работой многих лет был у Леонидова проект расселения в социалистическом обществе будущего. Комплексный концептуальный проект включал разработку типов поселений и системы их взаимосвязи и организацию общественных центров разного характера и уровня, создание проекта столичного города в будущем... Этот проект в целом Леонидов называл, по известному утопическому сочинению Томмазо Кампанеллы, «Городом Солнца».

Работы Леонидова, относящиеся к последнему периоду его творчества, практически еще не только не изученные, а просто неизвестные, отличаются раскованностью фантазии, широким и смелым полетом оригинальной мысли, разнообразием и новизной профессионального архитектурного языка. Они богаты творческими идеями и еще ждут изучения.

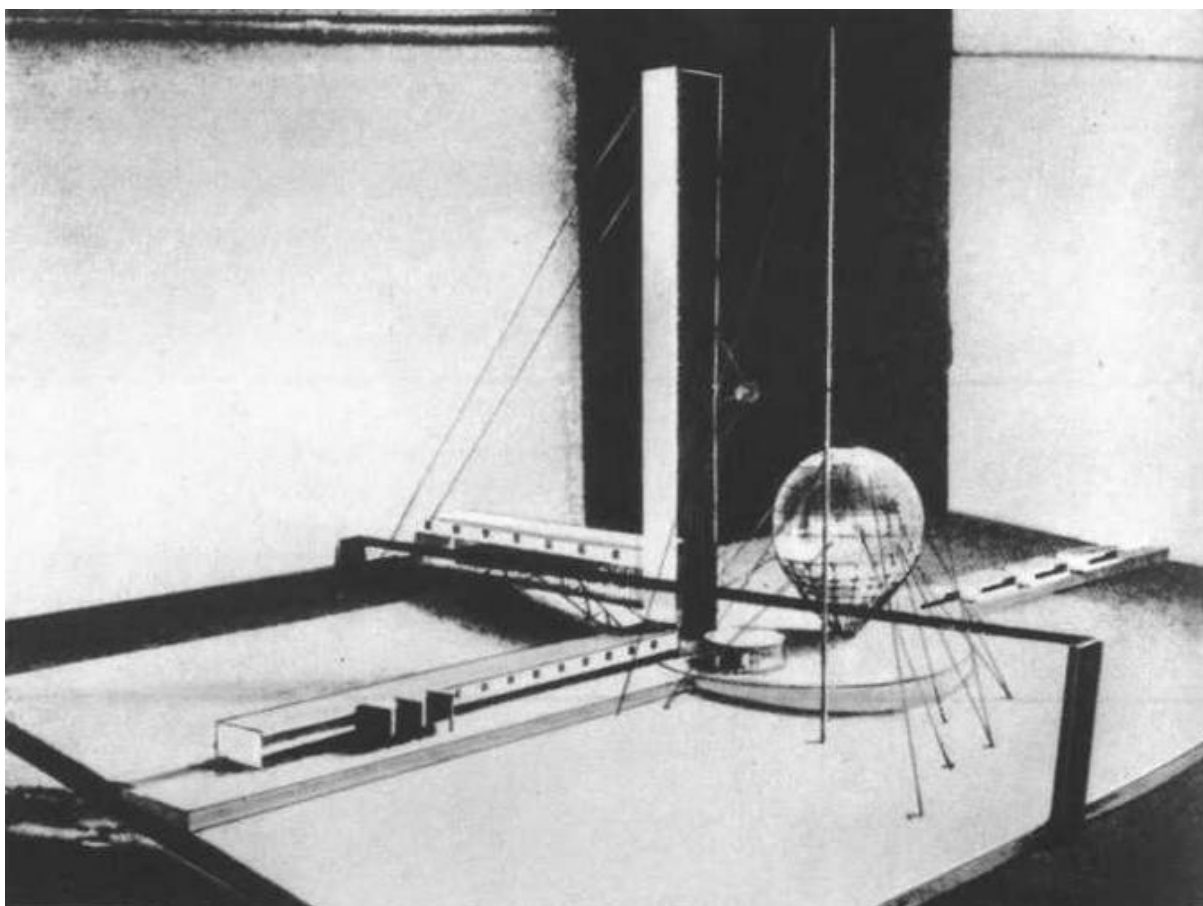
«Надо верить в социализм,— говорил архитектор Иван Ильич Леонидов,— а тут не грех и пофантазировать».



И. ЛЕОНИДОВ



Проект здания Наркомтяжпрома на Красной площади. 1934



Проект Института библиотековедения имени В. И. Ленина на Ленинских горах. 1929

И. А. Толстая

Л. ДУШКИН

(1904-1977)

С именем А. Н. Душкина, лауреата трех Государственных премий, заслуженного деятеля искусств Мордовской АССР и Бурятской АССР, связан образ лучших станций Московского метрополитена 30—50-х гг. («Кропоткинская», «Маяковская», «Площадь Революции», «Автозаводская», «Новослободская»), а также таких крупных административных зданий, как высотный дом на Лермонтовской площади, универмаг «Детский мир» на площади Дзержинского и ряда железнодорожных вокзалов в разных городах нашей страны.

Алексей Николаевич Душкин родился в 1904 г. (24 декабря по старому стилю 1903 г.) в селе Александровка Богодуховского района Харьковской области.

Его трудовая деятельность началась в Харькове. С 1919 по 1923 г. он — рабочий на складе Губнаробраза, техник-строитель 2-го Госхолодильника. В 1921 г. А. Н. Душкин поступил на химический факультет технологического института, но с четвертого курса перешел на архитектурный факультет Харьковского строительного института, который окончил в 1930 г. В 1930—1932 гг. Душкин работал инженером-строителем Гипромеза УССР, автором-архитектором правительственной комиссии по проектированию городов Донбасса при СНК Украины, разрабатывал для городов Горловки и Краматорска генеральные планы, по которым построены жилые кварталы. По проекту Душкина, выполненному совместно с архитектором Э. Л. Гамзе, построен автодорожный институт в Харькове на Бассейной улице (1932 г.).

В 1932—1933 гг. Алексей Николаевич участвовал в конкурсах на проект Дворца Советов в Москве, а затем был архитектором — автором строительства Дворца Советов.

В 1933 г. А. Н. Душкин совместно с архитекторами А. Г. Мордвиновым и К. И. Соломоновым участвовал в конкурсе на Дворец радио на Миусской площади в Москве (первой и второй туры). Перед проектировщиками была поставлена сложная технологическая, конструктивная и архитектурно-художественная задача. Авторы проекта, получившие первую премию, предусмотрели радиотеатр на 1200 мест, 40 студий с фойе, помещениями редакций, с помещениями технического

и административного обслуживания и т. д. Это должно было быть грандиозное сооружение, крупнейшее из зданий такого типа в Европе.

Заслуженную известность принесла Душкину, разработавшему проект совместно с архитектором Я. Г. Лихтенбергом, станция первой очереди метрополитена — «Кропоткинская» (бывш. «Дворец Советов», 1935 г.). Эта станция мелкого заложения представляет собой единый просторный зал. Скромно и убедительно оформлен перрон с двумя рядами колонн. Здесь нет лишних деталей. Расширенные кверху лотосообразные колонны при пересечении с плафоном образуют пятиконечные звезды. Скрытая подсветка, выявляющая конструкцию перекрытия, стала одним из главных средств архитектурной композиции. Немалую роль играет и цветовое решение станции: светлый мрамор колонн и стен в сочетании с белой штукатуркой потолка придают ей праздничный характер. Ощущение парадности, легкости, художественной выразительности конструкций не покидает зрителя.

Станция «Кропоткинская» до настоящего времени считается классической в истории советского метростроения благодаря простоте архитектурных форм и лаконизму общего замысла. За проектирование и строительство станции «Кропоткинская» А. Н. Душкин получил в 1941 г. Государственную премию СССР.

В 1937 г. сооружена станция метро «Площадь Революции». Автор стремился в интерьере подземного зала зрительно облегчить тяжесть пилонов. Это с успехом достигнуто устройством над проходами архивольтов^[1] Архивольт — обрамление арочного проема, выделяющее дугу арки из плоскости стены.] захватывающих окончанием своих дуг части пилонов, и заполнением глухих стен почти круглой скульптурой, выполненной скульптором М. Г. Манисером.

Наружный вестибюль станции «Площадь Революции» (1938 г.) с основной частью — эскалаторным залом, сооруженный рядом с Центральным музеем В. И. Ленина, спроектирован Душкиным как скромный вестибюль, ведущий к площади, и, в отличие от интерьера станции, решен спокойно и просто.

В это же время Алексей Николаевич спроектировал и построил в Москве 13 общеобразовательных школ (на 800 учащихся каждая).

В получившей широкую известность станции «Маяковская» (1938 г.) впервые в станции глубокого заложения бетон внутренних опор был заменен металлом и таким образом тяжелые пилоны превратились в изящные колонны. Два ряда колонн поддерживают три продольных свода овального сечения и завершаются овальными же арками; каждое

звено центрального свода завершается поперечным куполом, трактованным как источник освещения зала. Новым в этой станции явилось использование нержавеющей стали в качестве декоративного материала, а также применение в куполах мозаики из смальты на тему «Авиация» (художник А. А. Дейнека). Нельзя признать удачным включение в композицию куполов мозаики. Глубина двойного купола скрывает живопись, лишает нас возможности видеть ее под разнообразными углами, ряд плафонов не воспринимается одновременно. Несмотря на это, станция «Маяковская» может служить примером новаторского решения архитектурных задач.

Следующей станцией метро явилась станция «Автозаводская» с вестибюлем (1940—1943 гг.), за которую автор получил Государственную премию СССР 1946 г. Колонны и стены подземного зала облицованы светлым мрамором и украшены мозаичными панно на тему труда и обороны.

В послевоенные годы Алексей Николаевич совместно с архитектором Б. Д. Хилькевичем спроектировал в Сталинграде вокзал (1944 г.) и совместно с архитекторами Н. Д. Панченко и Б. Д. Хилькевичем Пантеон героям Отечественной войны, по его проектам было осуществлено строительство железнодорожных вокзалов в городах Симферополе (соавтор Г. Г. Аквилев, при участии архитектора И. М. Потрубач, 1949 г.), Днепропетровске (соавтор архитектор И. М. Потрубач, 1950 г.), Сочи (соавтор архитектор Г. Г. Аквилев, 1951 г.).

С конца 1930-х и до 1960-х гг. Алексей Николаевич занимал ряд ответственных постов: он был начальником архитектурного отдела Метропроекта, главным архитектором Центральной архитектурной мастерской МПС, главным архитектором Мосгипротранса, главным архитектором Метрогипротранса Министерства транспортного строительства.

В 1951 г. по проекту А. Н. Душкина совместно с архитектором А. Ф. Стрелковым построена станция Кольцевой линии третьей очереди метрополитена «Новослободская». Основной замысел авторов в композиции перронного зала состоит в применении цветных, подсвеченных изнутри витражей на пилонах. Этот прием впервые встречается в оформлении станций; интересный сам по себе как декоративное средство, в данном случае он конструктивно не оправдан. Архитекторы перенасытили станцию декоративными мотивами.

В 1951 г. по проекту А. Н. Душкина совместно с архитектором Б. С. Мезенцевым построен высотный дом на Лермонтовской площади.

Высотное здание Министерства транспортного строительства СССР на Лермонтовской площади расположено на пересечении Садового кольца с Каланчевской улицей. Здание представляет собой сложный комплекс административных и жилых корпусов, архитектурно решенных как единый объем, имеющий в плане форму незамкнутого прямоугольника.

Центральная часть здания занята управлениями министерства, боковые корпуса — жилые. Административная часть здания в виде центральной башни имеет 16 рабочих этажей и достигает высоты около 110 м. С обеих сторон ее — торцевые башни.

Башенная часть здания состоит из трех гармонично убывающих по высоте и сечению объемов. С каждым уступом архитектурные членения становятся все тоньше, а рельеф сложнее и богаче. Башенное завершение имеет наибольшую пластическую насыщенность и завершается шпилем с пятиконечной звездой. Нижняя часть оформлена торжественным трехпролетным порталом входа, а верхняя — рельефным изображением государственного герба.

В административном корпусе размещаются 300 рабочих комнат, зал для собраний на 300 человек, семь залов заседаний, выставочный зал, столовая и другие служебные помещения.

Жилые корпуса состоят из 276 двух-, трех- и четырехкомнатных квартир. Каждая квартира имеет выход на две лестницы. В первом этаже корпуса, выходящего на Каланчевскую улицу, помещается вестибюль станции метрополитена и магазины. В нижних этажах противоположного корпуса — детские ясли, прачечная и другие служебные помещения. Фасады жилых объемов обогащены системой эркеров, а нижний этаж обработан лопатками с глубоким рельефом.

Понижение рельефа к северной границе участка использовано для устройства подземного хозяйственного двора. Общий объем комплекса — 275 тыс. м³.

В целом авторы создали убедительный образ государственного здания в формах, развивающих лучшие традиции русского зодчества.

Немалый труд вложен в соавторстве с архитекторами Г. Г. Аквилевым, Ю. В. Вдовиным, И. М. Потрубач в строительстве здания универмага «Детский мир» в Москве на площади Дзержинского (просп. Маркса, 2, 1955 г.).

Площадь торговых помещений «Детского мира» — 69 200 м², торговых мест — 167, строительный объем — около 300 тыс. м³. В

первом — четвертом этажах — торговые залы; в пятом, седьмом и подвальном — административно-хозяйственные и складские помещения. Здание снабжено 14 эскалаторами и 5 парадными лестницами.

В композиции фасадов этого здания, играющего немаловажную роль в формировании площади, есть разномасштабность, сказывающаяся в несоразмерности гигантских арочных витрин и окон шестого-седьмого этажей. Архитектурно-планировочное решение универмага не совсем удачно. Сложная неправильная конфигурация плана обусловила наличие ряда неудобных помещений.

В 1958 г. А. Н. Душкин совместно с архитекторами Ю. В. Вдовиным и Б. И. Тхором участвовал в конкурсном соревновании на проект Дворца Советов на Ленинских горах. Их проект под девизом «Вся власть Советам» был удостоен поощрительной премии.

Будучи всесторонне одаренным архитектором и столько же художником, живописцем, рисовальщиком, А. Н. Душкин хорошо чувствовал художественную форму и владел ею, в том числе и скульптурную. Не случайно поэтому в его творчестве большое место занимает совместная работа со скульпторами над созданием ряда монументов и памятников. В разные годы он работал над ленинской темой. По его проектам осуществлены монументы В. И. Ленину во Владимире (совместно со скульптором Д. Б. Рябичевым, 1958 г.), в Саранске (совместно со скульптором Н. В. Томским, 1960 г.), в Александрове (совместно со скульптором Г. В. Неродой, 1967 г.). В содружестве с Неродой им осуществлен в 1971 г. монумент В. И. Ленину с планировкой площади в Улан-Удэ. Большой творческой удачей Душкина и скульптора Н. А. Щербакова является памятник В. И. Ленину в Барвихе под Москвой (1970 г.).

Новую страницу в творчестве Душкина открывают монументы воинам, павшим в Великую Отечественную войну; монументы Победы в Саранске, защитникам Заполярья в Североморске (1973 г.), монумент Победы в Новгороде — 1974 г. (совместно со скульптором А. Н. Филипповой) и, наконец, значительный монумент-ансамбль в честь 850-летия Владимира (совместно со скульптором Д. Б. Рябичевым, 1960 г.). В 1970-х гг. Алексей Николаевич проектирует совместно со скульпторами несколько мемориальных досок, установленных в Москве. Это — мемориальная доска академику П. П. Ширшову (скульптор Ю. Ф. Иванов), художнику А. И. Лактионову (скульптор А. Н. Филиппова), а также эскизный проект монумента Ю. А. Гагарину, надгробие Л. А. Фотиевой на Новодевичьем кладбище (скульптор Г. М. Огнев), С. М. Эйзенштейну (скульптор Г. В. Нерода).

Большой мастер советской архитектуры, Алексей Николаевич в продолжение всей своей жизни активно участвовал в деятельности Союза архитекторов, был членом правления СА СССР. А. Н. Душник вел большую общественную работу. С 1947 по 1953 г. он — депутат Московского городского Совета.

Немалую роль в его творческой биографии играет и преподавательская деятельность. С 1966 по 1974 г. Алексей Николаевич профессор Московского архитектурного института; в целом, включая работу по совместительству, А. Н. Душкин преподавал в этом институте более 25 лет (с 1947 г.).

Обладая огромным практическим опытом, профессор А. Н. Душкин успешно осуществлял подготовку многих поколений советских архитекторов, среди которых были Б. И. Тхор, М. Ф. Марковский, А. А. Грум-Гржимайло, А. И. Томский и многие другие.

А. Н. Душкин в 1950 г. был избран членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР.

В жизни Алексея Николаевича значительную роль занимала живопись, которой он посвящал все часы досуга. Его портреты, пейзажи, архитектурные композиции, чаще всего посвященные памятникам русской архитектуры и любимой Москве, сделаны с большим профессиональным мастерством.

Выдающийся мастер советской архитектуры, талантливый художник и педагог, обаятельный человек, Душкин снискал заслуженное уважение и любовь учеников и коллег по профессии.

