

Р184658

АРХИТЕКТУРА

СБОРНИК СТАТЕЙ
ПО ТВОРЧЕСКИМ
ВОПРОСАМ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1

9

4

5



АРХИТЕКТУРА

СБОРНИК СТАТЕЙ ПО ТВОРЧЕСКИМ ВОПРОСАМ

I

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
АКАДЕМИКА АРХИТЕКТУРЫ
А. Г. МОРДВИНОВА

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр. 41 — сноска, помещенная на стр. 41, относится к стр. 40.

Стр. 61 — 18 строка снизу напечатано «нового стиля», следует читать «нового стиля».

Стр. 78 — 20 строка снизу напечатано «электрическую смесь», следует читать «эkleктическую смесь».

Все указанные опечатки произошли по вине типографии

СОДЕРЖАНИЕ

<i>А. Г. Мордвинов</i> — Художественные проблемы советской архитектуры	3
<i>А. В. Бунин</i> — К вопросу об использовании градостроительного наследия в послевоенном восстановительном строительстве	24
<i>И. Н. Соболев</i> — Основные вопросы теории архитектурной композиции	35
<i>М. Г. Круглова</i> — Принципы украшения города монументами	51
<i>Д. Аркин</i> — К характеристике русского классицизма	60
<i>В. Д. Блаватский</i> — Художественное наследие античной классики . .	81
<i>Б. П. Михайлов</i> — Основные формы гармонии в архитектуре	91
<i>В. П. Зубов</i> — Архитектурно-теоретическое наследие и задачи его изучения	108

Редактор *Б. А. Котловкер*

Техред *Н. А. Кирсанова*

Сдано в набор 19/1 1945 г. Подписано к печати 26/III 1945 г. Формат бумаги 70×108^{1/16}. В 1 печ. л. 45 500 зн. Объем 7,75 п. л., 8,8 уч. изд. Тираж 5000. Л 19768. Зак. 2172.

Типография Высшей Партийной Школы при ЦК ВКП(б). Москва, ул. Чехова, 6

Отпечатано в типографии Управления Делами СНК СССР. Зак. 762

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ*

А. Г. МОРДВИНОВ

I

В освобожденных от немецкой оккупации районах и городах идет и с каждым днем возрастает восстановительное строительство. Строятся города на местах, куда эвакуирована промышленность. Предстоит поистине грандиозное строительство после окончания войны.

М. И. Калинин в письме к председателю Комитета по делам архитектуры при СНК СССР писал:

«В настоящее время, в связи с восстановлением разрушенных городов, из которых некоторые, как, например, Сталинград, строятся заново, необходимо, чтобы в этом деле приняли горячее участие и проявили широкую инициативу советские архитекторы.

Сейчас советским архитекторам представляется редкий в истории случай, когда архитектурные замыслы в небывало огромных масштабах будут претворяться в реальном строительстве. И мы вправе ожидать, что наши архитекторы удовлетворительно справятся с выпавшими на их долю задачами. В противном случае тяжелая моральная ответственность перед потомством ляжет на наше архитектурное руководство и на нашу архитектурную общественность».

В связи с восстановительным строительством возникает масса народно-хозяйственных, технических и художественных вопросов.

Я не буду останавливаться на вопросах экономики, техники и организации строительства, имеющих непосредственное или косвенное отношение к архитектуре, остановлюсь лишь на вопросах архитектуры как искусства. Эти вопросы являются наиболее спорными, а без решения их нельзя правильно решить проблемы строительства и восстановления городов.

* Из доклада вице-президента Академии архитектуры СССР акад. А. Г. Мордвинова на VI сессии Академии архитектуры СССР.

Прежде всего нужно определить, что такое архитектура.

Архитектура—это искусство строить красивые и удобные жилые дома, общественные здания и города. В произведениях архитектуры решаются одновременно две задачи — утилитарная и художественная (за исключение монументов, где решается одна лишь художественная задача). Русский зодчий XVIII в. Баженов говорил: в архитектуре «красота с пользой нераздельно должны быть». Сооружения, будь то административные, общественные здания или жилые дома, в которых решены только утилитарные задачи, не являются произведениями архитектуры.

Не только одиночные сооружения, но и комплексы, составленные из них, т. е. улицы, кварталы и целые города, могут быть (а могут и не быть) произведениями архитектуры.

Произведениями архитектуры можно считать лишь те сооружения, в которых решались и художественные задачи, хотя бы в самой элементарной форме, как, например, узбекские, русские или украинские жилища, создававшиеся самим населением.

Решать художественные задачи в плане, объеме и деталях сооружения — это наиболее трудная часть работы архитектора, требующая и наличия таланта, и больших специальных знаний, а также и практического опыта. Многие архитекторы в силу этих трудностей уходят в решение лишь функциональных задач, отрываясь тем самым от архитектуры.