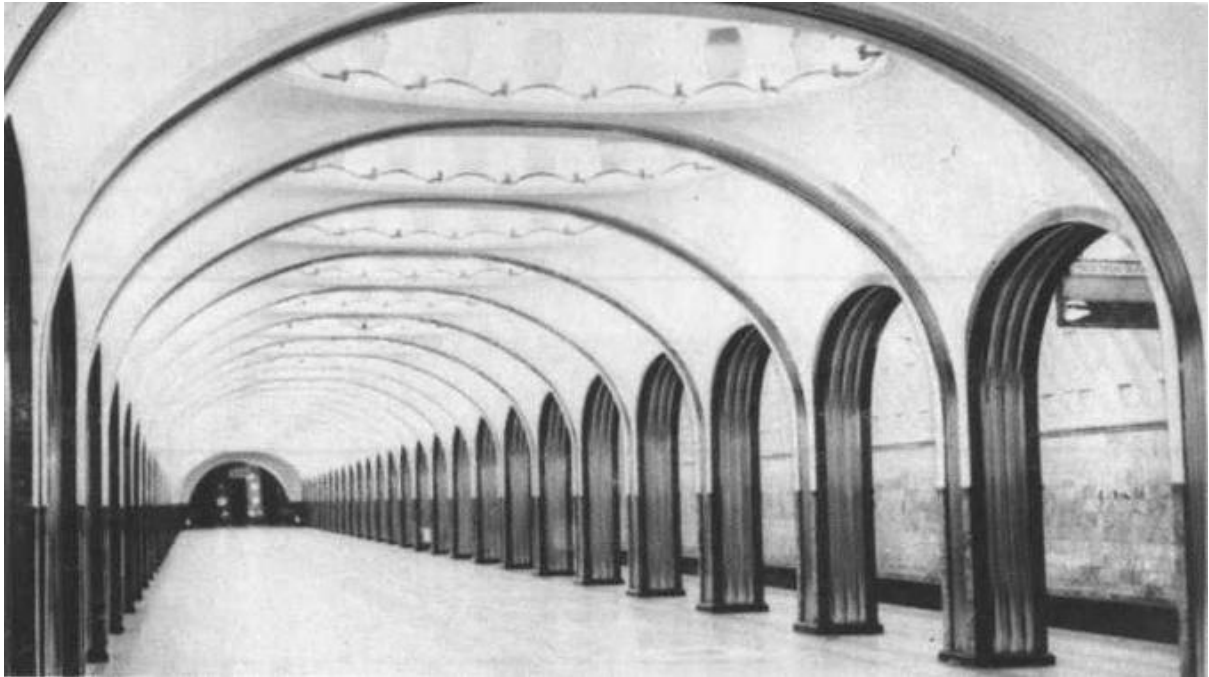
Серьезные заслуги в области архитектуры и строительства были неоднократно отмечены правительственными наградами. Он был награжден орденами Трудового Красного Знамени в 1938, 1953 гг., орденом Ленина — в 1943 г., тремя медалями лауреата Государственной премии СССР — в 1941, 1946, 1949 гг. за две станции метро («Кропоткинская» и «Автозаводская») и за проект высотного дома на Лермонтовской площади. А. Н. Душкин был также дважды удостоен премии имени М. Б. Грекова.



Л. ДУШКИН



Станция метро «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская»).
Перронный зал. 1935. Совместно с Я. Лихтенбергом



Станция метро «Маяковская». Перронный зал. 1938-1939



Универмаг «Детский мир». 1957

И. А. Толстая

М. БАРЦ

(1904-1976)

Архитектор и педагог, М. О. Барц начал свою творческую деятельность в период становления советской архитектуры — в 1920-х гг. Он автор широко известных и получивших заслуженное признание московских построек: планетария — уникального сооружения на Садовой-Кудринской улице, 5 (1928 г.), и обелиска Покорителям космоса в ознаменование выдающихся достижений советского народа в освоении космического пространства на проспекте Мира (1964 г.).

Михаил Осипович Барц родился 29 января 1904 г. в Москве, в семье служащего. В 1920 г. поступил на архитектурный факультет Вхутемаса, который окончил в 1926 г., защитив дипломный проект на тему «Крытый рынок в Москве». Будучи студентом, М. О. Барц в 1921—1923 гг. работал в Комиссии по ремонту и реставрации Московского Кремля под руководством маститого архитектора профессора И. В. Рылского, а в 1924 г. поехал с Комиссией по охране памятников старины в Самарканд, где выполнял обмеры и проекты реставрации ряда памятников. Эти работы позволили молодому архитектору познать глубину опыта русской и среднеазиатской архитектуры, стали настоящей школой мастерства.

В 1925—1926 гг. Барц работал помощником у Б. М. Иофана в Стройдомбюро, участвуя в проектировании и строительстве жилых домов и поселков. После окончания института он работал помощником архитектора Б. М. Великовского на постройке Дома Госторга (ул. Кирова, 47), а затем самостоятельно выполнил ряд конкурсных проектов.

В 1927 г. был объявлен конкурс на проект планетария. Всеобщее признание получил проект архитекторов М. О. Барца и М. И. Синявского. По этому проекту и был построен в 1928 г. первый в России планетарий на Садовой-Кудринской улице возле площади Восстания. Он трактовался как «научный театр» для широких народных масс, где проводятся демонстрации звездного неба, лекции по астрономии и научному атеизму, ведется широкая научная и культурная работа.

Основным элементом композиции планетария является демонстрационный круглый зал на 1,5 тыс. мест, перекрытый сферическим куполом. Это первый в СССР тонкостенный купол пролетом 28 м, имеющий в верхней части толщину всего 8 см. Для того

времени это было смелое конструктивное решение. Полотняный подшивной экран, укрепленный на внутренней металлической сетке, образует второй купол под наружной железобетонной оболочкой здания. В зале хорошая видимость и акустика. Зал мог трансформироваться, и часть его пространства превращалась в сцену. Лестницы вынесены в отдельный объем, благодаря чему входящие и выходящие зрители не смешиваются в одном потоке, что обеспечивает хорошее функционирование зала. Хотя у здания планетария сравнительно небольшие абсолютные размеры, оно выглядит монументальным. Впоследствии этими же авторами осуществлялась реконструкция планетария.

Индивидуальный почерк и мастерство архитектора Барща оттачивались в многочисленных творческих соревнованиях-конкурсах; им выполнен ряд проектов, многие из которых премированы: проект Дома промышленности в Свердловске (1927—1928 гг., совместно с архитекторами А. К. Буровым и М. И. Синявским), типовые проекты жилья (1929 г., совместно с архитекторами М. Я. Гинзбургом, В. Н. Владимировым, А. Л. Пастернаком), проект застройки жилого квартала «Красный луч» в Харькове (1929 г.).

С 1928 по 1931 г. М. О. Барщ работал в Стройкоме РСФСР, Госплане РСФСР, а затем в Гипрогоре. Он занимался научной разработкой типов современного жилища и планировки жилых районов совместно с М. Я. Гинзбургом. Результаты этой работы опубликованы в ряде заграничных и советских изданий.

М. О. Барщ и В. Н. Владимиров создали в Стройкоме РСФСР известный проект-манифест на тему «Дом-коммуна», представив его в виде графического эксперимента. Основная идея проекта дома-коммуны заключается в четком функциональном выделении в комплексе дома трех различных корпусов: для взрослых, детей дошкольного возраста и детей школьного возраста.

К конкурсным проектам периода 1926—1930 гг. относятся также проект Дома каторги и ссылки (совместно с архитекторами В. Н. Владимировым и Г. А. Зундблатом), проект общежития аспирантов «РАНИОН» (первая премия), районная планировка Уфы (в коллективе авторов).

В 1930-е гг. М. О. Барщ много работал совместно с архитектором Г. А. Зундблатом. Ими спроектированы жилые дома для Москвы (Арбат, 45, дом для сотрудников ВЦСПС, типовый проект жилого дома, выполненный для Горстройпроекта), застройка квартала по Большой Грузинской улице, крематорий, оформление площади и павильона

«Механизация» на ВСХВ, а также для других городов: Дом Правительства Мордовской АССР в г. Саранске, клуб в Нижнем Тагиле, жилые дома для Саратова и др. По проектам этих авторов построены несколько типовых школ в Москве: на Кропоткинской улице, 12, в Малом Златоустинском (ныне М. Комсомольский, 7) переулке, в Сыромятниках (М. Полуярославский пер., 3/5), жилые дома в 1-м Самотечном переулке в Москве и в Новосибирске.

Вместе с Г. А. Зундблатом Михаил Осипович в конце 1930-х гг. работал над проектами типовых дач и общественных сооружений для Москвы (издательский комбинат Академии наук СССР, кинотеатр на Семеновской площади, Институт литературы, Институт почв Академии наук СССР). Они создали проект реконструкции дворца в Царицыне и др.

Особенно плодотворными были предвоенные годы, когда по проекту Барща построено несколько сооружений комплекса для Центрального научно-исследовательского института промышленного строительства в Вешняках (лабораторный корпус, корпус мастерских и котельная, 1939 г.); он участвовал в конкурсе на проект 2-го Дома СНК в Зарядье, спроектировал гостиницу для Московской кольцевой автомагистрали и автодром под Москвой, выполнил проект реконструкции здания Московской консерватории.

Барщ участвовал в строительстве экспериментального жилого дома-коммуны на Гоголевском бульваре, 8, в Москве (архитекторы М. О. Барщ, В. Н. Владимиров, И. Ф. Милинис, А. Л. Пастернак, инженер С. Орловский, 1932—1933 гг.). Дом состоит из трех корпусов: для одиноких, семейных и одноэтажного корпуса со столовой и клубом. В доме жилые секции с помещениями в двух уровнях. Новым явилось применение фибролита для стен, ксилолитовых полов, ленточных раздвижных окон, плоской кровли-солярия. Впоследствии этот дом был значительно перестроен.

К экспериментальным относится проект «Социалистическое расселение Магнитогорска» (архитекторы М. О. Барщ, В. Н. Владимиров, М. А. Охитович, Н. Б. Соколов, 1930 г.). В нем содержится идея «линейного города» — размещение жилого строительства вдоль магистрали, соединяющей жилые образования с промышленными и общим культурным центром; проект стал одним из самых известных градостроительных предложений XX в.

В мастерской-школе И. В. Жолтовского Барщ работал с момент ее организации, т. е. с 1934 г. Влияние И. В. Жолтовского на его учеников было очень велико. М. О. Барщ, как и многие другие ученики И. В.

Жолтовского, в своей работе успешно доказал жизненность основных принципов и методов И. В. Жолтовского.

Архитектор Барщ сделал вклад в дело индустриализации страны, совместно с архитектором А. М. Зальцманом разработав альбом по элементам столярки для жилых домов.

Во время Великой Отечественной войны в конце 1941 г. Барщ эвакуировался с Московским архитектурным институтом в Ташкент, где наряду с преподаванием занимался научной работой и продолжал проектировать. Результатом явились разработанные им проекты мувее-памятника «Жертвам фашистского террора» и типов малоэтажных жилых домов для восстановительного строительства.

В 1942 г. он работал над проектом реконструкции полиграфкомбината в Ташкенте, сделал эскизы оформления головных сооружений Северного ташкентского канала и эскизы почетных досок для него.

В 1944 г. М. Барщ возвратился с коллективом института в Москву и продолжал совмещать творческую работу с педагогической. Он работал в мастерской Теапроект под руководством И. В. Жолтовского и создал проекты театра для города Ржева и курзала в Симеизе, в образах которых отчетливо видно свойственное тому времени увлечение классикой.

Конкурсный проект Дома Советов в Сталинграде был разработан в 1947 г. под непосредственным руководством Жолтовского. В его же мастерской Михаил Осипович создал «Альбом типовых квартир для малоэтажных блокированных домов».

В 1949 г. Барщ поехал в Минск, где в коллективе архитекторов работал над восстановлением разрушенного войной города. Он спроектировал и построил вход на стадион «Динамо» в виде трех арок, опирающихся на коринфский ордер (1951 г.), создал проект планировки и застройки Круглой площади (ныне пл. Победы) и построил на ней восемь жилых домов, затем жилые дома на проспекте Ленина (1953 и 1954 гг.) и жилой дом ЦК КП Белоруссии на улице Янки Купалы (1955 г.).

За создание объектов, связанных с реконструкцией столицы Белоруссии, М. О. Барщу присуждена Государственная премия БССР за 1968 г. В 1950-е гг. Михаил Осипович возвращается в Москву.

В 1950 г. в Гипрогоре Михаил Осипович был назначен руководителем мастерской, в которой совместно с архитекторами В. Л. Пашковским и З. В. Нетуниной разработал и воплотил в жизнь первую

серию типовых проектов массовой застройки двух-трехэтажных жилых домов для средних городов и поселков РСФСР.

Общежитие для студентов Московского транспортно-экономического института МПС на 1500 человек (авторы проекта: архитекторы М. О. Барц, Н. Р. Иванова, В. Л. Пашковский) построено в 1956 г. в Амбулаторном переулке (Часовая ул., 20, перестроен) неподалеку от Ленинградского шоссе. В двух нижних этажах центральной части здания размещены вестибюль с гардеробом, комнаты отдыха, большой спортзал, библиотека-читальня, столовая. Крылья здания и верхние этажи его центральной части заняты жилыми комнатами, рассчитанными на одного, двух и трех человек. Таких комнат 543. Над шестиэтажными пристройками и в торцах девятиэтажной части здания устроены плоские кровли для занятий физкультурой. Центральная девятиэтажная часть здания до четвертого этажа облицована цветной рустованной керамикой. Выступающие части здания — ризалиты, увенчанные по проекту красивыми по форме и рисунку башенками, к сожалению, в натуре выполнены без них. Одно крыло общежития примыкает к главному учебному корпусу института — таким образом здание образует единый архитектурный комплекс.

Жилой дом завода малолитражных автомобилей на Велозаводской улице, 6 (соавторы архитекторы В. Л. Пашковский, Н. Я. Кордо), построен в 1956 г. Главный фасад дома, ориентированный к югу, украшен двумя группами трехгранных эркеров, объединенных попарно лоджиями. Дом проектировался авторами в институте Гипрогор в 1953 г.

М. О. Барц был руководителем авторских коллективов и автором ряда серий типовых проектов жилых домов, комплексной серии зданий торгового и коммунального обслуживания и т. д. Из наиболее значительных работ заслуживает внимания универмаг «Детский мир», построенный в 9-м квартале Новых Черемушек в 1958 г. (авторы: архитекторы М. О. Барц, Л. С. Аранаускас). Универмаг на 43 рабочих места — первое здание, построенное в Москве по данному типовому проекту. Отличаясь логичностью планировки, простотой и современностью архитектурных форм, здание хорошо сочетается с застройкой кварталов Новых Черемушек.

Особое место в творчестве М. О. Барца занимает огромная работа, проводимая им начиная с 1950-х гг. и до конца жизни в качестве руководителя авторского коллектива в открытых, закрытых и международных конкурсах. Это в первую очередь экспериментальный проект застройки многоэтажными жилыми домами кварталов Москвы; конкурсные проекты типового кинотеатра (1956 г., третья премия) ;

типового клуба на 400 мест (первая премия); экспериментальный проект застройки жилых районов-спутников Москвы (1957 г.); проекты Дворца Советов (1957 г., открытый конкурс, третья премия; 1958 г., закрытый конкурс, третья премия); проекты типовых квартир для экспериментального района Юго-Запада Москвы (первая и вторая премии в составе коллектива МАрхИ); здания президиума Академии наук СССР (1969 г., поощрительная премия); здания Музея В. И. Ленина (1971 г., поощрительная премия). Перечень конкурсных проектов говорит о большой роли, которую Барщ играл в архитектурной жизни родного города. Он выступал и заявлял о себе как градостроителе и в конкурсах для других городов и, наконец, участвовал в международных конкурсах — «Центр современного искусства в Париже» (1972 г., поощрительная премия) и «Оперный театр в Софии» (1973 г., поощрительная премия).

Большое значение в творчестве Михаила Осиповича занимают мемориальные памятники и монументы. Он автор постаментов к бюстам дважды героев Советского Союза — П. Я. Головачева в Будо-Кошелеве около Гомеля (1949 г.), А. Я. Брандыса в Днепропетровске (1948 г.), Н. Ф. Гастелло в Радэшкевичах (1949 г.).

Содружество с известным советским скульптором А. П. Файдыш-Крандиевским началось в 1940-е гг. работой над конкурсными проектами монумента 12 героям комсомольцам в Лодейном Поле и монумента «Броненосец «Потемкин» в Одессе (третья премия). Этим же двум авторам принадлежит сооруженный в 1956 г. памятник героям гражданской войны в Хабаровске.

В 1961 г. осуществлен монумент в честь Победы на озере Хасан (совместно с архитектором А. Н. Колчиным и скульптором А. П. Файдыш-Крандиевским). Этот же коллектив авторов создал памятник К. Э. Циолковскому в Калуге (1956 г.), ставший этапным в их работе. В нем удалось создать широко обобщенный, символический в своей основе монументальный образ.

Обладая темпераментом большого художника, Михаил Осипович необыкновенно лаконичными средствами в геометрически ясных архитектурных формах добился вместе со скульптором большой выразительности и глубины художественного замысла.

Наиболее значительным по своей монументальности является мемориальный обелиск, воздвигнутый в ознаменование запуска первого в мире искусственного спутника Земли. Сооруженный в Москве на площади возле ВДНХ, обелиск органично вошел в общий архитектурный ансамбль выставки. Выбранное для монумента место

обеспечило ему также видное градостроительное значение.

За этот проект, представленный на конкурс под девизом «Народ-созидатель», авторы архитекторы М. О. Барщ и А. Н. Колчин и скульптор А. П. Файдыш-Крандиевский были удостоены первой премии. Авторам была близка тема, они «вжились» в нее еще раньше, когда работали над памятником К. Э. Циолковскому для Калуги. Некоторые элементы, возникшие при проектировании калужского памятника, нашли дальнейшее развитие в московском. В основу проекта была положена одна и та же идея — обелиск, устремленный ввысь, а у его подножия скульптура Циолковского. Но в первом случае обелиск вздымался строго вертикально, обладая некоторой статичностью, а во втором наклон обелиска на 77° авторы достигли большей стремительности, динамичности, очертания обелиска приобрели чистоту, легкость, изящество. Очень динамична архитектурная форма в виде стрелы, упруго вздымающейся к небу и несущей на высоте 96 м модель небольшой ракеты (ее длина Им).

Перед обелиском на расстоянии 30 м установлена статуя К. Э. Циолковского из светлого гранита.

Конструктивная основа монумента состоит из трубчатого, покрытого горячим цинком (что повышает антикоррозийные свойства сооружения) стального каркаса, заделанного в монолитный железобетонный фундамент, заглубленный на 10 м. Обелиск облицован пластинами из титана — стойкого металла, качественно превосходящего нержавеющей сталь. В ясный день в его ослепительной белоголубой поверхности эффектно отражается небо, его оттенки меняются в течение дня; темные цвета камня и металла, преобладающие в нижней части памятника, прочно связывают его с землей. Нарастание ритмов в композиции монумента ясно выражает идею взлета. Основание памятника в форме расплывшихся по земле террас с лестницами и площадками придает сооружению еще большую прочность и солидность. Монумент, открытый в 1964 г., поставлен по центральной оси проспекта Мира, одной из основных магистралей города, и виден почти от Рижского вокзала. Со стороны центра и с Ярославского шоссе он служит ориентиром ВДНХ.

Изображение монумента как символа достижений советского народа неоднократно использовалось на плакатах, марках, открытках, календарях и т. д., а также на юбилейных монетах 1967 г.

В 1971 г. по проекту архитекторов М. О. Барща, А. Н. Колчина и скульптора Ю. Г. Нероды был сооружен монумент в парке Дворца наций в Женеве в ознаменование освоения космического пространства

человечеством. На заказном конкурсном проекте «Планировка и застройка центра Севастополя на период до 2000 года» М. О. Барщ в составе коллектива авторов получил первую и вторую премии.

Последней мемориальной работой М. О. Барща (совместно с архитектором А. Н. Колчиным и скульптором Л. Е. Кербелем) было надгробие Е. А. Фурцевой на Новодевичьем кладбище.