Знаменитый архитектор и теоретик итальянского Ренессанса Альберти говорил: «Обеспечить необходимое — просто и нетрудно, но где постройка лишена изящества, одни лишь удобства не доставляют радости. К тому же то, о чем мы говорим, способствует и удобству и долговечности. Ибо кто не согласится, что среди украшенных стен жить удобнее, чем среди стен неотделанных? И что можно сделать путем человеческого искусства настолько прочным, чтобы оно было вполне ограждено от разрушения людьми? Только красота добьется от неприязненных людей того, что они, умерив свой гнев, оставят ее нетронутой, и, осмелюсь сказать, ничем здание, пребывая невредимым, ничем не будет ограждено от человеческого разрушения более, чем достоинством и красотой».

Социальное значение архитектуры — огромно. Ни одно из искусств не может сравниться с архитектурой по непосредственности, непрерывности и длительности воздействия на человека.

Архитектура — искусство, всегда окружающее человека. В доме, на улице, в общественных местах, в парке—всюду она является той активно действующей на него средой, в которой он живет, трудится и отдыхает. Она создает обстановку не только для индивидуальной жизни человека — жилище, но и среду для жизни крупных социальных групп — деревни, поселки, города и государства.

Архитектура служит удовлетворению эстетических потребностей народа. Народ никогда не удовлетворяется только утили-

тарными постройками и вещами; у него всегда была и есть неутолимая потребность в красоте, неодолимое стремление к украшению своего жилища и бытовых предметов. Красивая одежда, мебель, утварь, красивое жилище вызывают у человека чувство радости. Эта 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.

Наоборот, лишение всего этого вселяет тоску, уныние и угнетение, упадок работоспособности, вызывает стремление бежать. Красивый город привязывает к себе, заставляет любить себя и вызывает чувство гордости и патриотизма. Некрасивый город оставляет граждан равнодушными к себе.

Архитектура содействует в сильной степени воспитанию вкуса, она играет огромную дисциплинирующую культурную роль; непрерывно воздействуя на людей, она способствует созданию нового типа человека. Через исторические памятники архитектуры человек устанавливает также связь с прошлым своего народа,—архитектура выразительней и долговечней других искусств сохраняет память об эпохе и ее великих делах.

Архитектура являлась всегда выразительницей достоинства, силы и величия государства. В наиболее прогрессивные эпохи истории особенно сильно проявлялась потребность великих деятелей запечатлять в вечных образах архитектуры свои дела, достоинство народа и государства.

Так основатели единого русского национального государства, Иван III и Иван Грозный, увековечили эпоху возвышения и расцвета Москвы строительством бессмертных памятников — Московского Кремля и собора Василия Блаженного.

Так в XVIII в. возникли великолепные ансамбли Петербурга и жемчужины архитектуры в его окрестностях. Так после Отечественной войны 1812 г. были созданы триумфальные ансамбли в Петербурге (Дворцовая и Сенатская площади, улица Зодчего Росси) и памятники московского ампира.

Дворцы, храмы и монументальные правительственные здания воплощали в себе чувство достоинства и мощь государства. В нашем народе к этим чувствам присоединяется гордое сознание, что все эти прекрасные здания принадлежат самому народу, что в них выражена сила народа, неизбежность созданного им государственного строя. Глядя на прекрасные, монументальные здания, пользуясь этими зданиями, народ проникается уважением к самому себе, к своей стране, укрепляет чувство уверенности в своей силе. Этому нас учат не только примеры прошлого, но и современный опыт.

Так, архитектура станций московского метрополитена не только доставляет эстетическое удовлетворение, но и способствует развитию в массах чувства общественного достоинства и общественной гордости.

Архитектурные памятники на тысячелетия сохраняют память о минувших эпохах. Если бы от прошлого сохранились лишь монументальные произведения архитектуры — пирамиды и храмы Египта, Афинский акрополь, готические соборы или дворцы Ренессанса, то по одним этим памятникам ясно можно было бы судить о жизни народов и государств, их создавших.

Энгельс в «Родине Зигфрида» так определяет греческую, мавританскую и готическую архитектуру: «Греческая архитектура отражает в себе светлое, веселое сознание, мавританская — печаль, готическая — священный экстаз; греческая архитектура — это яркий солнечный день, мавританская — освещенные звездами сумерки, готическая — утренняя заря».

Архитектура, как музыка в камне, звучит в веках. Она вызывает у людей последующих поколений глубокие эстетические чувства.

Рассматривая всю мировую историю архитектуры, мы видим, что архитектура никогда не ограничивалась одними утилитарными задачами. Наоборот, создание подлинных, значительных произведений архитектуры требует средств, выходящих далеко за пределы утилитарных потребностей. Произведения архитектуры могут выполнять в первую очередь утилитарную функцию и неразрывно связанную с ней художественную; но некоторые произведения выполняют только художественную функцию.