Очень важной и любимой для М. О. Барща была его многолетняя педагогическая работа в качестве доцента, а затем профессора Московского архитектурного института. Умение увидеть в студенческом эскизе интересную мысль и помочь раскрыть ее в проекте, не навязывая своей идеи, стремление научить студента находить комплексность решения, органическую связь архитектуры с природой, окружающей средой, техникой, искусством, всегда отличало Михаила Осиповича и завоевало ему большое уважение и любовь среди его учеников.



Монумент в ознаменование выдающихся достижений советского народа в освоении космического пространства. 1964. Совместно с А.

Колчиным, скульптор А. Файдыш-Крандиевский



М БАРЦ



Планетарий. 1927 — 1929. Совместно с М. Синявским

А. М. Журавлев

Л. ПОЛЯКОВ

(1906-1965)

Леонид Михайлович Поляков, ленинградец по рождению и воспитанию, большую часть жизни провел в Москве, где по его проектам были построены жилые и общественные здания, станции метрополитена, архитектура которых слилась с градостроительной средой столицы и стала ее достопримечательностью.

Поступив в 1923 г. в Ленинградский художественно-технический институт (бывш. Академия художеств), Поляков обучался у крупнейшего русского зодчего И. А. Фомина, от которого воспринял высокую художественную культуру, любовь к классической и отечественной архитектуре, секреты профессионального мастерства. Еще будучи студентом, он начал заниматься проектированием в одном из архитектурных трестов. По окончании института в 1929 г. он несколько лет продолжал работу в Ленинграде. По его проекту, в частности, был реконструирован популярный аттракцион «Американские горы», представлявший собой в довоенные годы одну из достопримечательностей города.

Л. М. Поляков с группой архитекторов переехал в Москву, где принял участие в проектировании Дворца Советов вместе с жившим тогда в Москве Б. М. Иофаном. В группу авторов, проектировавших Дворец, вошли ленинградцы В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх, которые и пригласили для работы в этом коллективе молодых ленинградских коллег. Эта работа стала большой школой мастерства для целого ряда советских зодчих, художников-монументалистов, скульпторов.

Одновременно Поляков работал в мастерской № 3 Моссовета. В 1933—1935 гг. по его проектам были построены два жилых дома — на Арбате и на Спиридоновке.

Дом № 45 на Арбате хорошо известен москвичам: в его первом этаже находится один из старейших диетических магазинов. Шестиэтажное здание стоит на углу улицы и Плотникова переулка. Два нижних этажа выделены декоративной ордерной композицией. Выступающие из массива стены полуколонны тосканского ордера образуют строгий ритм с чередующимися широким и более узким шагом.

Окна второго этажа в широком интерколумнии [¹ Интерколумний — промежуток между двумя колоннами или пилястрами.] полуциркульные и перекрыты декоративной полукруглой аркой с замковым камнем. Ритм колоннады подчеркнут и в верхних этажах: полуциркульным окнам по вертикали соответствуют развитые наличники окон на третьем этаже и балкончики на пятом. Здание серого цвета, его нижняя часть имеет более темный, отяжеляющий оттенок.

Хорошо продуманы пропорции фасада, прорисованного уверенной рукой архитектора. В те годы, когда в столице появились здания, в которых использовались формы классического зодчества, дом на Арбате мог служить образцом строгого следования канонам, запечатленным в увражах и трактатах теоретиков архитектуры. Однако это было далеко не ученическое копирование, хотя автору проекта исполнилось всего 27 лет.

Интерьер магазина прост и наряден. Стены облицованы белым мрамором, который в некоторых местах окаймлен нешпрокой серой полосой. Круглые колонны покрыты продолговатой белой керамической плиткой, кое-где в нее вкраплены черные и синие квадратики. Лишь в торговом зале, в общем сохранившем первоначальный вид, заменены потолок и прилавки.

Другая работа Полякова, дом № 22 на улице Алексея Толстого, (бывш. Спиридоновка), несколько менее известна, но она не менее интересна по своей композиции. Собственно, на улицу выходит лишь торец здания, представляющий 11-этажную башню, в верхней части которой установлен резервуар для воды. Сам дом, семиэтажный, своим 100-метровым фасадом обращен к Спиридоньевскому переулку и несколькими секциями, повернутыми под прямым углом к основной части здания, протянулся в глубь квартала, куда можно пройти сквозь просторную арку. В доме 170 квартир, в основном трех- и четырехкомнатных, удобной планировки. В доме, который был построен для жилищного кооператива Наркомата путей сообщения,— небольшой детский сад и помещения красного уголка. Балконы всех квартир обращены во двор.

Фасад дома на Спиридоновке, так же как и на Арбате, декорирован ордерами, но его трактовка иная. Плоские, графичные пилястры ордера украшают не нижние, а верхние этажи. Фасад расчленен декоративными поясами па четыре яруса; выделены нижний полуподвальный этаж и по два остальных. Стена второго снизу яруса обработана рустами, стены третьего и четвертого и два яруса башни—пилястрами. Самый верхний ярус башни, стоящей на оси одного из участков улицы, декорирован пилястрами со сложными коринфскими капителями; остальные имеют

более простой рисунок.

Сопоставляя главные фасады обоих жилых домов, видишь, как архитектор испытывает в своей творческой лаборатории возможности различной трактовки тектоники ордерной системы и стены. Помещая ордер внизу, он делает его пластичным, упругим, как бы выдерживающим тяжесть вышележащей стены. Помещая же ордер над стеной, он изображает его плоским, невесомым. Обе композиции оказались логичными и убедительными.

Дворовые фасады обоих зданий покрыты простой штукатуркой. Это было характерно для того времени и объяснялось требованиями экономики и той направленностью архитектурного мышления, когда ордер играл лишь чисто декоративную роль, принадлежал не только фасаду дома, но и пространству улицы и площади.

К довоенным сооружениям Л. М. Полякова в Москве относится так называемый Северный вход на ВДНХ, представлявший собой в 1939 г., т. е. на момент постройки, главный вход на Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. Сооружение представляет собою белую арку-ворота гармоничной трехчастной формы. Два квадратных в сечении бруса изогнуты в виде высоких стройных арок, поставленных одна за другую. Легкие в своей стремительности, они заключены между массивными устоями, которые, в свою очередь, прорезаны арочными проемами и сверху облегчены купольными сводами с круглыми отверстиями. Для усиления массивности и контраста между центральной и боковыми частями в виде контрфорсов с обеих сторон поставлены полуобелиски. Центральные арки с фасадной стороны украшены сплошным рельефом на тему изобилия (скульптор Г. И. Мотовилов). Первоначально именно через Северный вход проходил основной поток посетителей на выставку, демонстрировавшую успехи социалистического сельского хозяйства.

В конце 1970-х гг. граница ВДНХ расширилась, и Северный вход перестал нести функциональную нагрузку, а остался фактически как памятник архитектуры 1930-х гг., не потерявший своего очарования и сейчас. Однако некогда образ его был символом ВСХВ, и символом настолько всеобщим, что победивший на конкурсе проектов Главного входа на ВСХВ 1954 г. архитектор И. Д. Мельчаков вольно или невольно включил в центральный пролет своего грандиозного шестиколонного портика ведущий элемент входа Л. М. Полякова — украшенную рельефом арку.

13 марта 1938 г. вступил в строй участок Арбатско-Покровской линии метрополитена. Проект станции «Курская» принадлежал

Полякову. После сооружения станции «Курская»-кольцевая радиальная станция была соединена с новой в двух уровнях: непосредственно были соединены эскалаторные вестибюли и станционные залы. Теперь далеко не всякий пассажир попадает под землю на старую станцию тем путем, который существовал в 1938 г. и был тогда единственным, и поэтому редко создается та цельность впечатления, на которую рассчитывал автор.

Пройдем на станцию старым путем. Вестибюль встроен в первый этаж жилого дома, который выходит на площадь Курского вокзала. На всем пути под землю архитектор приковывает внимание к верхней части пространства, не закрытой толпою: к перекрытиям, потолкам и сводам, по большей части украшенным разнообразными кессонами. В кассовом зале к потолку подвешен большой бронзовый венок из лавровых листьев, на котором закреплены обращенные вверх светильники. Затем по вспомогательному эскалатору (первому на Московском метрополитене) с энергичным, уступчатым перекрытием тоннеля пассажиры спускаются к промежуточному круглому залу с неглубоким куполом. Далее идет эскалаторный вестибюль с пластичным кессонированным потолком, декор которого дополнен розетками.

Мощные пилоны станционного зала облицованы серым мрамором, белые своды обработаны кессонами. На пилонах укреплены круглые бронзовые решетки со снопами и серпами в центре. Стены тоннелей облицованы белой глазурованной плиткой, а нижняя их часть — черным мрамором.

Архитектурный образ станции — мужественный и сдержанный. Среди деталей отметим декоративный пояс-карниз из четырех мелких полочек — такие полочки прежде были использованы в архитектуре станции «Красные ворота» учителем Полякова И. А. Фоминым, После кончины И. А. Фомина за окончанием строительства станции наблюдал Поляков.

В предвоенные годы Л. М. Поляков стал руководителем архитектурной мастерской Моссовета, в которой разрабатывались проекты жилых и общественных зданий. В 1941—1943 гг. он находился на оборонных заводах Южного Урала, где занимался проектно-строительными работами. По возвращении в Москву работал в Академии архитектуры СССР, а с 1944 г. руководил Государственной архитектурной мастерской Комитета по делам архитектуры при Совете Народных Комиссаров СССР. Л. М. Поляков отдал много сил восстановлению Севастополя: его генеральному плану, застройке проспекта Нахимова — одной из ведущих магистралей и других районов

города-героя. В 1948—1950 гг. Поляков занимал пост главного архитектора и члена коллегии Управления по восстановлению Севастополя при Совете Министров СССР.

Одновременно Л. М. Поляков продолжал проектировать для Москвы. В 1949 г. по его проекту была построена станция метрополитена «Калужская» (ныне «Октябрьская» Кольцевой линии, открыта 1 января 1950 г.), в 1952 г.— «Арбатская» Арбатско-Покровской линии (открыта 5 апреля).

В повседневном общении Л. М. Поляков раскрывался далеко не перед всеми: его доверие надо было завоевать. Предельно собранный, аккуратный, деловитый, он за доской работал быстро и виртуозно. Объяснялось это тем, что он видел будущий чертеж со всеми подробностями. Рассказывают, что, начав чертеж с верхнего левого угла, он скоро заканчивал его в нижнем правом углу. Графика его была безупречна.

Выстроенные вскоре после войны станции метро отражают новые веяния, возникшие в творчестве советских архитекторов. Пафос победы над фашизмом привел к стремлению более полно выразить патриотические настроения в архитектурном творчестве. Если прежде Л. М. Поляков использовал международные мотивы классического ордера, то теперь он обратился к отечественной архитектурной традиции: русскому классицизму начала XIX в. и к древнерусским мотивам.

Станция метро «Октябрьская» находится рядом с гостиницей «Варшава». Наземный вестибюль станции представляет собой массивную триумфальную арку с барельефными фигурами воинов — мужчины и женщины, держащих в руке фанфары. В связи с реконструкцией Октябрьской площади в настоящее время центральный фрагмент фасада станции метро оказался в глубине ниши, образованной на фасаде обступившего вход на станцию метро здания. В кассовом зале и в пятиугольном эскалаторном зале тема Славы повторяется в фигурах женщин-воинов с поднятыми кверху фанфарами и венками, изображающими оружие и боевые знамена (скульптор Г. И. Мотовилов).

В станционном зале строгие формы пилонов, облицованных светлым мрамором, подчеркнуты светильниками-кронштейнами в виде факелов из анодированного алюминия. В венках-медальонах, окруженных скульптурным орнаментом, помещены погрудные барельефы советских воинов. Торжественный характер станции придают керамические венки кремового цвета с золотистым орнаментом, помещенные на стенах, и пол из красного гранита. Архитектурной находкой явилась декоративная композиция торцовой стены зала: сквозь

арочный проем, в котором установлена черно-золотистая решетка в виде ворот, виднеется подсвеченное скрытым источником света изображение синего неба, помещенное в неглубокой нише. Архитектор, преодолевая ощущение подземности транспортного сооружения, создал иллюзию раскрытия пространства зала в природу. Этот прием он повторил через несколько лет в оформлении станции Ленинградского метрополитена «Пушкинская».

Станция «Арбатская» построена по проекту Л. М. Полякова и В. В. Пелевина. Архитектура этой станции навеяна древнерусскими декоративными мотивами. Белый фасад наземного павильона, который вследствие реконструкции после строительства крупного административного здания на Арбатской площади теперь не виден посетителям (вход на станцию устроен с проспекта Калинина), был украшен гирляндами цветов над входными арками. Изящны декоративные решетки в вестибюле, рисунок которых скопирован с решеток Московского Кремля. Основная архитектурная тема станционного зала — параболическая аркада, уходящая далеко в перспективу (станция «Арбатская» — одна из самых протяженных в Московском метрополитене). Живописные картуши и детали барочной формы, орнаменты и гирлянды цветов и фруктов, металлические детали, люстры, в которые вкомпонованы декоративные вазы с цветами, светильники-кронштейны, украшающие подземный зал, создают романтический, живой образ этой нарядной станции. Стены перрона, облицованные сверху белой керамикой и снизу черной глазурованной плиткой, подчеркивают благородство и чистоту архитектурной формы.

Архитектор Л. М. Поляков был не чужд организаторской деятельности. В 1950 г. Поляков стал главным архитектором и заместителем начальника Гидропроекта Министерства электростанций СССР. Он возглавил большую группу архитекторов, которая, победив на Всесоюзном конкурсе, разработала проекты сооружений Волго-Донского судоходного канала, получившего впоследствии имя В. И. Ленина.

Этот канал — одно из крупнейших гидротехнических сооружений в СССР. Он связал Волгу с Доном, Белое, Балтийское и Каспийское моря с Азовским и Черным. Головные сооружения шлюзов, маяки, производственные здания получили в целом единое архитектурно-стилевое решение, объединявшее пространственно разрозненные объекты в художественно-целостный ансамбль, прославляющий подвиги советских воинов.

В 1953 г. по проекту Л. М. Полякова и А. Б. Борецкого на

Каланчевской улице было построено одно из семи высотных зданий Москвы — гостиница «Ленинградская». Она занимает очень важное в градостроительном отношении место на пересечении Каланчевской улицы и бывшей Домниковки (ул. Маши Порываевой — реконструированная часть Новокировского проспекта, ведущего от Комсомольской площади к центру города). Стройная 28-этажная башня с выверенными пропорциями и хорошо прорисованными деталями, яркая по цветовому решению (светлые вертикали простенков из подмосковного известняка и ярко-красные заполнения из глазурованной плитки), заняла подобающее ей место в ансамбле одной из наиболее своеобразных площадей столицы {прорисовку деталей фасадов и декора основных интерьеров выполняли архитектор А. Г. Рочегов и художник М. А. Энгельке). Л. М. Поляков верно почувствовал задачу, сделал высотное здание доминантой ансамбля площади. Этот замысел был одобрен А. В. Щусевым.

Облик Комсомольской площади определялся архитектурой четырех крупнейших московских вокзалов с их живописным силуэтом и мотивами русского зодчества разных веков — Ярославского, Ленинградского, Казанского и наземного павильона станции метрополитена «Комсомольская», построенных по проектам крупнейших русских зодчих Ф. О. Шехтеля, К. А. Тона, А. В. Щусева. Архитектура гостиницы ближе всего по духу архитектуре Казанского вокзала. В ее декоративных деталях использованы сочные формы русского барокко.

Будучи совершенно оригинальным произведением, здание гостиницы, несомненно, впитало черты архитектуры башен Кремля, Сухаревой башни и других башенных построек старой Москвы. Через «красное теремное крыльцо» посетитель попадает во входной вестибюль, темно-синие своды которого покрыты золотыми узорами. Затем через своеобразные ворота с решетками, повторяющими рисунок решеток на станции метро «Арбатская», пространство раскрывается в центральный вестибюль. Необычно высокий зал создает торжественное, праздничное настроение. Стройные колонны из искусственного мрамора, боковые мраморные лестницы с бронзовыми фигурами сидящих леопардов со щитами, торжественный золотистый портал на темно-красном фоне, обрамленном золотистыми вертикальными полосами (портал ведет к лифтовому холлу, т. е. в высотную часть здания), пышный кессонированный потолок — это кульминация внутреннего пространства, ликование формы, материала, цвета.

Два ресторана по бокам здания имеют отдельные входы с улицы и

соединены с центральным вестибюлем. В отделке залов использованы искусственный мрамор, белые лепные детали и картуши, деревянные полы и потолки, живопись, зеркала, раздвижные стенки- витражи и т. д. Многочисленные детали интерьеров подчинены композиции целого.

Высотное здание гостиницы «Ленинградская» — одно из самых значительных произведений советской архитектуры 1950-х гг., в которых под влиянием героической победы Советской Армии в Великой Отечественной войне отразились поиски путей развития современной архитектуры на основе традиций старорусского, московского зодчества. В середине 1950-х гг. высотное здание гостиницы «Ленинградская» было подвергнуто критике за неэкономичность архитектурного решения. Вместе с тем сейчас мы признаем его важную градостроительную роль в завершении формирования ансамбля Комсомольской площади и создании выразительного силуэта Москвы.

С 1958 по 1961 г. Л. М. Поляков руководил мастерской Мособлпроекта, где разрабатывал серию проектов малоэтажных зданий, детских учреждений и других объектов для строительства в Подмосковье и других районах. Затем полностью перешел на педагогическую работу. В течение всех послевоенных лет Поляков вел занятия со студентами архитектурного института и Высшего художественнопромышленного училища (бывш. Строгановское). Он занимал посты декана факультета монументального и декоративного искусства, заведующего кафедрой МВХПУ.

В творчестве архитектора большое значение имеют не только выстроенные здания, но и неосуществленные проекты, в которых находит выражение его творческое кредо, понимание требований жизни. Поляков выполнил целый ряд проектов крупных общественных зданий и комплексов для столицы. Среди них проекты застройки магистрали Новая Солянка, зданий министерств цветной металлургии, угольной и нефтяной промышленности, конкурсные проекты здания «Известий», административного сооружения в Зарядье, Главного входа на ВСХВ 1954 г., Пантеона на Юго-Западе Москвы, монумента в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией, Дома радио и др. Он явился также автором проектов Онежского бумажного комбината, Дома Советов в Сталинграде и других крупных объектов. Проекты мастера отличались глубоким пониманием градостроительного значения объекта, высоким художественным вкусом, тонкой графической проработкой. Большая художественная культура, хорошее знание выдающихся архитектурных произведений прошлого, огромная работоспособность и умение сосредоточиться были отличительными чертами работ Л. М. Полякова.

Его близкими соратниками в проектировании являлись известные архитекторы А. Б. Борецкий, Е. П. Вулых, В. В. Пелевин, А. Г. Рочегов, Е. Н. Стамо, М. А. Энгельке.

Активная творческая и общественная деятельность Леонида Михайловича отмечена высокими наградами: орденами Ленина, «Знак Почета», Красной Звезды и медалями. Он был депутатом Моссовета второго и третьего созывов. С 1948 г.— член КПСС.

Получив профессиональную подготовку в сфере ленинградской архитектурной школы, Л. М. Поляков все более проникался традициями московского зодчества и внес заметный вклад в московскую архитектуру 1930—1950-х гг. В сооружении послевоенных станций метро и высотного здания гостиницы «Ленинградская» он проявил себя как подлинно московский зодчий, выразивший в своем творчестве глубокие патриотические настроения.



Гостиница «Ленинградская». 1949 — 1953. С А. Борецким



Л. ПОЛЯКОВ



Станция метро «Калужская» (ныне «Октябрьская»). 1950

Е. Н. Левинская

П. ШТЕЛЛЕР

(1910-1977)

Архитектор П. П. Штеллер награжден орденом «Знак Почета» (1957 г.), удостоен звания «Заслуженный архитектор РСФСР» (1971 г.), стал лауреатом Ленинской премии (1962 г.) и Государственной премии СССР (1951 г.) за строительство в Москве.

Представители ленинградской архитектурной школы в Москве — тема особого разговора. Было несколько поколений ленинградских архитекторов, в разное время переехавших в Москву и обычно занимавшихся строительством наиболее ответственных зданий столицы. Так, первый «отряд» ленинградцев начал работать в Москве над проектом Дворца Советов, второй попал сюда уже после ленинградской блокады — израненный, еле живой, но стойкий, мужественный, полный желания работать. К этой группе и относится П. П. Штеллер.

Штеллер родился 14 января 1910 г. в Петербурге в семье оперных артистов, в 1936 г. окончил архитектурный факультет Всероссийской академии художеств в Ленинграде (сейчас ордена Трудового Красного Знамени Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина), где получил специальность архитектора-художника. Его выпускной проект судостроительной верфи был отмечен дипломом с отличием. Еще учась в академии, Павел Павлович начал работать помощником у ведущих архитекторов Ленинграда, выполняя чисто графическую, исполнительскую работу и постепенно включаясь в реальное проектирование. В мастерской Е. А. Левинсона и И. И. Фомина он работал над проектом гостиницы «Интурист», у Н. А. Троцкого помогал выполнять проект Дома Советов.

В это же время начинается его работа над московскими объектами. В академии Штеллер учился у профессора Л. В. Руднева, который в 1930-е гг. для Ленинграда практически не проектировал. С 1937 г. Павел Павлович вместе с однокурсниками, друзьями и соавторами В. Е. Ассом и В. В. Лебедевым начал работать в мастерской своего педагога академика архитектуры Л. В. Руднева.

Вспоминая с благодарностью годы учебы в академии, ее выпускники говорили и о недостатках обучения: «Переложение фантазии архитектора на простой рабочий язык — вот чему мало учит

академия».

В мастерской Л. В. Руднева Штеллер в качестве соавтора проектировал павильон Казахской ССР для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ныне ВДНХ СССР) в Москве, административное здание на Фрунзенской набережной и ряд других, уже не московских объектов, в том числе Дворец нефтяной техники в Баку. Постепенно приобретая мастерство и профессиональные навыки, молодые архитекторы мастерской Руднева становились не только помощниками, а затем соавторами, но и авторами отдельных проектов. Так, Штеллер и Лебедев самостоятельно выполнили проект реконструкции дома отдыха Архфонда в Петергофе. Этим архитекторов долгие годы связывали не только соавторство, но и большая творческая дружба, прошедшая испытание войной и блокадой. Оба пережили ее, работая сначала по спасению ценностей Эрмитажа, а затем на строительстве оборонных сооружений. Полумертвые, оба были вывезены из блокадного Ленинграда (правда, в разное время) по Дороге жизни. Оба сумели выстоять и с 1942 г. вновь начали вместе работать в мастерской академика Л. В. Руднева в Академии архитектуры в Москве, а затем с 1948 г.— в Моспроекте. Занимались тем, чем занималось большинство архитекторов страны в то время,— проектами восстановления разрушенного: разрабатывали генеральную схему и эскиз центра Воронежа, серию проектов колхозного жилища для восстанавливаемых районов, участвовали в конкурсах на проект памятника героям Великой Отечественной войны, монументов дважды героям Советского Союза, Триумфальной арки «Победа» (совместно со скульптором Н. В. Томским). Ими были выполнены в порядке заказных конкурсов проекты Дома Советов в Волгограде и планировки и реконструкции центра Ялты.

В то же время шло проектирование и для Москвы. Штеллер участвовал в конкурсах на проект выставки образцов трофейного вооружения и техники в ЦПКиО имени М. Горького. Реконструировались Чистые пруды, здесь было намечено создать сказочный городок для детей, переживших войну и так нуждавшихся в сказке и красоте. Удивительный по своей доброте, чудесный мир вставал с подрамников: лебеди с золотыми крыльями, Иван-царевич с Жар-птицей... Работа была доведена до рабочих чертежей, но так и не реализована. А вот два других сооружения тех лет — здание Министерства пищевой промышленности РСФСР на Петровке, 14, в Москве и памятник Горькому в городе, носящем его имя,— осуществлены.

В послевоенные годы, когда были уже построены первые высотные здания, архитекторам, работавшим в Москве, город будущего виделся единым, цельным ансамблем. Само слово «ансамбль» не сходило со страниц архитектурных книг и журналов. Воспитанный на традициях архитектуры Ленинграда, Штеллер воспринял этот период развития московской архитектуры очень органично. Внушительный масштаб новых ансамблей, крупные членения зданий, входящих в них, большие озелененные пространства отвечали тем представлениям о городе, которые у него сложились с детства. Выполненный в 1950-х гг. (совместно с В. Г. Гельфрейхом, В. В. Лебедевым и при участии В. Н. Жадовской и А. И. Кузьмина), проект реконструкции Смоленской площади решен как раз на основе этих масштабных, пропорциональных соотношений. Со стороны набережной создан плотный, мощный фронт застройки в восемь—десять этажей, широкое раскрытие на воду завершается высотными акцентами — на торцах домов поставлены башенки, отвечающие архитектуре высотного здания на Смоленской площади, к которому и обращена вся композиция. Застройка площади получилась цельной, решенной в одном ключе. Запроектированные постройки перекликаются не только с высотным зданием, но и с ранее построенным И. В. Жолтовским крупным жилым домом (Смоленская пл., 13/21). Анализируя строительство этого периода в Москве, Лебедев и Штеллер писали о необходимости взаимной композиционной увязки и соподчиненности с работами предшественников, о том, что в ходе дальнейшей застройки первоначальный проект должен был получить дальнейшее развитие и новое гармоническое завершение.

Вообще для П. П. Штеллера характерно бережное отношение к сделанному до него. При проектировании на Ленинградском проспекте гостиницы «Советская», 32/2 (проект выполнен совместно с И. И. Ловейко и В. В. Лебедевым), предстояло включить в новое здание существующие помещения загородного ресторана «Яр», построенного в 1910 г. по проекту архитектора А. Э. Эрихсона, а затем в 1939 г. переоборудованного под клуб архитектором П. Н. Рагулиным. Сделано это было мастерски, и здесь большая заслуга П. П. Штеллера. Новому зданию отводилась важная градостроительная роль в формировании ансамбля будущего Ленинградского проспекта. Главным фасадом оно выходило на магистраль и должно было «держаться», закреплять угол площади. Все это определило масштаб и характер архитектуры гостиницы, ее монолитность, уравновешенность и некоторую торжественность. Однако не следует забывать, что в его основе лежала уже существующая постройка, и авторы были связаны сделанным до них. Здесь проявилось уважение профессионалов к труду своих

предшественников. Максимально использованы существующие помещения, в зале ресторана восстановлена роспись потолка, частично выполненная П. Д. Кориным. Здание приобрело более крупный масштаб, хотя и сохранило всего четыре этажа.

Все номера комфортабельны, даже с позиций сегодняшнего дня, спустя более 30 лет после ввода здания в эксплуатацию.

Рассказывая о строительстве гостиницы «Советская», нельзя не упомянуть и о роли архитекторов в организации строительного процесса. По их инициативе завод «Металлоштамп», изготовлявший ранее кровати, переключился на выпуск высококачественного художественного литья. На одном из стекольных заводов архитекторам удалось наладить производство хрусталя, по их инициативе также был внедрен в производство весь ассортимент рисунков метлахских плиток. Успеху во многом способствовали упорство в достижении поставленной цели, настойчивость и инициатива П. П. Штеллера. За архитектуру этого здания коллектив авторов удостоен Государственной премии СССР.

Проявившееся еще в студенческие годы стремление добиваться воплощения задуманного, запроектированного в реальном строительстве, умение находить общий язык со строителями — все это укрепило позиции мастера, который был твердо уверен, что архитектор должен работать на стройке до конца строительства и доводить задуманное до совершенства. Если в натуре не удавалось что-либо сделать, он способен был переделывать проект по много раз.

Яркий талант, глубокие знания и вместе с тем желание быть на переднем крае выдвигали П. П. Штеллера на главные стройки Москвы, о каждой из которых много говорили, писали, спорили не только после их окончания, но и во время проектирования и каждая из которых занимает в истории столицы особое место. С конца 1950-х гг. Штеллер входил в состав авторской группы, проектировавшей Кремлевский Дворец съездов. Задачи, стоявшие перед его авторами, были очень сложны. Строить что-либо в Кремле, в окружении цепнейших исторических и художественных памятников,— такая миссия выпадает на долю не каждого поколения архитекторов. Дворец съездов, на долгие годы определивший тип крупного городского общественного здания, хорошо известен всем в нашей стране.

Сразу после окончания этой работы Штеллер был приглашен принять участие в решении другой не менее сложной задачи — проектировании крупнейшей по тем временам не только в СССР, но и в Европе гостиницы «Россия» (архитектор Д. Н. Чечулин и другие). П. П. Штеллер начал работать в авторском коллективе сразу после окончания

строительства Дворца съездов, где применялась новейшая техника, строительные и отделочные материалы. Помимо решения чисто художественных задач — а Штеллер превосходно рисовал, коллеги помнят великолепные пастели, гуаши Павла Павловича,— помимо того чисто творческого импульса, который исходил от этого энергичного, подтянутого, трудолюбивого человека, его знание современной строительной техники, широкая эрудиция позволяли внести существенный вклад, свежую струю в решение многих и композиционных, и чисто технических вопросов. В мастерской Д. Н. Чечулина при проектировании гостиницы «Россия» и в дальнейшем при проектировании и строительстве здания Дома Советов РСФСР на Краснопресненской набережной Штеллер был заместителем руководителя мастерской по архитектурно-творческим вопросам.

В промежутке между этими двумя крупнейшими стройками в течение четырех лет П. П. Штеллер в составе коллектива авторов занимался проектированием новой московской магистрали — Новокировского проспекта. Пробивка его как одной из главных радиальных магистралей столицы была задумана еще в генплане 1935 г. Генеральным планом 1971 г. этому проспекту была отведена особая роль. Являясь одним из лучей звездообразной композиции центра, он должен был стать как бы продолжением юго-западного направления и составить с ним главный диаметр центральной части столицы и города в целом. Новый проспект по этому проекту начинался от площади Дзержинского и доходил до Комсомольской площади. Основная задача, которую должен был решить новый проспект,— улучшение транспортного обслуживания города (улица Кирова, Орликов переулок всегда были «узкими местами»). Ширину проектируемой магистрали намечено было увеличить до 50 м и организовать на ней четырехрядное движение в обоих направлениях с шириной проезжей части 30 м, а тротуаров — 10 м. Таким образом, создавался крупный, столичного масштаба проспект, связанный с улицей Кирова и дальше — с Орликовым переулком зелеными массивами, намечавшимися в местах сноса малоценной застройки.

Проектирование новых магистралей в центре города, в его историческом ядре,— задача очень сложная и в художественном, и в техническом, и в транспортном отношении. Штеллер, руководивший коллективом мастерской, в которой проектировался новый проспект, в основу композиционного решения положил максимальное сохранение памятников архитектуры и опорных зданий, расчистку территорий около них с тем, чтобы наиболее полно их раскрыть, «включить в единую пространственную композицию и проспект и улицу Кирова, придать

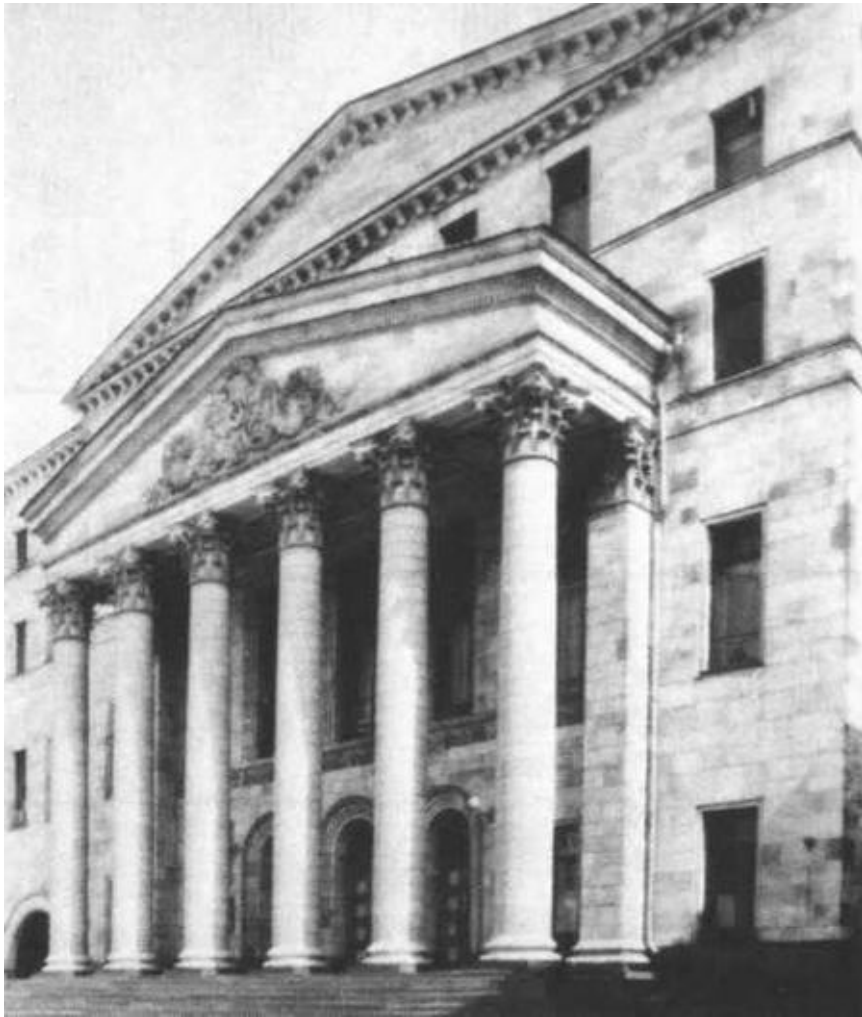
реконструируемой опорной застройке, расположенной между ними, островной, объемный характер». Намечена была большая работа по реставрации входивших в зону влияния проспекта памятников архитектуры и культуры: церкви Людовика, бывших домов Юшкова, Ярославской, Лобанова-Ростовского, Барышниковых, Меншиковой башни. Были проработаны проекты застройки площадей Тургеневской и Лермонтовской, отдельные участки проспекта.

Он виделся авторскому коллективу (архитекторы П. П. Штеллер, В. А. Нестеров, Р. Н. Гвоздев, Л. Д. Иофан, Ю. В. Большаков, И. А. Прозоровская, В. В. Иванов, А. Э. Гутнов, Б. В. Бодэ при соавторстве архитекторов В. Г. Тарасевича и М. В. Каплан) как «одна из самых оживленных магистралей столицы. Первые и вторые этажи реконструируемых и проектируемых зданий решено было отдать под большие фирменные магазины, рестораны, кафе и другие предприятия культурно-бытового обслуживания» [1 Впоследствии Новокировский проспект был реализован другим авторским коллективом.]

Во всех работах, руководителем, автором или участником которых был П. П. Штеллер, чувствуется размах, мощь и в то же время строгость и классичность решения. Активная жизненная позиция мастера нашла выход и в многочисленных публикациях в архитектурных журналах, и в преподавании в течение многих лет сначала в МВХПУ (бывш. Строгановское), а затем в Государственном художественном институте имени Сурикова. Нельзя не упомянуть и о многогранной деятельности Павла Павловича в Союзе архитекторов, членом которого он был с 1938 г.



П. ШТЕЛЛЕР



Здание Министерства строительства в южных районах СССР



Гостиница «Советская». 1951. Совместно с И. Ловейко и Н. Лебедевым

Н. А. Пекарёва

А.МНДОЯНЦ

(1910-1966)

Ашот Ашотович Мндоянц... И в памяти всплывает его характерное смуглое лицо с тонкими, выразительными чертами, живой, умный взгляд блестящих темных глаз, изящно сложенная среднего роста фигура, быстрая, легкая походка. Эмоциональный, полный горячей любви к жизни и труду, доброжелательный, общительный, он неизменно вызывал чувство симпатии и уважения у всех.

Мндоянц прожил сравнительно недолгую жизнь — всего 56 лет. Отдав архитектуре свыше трех десятилетий, он успел сделать очень много. Большинство его творческих замыслов осуществлено, и многие среди них стали определенными вехами на пути развития советской архитектуры.

Мндоянц родился в 1910 г. в Батуми, в 1932 г. закончил Одесский институт инженеров гражданского и коммунального строительства, с 1932 по 1935 г. работал в Батуми, где последние полгода был главным архитектором города.

В 1935 г. Ашот Ашотович переехал в Москву и поступил в мастерскую, руководимую академиком А. В. Щусевым. Отныне его деятельность навсегда связана с проектными организациями Московского Совета. Тогда же творческая биография Мндоянца тесно переплелась с творческой биографией М. В. Посохина. Молодые архитекторы познакомились в мастерской Щусева и быстро подружились. Люди одного возраста, но при этом совершенно разные по характеру, они поразительно дополняли друг друга и были связаны общностью художественных взглядов, взаимопониманием и дружбой. Их общая деятельность, продолжавшаяся вплоть до кончины Мндоянца в 1966 г., представляет собой замечательный пример творческого содружества. Работая в соавторстве, они участвовали в наиболее значительных событиях архитектурной жизни страны. Творчество Посохина и Мндоянца было спаяно так органично, что имена их звучали как неразрывное целое.