Классификация произведений архитектуры с этой точки зрения может быть примерно следующая:

1) монументы (памятники), выполняющие только художественную функцию (триумфальные арки и колонны, обелиски, памятники выдающимся деятелям и т. д.);

2) монументальные сооружения (памятники архитектуры), выполняющие в основном художественную функцию, но одновременно используемые утилитарно (мавзолеи, пирамиды, храмы, башни и т. д.);

3) значительные архитектурные сооружения, удовлетворяющие одновременно утилитарные и художественные потребности (театры, дома Советов, музеи и другие крупные общественные здания);

4) массовые архитектурные сооружения, удовлетворяющие в первую очередь утилитарные и одновременно художественные потребности (жилища, школы, больницы и т. д.).

Сооружения, в которых решены только утилитарные задачи, не являются произведениями архитектуры.



Архитектура — это не излишество, не роскошь и не прихоть, а государственная необходимость.

Отвечая практическим потребностям населения в разного рода сооружениях, она в то же время создает художественные ценности, утверждает и пропагандирует в художественной форме

определенные идеи, вносит в жизнь человека и общества начала красоты.

Архитектура не ограничивается отдельными зданиями, она имеет дело не только с отдельными домами, но и с целым городом, его кварталами, улицами, площадями. В плане города также должны быть решены художественные задачи, ибо только такой план обеспечивает красоту города и его правильное развитие.

Для достижения своих целей архитектура использует разнообразные средства — от простой окраски и штукатурки до применения благородных материалов.

Используя материалы, архитектура выбирает их не только по технологическим признакам, но и в силу их художественных достоинств.

Она привлекает различные декоративные элементы, от простого орнамента до скульптурных барельефов.

Наконец, создание значительных архитектурных произведений требует строительных объемов, не обусловленных прямой практической необходимостью (портики, монументальные залы, башни).

Если мы придаем громадное значение дисциплинирующей и воспитательной роли искусства (театр, музыка, живопись, скульптура, кино) и отпускаем огромные государственные средства на развитие этих искусств, то с таким же основанием мы должны содействовать развитию архитектуры — искусства, теснейшим образом связанного с жизнью и бытом народа. При этом необходимо, однако, отбросить только узко утилитарное понимание задач архитектуры.

Нельзя органичивать назначение и смысл архитектурной деятельности только той непосредственной практической пользой, которую приносят те или иные сооружения.

Только предоставив архитектуре возможности осуществлять свои художественные задачи, можно рассчитывать на создание новых ценностей в этой области. Только учитывая в планировке и застройке города требования архитектурной гармонии, архитектурного ансамбля, можно достичь высокого уровня культуры градостроительства.

Именно так создавался прекраснейший из новых городов в России—Ленинград.

Именно так складывались другие прекрасные города, составляющие гордость нашей страны.

Перед нами стоит беспредельная задача: создавать красивым все, чем мы пользуемся и что нас окружает в жизни. Одежда, мебель, утварь, убранство жилищ, здания, улицы, парки и города в целом — все должно быть красивым, ибо красота — источник радости человека.

Само собой разумеется, что эта задача практически будет решаться постепенно, в меру сил и возможностей, но чем дальше, тем в больших и больших масштабах.

Советская архитектура отличается глубоким идейным содержанием. В своих лучших произведениях она отразила нашу социалистическую эпоху.

Наш новый общественный строй, новые требования жизни, новые технические возможности вызвали необходимость решения новых архитектурных задач. Это особенно ярко сказалось в нашей работе по реконструкции городов, примером чему может служить Сталинский план реконструкции Москвы.

В застройке городов новое — это архитектурный комплекс жилого квартала, который трактуется в виде единого организма, имеющего в своем составе жилые здания и культурно-бытовые учреждения. Новое заключается и в решении ансамбля целой улицы, застройщиком которой являются не частные лица, а государство, обладающее огромными строительными возможностями. По-новому ставится и решение ансамбля площадей и городских центров, являющихся местами средоточия общественной жизни городского населения. По-новому звучат у нас крупные общественные здания и сооружения, предназначенные для всего народа и играющие доминирующую роль в общем комплексе города. Новым явилось и наше отношение к природе, которую мы стремимся полностью использовать для создания условий, способствующих воспитанию сильных, здоровых и бодрых людей.

Новая техника дает новые возможности создавать комфорт в жилых и общественных зданиях, восполняющий недостатки местного климата, облегчающий человеку жизнь и повышающий его трудоспособность.

Новым фактором явилась индустриализация строительства, которая выдвинула на первый план принципы заводского изготовления частей здания и сборности, используя которые архитектор может создавать варианты решения отдельных домов, образующих целостные комплексы улиц и жилых кварталов.

Целый ряд совершенно новых типов общественных зданий и сооружений: детские сады, ясли, здания Советов, стадионы, наконец, монументы нашей эпохи — все это вносит сильнейшую струю нового в архитектуру нашей страны.

Не только новые условия, но и новые типы сооружений и новая техника определяют новое звучание нашей архитектуры. Совершенно новым является и ее идейное и эмоциональное содержание. Новые захватывающие и вдохновляющие художественные задачи нашей эпохи стали и стоят перед нами.

Чувство гордости за нашу страну, выражение достоинства народа звучат в наших лучших архитектурных произведениях.