Их первым общим успехом был проект театра для города Комсомольска, удостоенный второй премии на конкурсе имени академика И. А. Фомина (1939 г.).

В предвоенные годы Мндоянц участвовал также в конкурсах на проекты вокзала детской железной дороги, Наркомата Военно-Морского Флота на площади Пушкина в Москве и ряд других сооружений. Впоследствии он еще много раз успешно выступал в широких творческих соревнованиях.

Деятельность Мндоянца в годы Великой Отечественной войны проходила также в Москве. Он работал по маскировке столицы, занимался ликвидацией очагов поражения и восстановлением пострадавших от бомбежки зданий, проектированием и строительством сооружений, предназначенных для защиты города. Уже тогда Мндоянц начал попки художественных средств для воплощения в образах архитектуры героики войны. Первые замыслы в этом направлении выражены в конкурсном проекте монумента Отечественной войны, выполненного весной 1942 г. В нем впервые была предложена трактовка современного мемориального сооружения в виде кургана, увенчанного фигурой бойца-красноармейца.

С 1943 г. Мндоянц включился в работу по застройке столицы. Сначала он участвовал в реконструкции здания Московского Совета (ул. Горького, 13), проводимой под руководством Д. Н. Чечулина, затем совместно с Посохиним осуществлял перестройку административного здания на улице Фрунзе. Интересно, что именно эти сооружения открыли собой серию новых общественных зданий послевоенной Москвы. Реконструкция здания на улице Фрунзе (1943— 1946 гг.) была первой крупной самостоятельной работой Мндоянца и Посохипа, осуществленной в натуре. Молодые архитекторы с успехом справились с нелегкой задачей, показав себя достаточно зрелыми мастерами. Они проявили большое знание отечественной архитектурной классики, нашли для сложного сооружения простое по силуэту построение объема, удачно определили укрупненный масштаб и пропорции членения и деталей.

Проектная деятельность Мндоянца была наполнена постоянными творческими поисками. Глубокое проникновение в самое существо архитектурных задач и тонкий художественный вкус в сочетании с огромной трудоспособностью и великолепным знанием строительных материалов выдвинули его в ряд ведущих мастеров архитектуры. В числе видных московских зодчих он стал участником создания первых высотных зданий столицы. Проект высотного жилого дома на площади Восстания, выполненный им совместно с Посохиним, удо[^] стоен Государственной премии СССР 1949 г. и осуществлен в 1948— 1954 гг.

В процессе проектирования этого здания много внимания уделялось

реконструкции площади Восстания, района Красной Пресни и всей окружающей городской среды. Запроектированный в органической связи с площадью высотный дом стал сильным элементом, архитектурно организующим сложный градостроительный узел. Ясность объемно-планировочного построения, удачные пропорциональные соотношения основных массивов и венчающих их элементов, четкость и сдержанность пластики фасадов, органическое включение в архитектурный строй здания скульптуры выдвигают это сооружение в число лучших высотных домов послевоенной Москвы. В его композиции использованы глубинные принципы древнерусского зодчества: ярусность объемов, выразительность силуэта, равноценно воспринимающегося со всех сторон, полихромия, связь с градостроительным окружением. Творческое претворение этих традиций в известной мере роднит дом на площади Восстания с творениями старых русских мастеров и с их как бы вылепленными рукой скульптора устремленными ввысь объемами.

Среди работ этого периода следует упомянуть жилой дом на улице Чайковского, 18. Он привлекает внимание четким ритмическим построением фасада, сочетающим гармоничность вертикальных и горизонтальных членений с большой культурой прорисовки деталей.

Мндоянц был одним из авторов таких значительных произведений, как Кремлевский Дворец съездов, здание СЭВ, застройки проспекта Калинина, комплекса курорта Пицунда, павильона СССР на «ЭКСПО-67» в Канаде. Однако к работе над этими уникальными сооружениями Ашот Ашотович приступил далеко не сразу, а уже имея большой опыт в сфере массового жилищного строительства. Когда в нашу строительную практику широко вошла индустриализация, Мндоянц с энтузиазмом включился в разработку новых типовых проектов жилых домов, отвечающих технологическим требованиям заводского домостроения. Сооруженный по его проекту совместно с М. В. Посохиним и инженером В. П. Лагутенко квартал четырехэтажных каркасно-панельных жилых домов на Хорошевском шоссе был фактически первой попыткой в нашей практике застройки панельными зданиями целого архитектурного комплекса (1948— 1952 гг.). Следующий этап творческого поиска в этом направлении — каркасно-панельные шести-десятиэтажные жилые дома на улице Куусинена — первые многоэтажные здания из сборного железобетона (1955—1957 гг.). Их строительство носило опытно-показательный характер и стало заметным событием архитектуры 1950-х гг.

Когда в Москве началось строительство жилых массивов на

свободных городских землях, Ашот Ашотович вошел в число первых мастеров архитектуры, включившихся в решение этой новой градостроительной проблемы, приняв участие в разработке проекта планировки и застройки жилого района Хорошево-Мневники.

В творчестве любого мастера бывают этапы особого подъема, целеустремленности исканий, когда в одном произведении воплощается опыт, накопленный на протяжении всего жизненного пути. Такими стали для Мндоянца дни проектирования и строительства Кремлевского Дворца съездов. В числе авторов проекта Ашот Ашотович был удостоен Ленинской премии 1962 г. Дворец создавался в период большой творческой перестройки нашей архитектуры, и, по сути дела, ему принадлежит важнейшая роль в определении стилевой направленности советского зодчества. В его проекте смело и мастерски разрешены трудные, во многом новаторские задачи. Здесь удалось не только разработать качественно новый тип общественного здания, но и добиться, чтобы Дворец стал органичной частью его исторического окружения и сочетал в себе черты современной архитектуры с великими традициями русского зодчества. Удачно определив масштаб и композицию здания, авторы с большим художественным тактом вписали его в живописную панораму Кремля. Не подражая историческим стилям, они ответили на поставленную задачу целиком в духе творческих устремлений нашего времени и создали произведение, не только отвечающее практическим целям, но и выражающее в своем художественном образе передовые идеи эпохи.

В начале 1960-х гг. Мндоянц приступил к таким значительным градостроительным работам, как застройка проспекта Калинина и курорта Пицунда. Для своего времени каждая из них была новаторской. Строительство проспекта Калинина — первое после войны значительное преобразование обширного района в пределах Садового кольца — ознаменовало переход к принципиально новому этапу реконструкции столицы, основанному на формировании крупных ансамблей на главных направлениях развития общегородского центра. Курорт Пицунда — первый отечественный опыт единовременного строительства курортного комплекса, задуманного как целостный архитектурный организм.

Проспект Калинина вместе с Кутузовским проспектом образует один из основных радиальных лучей, ведущих от центрального ядра столицы — Кремля к ее западным подступам. Велико значение проспекта Калинина и как общегородского делового и общественно-торгового центра, притягивающего к себе людские массы. Создание этой

магистрала определило крупный масштаб в застройке центральной части города и повлияло на формирование его современного архитектурного облика.

Правая и левая стороны проспекта контрастны по своему объемно-пространственному решению. В то же время здания каждой из сторон запроектированы в едином архитектурном ключе и композиционно дополняют друг друга. Скомпонованная как единое градостроительное целое, застройка проспекта представляет собой пространственно развитую ритмическую систему зданий, открывающихся перед зрителем по мере его движения вдоль магистрали в непрерывной смене ракурсов, образующих несхожие перспективы.

В этот многоплановый, развивающийся во времени ансамбль органично вошел комплекс зданий СЭВ, построенный по проекту архитекторов М. В. Посохина, А. А. Мндоянца, В. А. Свирского, инженеров Ю. В. Рацкевича, С. Я. Школьников (1963—1970 гг.). Воздвигнутый в одной из ответственных точек города, у выхода проспекта к Москве-реке, он широко распахнутыми изогнутыми крыльями встречает въезжающих в центральную часть столицы. Комплекс отличается ясной организацией плана, логичностью общего объемнопространственного построения. Устремленные ввысь мощные крылья, распластаный стилобат, цилиндрический объем конференц-зала и, наконец, напряженная спираль подъездной эстакады предстают перед зрителем в различных сочетаниях в богатой смене ракурсов. Контрастируя и одновременно пластически дополняя друг друга, они формируют архитектурный ансамбль, который производит цельное, гармоничное впечатление.

Последней работой Ашота Ашотовича был павильон СССР на «ЭКСПО-67» в Канаде, спроектированный совместно с архитекторами М. В. Посохиным и Б. И. Тхором, инженером А. Н. Кондратьевым. Решая эту архитектурную задачу, авторы не пошли по пути создания аллегорий или символов, а попытались выразить идейное содержание сооружения своеобразным сочетанием ясности и гармонической уравновешенности с динамической напряженностью и устремленностью всей композиции здания ввысь. Ашот Ашотович выезжал в Монреаль на строительство павильона, но увидеть свое творение завершенным ему уже не довелось. Павильон был разобран, доставлен в Москву и смонтирован у Северного входа на территории ВДНХ.

Авторитет крупного мастера и высокие человеческие качества определили видное место Мндоянца в архитектурно-общественной жизни. В течение ряда лет он был членом правления Союза

архитекторов СССР и заместителем председателя правления Московской организации союза. Заслуги его отмечены двумя орденами Трудового Красного Знамени, орденом «Знак Почета» и медалями. Полная творческого горения жизнь Мндоянца — замечательный пример беззаветного служения архитектуре родной страны.



А. МНДОЯНЦ



Кремлевский Дворец съездов. 1961. Совместно с М. Посохиним, Е. Стамо, П. Штеллером, Н. Щепетильниковым, инженеры Г. Львов, А. Кондратьев, С. Школьников, Т. Мелик-Аракелян



Здание Совета Экономической Взаимопомощи. 1964 —1968.
Совместно с М. Посохиным, В. Свирским, инженер Ю. Рацкевич



Проспект Калинина. 1964—1968. Совместно с М. Посохиным, Г. Макаревичем, Б. Тхором, Ш. Айрапетовым, И. Покровским, Ю. Поповым, А. Зайцевым

Л. К. Игнатьева

Г. ЗАХАРОВ

(1910-1982)

В кругах, близких к И. В. Жолтовскому, нередко повторялась его мысль, что сила должна идти об руку с нежностью. И, хотя/ сказанное относилось к архитектуре, лучшим примером из жизни, подтверждающим эту мысль, считали творческий союз Григория Алексеевича Захарова и Зинаиды Сергеевны Чернышевой. Они — ровесники. Дети крестьян, они вместе учились на архитектурном факультете Ленинградского института инженеров коммунального строительства, вместе сделали почти все свои архитектурные работы, одновременно были избраны членами-корреспондентами Академии архитектуры СССР, преподавали, стали лауреатами Государственной премии СССР. Ни одно сколько-нибудь серьезное решение в жизни не принималось без взаимного совета и согласия.

Г. А. Захаров родился в Козельском уезде Калужской губернии. Первым его ярким архитектурным впечатлением был «калужский ампир».

В 1927—1929 гг. Захаров учился на рабфаке имени Артема в Москве, а затем продолжал образование в Ленинграде. Он много ходил по площадям и набережным Ленинграда, «прочитывая» их красоту, объясняя себе причины их притягательной силы.

После успешной защиты диплома в группе Н. А. Троцкого в 1934 г. Захаров был направлен в только что открывшуюся аспирантуру Всесоюзной академии архитектуры. Этим же летом Г. А. Захаров и З. С. Чернышева стали мужем и женой и переселились в Москву. Здоровья и увлеченности хватало на учебу, альпинизм, лыжи, плавание...

По окончании аспирантуры в 1937 г. Григорий Алексеевич был оставлен в Академии архитектуры. Работал в кабинете жилых и общественных зданий над сериями типовых проектов школ и театров.

Первой работой, принесшей молодому архитектору известность, была победа в закрытом конкурсе на проект панорамы «Штурм Перекопа». Здание должно было показать мощь выкованной в боях Красной Армии, отразить героику сражения, в результате которого 20 лет назад завершился важный этап гражданской войны.

В тревожной ситуации предвоенного времени конкурс имел большое патриотическое значение. В апреле 1941 г. были объявлены итоги третьего тура — первая премия была присуждена Г. А. Захарову. Никто тогда не думал, что всего через два с небольшим месяца начнется война и скоро задача создания памятников героям станет насущной задачей.

Как и многие архитекторы столицы, Захаров был сразу привлечен к маскировочным работам. Их группа занималась имитацией построек Кремля в излучине Москвы-реки в районе Крылатского. И не один раз немцы сбрасывали бомбовый груз на этот «кремль», видели пожар, но назавтра он снова стоял, и снова бомбы падали на пустырь.

Осенью 1941 г. вместе с Академией архитектуры Григорий Алексеевич и Зинаида Сергеевна были эвакуированы в Чимкент. В трудном быту военного времени помимо текущей работы они сумели заняться исследованием традиционного жилища Средней Азии и сделали серию проектов для малоэтажного строительства.

Осенью 1942 г. Григорий Алексеевич вернулся в Москву с чертежами конкурсного проекта Пантеона героев Великой Отечественной войны. Высокий зеленый курган накрывал собой город-некрополь. Пять улиц некрополя вели к широкому обходному кольцу и круглому колонному залу. Пять гигантских ниш и десяток протяженных каменных залов предназначались для колумбариев. Огромные здания, как бы врытые в склон кургана и напоминающие флорентийские палаццо, отмечали выходы улиц. Холм навевал мысль о былинных курганах южнорусских степей, о древних битвах и жизнестойкости народа. Золотая фигура, венчавшая мемориал, должна была сиять, подобно Вечному огню.

Редкий по красоте план Пантеона может соперничать с вошедшими во все фундаментальные книги по истории архитектуры планами проектов Французской академии периода Великой французской революции (конец XVIII в.). В апреле 1943 г. первая премия за Пантеон героев Отечественной войны была присуждена Г. А. Захарову, З. С. Чернышевой и работавшему с ними скульптору И. А. Рабиновичу.

В ноябре того же года открылась приуроченная к 26-й годовщине Великой Октябрьской революции выставка «Героический фронт и тыл». Впервые в военное время были распахнуты двери главного входа в Третьяковскую галерею и в 14 залах верхнего этажа были показаны новые произведения искусства и значительное число архитектурных проектов. Самой крупной авторской экспозицией оказались работы Захарова и Чернышевой, представивших пять проектов.

Среди них помимо Пантеона — монументы Героям гвардейцам и Герою партизану, проекты Памятника-музея Сталинградской битвы и Пантеона героев Сталинграда, выполненные по заказу Комитета по делам искусств. К работе над музеем Захарова привлекли в ноябре 1942 г., когда был осуществлен захват гитлеровской группировки под Сталинградом.

В начале 1943 г. Г. А. Захаров поступил на работу в мастерскую И. В. Жолтовского. За пять лет работы им было сделано много разнообразных проектов. В 1944 г. Захаров получил две вторые премии за проекты домов каркасного типа и еще две вторые премии за типовые клубы; в 1946 г.— первую премию за проект Памятника победы в Штеттине. В 1943—1945 гг. работал совместно с Жолтовским над реконструкцией Дома союзов в Москве, в 1946—1947 гг.—над реконструкцией особняка для дипломатических приемов по улице Ал. Толстого, 17, построенного для С. Т. Морозова по проекту архитектора Ф. И. Шехтеля. Тогда же проектировал один из вариантов Дома Советов в Сталинграде, работал над проектом центральной площади в Калуге. Хотя Захаров считал себя только помощником и проект подписан И. В. Жолтовским, это редкий пример того, когда в работе академика явственно ощущается лицо сотрудника.

Пафосом победы над фашизмом, утверждением идеи гуманизма победившего общества пронизана архитектура станции метрополитена «Курская»-кольцевая. Для реализации в натуре этого значительного объекта Захаров в 1948 г. покинул мастерскую Жолтовского и перешел в Метропроект. Работа зодчих была отмечена Государственной премией СССР в 1950 г.

Отражающая общее радостное настроение первых послевоенных лет, архитектура станции представляет собой развернутую во времени торжественную мажорную симфонию, воплощенную в ордерных формах, символических рельефах и полихромии мрамора. Словно салют победы, взметнулось пространство наземного вестибюля, охваченное стройными беломраморными колоннами. Ярко освещен высоко поднятый купол. Темный мрамор лестниц и аванзала оттеняет ширину светлого круглого зала с одной массивной опорой в центре. Сюда с разных сторон вливаются людские потоки. Красные мраморные колонны стоят по кругу, словно воины на границе. Тонкие растительные рельефы покрывают опору в центре, напоминающую сноп — изобилие, дарованное победой. Изящный светлый антаблемент на красных колоннах прерывается лишь у эскалатора, обозначая направление главного движения — к поездам.

В протяженном перронном зале — кульминации всего замысла: авторам хотелось дать тему мужественную, ясную, единую, которая олицетворяла бы спокойствие и силу народа-победителя, его духовное и физическое здоровье. Для этого нужно было избежать массивности пилонов, традиционных для станции глубокого заложения. Конструкция из сближенных тубинговых тоннелей позволила сосредоточить нагрузку на тонких, работающих всем сечением опорах. Торцы опор, обращенные в центральный перронный зал, каннелированы. Возникла телесно плотная колоннада дорического характера.

В отличие от музыки «симфония» архитектурных форм в большинстве случаев не нуждается в восприятии в одном-единственном порядке. Архитектура станции «Курская»-кольцевая не менее ярко и впечатляюще «прочитывается» и при движении из перронного зала наверх. В этом случае особенно хорошо воспринимается архитектура наземного вестибюля, а ансамбль в целом еще и еще раз демонстрирует свою целостность, торжественность и победоносную тональность.

В 1952 г. Захаров и Чернышева на конкурсе проектов панорамы Бородинской битвы снова получили первую премию. Панораму предлагалось расположить в ЦПКиО имени М. Горького на крутом берегу Москвы-реки (примерно напротив Академии имени М. В. Фрунзе). Мощная подпорная стена должна была укреплять склон и вместе с тем создавать ощущение непоколебимости и силы стоявших насмерть под Бородином русских полков. Скульптурное изображение М. И. Кутузова определяло центр композиции, открывавшейся с реки. Дорический ордер круглой колоннады был трактован в торжественных формах, напоминающих Московские ворота в Ленинграде работы архитектора В. Л. Стасова.

В 1954 г. Захарову и Чернышевой было поручено строительство павильона Белорусской ССР на ВСХВ, конкурс на проект которого они выиграли в 1948 г.

Широкое, спокойное по формам здание павильона представляло собой ступенчатую композицию, увенчанную женской скульптурой. Двойная колоннада и открытый дворик создавали пространственное богатство. Изобилие, мир, труд, олицетворявшиеся фигурой со снопом и другими скульптурами, стали лейтмотивом и архитектуры павильона, и яркого фриза за колоннадами, и росписи в лоджии, и всей экспозиции. Впоследствии павильон был перестроен по проекту Г. А. Захарова.

Постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР в 1953 г. решено было создать «Пантеон — памятник вечной славы великих людей Советской страны». Место для строительства этого крупного

мемориала было избрано на плоской площадке позади только что возведенного здания Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова на Ленинских горах. К соревнованию были привлечены крупнейшие зодчие страны. Проект, предложенный Захаровым и Чернышевой при участии большой группы молодых архитекторов, отличался глубиной и символичностью замысла. В нем сказались результаты большого опыта руководителей группы в работе над мемориалами. Внешне проект Захарова и Чернышевой был похож на другие — то же центричное здание-ротонда, приподнятое над местностью, тот же пологий купол. Однако в их проекте ротонда была слита с холмом в единый организм.

Одновременно Захаров с группой молодежи работал над другим крупным градостроительным замыслом. Руководимой им мастерской была поручена застройка крупной магистрали север — юг, протяженностью почти в 5 км. От Москворецкого моста она шла по Ордынке, затем от Добрынинской площади (бывш. Серпуховская) по Люсиновской улице до Даниловской площади и далее к южной границе города. Таким образом, открывались возможности для создания градостроительной композиции, не уступающей по размаху Невскому проспекту.

В 1952 г. уже не только определилась композиция магистрали, но были детально проработаны архитектура Добрынинской площади и Люсиновской улицы, спроектированы новые жилые секции, обеспечивавшие крупный столичный ритм и масштаб архитектурных фрагментов, задуманной грандиозной композиции. Параллельно над типовыми секциями работали в Институте жилища Академии архитектуры. Четырнадцать многоквартирных экономичных секций, спроектированных мастерской, обеспечивали около 50 вариантов блокировки. Но вскоре работа была прервана в связи с начавшейся перестройкой всего архитектурно-строительного дела в стране.

Перестройка сопровождалась острой критикой практики строительства в Москве, едва ли не главнейшим объектом которой стал проект застройки Люсиновской улицы, где в 1954 г. уже завершилось возведение первого жилого дома.

С 1958 г. и до конца дней в сентябре 1982 г. Захаров занимал пост проректора, а затем ректора Московского высшего художественно-промышленного училища (бывш. Строгановское), где руководил также кафедрой по оборудованию интерьера. Чернышева до 1979 г. продолжала начатую в 1943 г. преподавательскую работу в МАрхИ. Деятельность в училище не могла удовлетворить творческих запросов Захарова, и они

нашли выход в монументальном искусств^е.

В 1955—1970 гг. Захаровым были осуществлены памятники В. И. Ленину в Орджоникидзе (скульптор З. И. Азгур), Волгограде (скульптор Н. В. Томский), Махачкале (скульптор З. И. Азгур), Самарканде (скульптор Е. В. Вучетич). Эти памятники заняли важные композиционные точки в планировочных структурах городов. В городе Калининe им был сооружен памятник путешественнику, проложившему путь в Индию, Афанасию Никитину (скульпторы С. М. Орлов и А. П. Завилов), в уютном скверике Таганрога — памятник А. П. Чехову (скульптор И. М. Рукавишников), в Москве на площади Дзержинского — памятник Ф. Э. Дзержинскому (скульптор Е. В. Вучетич), надгробие М. Н. Ермоловой на Новодевичьем кладбище и многие другие.

В 1970 г., когда в связи со столетием со дня рождения В. И. Ленина началось проектирование здания Центрального музея В. И. Ленина, Захаров сделал два варианта проекта для территории между старым зданием Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (бывш. «Пашков дом») и зданием Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

Сейчас достраивается спроектированный им в 1975—1978 гг. новый корпус здания Московского высшего художественно-промышленного училища (Волоколамское шоссе, 9).

Когда в 1966 г. возникла необходимость реконструировать павильон Белорусской ССР на ВДНХ для совершенно нового павильона «Электротехника», Захаров нашел современный вариант архитектуры, использовал металл, машинную точность деталей, жесткость их форм.

В 1977 г. на развилке проспекта Кутузова и Дорогомиловской улицы им осуществлен монумент городу-герою Москве в соавторстве с архитектором З. С. Чернышевой и скульптором А. Д. Щербаковым. По проекту монумент был более высоким.

Когда в 1981 г. был объявлен конкурс на сооружение здания Академии художеств, Захаров с радостью взялся за эту работу и сделал свой вариант в ордерных формах. Иного идеала красоты он не знал.

Неутомимая творческая и педагогическая деятельность послужила основанием для избрания Захарова членом-корреспондентом Академии художеств СССР при открытии в ней в 1979 г. отделения архитектуры.

Его учениками были известные ныне архитекторы В. С. Атанов, А. С. Косинский, Е. И. Кутырев, В. Г. Маленкова, А. Д. Меерсон, Е. Г. Розанов, А. И. Свиридов, А. В. Степанов, В. Н. Шестопалов и многие

другие. Большая художественная культура, воспринятая от мастера-педагога, позволила его ученикам работать в современной архитектуре.



Памятник Дзержинскому. 1958. Скульптор Е. Вучетич



Г. ЗАХАРОВ



Станция метро «Курская»-кольцевая. Перронный зал. 1949.
Совместно с З. Чернышевой



Монумент «Город-герой Москва». 1977. Совместно с З. Чернышевой, скульптор А. Щербаков

Н. Я. Матвеева

Б. МЕЗЕНЦЕВ

(1911-1970)

Б. С. Мезенцев строил для будущего, в своем творчестве всегда стремился его разгадать, он воспитывал архитекторов новых поколений и в этом видел смысл творческого поиска. «Поиск,— писал он,— самое сложное, самое сокровенное в жизни художника. Здесь аккумулируется все: дань уважения к прошлому, умение предвосхитить будущее, наконец, самое сложное — способность увидеть произведение в завершённом виде. Увидеть самому, посмотреть глазами современников и сделать попытку почувствовать воздействие своего создания на потомков». К творческому поиску призывал он молодые поколения советских архитекторов.

Родился Борис Сергеевич в 1911 г. в Туле, окончил семилетнюю школу, фабрично-заводское училище Московско-Курской железной дороги, работал слесарем в паровозном депо. Девятнадцати лет, окончив рабфак архитектурно-строительного института, Борис Сергеевич поступил в Московский архитектурный институт, и с тех пор его жизнь была неразрывно связана с этим ведущим архитектурным заведением страны. Студент исключительных способностей, блестяще защитивший дипломную работу, он был оставлен преподавателем института. В течение 35 лет студенты сменявшихся поколений стремились попасть в число его учеников. Многие запоминающиеся дипломные проекты были защищены его воспитанниками. Многие из 500 его выпускников стали признанными мастерами советской архитектуры. Учеников и сотрудников покорял неистовый темперамент и неумный характер человека, влюбленного в красоту природы, в искусство, в архитектуру, которой он отдал жизнь. Их поражали мудрость и талант художника. Он был для них мерилom творчества, эталоном истинного отношения художника к высокому искусству.

Знаниями и навыками, которые помогли развернуться его многообразной творческой, научной и педагогической деятельности, Борис Сергеевич овладел в Академии архитектуры. Ему посчастливилось быть аспирантом в годы наивысшего расцвета академии, когда она была средоточием архитектурной мысли, вдохновенного творчества, кладезем всесторонних знаний. Учась вместе с плеядой одаренных сверстников — Л. И. Баталовым, Д. И. Бурдиным,

Г. А. Захаровым, М. Ф. Оленевым, Л. Н. Павловым, Ю. Н. Шевердяевым, он подготовил себя к плодотворной, основанной на упорном труде и поиске творческой жизни, к созидательной деятельности.

Весной 1941 г. одним из первых советских архитекторов Борис Сергеевич защитил кандидатскую диссертацию. В ее необычном двойном названии «Развитие театральных ансамблей XVIII—XIX вв. в России» и «Проект драматического театра на площади Пушкина в Москве» уже обозначилась основа его творчества — сочетание высокой художественности и научного метода в решении функциональных задач. Недаром, отзываясь впоследствии о докторской диссертации Бориса Сергеевича, архитектор М. И. Синявский назвал его «ученым зодчим, художником и философом», а А. В. Бунин очень точно охарактеризовал его значение в теории архитектуры в следующих словах: «Если архитектор <...> прокладывает новые пути в художественно-образном и стилистическом смысле, он неизбежно становится теоретиком зодчества. В устных высказываниях об архитектуре, в консультативном общении со студентами и, наконец, в самих произведениях зодчества он выражает то, что составляет сущность его глубоко продуманных теоретических взглядов. Таким глубоким и неповторимым теоретиком современной архитектуры и является Борис Сергеевич Мезенцев».

Еще шла война, когда Мезенцев с энтузиазмом и огромным творческим жаром включился в работу по восстановлению разрушений. В первые послевоенные годы один за другим выросли на месте руин созданные им железнодорожные вокзалы в Харькове, Смоленске, Витебске, Ярцеве, Бородине. С особым воодушевлением работал он над проектом вокзала для Горок Ленинских.

В торжественном строе архитектуры вокзалов, сооруженных на месте недавних боев, в конкурсных проектах памятников героям и героическим событиям Великой Отечественной войны нашли творческое воплощение высокие патриотические чувства народа-победителя. Высотные здания столицы послужили подтверждением новых созидательных возможностей советского народа. За проект высотного дома на Лермонтовской площади в 1949 г. Мезенцеву присуждена Государственная премия СССР.

Борис Сергеевич возглавлял большие авторские коллективы, проектируя и руководя строительством исключительных по значимости и сложности объектов. Беззаветная преданность архитектуре, эмоциональность и темперамент одаренного мастера объединили вокруг него архитекторов самых различных творческих индивидуальностей, придавая коллективу единую направленность. У него учились и вокруг

него группировались не только студенты, но и архитекторы разных поколений. Его преподавательская деятельность трансформировалась в школу мастерства.

Много сил отдал Борис Сергеевич городу, в котором протекала его творческая жизнь. В столице по его проектам выстроены кроме высотного здания на Лермонтовской площади здание милиции на Петровке, 38, здание для Академии наук СССР с характерным куполом, Дворец тяжелой атлетики.

Строя в Москве, проектируя для Москвы, он всегда думал обо всем городе. Каждое задание расширялось его мощным творческим темпераментом и широким градостроительным мышлением до решения крупных градостроительных задач — площади, городской артерии, всего города. Даже аспирантский проект театра был, по существу, предложением по реорганизации Пушкинской площади. Высотное здание на Лермонтовской площади — одна из семи вертикальных доминант в силуэте города, а площадь перед ним предлагалась в развитие хоровода площадей, создающих архитектурные акценты главной кольцевой магистрали столицы. С 1951 г., в течение 10 лет возглавляя авторский коллектив магистральной мастерской института Моспроект, он руководил проектированием и застройкой крупнейшего нового градостроительного массива столицы — Юго-Западного района, ставшего пионером послевоенных градостроительных преобразований, определивших будущее Москвы. Эта работа исключительна и по масштабу и по значимости: развитие жилищного строительства Москвы на свободных территориях, освоение полносборного домостроения, метода непрерывных потоков, монтажа «с колес», создание новых микрорайонов с полным культурно-бытовым обслуживанием.

В 1960 г. признанный зодчий был включен в авторскую группу по проектированию комплекса Дворца Советов на Ленинских горах вместе с ведущими советскими архитекторами А. В. Власовым, И. И. Ловейко и М. В. Посохиним. В 1963 г. после смерти А. В. Власова он возглавил Управление по проектированию Дворца Советов. Талантливая разработка проекта стала серьезным вкладом в развитие советской архитектуры.

С момента организации в 1964 г. ЦНИИЭПа зрелищных и спортивных сооружений Борис Сергеевич — его первый директор и творческий руководитель. В мастерских института собрались многому научившиеся у него, ставшие теперь маститыми, а тогда молодые мастера архитектуры — Е. Г. Розанов, М. П. Бубнов, В. П. Давиденко, М. П. Константинов, В. Н. Шестопалов и другие. Наступил новый и очень

плодотворный период его деятельности. Под руководством Мезенцева и при его непосредственном творческом участии было разработано множество индивидуальных проектов, созданы значительные правительственные здания, театры, санатории, составлены типовые проекты, по которым выстроены Дворцы культуры, клубы, кинотеатры, спортивные корпуса, бассейны, административные и культурно-просветительные здания.

Мезенцева всегда отличало глубокое и эмоциональное восприятие классики и виртуозное мастерство в ее использовании. Он прошел сложную эволюцию в отношении к классическим принципам и формам. Прошел ее вместе со всей советской архитектурой, но был всегда одним из лидеров, остро чувствуя меняющиеся условия и задачи. Применив сначала почти в чистом виде античный периптер для театра на Пушкинской площади, он обратился к русской классике в вокзалах. Затем в высотном здании использовал традиции русского зодчества с его богатством силуэтных построений для решения современных градостроительных задач. В 1960-е гг. его художественные образы приобрели монументальность, простоту и строгость, а творческая активность направилась на решение основополагающих градостроительных, идейно-художественных и функциональных проблем. В работе над проектами Юго-Запада столицы, а затем над проектами центров Перми, Томска и Ташкента развились градостроительные концепции, сформулированные Мезенцевым в докладе, на основе которого ему была присуждена степень доктора архитектуры. Зрелый мастер, прошедший сложный и многообразный творческий путь, посвятивший себя практическому разрешению кардинальных проблем зодчества, получил признание и как теоретик, сочетающий проникновение в основы классической и национальной архитектуры с пониманием законов современного формообразования.

Блестящим завершением творческой биографии Мезенцева стало создание по его проекту Ленинского мемориала в Ульяновске. В широкой монументальной композиции прозвучало одно из положений авторского кредо: сущность проблемы архитектуры крупных общественных зданий и центров городов Советского Союза — в художественном выражении ленинской идеи монументальной пропаганды средствами архитектуры в синтезе со скульптурой и живописью. Прекрасно и просто говорил сам Борис Сергеевич о работе над сооружением, которое должно стать памятником вождю: «Каждый художник имеет свое любимое детище. Трудно рассказать, как сложно и ответственно, а вместе с тем почетно и интересно выполнить достойное великого имени такое задание».

Выдающееся произведение советской архитектуры — мемориал в Ульяновске отмечен Ленинской премией.

Борис Сергеевич великолепно владел синтезом архитектуры и изобразительных искусств, бесконечно любя живопись и рисунок. О Мезенцеве-живописце необычайно проникновенно сказал один из его учеников М. П. Константинов: «Он умел делать все и прекрасно. Его любимейшим делом, которому он отдавал многие силы своей души, была живопись — тонкая, романтическая. Наше русское Подмосковье нашло в нем своего певца, который не жалел голоса, чтобы воспеть его красоту. Живопись помогала ему жить и творить в архитектуре».

Б. С. Мезенцев сочетал напряженную творческую работу с общественной деятельностью в Союзе архитекторов, многие годы был заместителем председателя правления Московской организации Союза архитекторов СССР. На 5-м съезде Союза архитекторов он был избран в состав секретариата правления СА СССР.

О многообразии деятельности Бориса Сергеевича и о всеобщем признании его заслуг свидетельствуют почетные звания и награды. Он награжден орденами Трудового Красного Знамени, «Знак Почета», многими медалями. В числе первых он получил в 1969 г. звание заслуженного архитектора РСФСР. Он был членом-корреспондентом Академии строительства и архитектуры СССР, доктором архитектуры, профессором, лауреатом Ленинской премии и Государственной премии СССР.

В 1971 г. к 60-летию со дня рождения Бориса Сергеевича в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А. В. Щусева была организована выставка его работ. Архитектурные, живописные и графические работы свидетельствовали о широте его диапазона и высоком профессиональном мастерстве, это были листки из блокнота с изображениями шедевров мировой архитектуры, путевые записки, живопись и графика, пейзажи Подмосковья, и особенно любимого им Суханова, пейзажи Кавказа, Италии, Вьетнама, авторские чертежи, выполненные уверенной рукой большого мастера, фотографии с проектов и натур, макеты... Выставка создала яркий портрет выдающегося зодчего, художника, педагога, общественного деятеля.

Ясность мысли, твердость принципов, разработанность творческого метода, опыт архитектора-практика, прирожденный талант учителя помогли Борису Сергеевичу не только сплотить вокруг себя большой коллектив, но и дать ему твердую творческую направленность, развивая которую ЦНИИЭП зрелищных зданий и спортивных сооружений имени Б. С. Мезенцева плодотворно работает, проектируя и строя по всей

стране общественные здания, участвует своими работами в преобразовании центров старых исторических городов и в создании центров новых городов. Авторы большинства проектов института — ученики и сотрудники Мезенцева. Вместе с ними трудятся и более молодые архитекторы и включающиеся в работу новые выпускники архитектурного института.



Б. МЕЗЕНЦЕВ





Административное и жилое здание на Лермонтовской площади. Фрагменты. 1949—1953. Совместно с А. Душкиным, инженер В. Абрамов



Административное и жилое здание на Лермонтовской площади.

М. И. Астафьева-Длугач

А. БУРДИН

(1914-1978)

На рубеже 1970—1980-х гг. в Москве появился целый ряд крупных комплексов, знаменовавших новый этап в застройке столицы — формирование целостных, важных в смысловом отношении фрагментов города. Среди них туристский комплекс «Измайлово», сооруженный к Олимпиаде-80, застройка Октябрьской площади, комплекс банков на Новокировском проспекте и т. д.

Все эти сооружения вступили в стадию завершения, когда руководителя их проектирования — Д. И. Бурдина уже не было в живых. Их заканчивали его коллеги и ученики, которые довели и продолжают доводить замыслы зодчего до конца. И в этом, наверное, лучшее подтверждение жизненности этих замыслов, их закономерности в общем процессе развития Москвы.

Дмитрий Иванович Бурдин родился в 1914 г. в Царицыне (ныне Волгоград) в семье главного инженера города. В 1937 г. он окончил Московский архитектурный институт, вступив в творческую жизнь, когда советская архитектура прочно встала на путь освоения классического наследия. С самого начала профессиональной деятельности Бурдину везло на людей, сначала — на учителей, затем — на соратников и учеников. В институте он учился у В. Н. Владимирова — незаурядного архитектора и очень интересного человека, чье творчество, к сожалению, до сих пор остается практически неисследованным.

После окончания института Бурдин поступил на работу в Академию архитектуры, в мастерскую А. К. Бурова, а спустя два года — в аспирантуру той же академии, единственного в своем роде научного и учебного центра, который готовил архитекторов наивысшей квалификации. В академии концентрировались самые лучшие как творческие, так и научно-теоретические силы страны — И. В. Жолтовский и А. В. Щусев, В. А. Веснин и А. К. Буров, Г. П. Гольц и А. В. Власов, А. Г. Габричевский и М. В. Алпатов, В. П. Зубов и В. Н. Лазарев, И. Л. Маца и Д. Е. Аркин...

«Аспирантура того времени,— писал впоследствии Н. П. Былинкин, — была прежде всего школой высшего мастерства, стремившаяся на

широкой культурной основе вырастить мастеров архитектуры, свободно владеющих искусством композиции, сохранить и развить самобытность индивидуальных дарований, подготовить людей, способных решать сложные и многообразные задачи социалистической архитектуры». Все, кто прошел эту школу, где наряду с чисто академическими задачами аспиранты вместе со своими преподавателями работали над реальными проектами, на всю жизнь сохранили серьезную выучку, огромную работоспособность и профессиональную культуру. Среди этих людей был и Д. И. Бурдин.

В аспирантуре Бурдин занимался в основном у Бурова — одного из самых ярких и талантливых архитекторов своего времени. Беспокойная и мятущаяся натура, Буров, вовлекая в свою творческую орбиту учеников, и не только учеников, в то же время стремился привить им самостоятельность мышления, отучить от стереотипов, приобщить к своему пониманию архитектуры — искусства, которое, как считал Буров, «создает гармонический порядок, организующий материальный мир на благо человека».

Через 40 лет после того, как жизнь столкнула его с Буровым, Бурдин напишет: «Андрей Константинович предложил мне работать с ним, и это были прекрасные, незабываемые для меня дни, месяцы, годы, которые так много значили для всей моей дальнейшей жизни... Все, кто работал с Буровым, до сего дня используют привитые им навыки отношения к работе, привычку к систематическому изучению литературы, как классической, так и современной, а также необходимость постоянно и разумно пользоваться пропорциональными циркулями».

Бурдин помогал Бурову в работе над фасадом Дома архитектора, строительстве крупноблочных жилых домов на Большой Полянке и Ленинградском проспекте, оказавших столь серьезное влияние на развитие индустриального домостроения в нашей стране.

Начало самостоятельной творческой деятельности Бурдина приходится на середину 1940-х гг. В 1943—1945 гг. совместно с К. С. Алабяном и А. П. Ершовым он работал над проектом центра, набережных и железнодорожного вокзала своего родного города — Сталинграда. В конце 1940-х гг. в составе авторского коллектива застраивал правобережную часть Магнитогорска и одновременно строил в Москве — жилые дома Академии наук на Октябрьском поле, вычислительный центр Академии наук на Профсоюзной улице, проектировал новую территорию Новодевичьего кладбища.

Важным для творчества Бурдина явилось участие в строительстве нового района столицы — Юго-Запада — первой московской

экспериментальной площадки, где как бы моделировались приемы и методы освоения новых значительных городских территорий в условиях индустриализации строительства, на много лет определившие практику застройки Москвы.

Логическим продолжением работы в области массового жилищного строительства явилась застройка района Дегунино-Бескудниково, выполнявшаяся в мастерской «Моспроекта-1», которую Бурдин возглавил в 1955 г. С 1963 г. застройка района велась под руководством И. И. Ловейко.

Построенный на принципах свободной планировки, район Дегунино-Бескудниково с его живописностью и значительным количеством зелени отличается от многих районов конца 1950-х гг. в лучшую сторону, хотя и неизбежно несет на себе печать времени — пятиэтажность застройки, наличие незначительного числа типов зданий и т. д.

В конце 1950-х — начале 1960-х гг. сложилась творческая дружба Д. И. Бурдина и Л. И. Баталова. Говоря о совместной работе с Дмитрием Ивановичем, Баталов, по его словам, больше всего ценил способность Бурдина к самоограничению в выборе средств, его стремление к лаконизму — черты, присущие мастеру на продолжении его творческого пути.

Среди работ, в которых участвовали оба зодчих, наряду с застройкой Магнитогорска, телевизионной башней в Останкине и т. д. важное место занимает сооружение комплекса Центрального аэровокзала на Ленинградском проспекте, 77а. Его композиция должна была стать настолько сильной, чтобы она могла противостоять влиянию мощной транспортной артерии — Ленинградского проспекта. Комплекс должен был включать три разнофункциональные части — пассажирский зал, гостиницу и оперативные службы. Предлагались различные варианты компоновки элементов комплекса, в том! числе и объединение их в один объем. Результатом этих поисков явился пространственно развитый архитектурный организм, в котором две довольно близко поставленные торцами к шоссе башни устойчиво противостоят магистрали, а расположенный за ними пассажирский зал, словно подхватывая тему магистрали, уравнивает всю композицию своим протяженным, стоящим параллельно шоссе объемом.

1960-е и 1970-е гг. наполнены для Бурдина активной и разносторонней деятельностью. Он руководил мастерской в «Моспроекте-2», с 1963 г. занимал пост заместителя начальника ГлавАПУ и заместителя главного архитектора Москвы, проектировал и

строил значительное число самых разных зданий, сооружений и комплексов. Среди них — представительство СССР при Европейском отделении ООН в Женеве (совместно с В. А. Климовым, 1963 г.), посольство СССР в Бразилии (совместно с М. В. Посохиним и В. А. Климовым, 1974 г.), проектировал крупные градостроительные комплексы в Москве, о которых шла речь вначале.

К сожалению, как это нередко бывает в практике московского строительства, растянутый на годы процесс проектирования и реализации в натуре северной сторонцы Октябрьской площади — первые проектные предложения относятся к 1966 г., второй этап проектирования — к 1975 г.— привел не только к существенному изменению первоначального замысла, но и к тому, что по своей архитектурной стилистике комплекс как бы «запаздывает» по отношению ко времени своего строительства. И это чрезвычайно жаль, потому что в основе своей северная сторона Октябрьской площади — целостно задуманный и для времени своего проектирования интересный архитектурный фрагмент городской застройки, отличающийся особой представительностью.

Сложности проектирования любой московской площади, расположенной в центре города, очевидны: здесь и необходимость вписать новые сооружения в исторически сложившуюся застройку, предложив в то же время современное художественно-образное решение, и проработка с каждым годом усложняющихся транспортных вопросов, и организация комфортабельных условий существования пешеходов, и много других, столь же непросто решаемых проблем. Не случайно поэтому Октябрьская площадь, находящаяся на Садовом кольце у начала Ленинского проспекта, вдесь не исключение, что за последние годы в Москве не было создано ни одной площади, облик и функциональные параметры которой удовлетворяли бы и профессионалов и горожан.

Видимо, истоки таких неудач следует искать не столько в творческих просчетах тощ или иного авторского коллектива, сколько в изменении той роли, которую площадь играет в организме города. Архитектурно-художественное осмысление этой роли, одним из этапов которого является застройка Октябрьской площади, несомненно, в будущем должно привести к созданию цельных и убедительных решений московских площадей.

Если Октябрьская площадь — центральная часть города, то Измайлово, где к Олимпиаде-80 был построен большой туристский гостиничный комплекс на 10 тыс. мест,— отдаленный периферийный

район. Помимо гостиниц здесь за короткий для любого города срок, всего за несколько лет, были сооружены универсальный спортивный зал с уникальным покрытием, возвращен к жизни стадион, строительство которого было начато еще до войны и чьи постройки долгое время использовались не по назначению, введен в эксплуатацию институт физкультуры. Все эти сооружения, построенные вблизи древних архитектурных памятников Измайлова, заложили основу общественно-культурного центра, «работающего» не только на этот район, но и на весь город. Они составили существенный элемент в формировании звездообразного центра столицы, каким он задуман по Генеральному плану Москвы, принятому в 1971 г.

Гостиничный комплекс (Измайловское шоссе, 69а; совместно с Бурдиным над ним работали В. А. Климов, Ю. Р. Рабаев, М. М. Арутчян и другие) — важное в смысловом и композиционном отношении звено измайловского центра. Он принял на себя роль ведущей вертикали, сильного градоформирующего акцента, способного объединить вокруг себя разномасштабные и разнофункциональные сооружения если не в ансамбль в полном, незамутненном смысле этого слова, то, во всяком случае, в осмысленный и логически ясный фрагмент города.

Стометровое здание, чье стремление ввысь усилено вертикальным членением фасадов (прием, примененный в центральном корпусе комплекса на Октябрьской площади), само по себе способно выполнить роль ведущего вертикального акцента. Пятикратное повторение такого здания приводит к усилению темы вертикали, делает ее более значительной и весомой. Пять 30-этажных корпусов гостиниц издали воспринимаются сплоченным, прочно спаянным, почти единым объемом. Так, темой вертикали входит гостиничный комплекс в структуру нового городского центра. По-другому он воспринимается со стороны старинной усадьбы Измайлово, знаменитого парка, на территории которого и располагаются гостиницы. И наконец, третья точка зрения — изнутри комплекса, со своеобразной площади, в центре которой расположено пятиэтажное здание, куда вынесена общественная часть гостиниц — большой и малый конференц-залы, кинозал и Дворец культуры.

Интересно трактована в гостиничном комплексе олимпийская символика. Во-первых, гостиничных корпусов пять — по числу колец олимпийской эмблемы, и даже близко к тому, как пять этих колец, они komponуются — три и два спаренных. Во-вторых, интерьеры общественных помещений каждого из них выполнены с преобладанием

одного цвета, опять-таки соответствующего цветам олимпийских колец, — красного, желтого, синего, зеленого и коричневого.

В стадии реализации еще один крупный комплекс — международных банков и Внешторгбанка на Новокировском проспекте. Следуя сложившейся еще в дореволюционное время традиции, он размещен именно в этом районе, который трактуется как район деловых зданий, административных и торговых сооружений.

Сейчас же можно сказать одно: как бы в дальнейшем ни сложилась судьба этих градообразований, их существование будет невозможным без построенных в наши дни комплексов, в создание которых вложена огромная доля труда Д. И. Бурдина.



А БУРДИН



Телевизионная башня в Останкине. 1967. Инженеры Н. Никитин, Б. Злобин, совместно с Л. Баталовым, В. Милашевским



Гостиничный комплекс «Измайлово». 1980. Совместно с В. Климовым, Ю. Рабаевым, инженеры Е. Скородумов, М. Швехман и другие



То же. Фрагмент



Застройка Октябрьской площади. Д. И. Бурдин принимал участие в проектировании в составе коллектива авторов

Д. С. Меерсон

Г. ПАВЛОВ

(1915-1976)

В нашей стране ежегодно строится около 2 млн. квартир, из них до 100 тыс. в Москве. Возведение жилого дома — это не только удовлетворение материально-бытовых нужд людей, но и создание той материальной, социальной и духовной среды, в которой повседневно живет и работает человек. Именно жилищное строительство в первую очередь формирует то, что мы называем архитектурой. Каковы бы ни были композиционные и технические достоинства отдельных общественных сооружений, сущность и уровень архитектуры с наибольшей полнотой раскрываются не в уникальных сооружениях, а в лучших образцах массового строительства.

Общеизвестно, что огромные масштабы и быстрые темпы строительства жилья стали возможными благодаря его типизации и индустриализации. Сейчас уже все понимают, что качество массового жилища и архитектурно-художественный образ застройки определяются не индивидуальным проектом жилого дома (как бы высокохудожественно он ни был выполнен), а многократно применяемыми типовыми проектами с учетом возможности их использования в самых разнообразных градостроительных условиях.

В период становления индустриального жилищного строительства далеко не все архитекторы решились посвятить свою творческую деятельность типовому проектированию массового жилища. Одним из первых энтузиастов типового проектирования индустриальных жилых домов для Москвы был Г. П. Павлов. Его можно было видеть увлеченно работающим над планировкой новых типовых секций, квартир, домов и жилых градостроительных образований еще тогда, когда он, молодой архитектор, демобилизовавшийся после окончания / Великой Отечественной войны из рядов Советской Армии, начал свою деятельность в Управлении по делам архитектуры при Совете Министров РСФСР.

Георгий Павлович Павлов родился в Одессе. Окончив архитектурный факультет инженерно-строительного института, он два года работал в проектной организации, где проектировал Дом культуры в городе Алагире и другие общественные здания. Его проект памятника С. Орджоникидзе был отмечен на Всесоюзном конкурсе в 1939 г. второй

премией. С 1939 г. Павлов занимался в аспирантуре Московского архитектурного института, которую окончил в июне 1941 г.; работал над диссертацией, посвященной полихромности русской архитектуры XVII в.; увлекался живописью, историей архитектуры. Но началась война... После войны проблема восстановления городов и массового жилищного строительства стала для него главной задачей, отодвинув все остальное на второй план.

В 1950 г. Георгий Павлович, работая в мастерской З. М. Розенфельда по проектированию Песчаных улиц, в товарищеском соревновании с известными московскими архитекторами разработал градостроительную комплексную серию многоэтажных жилых домов, в основу которой легла четырехквартирная широтная секция Ф-3, решавшая узловые вопросы того периода.

Среди архитекторов бытует формула: «Архитектурная форма строится изнутри». Это определение особенно подходит к вопросам проектирования жилища. Комплексная серия секций типа Ф-3 определила не только конструктивную и технико-экономическую сущность жилища первого периода индустриализации строительства, но и в значительной мере повлияла на внешний облик жилых домов. Предложенная архитектором планировочная схема секций оказалась настолько устойчивой, что в течение почти 20 лет варьировалась в различных конструктивных решениях не только в Москве, но и в других городах Советского Союза.

В 1952—1953 гг. с участием Павлова была разработана для Москвы комплексная серия секций кирпичных домов высотой в десять и более этажей с внутренним железобетонным каркасом. Она включила крупные по масштабу рядовые многоквартирные секции (8—10—12 квартир) с большими выступами, позволяющими создать активные пластические композиции застройки. Кроме рядовых секций в эту серию были включены угловые, торцовые и другие типы секций, на базе тех же элементов создана необычная по тем временам система блокировки. Пользуясь ею, любой архитектор мог успешнее решать задачи, отвечающие его творческому замыслу. В связи с дальнейшим развитием индустриальной базы строительства, естественно, возникла необходимость перехода от типовых секций к типовым домам.

Используя накопленный опыт строительства по типовым секциям, бригада Специального архитектурно-конструкторского бюро (САКВ) под руководством Георгия Павловича разработала серию проектов типовых восьмиэтажных законченных жилых домов с внутренним железобетонным каркасом. Уже тогда появились секции-вставки, блок-

секции и другие элементы, которые сегодня стали неотъемлемой частью типового проектирования. Этот период характеризуется большой свободой во внутренней планировке квартир и стремлением к детализации фасадов на классической основе.

Одним из важнейших этапов творчества Павлова была разработка многочисленных проектных предложений по созданию экономичных квартир для одной семьи.

Практический перевод массового жилищного строительства на квартиры для одной семьи, по существу, начался после успешного опыта в квартале № 9 Новых Черемушек, ограниченном улицами 60-летия Октября и Дмитрия Ульянова. В 1956—1958 гг. в этом квартале проводилось большое экспериментальное строительство, где Павлов был одним из основных авторов комплекса планировки, застройки квартала и жилых домов. На смотре лучших жилых комплексов квартала № 9 была присуждена первая премия Госстроя СССР. Здесь были применены различные решения небольших экономичных квартир для посемейного заселения, проверялись также дома различных конструкций — кирпичные, из кирпичных и бетонных блоков, а также панельные дома с продольными и поперечными несущими стенами и др.

На примере квартала № 9 были отработаны принципы свободной планировки и застройки жилых районов, найдены новые решения благоустройства и малых форм, построены отдельно стоящие магазины и хозяйственные блоки и предложены разнообразные планировки квартир с различной организацией помещений. Строительство квартала сыграло немалую положительную роль в решении жилищной проблемы на том этапе.

После этого эксперимента все основное опытное строительство Москвы сосредоточилось главным образом в 10-м квартале Новых Черемушек, где было построено свыше 25 жилых домов различной конструкции и этажности (1961—1963 гг.).

Если в 9-м квартале главной темой эксперимента были поиски оптимальных планировочных решений квартир для одной семьи, разумеется, наряду с внедрением некоторых новых конструктивных решений, то строительство 10-го квартала в Новых Черемушках главным образом было посвящено опытной проверке самых разнообразных конструкций — панельных, каркасно-панельных, крупноблочных, объемно-блочных и др. и стимулировало массовое крупнопанельное строительство.

И наконец, самым важным итогом экспериментального

строительства в квартале № 10 стала возможность выбора новых технических и архитектурных решений для многоэтажного жилищного строительства.

Стоит упомянуть, что 9-й и 10-й кварталы, где главным архитектором проекта был Г. П. Павлов, осуществлявший активный авторский надзор на площадке,— пример жилых образований, полностью законченных благоустройством, снабженных малыми формами, озеленением, плескательными бассейнами и другими продуманными деталями.

С 1964 г., когда после окончания строительства 10-го квартала в Новых Черемушках Георгий Павлович был назначен руководителем мастерской № 1 МНИИТЭПа, вся его творческая жизнь была направлена на совершенствование действующих и на разработку новых типовых проектов. В жилых домах, где материальные, композиционные и технические средства архитектора весьма ограничены, нужна изобретательность в использовании самых минимальных акцентов, какими могут стать такие художественно осмысленные функциональные элементы, как балконы, лоджии, ограждения, входы в дом, цветовое решение фасадов, различная фактура отделки. В жилом доме, выстроенном в Тушине и предназначенном для рядовой застройки, показано, какое большое значение имеет такой элемент, как светлый, хорошо отделанный вестибюль.

Однако есть и другие средства повышения архитектурной выразительности зданий, которыми широко пользуется архитектор. Речь идет о силуэте и конфигурации. Так, некоторые 16-этажные типовые жилые дома серии П-68 значительно выигрывают благодаря пространственному решению кровли и теплого чердака. В этой связи приведем только один пример: по проекту Георгия Павловича в Ленино-Дачном, в непосредственном соседстве с усадьбой Царицыно, построен большой жилой дом, который благодаря своим изломам в плане «обошел» существующую зелень и гармонично вписался в окружающую застройку. Вся композиция дома была построена на применении небольшого количества одинаковых изделий индустриального производства. Этот оригинальный по композиции дом, поднявшийся в 1970 г., явился хорошим примером пластического решения типового жилого дома и получил затем распространение в других городах страны.

В последние годы Павлов разрабатывал проекты домов из изделий Единого каталога. Строительство таких домов набрало темпы. Впоследствии на основе Единого каталога унифицированных деталей были застроены такие жилые районы, как Тропарево, Олимпийская

деревня, Крылатское и др.

‘Среди других работ Павлова интересны девятиэтажные каркасно-панельные дома в квартале № 20 Нагатина, спроектированные совместно с коллективом мастерской № 11 «Моспроекта-1», первый опытный девятиэтажный крупнопанельный дом серии 1-515 в Новых Кузьминках, 12-этажный крупнопанельный дом с магазином серии И-49П на улице Димитрова, 14-этажный крупноблочный дом серии И-209 на Профсоюзной улице, 16-этажные дома в Теплом Стане и на улице Строителей, 12-этажные крупнопанельные дома из изделий Единого каталога в Измайлове, Орехово-Борисове, Бибиреве и других районах столицы.