Чувство всенародного единства, великой дружбы наших народов, чувство свободной жизни и труда выражены в лучших общественных сооружениях нашей страны. А в архитектуре жилых домов заложена идея заботы о человеке. Эта новая советская

архитектура создавалась на базе использования всего лучшего и передового, что было в современности, и на базе освоения классического наследия.

Однако серьезным недостатком в освоении культуры прошлого являлось малое внимание к отечественному наследию, к русской архитектурной классике, национальному и народному искусству, к великим традициям, созданным в области архитектуры русским народом и другими народами нашей страны и являющимся бессмертным вкладом в сокровищницу мирового зодчества.

Нужно преодолеть эту недооценку отечественного архитектурного наследия. Если в советской Грузии, Азербайджане, Армении еще обращались в той или иной степени к национальному архитектурному наследию, то архитекторы РСФСР относились совершенно пренебрежительно к народному, национальному русскому искусству и русской классике. Они предпочитали обращаться к увражам итальянского Ренессанса. Если же обратиться к наследию русской архитектуры, то какой чудесный и глубоко поучительный материал откроется нам!

Вся русская архитектура — от русской избы до храма Вознесения в Коломенском и храма Василия Блаженного и даже так называемое «русское барокко XVIII в.» — проникнута принципами классики. Русская классика XVIII в. и начала XIX в. использовала не только принципы классической архитектуры, но и формы ее.

В строительстве сельских и поселковых одноэтажных деревянных жилых домов многому можно поучиться и многое творчески заимствовать у русского народного творчества. Достаточно вспомнить северные избы превосходных строгих пропорций, со сложными декором окон; волжские и владимирские избы с разнообразным орнаментальным узором резных наличников, ставен, слуховых окон и т. д.; сибирские дома, где все орнаментальное богатство сосредоточивается на калитке и воротах. Какое огромное знание материала и его художественных возможностей, какое умение удовлетворить эстетические потребности народа проявили русские плотники и резчики!

Русская классическая архитектура XVIII в. и начала XIX в. дает нам много поучительных примеров в гражданском и жилищном строительстве. Прием фона из лицевого кирпича с каменным обрамлением окон и дверей русского барокко XVIII в. вполне приемлем и в нашем индустриальном строительстве.

Особого внимания заслуживает русский классицизм XVIII в. и начала XIX в. Эта архитектура гениальна также и по своей экономичности. Используя самые дешевые материалы, она достигала замечательной монументальности и богатства выражения. Она допускала применение и сочетание самых разнообразных местных материалов и при крайнем минимуме украшений и очень простых деталей обеспечивала своей лаконичностью и простотой высокое архитектурное качество.

Эта архитектура имела огромный диапазон: от монументальности и грандиозности общественных зданий до интимной лиричности особняков, от столичных сооружений до провинциальных домиков. Она давала возможность решать комплексы улиц, площадей и городских центров. Эта архитектура решала задачи градостроительства, создав исключительные по своей композиции планы целого ряда русских городов.

Русская классика XVIII в. и начала XIX в. нам близка и полезна потому, что целая плеяда гениальных и талантливейших мастеров, начиная от Казакова и Баженова до Захарова и Воронихина, освоила в своих произведениях мировую классику и сумела ее применить в условиях нашего климата и нашего быта, с нашими естественными материалами. На базе античности были созданы подлинно-русские произведения, неповторимые, своеобразные, великолепно гармонирующие с нашей русской природой.

Почти во всех республиках нашей страны мы находим богатейшие сокровища национального народного зодчества, которое можно использовать для решения художественных задач строительства в селе. Опыт применения национальных народных мотивов в индивидуальном жилищном строительстве может быть перенесен и на строительство малых городов и поселков, где жилые здания будут строиться как индивидуально, так и строительными организациями.

Однако, обращаясь к национальному наследию, мы должны отыскать в нем для использования в современной национальной архитектуре наиболее прогрессивные его формы.

В строительстве жилых зданий речь идет не о возврате к старому, пережившему себя типу дома; здесь нам нужно перейти на современные, здоровые, удобные типы, отвечающие повышенным требованиям и условиям советского быта. Задача состоит в том, чтобы поддержать и развить наиболее жизнеспособные и самобытные черты народного национального искусства и художественного творчества.

Использование сокровищ национального искусства и народного зодчества создаст богатый национальный и местный колорит архитектуры союзных республик и будет способствовать расцвету народного искусства.

Решая архитектуру общественных зданий, необходимо обратиться к критическому освоению монументального зодчества национальных республик, а также к классическому наследию.

Памятники монументального зодчества национальных республик могут научить нас национальным художественным приемам, искусству декоративной обработки материалов; теске и орнаментации камня, использованию пластического декора, керамики, цвета и т. п.

Применение национальных форм даст нам многокрасочное разнообразие архитектуры национальных республик; гуманистический характер классики, наоборот, явится объединяющим началом

архитектуры всех национальных республик, сохраняя черты своеобразия и особенности их.