Особо следует отметить работу Павлова и его ближайших сотрудников над конкурсными проектами 16-этажных жилых домов для Москвы (1972 г.), где его проекты были отмечены высшими премиями. Среди них — пластически решенный односекционный дом с шестью двухкомнатными квартирами на каждом этаже. Квартиры отличаются комфортабельной планировкой с функциональным зонированием помещений. Жилым комнатам, кухне и передней присущи хорошие пропорции. Удачно размещены санитарные узлы, приближенные как к спальным комнатам, так и к кухням. Все шесть квартир, расположенные на одном этаже, обеспечены угловым проветриванием. Фасады таких домов обладают большой пластичностью, способствующей выразительности жилой застройки.

В другом проекте, отмеченном второй премией, во всех квартирах предусмотрены светлые передние, которые могут служить дополнительным жилым помещением и эксплуатироваться каждой семьей по ее желанию. Этот прием решения светлых передних-холлов в дальнейшем развит в конкурсном проекте новых типовых жилых домов для перспективного строительства, отмеченном третьей премией на Всесоюзном конкурсе, который проведен в 1974 г. Госстроем СССР совместно с Госгражданстроем и Союзом архитекторов СССР.

Уже начиная с 1956 г. Георгий Павлович не пропускал ни одного конкурса на разработку проектов жилых зданий. И всегда среди множества проектов можно узнать почерк этого архитектора. Прежде всего очень четко, экономично и комфортабельно решаются квартиры, в них нет ничего случайного, все строго продумано и последовательно проведено во всех деталях. Это относится как к планировке квартир, так и к объемно-планировочной структуре дома и его архитектурно-художественному решению. Георгий Павлович никогда не ограничивался разработкой проектов. Все первые дома, как

экспериментальные, так и типовые, всегда строились с его авторским участием. Он вникал во все мелочи и в полном смысле слова осуществлял авторский надзор.

Незадолго до трагической кончины Георгию Павловичу исполнилось 60 лет. Он ушел из жизни в расцвете творческих сил, не завершив многих своих замыслов. Целеустремленная работа в области массовой жилой застройки современной Москвы сделала его одним из виднейших зодчих столицы.



Г. Павлов



16-этажный жилой дом



Жилой массив в Тушине

А. М. Журавлев

Н. ОСТЕРМАН

(1916-1969)

В архитектуре— области творчества многогранной, человек всякого темперамента может найти себе дело по вкусу и способностям. Натан Абрамович Остерман, художник пытливого, неуемного характера, проявил себя в проектировании и строительстве поискового, экспериментального направления. Его имя прочно связано с таким широко известным жилым комплексом, созданным в годы становления современной направленности советской архитектуры, как 9-й квартал Новых Черемушек.

Остерман родился в Харькове. С 1930 по 1934 г. он учился в Ленинском индустриально-строительном техникуме в Москве, по окончании которого некоторое время работал в Коунраде прорабом на строительстве Прибалхашстроя. С 1934 по 1940 г. Остерман — студент Московского архитектурного института. Учение он совмещал с работой в творческой мастерской архитектора А. К. Бурова, а впоследствии — в Институте жилища Академии архитектуры СССР. Он участвовал в конкурсах и получил премии за типовой проект клуба (1938 г.) и текстильного комбината (1939 г.).

В 1940 г. Остерман поступил в аспирантуру Академии архитектуры, избрав темой кандидатской диссертации область комплексного жилищного строительства. Его объемное исследование, завершенное в послевоенные годы, было посвящено критическому анализу проблем формирования жилого микрорайона. С Институтом жилища Остерман был связан в течение длительного времени, став с 1941 г. его сотрудником, а впоследствии — заведующим сектором.

В годы войны Н. А. Остерман выезжал в командировки как уполномоченный по делам строительства для эвакуированного населения в Ижевск, по делам восстановительного строительства в Ростов-на-Дону. После победы над фашистской Германией он находился в качестве уполномоченного от Комитета по делам архитектуры при ГНК СССР в Берлине.

Деятельность Н. А. Остермана в Институте жилища в послевоенные годы была связана с разработкой проектов и строительством жилых домов в восстанавливаемых городах и в,¹ восточных районах страны. В

качестве автора и руководителя бригады Остерман выполнял проекты шести типов стандартных жилых домов. По этим проектам было построено более 25 тыс. зданий. Одновременно он проектировал экспериментальные дома, которые были построены в Болшеве под Москвой (1948 г.) и в Карачарове (1950 г.).

Эксперимент в те годы заключался в том, чтобы найти наиболее приемлемые, экономичные планировочные решения квартир, эффективные материалы, рациональные конструкции для массового жилищного строительства в стране, разоренной войной. Работа Института жилища отличалась трезвым подходом к проблеме создания типовых проектов жилых зданий, скромных по внешнему облику, легко выполнимых в любом районе строительства, стандартизированных в основных планировочных и конструктивных параметрах. Был разработан серийный метод проектирования, который предусматривал создание серий типовых проектов для ансамблевой застройки городских кварталов и магистралей. Работы Института жилища в значительной мере способствовали широкому внедрению во второй половине 1950-х гг. типового проектирования и индустриального строительства жилищ.

Значительным экспериментом тех лет было проектирование (1951—1953 гг.) и строительство (1953—1956 гг.) бескаркасного крупнопанельного жилого дома на Октябрьском поле в Москве.

В первой половине 1950-х гг. архитектурно-инженерная мысль в поисках наиболее рациональных решений пришла к выводу о необходимости укрупнять элементы, из которых строятся, монтируются здания, чтобы значительную часть работ перенести в заводские условия, рационально использовать транспорт и подъемные механизмы на стройке, ускорить и удешевить строительство. Повышение производительности труда при этом достигалось не только на стройке, но и в проектной организации, поскольку индустриализация строительного производства всецело была связана с переходом на использование типовых проектов. Место кирпича и сырой штукатурки должны были занять крупные стеновые блоки и панели, плиты сухой штукатурки и другие укрупненные элементы и эффективные материалы.

Жилой дом на Октябрьском поле, над проектом которого Н. Остерман работал в коллективе с архитекторами Л. М. Врангель, З. Н. Нестеровой, инженерами Г. Ф. Кузнецовым, Б. Н. Смирновым, должен был показать преимущества и недостатки в изготовлении, монтаже, эксплуатации конструкций, а также выявить экономическую сторону строительства крупных жилых домов из несущих панелей по бескаркасной схеме (другой схемой, испытывавшейся в те годы, была

каркасная — в ней несущим элементом были не панели, а железобетонный каркас, на который навешивались наружные ограждающие панели и укладывались плиты перекрытия). К двухсекционному семиэтажному корпусу по бокам примыкали пятиэтажные односекционные (без лифтов) корпуса, образуя в плане букву П. Панельная структура здания была выявлена на фасадах характерными утолщениями-ребрами по периметру панелей. Четырехскатные крыши отличают это крупнопанельное здание от домов 1960-х гг. с их плоскими крышами.

Жилой дом на Октябрьском поле сыграл роль в дальнейшей судьбе крупнопанельного строительства, показал его преимущества перед крупноблочными и позволил выбрать как наиболее рациональную схему при строительстве жилых крупнопанельных домов высотой до 16 этажей бескаркасную, а для более высоких — каркасную.

С 1953 г. и до конца жизни Н. А. Остерман руководил одной из мастерских Специального архитектурно-конструкторского бюро (САКБ), которое впоследствии было преобразовано в Московский научно-исследовательский институт типового и экспериментального проектирования (МНИИТЭП). В этой должности Остерман совмещал и личную авторскую работу, и руководство коллективом архитекторов и инженеров. Первой работой в САКБ были проекты восьми типов деревянных и каменных благоустроенных стандартных жилых домов для Сокольнического района (1954 г.), которые были использованы и для других городов. Всего сооружено более 5 тыс. подобных зданий.

Проектирование жилых домов с экономичными квартирами, рассчитанными на посемейное заселение (1956 г.), и строительство (1956—1958 гг.) одного из первых жилых комплексов конца 1950-х гг.— 9-го квартала Новых Черемушек на углу улиц 60-летия Октября и Дмитрия Ульянова — были крупным событием в советской архитектуре. Этому предшествовал ряд партийно-правительственных постановлений о внедрении индустриальных методов в массовое жилищное строительство, о сооружении сотен заводов сборного железобетона.

Как писал впоследствии Н. А. Остерман во введении к книге, посвященной этому эксперименту, основной задачей проектирования и строительства экспериментального 9-го квартала являлась комплексная постановка проблем, связанных с организацией массового строительства жилищ, в которых каждой семье предоставлена отдельная квартира. Основными вопросами, подлежащими проверке, были различные планировочные приемы решения квартир для односемейного заселения, новые типы мебели, кухонного и санитарно-технического оборудования.

Чтобы добиться снижения стоимости строительства, решено было проверить ряд прогрессивных конструкций и заводских изделий. Проверке подлежали также новые приемы застройки территории, основанные на новой системе организации обслуживания бытовых и культурных нужд населения. Основными авторами проекта 9-го квартала были Н. А. Остерман, С. В. Лященко, Г. П. Павлов.

В квартале площадью 11,85 га построено 16 жилых домов — из них 13 четырехэтажных, каждый из которых отличается особенно 3 планировкой квартир, и 3 восьмиэтажных односекционных, построенных по одному проекту, т. е. 14 типов жилых зданий. Одна из основных особенностей планировочного решения квартир — это различие в компоновке и расположении в плане квартиры санитарно-кухонного узла, который мог размещаться в головной части квартиры, в середине и в глубине; в ряде планировок кухня и ванная расположены смежно, а в других — отдельно. В некоторых квартирах ванны помещения освещались дневным светом, в ряде квартир кухня соединялась с большой комнатой специальным окном для подачи пищи и т. д. Наряду с кирпичными строились и крупноблочные и крупнопанельные дома.

В квартале располагались также детские ясли и детсад, школа и столовая, магазины, кинотеатр («Улан-Батор»), хозблок, АТС, гаражи. По сути дела, это был один из первых микрорайонов — жилых комплексов конца 1950-х гг.

Опыт строительства 9-го квартала, который был сооружен за 22 месяца и целиком состоял из прямоугольных в плане жилых домов с разнообразными крылечками и балконами, с хорошо спланированными дорожками и площадками для детских игр, бассейном и озеленением, показал, что облик такого квартала может быть выразительным и запоминающимся.

Принятые вскоре для массового строительства в Москве и других городах страны типовые проекты жилых домов не имели такого планировочного разнообразия квартир, а высота в домах без лифтов принята в пять этажей, в башнях с лифтами — девять.

Рядом с 9-м кварталом располагались также экспериментальные 10-3 и 12-3 кварталы, в проектировании и строительстве которых Н. А. Остерман принял самое деятельное участие. 12-3 квартал, строившийся почти вместе с 9-м, был первым примером массового поточного строительства пятиэтажных крупноблочных домов в Москве.

10-3 квартал, протянувшийся с северной стороны улицы Шверника,

представлял собою строительную площадку, на которой в течение ряда лет велось строительство разного рода экспериментальных жилых домов и массовых зданий обслуживания. Здесь в 1962—1963 гг. была построена группа из пяти жилых зданий, монтировавшихся из крупных объемных блоков.

Первый дом подобной конструкции был построен еще в 1961 г. по проекту архитекторов Н. А. Остермана, О. Л. Быковского, О. М. Горячева, Я. Е. Дихтера, А. В. Монаховой, О. А. Субботина и группы инженеров в 113-м квартале Новых Кузьминок по южной стороне улицы Юных Ленинцев. Эксперимент заключался в проверке целесообразности строительства в условиях Москвы зданий из крупных объемных блоков, которые в заводских условиях изготавливаются путем сварки девяти крупных панелей: две сдвоенные вертикальные панели с утеплителем образуют элементы наружных стен дома, остальные образуют продольные стены объемного элемента, потолок, пол и поперечную межкомнатную перегородку. Таким образом, блок состоит из двух комнат (или комнаты и кухни с санитарным узлом, комнаты и части лестницы) и при установке на место сразу формирует два фрагмента противоположных фасадов дома. Остается сварить четыре опорных узла, соединить инженерные сети и заделать изоляционным материалом межпанельные швы. Монтаж дома мощным козловым краном производился ярусами поэтажно.

Развитием этой темы явилась группа зданий в 10-м квартале, которая образовывала самостоятельный фрагмент квартала. Перед просторным двором был построен общественно-хозяйственный блок. Панели у входов в дома расписаны тематическими панно, над входами устроены козырьки, к торцам зданий на уровне первого этажа пристроены крытые галереи. Центр двора занимает обширный плескательный бассейн и игровые площадки с навесом. Была продемонстрирована большая скорость строительства: один из корпусов был полностью смонтирован за восемь дней, другой — за пять.

Несмотря на успех эксперимента, в Москве строительство жилых зданий из объемных элементов не привилось, наиболее широко этот вид строительства распространен в Минске и Краснодарском крае.

В 1959—1960 гг. Н. А. Остерман вместе с Н. Н. Улласом выступили как руководители большого коллектива авторов на Международном конкурсе проектов экспериментального жилого района на Юго-Западе столицы в нынешнем районе Тропарево. Этот конкурс, в котором приняли участие более 25 крупных коллективов из нашей страны и стран социалистического лагеря, ставил целью изучить перспективы массового

строительства в городах СССР, вопросы организации и застройки жилых районов, создание новых рациональных типов жилых домов и зданий культурно-бытового назначения.

Коллектив, руководимый Остерманом и Улласом, представил оригинальный проект района, состоящего из 14 крупных жилых комплексов, от 1 до 3 тыс. жителей каждый, и зданий культурно-бытового обслуживания. Жилые комплексы формировались из жилых корпусов, домов гостиничного типа и корпусов детских садов и яслей, соединенных по торцам крытыми галереями, в которых находились встроенные учреждения повседневного обслуживания. Коллектив получил за свой проект диплом устроителей конкурса. Предложение Остермана отличалось функциональной ясностью и убедительностью композиционного решения.

Аналогичный прием построения дома-комплекса был впоследствии использован одним из архитекторов в проекте, предназначенном для строительства в суровых условиях Севера.

В том же 10-м квартале (ул. Шверника, 19) было построено еще одно примечательное здание — жилой дом-комплекс на 812 квартир, рассчитанных на 1—4 человек (архитекторы Н. А. Остерман, А. В. Петрушкова, И. Н. Канаева, Г. Д. Константиновский и группа инженеров). К теоретическому обоснованию эксперимента были привлечены десятки различных научных организаций. Остерман отдал этому объекту много сил и здоровья. Вместительный 2 тыс. жителей дом с обслуживанием для одиночек и малосемейных состоит из двух У-образных 16-этажных корпусов, объединенных блоком обслуживания. Боковые корпуса поставлены по отношению к центральному объему под разными углами и с разными отступами от уличного проезда, и это создает разнообразные перспективы, открывающиеся при круговом обходе здания.

За счет сокращения подсобной площади квартиры и уменьшения кухни до размеров ниши авторы создали многочисленные общественные помещения для столовых и кафе, различных служб быта, для отдыха и занятий спортом (в доме есть большой универсальный зал и плавательный бассейн), медицинского обслуживания. Процессу проектирования предшествовало изучение особенностей быта современной малой семьи, бюджета времени, характера работы и использования досуга и т. д.

Н. А. Остерман не дождал до окончания строительства. Дом-комплекс был передан Московскому государственному университету имени М. В. Ломоносова и стал использоваться как благоустроенное

общежитие-гостиница для преподавателей, стажеров, аспирантов. Опыт проектирования и сооружения дома-комплекса на улице Шверника имел большое значение для теории и практики советской архитектуры. Он используется в современной работе по созданию жилищ |С элементами общественного обслуживания, в частности молодежных жилых комплексов (МЖК).

В конце жизни Н. А. Остерман с группой специалистов работал над проектами 32-этажных жилых домов с сердечником-ядром жесткости из монолитного железобетона. Подобные здания могли бы сыграть большую роль в формировании современного силуэта Москвы.

Натан Абрамович был неутомимым искателем нового. В его работе сочетались страсть творца и исследователя. Приступая к новой работе, как вспоминают его молодые соратники, Н. А. Остерман начинал с того, что «советовался» со своей диссертацией, которая была посвящена нерешенным проблемам жилищного строительства, и находил там возможные подходы к решению новой проблемы. Нередко он выступал в печати с талантливыми публицистическими статьями. Член КПСС с 1947 г., он видел в будущем осуществление светлых идей человечества. Заканчивая свою последнюю статью, Н. А. Остерман писал: «Коммунизм, создавая предпосылки для научного предвидения и всестороннего развития архитектуры жилища (а значит, в решающей части и зодчества вообще), выступает не только как общественный закон, но и как закон природы» [1 О жилище будущего // Советская архитектура. М., 1970, № 19, с. 68—79.].

* * *

Семь десятилетий живет и развивается советская Москва. Семь десятилетий продолжается непрерывное обновление города. Без этого невозможна жизнь ни одного человеческого поселения, будь то маленькая деревушка или такое крупнейшее градообразование, как наша столица.

В непрерывности обновления, обеспеченного преемственностью творческих усилий, велика доля труда тех зодчих, чьи творческие биографии помещены в этой книге. Они трудились в разных сферах архитектурного творчества, создавая жилые дома, крупные общественные здания, промышленные сооружения, разрабатывая перспективные направления в архитектуре. Не все их замыслы выдержали проверку временем, не все планы осуществились. Но то, что

они сделали, сегодня во многом определяет лицо, Москвы, войдет вместе с ней в третье тысячелетие.

Архитектура — искусство коллективное. И не только потому, что в наши дни авторами проектов обычно бывают несколько человек, но и потому, что заказ архитектуре, требующей больших материальных затрат, формируется обществом и им же финансируется в тех пределах, в каких общество может себе на данный момент это позволить. Для воплощения в жизнь любого проекта нужны техника и множество рабочих рук, без которых проект, даже самый талантливый, останется лишь нереализованной заявкой на будущее. Есть и еще одна сторона коллективности искусства архитектуры: город создается веками «коллективом» зодчих, чья встреча друг с другом временем не предусмотрена, но все же в пространстве одних и тех же улиц и площадей встречаются их творения. Эти встречи — и неизбежность, и необходимость.



Н. ОСТЕРМАН



Дом аспиранта и стажера на улице Шверника (бывш. Дом нового быта). 1969. Совместно с А. Петрушковой, И. Панаевой, Г. Константиновским и другими



ЗОДЧИЕ МОСКВЫ XX ВЕК