Опыт применения национальных форм к решению современных задач проведен был на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве. Национальные павильоны Грузии, Армении, Азербайджана и другие привлекали всеобщее внимание. Своеобразные формы и богатейшая орнаментация прекрасно сочетались с изделиями художественной промышленности, с коврами, с посудой, с бытовыми предметами и с естественными дарами природных национальных республик.

Возрождение и всемерное развитие художественной промышленности, прикладных искусств, обращение к национальной культуре и искусству откроют большие возможности для архитектуры союзных республик.

Что же объединит всех архитекторов национальных республик в Советском Союзе?

Во-первых — это социалистическое содержание архитектуры: выражение в строительстве жилых домов и городов глубокой заботы и любви к человеку, построение их на базе современной техники, гигиены и комфорта; строительство крупных общественных зданий и общественных сооружений, предназначенных для всего народа; создание крупных произведений архитектуры и монументов, отражающих достоинство народов Советского Союза и их братское единство, ярко подчеркнутое Отечественной войной.

Во-вторых — это классические принципы и основы архитектуры, которые, в силу их гуманистического общечеловеческого характера, объединяют и связывают нас с тем лучшим, что было в жизни человечества.

Какие же отличительные черты могут быть в архитектуре союзных республик? Это — народное, национальное в жилище, в произведениях архитектуры, прикладном искусстве, в бытовых вещах и в предметах оборудования жилищ. Все это создает своеобразный неповторимый колорит национальной архитектуры.

Такая единая творческая основа советской архитектуры обеспечит в архитектуре единство многообразия; она действительно позволит нам создать архитектуру социалистическую по содержанию и национальную по форме.



Руководящая идея, которую выдвинула в области искусства наша партия, — это идея социалистического реализма как основного метода художественного творчества. Эта идея оплодотворила все области искусства. Она дала огромные творческие результаты в советской литературе, в живописи, в музыке, в скульптуре и в

кино. Она принесла в искусство глубокую идейность и высокий уровень художественного мастерства. Она вызвала к жизни прекрасные произведения советского искусства, которыми по праву гордится наша страна.

Метод социалистического реализма принес свои плоды и в области архитектуры. Все мы являемся участниками того большого творческого процесса, который развивался в нашей архитектуре на протяжении последних 10—12 лет и который протекал в основном под знаком социалистического реализма как основного метода творчества.

Мы начали овладевать этим методом, что потребовало от всех нас сложной и трудной перестройки. Овладение этим методом попрежнему является основной творческой задачей советской архитектуры. Сейчас, перед лицом новых гигантских задач восстановительного строительства, мы должны стать еще более вооруженными и в техническом, и в художественном, и в идейном отношении.

Мы должны быть не только на уровне наиболее прогрессивных достижений мировой науки и техники, но мы должны занять ведущее место в этом отношении, непрерывно развивая нашу техническую изобретательскую мысль и совершенствуя техническое вооружение нашей архитектуры.

Мы должны, далее, подвести итог всему накопленному опыту советской архитектуры и градостроительства за истекшие десятилетия, отбросив все то, что несет на себе печать схематизма, бумажного отвлеченного мышления, и тщательно подхватить и продолжать то, что уже доказало свою жизнеспособность.

Мы должны смело продолжать и развивать традиции отечественного зодчества, делать это гораздо смелее и глубже, чем мы это делали до сих пор, не отворачиваясь в то же время от мирового архитектурного наследства, но отвергая путь книжного, «увражного» эстетизма.

Мы должны гораздо сильнее, чем прежде, подчеркнуть градостроительное начало во всей нашей архитектурной работе. Ведь мы еще очень мало воспользовались теми огромными преимуществами, какие дает архитектору плановое социалистическое хозяйство. Между тем, мы знаем, что это градостроительное начало, опирающееся на всю мощь планового хозяйства, является художественным фактором в архитектуре, фактором, способствующим созданию великих архитектурных ценностей как в монументальных ансамблях, так и в жилых кварталах, жилых поселках и т. д.

Мы должны твердо помнить, что мы проектируем и строим для великой страны, для великого народа, потребности которого чрезвычайно многообразны. Условия быта, климата, национальные особенности также отличаются исключительным многообразием. Поэтому во всей нашей работе мы должны проводить строго ди-

ференцированный подход к каждой данной теме, к каждому городу, к каждому зданию, решая его не по каким-то шаблонам или условным показателям, а в строгом соответствии с реальными условиями места, города, быта, с учетом реальных требований тех или иных групп потребителей нашей продукции,—словом, с учетом подлинных нужд жизни, а не узко профессиональных и часто весьма отвлеченных архитектурных схем.

Становление социалистического реализма во всех областях искусства, в том числе и в архитектуре, сопровождалось, как известно, борьбой против всевозможных отклонений от этой реалистической линии и от реалистического мировоззрения, — борьбой с формализмом, всевозможными видами эстетического трюкачества, конструктивизмом и т. д. В нынешний ответственный период развития советской архитектуры особенно вредны рецидивы этих уже осужденных жизнью явлений.

Сплоченность всех архитектурных сил под знаком социалистического реализма приведет нас к расцвету советской архитектуры.

Все великие эпохи в истории зодчества характеризовались единством основных творческих устремлений отдельных мастеров и общей целеустремленностью всех деятелей архитектуры. Эта общая целеустремленность и была важнейшей предпосылкой для создания великих архитектурных ценностей, вошедших в мировую сокровищницу человеческой культуры.

Нет нужды доказывать, что эта единая целеустремленность архитектурного творчества никогда не исключала и не исключает всего разнообразия творческих исканий отдельных индивидуальностей и направлений. Напротив того, в наших условиях архитектурное творчество будет следовать по пути многообразного развития как отдельных творческих индивидуальностей и направлений, так и различных национальных форм, связанных с культурными традициями отдельных народов и национальностей нашего Союза.

Н. С. Хрущев в статье о восстановительном строительстве на Украине так определил задачи советских архитекторов: «Работая над планировкой городов и отдельных зданий, необходимо учитывать весь опыт классической архитектуры, достижения нашей советской архитектуры, а также учитывать национальные особенности нашей республики. Нужно использовать все то замечательное, что создали за многие десятилетия русский и украинский народы в области строительства и архитектуры. Архитекторы и строители обязаны руководствоваться тем положением, что в нашей стране главное внимание должно быть направлено на создание человеку хороших условий для его работы и для его отдыха».

Эти слова прекрасно выражают общую основу творческих исканий советской архитектуры.

III

Перед нами стоят серьезнейшие задачи восстановления крупных городов и целых районов, разрушенных войной.

М. И. Калинин в статье «Большая общенародная задача» писал*:

«Врагом причинены нам огромные разрушения. Некоторые города, как, например, Сталинград, почти полностью уничтожены, и их придется заново отстраивать. И вот невольно возникает вопрос—как строить? Можно ведь просто возводить здания на основе старой планировки, а можно произвести их новую перепланировку. Нам кажется, что к этому делу должны быть приложены все творческие силы наших архитекторов и строителей, и прежде всего должна подвергнуться пересмотру целесообразность старой планировки..

«Могут возразить, что новая планировка городов сильно усложнит и даже задержит строительство и что это мероприятие довольно дорого обойдется. Вполне соглашаясь с этим, я все же думаю, что это необходимо сделать. Ведь города строятся на столетия, и поэтому особенно важна их целесообразная планировка».

Наша цель в градостроительстве заключается в том, чтобы создать экономно благоустроенные, удобные, гигиеничные и красивые города. Очевидно, этим требованиям и должна отвечать целесообразная планировка города.

Утилитарные вопросы — экономики, размещения промышленности, селитебных зон, санитарной техники, коммунального хозяйства и транспорта — безусловно должны быть правильно решены в любом проекте планировки городов, и здесь мы остановимся лишь на вопросах художественных, без решения которых нельзя сделать город произведением архитектуры.

Мы знаем примеры таких городов, как Магнитогорск, где в плане города и в проекте его застройки были поставлены только утилитарные задачи. Построенные по таким проектам города оказались в результате не только безликими, скучными, некрасивыми, но и неудобными.

Таким образом, художественные проблемы в планировке и застройке восстанавливаемых и новых строящихся городов имеют огромное значение.

Разрушения, причиненные нашим городам врагом, дают возможность и настоятельно требуют радикального решения вопросов архитектурной планировки городов. Мы должны теперь же заложить архитектурно-композиционные основы роста восстанавливаемых городов,—иначе города наши неизбежно в самой основе своей будут изуродованы узким утилитаризмом и упрощенством и лишены красоты.

Что же является основной предпосылкой к созданию красивого города?

* «Известия» от 10 декабря 1943 г.

Прежде всего — это правильное отношение архитектора к природе, ибо «природа — лучшая художница» (Альберти).

Задача архитектора — не в том, чтобы конкурировать с природой, а в том, чтобы раскрывать природу, дополнять ее и усиливать ее воздействие на человека средствами архитектуры, а там, где она бедна, — создавать ее (бульвары, сады, водоемы и пр.).

Средства архитектуры будут наиболее эффективно использованы, если зодчий станет располагать свои сооружения не вопреки природе, а в согласии с ней. Ведь, включенная в композицию города, природа лучше всего выявит и подчеркнет красоту и звучание самой архитектуры; поэтому решение собственно архитектурных задач потребует затраты гораздо меньших средств.

Естественная красота местной природы, таким образом, должна быть не только сохранена, но и выявлена в композиции города.

Композиционно выгодные особенности природы данного места, например наличие широкой реки, берег моря, холмистый рельеф, зеленые массивы, могут быть использованы, подчеркнуты и усилены средствами архитектуры. Необходимо сохранить в городе все, что способствует общению человека с природой, предусмотреть наибольшее число открытых перспектив на красивые природные точки — холмы, горы, морскую даль. Пренебрежение этими естественными факторами лишит наши города естественной красоты, которой не возместить ничем.

Неправильная застройка Сталинграда привела к тому, что прекрасные берега Волги были застроены непрерывными рядами высоких домов, заслонявших вид на реку и лишивших город прогулочной набережной; улицы города, направленные в сторону реки, упирались в стены этих домов, и фактически приволжский город оказался отрезанным от Волги.

В Свердловске никак не использован большой водный бассейн, находящийся в центре города. Вместо того чтобы сгруппировать вокруг себя центральные здания и центральные площади города, этот бассейн существует, как грязный водоем с неблагоустроенными берегами. Свердловск не имеет архитектурного лица, несмотря на обилие новых крупных зданий, главным образом из-за того, что в нем совершенно игнорируются природные данные города.

Природа всюду определяет возможности деятельности градостроителя и характер композиции города. Архитектура должна служить как бы оправой, усиливающей естественную красоту природы и благодаря ей приобретающей сама большую ценность. Используя природу таким образом, необходимо на основе ее композиционных закономерностей создавать архитектурный организм города.



Красоту и выразительность города определяет также правильное решение его композиционного стержня. Такой стержень составляют центральная площадь (или система площадей) и главная

улица, нередко связанная с привокзальной площадью («весги-бюль» города). Отсутствие четко выраженного композиционного стержня приводит к нарушению стройности и цельности всего города. Челябинск, где композиционный стержень отсутствует полностью, производит впечатление совершенно неорганизованного города, в Свердловске нет ни главной площади, ни четкой связи с вокзалом. Наоборот, Новосибирск (по сути дела одноэтажный город) производит впечатление города столичного, благодаря тому, что в нем хорошо решен центр города в системе двух пересекающихся магистралей, но связь с вокзалом здесь архитектурно не организована.

Один из чудеснейших городов Советского Союза—Алма-Ата—много выиграет, если будут созданы связь города с вокзалом и хорошая центральная площадь.

Лучший пример столичного города с ясным композиционным стержнем — Ленинград, где главная магистраль ведет к центру общественных зданий.

Особое и решающее значение в красоте города имеет центр города. При этом важнейшее значение имеет правильное расположение центра города. Витрувий говорил: «Если город лежит у моря, то участок для форума надо выбирать у самой гавани; если же в глубине страны—то в середине города».

Серьезным недостатком планировки Сталинграда являлась изолированность центра города от реки. В Новороссийске не только отсутствовала площадь у моря, но и главная магистраль, игнорируя море, уходила в сторону от него.

Сопоставляя Лондон и Ленинград—два столичных города с выдающимися зданиями и прекрасными ансамблями, мы безусловно должны будем отдать предпочтение Ленинграду. Оба эти города расположены на реках (Темза, Нева), но в Лондоне центр города расположен не у реки; здесь не концентрируются выдающиеся здания. В Ленинграде, наоборот, центр города расположен именно у реки и состоит из целостного ансамбля площадей и величественных зданий, которые сосредоточены здесь. Такой ярко выраженный центр, расположенный в связи с доминирующим природным фактором—рекой, определяет ясность композиции города и его красоту.



Важнейшее значение для красоты города имеют общественные здания: они выявляют образ города, характер его стиля, отмечают главные и наиболее значительные точки города и служат ориентирами, определяющими пространственную структуру города и его силуэт.

Общественные здания располагают в наиболее видных местах на площадях, ими замыкают перспективы и делают их обозримыми со всех сторон. Росси говорил: «Не от количества красивых

зданий в городе зависит красота города. Одно красивое здание, правильно поставленное, может создать красоту целого квартала...». Примером может служить здание Адмиралтейства Захарова, замыкающее перспективу трех магистралей Ленинграда.

Значение общественных зданий, как композиционных акцентов в системе города, дает архитектору право полного использования всех средств архитектурной выразительности.

Каждое крупное общественное здание имеет индивидуальные и неповторимые черты. В общественных зданиях может быть создана предельная сила и монументальность звучания архитектуры.

Пожалуй, ни один город, если он хочет быть красивым, не может обойтись без высотных композиций. Высотные композиции всегда создавали величие и красоту города (шпиль и купола Ленинграда, башни, колокольни, храмы Москвы и других русских городов). Через всю историю архитектуры проходит настойчивое стремление градостроителей украсить свой город мощным высотным сооружением, которое служило бы выражением его величия: мечта флорентийцев о соборе, сооружение Василия Блаженного Иваном IV, надстройка колокольни Ивана Великого Борисом Годуновым, сооружение Петром I Петропавловской колокольни со шпилем тотчас же после основания Петербурга. Дворец Советов в Москве—служат примерами и подтверждением этого. Ни один старый русский город не обходился без высотных композиций, имели их и большие села. По свидетельству летописцев, русские люди, создавая высотные здания храмов, восхищались «высотой, красотой и светлостью» их.

То же мы видим во всех городах и столицах мира. (Вестминстерское аббатство в Лондоне, Капитолий в Вашингтоне, собор Парижской богородицы и Дом инвалидов в Париже, собор св. Петра в Риме, новая ратуша в Стокгольме и т. д.).

Города, лишенные ситуэтных высотных композиций (башен, купольных зданий, колоколен и т. п.), имеют невыразительный, однообразный, унылый вид. Когда упала колокольня Сан Марко в Венеции, главная часть города потеряла всю свою выразительность, —она казалась плоской и вялой на фоне гладкой поверхности моря; такой же вялый вид приобрела и площадь Сан Марко, а декоративный убор здания Прокураций казался назойливым и неоправданным. Звучность всего ансамбля была нарушена. Наоборот, как усиливает воздействие ландшафта храм Вознесения в Коломенском, стоящий на холмистых просторах над Москвой-рекой!



Красоту города усиливают также произведения архитектуры прошлого. Выделяясь в ряду современных построек, они придают городу разнообразие. Отличие в их форме и стиле, их контраст с новой застройкой могут быть использованы для усиления архитектурной гармонии города.

Памятники архитектуры сообщают городу индивидуальный и неповторимый облик, напоминают об его историческом прошлом, придают ему национальный колорит.

Прекрасные произведения архитектуры прошлого должны тщательно сохраняться как украшение и гордость города.



Украшают город и монументы — памятники великим событиям и великим людям, декоративная скульптура в садах и парках, триумфальные арки, колонны и обелиски. Между тем, наши города, даже Москва, крайне бедны монументами. Немаловажную роль в украшении города играют малые архитектурные сооружения (павильоны, решетки, ограждения и г. п.), типы которых должны быть разработаны архитекторами в соответствии с характером города.

Ничто не содействует в такой степени красоте города, как обилие зеленых насаждений. Даже весьма скромные города, имеющие много зелени, как, например, Чимкент и другие города Средней Азии, красивы и привлекательны. Между тем, в большинстве наших новых городов поражает отсутствие зелени. При новой застройке не используются даже отличные питомники зелени, имеющиеся во многих городах, и города остаются оголенными. Зелень обогащает и облагораживает облик улиц, застроенных даже скромными домами. Особенно хороша зелень в сочетании с водой (фонтаны, каскады, пруды, озера и т. п.). Зеленые насаждения с монументами и фонтанами украшают и городские площади. Красота многих площадей европейских и наших городов—в их зелени, фонтанах и монументах.



Во многих наших городах войной сметены целые улицы; огромное количество жилых домов сожжено врагом. Множество домов в крупных и малых городах требует полной или частичной перестройки; многое должно быть построено заново. Огромные затраты, производимые нами на жилищное строительство, требуют правильного решения архитектурных задач, стоящих перед нами в этой области. Не следует думать, что высокий архитектурный эффект потребует значительных излишних затрат. Если в городе есть хорошие площадки, застроенные крупными общественными зданиями, оформленные монументами, фонтанами и декоративной скульптурой, то рядовая застройка может быть скромной, ибо она играет в таком городе роль фона, хотя и активного.

В Ленинграде Невский проспект производит прекрасное впечатление, хотя дома рядовой застройки, стоящие на нем, просты и архитектура их не выдающаяся. Но когда двигаешься по нему, то

внимание привлекают основные архитектурно-композиционные узлы—Аничков дворец и мост, Александринский театр, Казанский собор Воронихина и другие; особенно же приковано внимание к замыкающему проспект Адмиралтейству.

Необходимо со всей ясностью отдать себе отчет в том, что не только архитектурное решение города в целом, но и решение улицы требует строгой дисциплины, без которой улица не может стать целостным и гармоничным произведением архитектуры. Не меньшее значение имеет также правильно найденная соразмерность ширины улиц и высоты застройки. Фасады домов, выходящие на магистрали, должны отвечать характеру улицы.

Особенно скромной может быть архитектура рядовой застройки, если улица озеленена, ибо самая скромная архитектура необычайно выигрывает от соседства с зеленью. Но там, где озеленения нет, приходится несколько усиливать архитектурно-декоративные средства, компенсируя ими недостаток в зелени.

Зелень должна играть большую роль и в архитектуре внутриквартальных пространств. Здесь архитектор гораздо меньше связан градостроительной дисциплиной и может добиваться большего своеобразия в своих архитектурных решениях.

Дом, замкнутый со стороны магистрали, может быть более открытым внутри квартала. Здесь можно применять балконы и лоджии, открытые не на шумную пыльную улицу, а в просторное, обильно озелененное внутриквартальное пространство. Подобное сочетание строгой ансамблевой застройки магистралей и центра с свободными живописными формами внутриквартальных пространств и жилых улиц создаст красоту советского большого города.

В архитектуре улицы малых городов, при разомкнутой ее застройке одно- и двухэтажными домами, приобретают большое значение красиво сделанные ограды, калитки и ворота. Игнорирование этих малых форм и зелени при строительстве многих поселков и малых городов приводит к созданию унылых пустырей с отдельно поставленными, не связанными друг с другом коробками домов.

Привлекательный облик жилых домов в небольшом городе легко создать применением простейших средств. Определяющее значение имеют здесь опрятный облик и цветовое оформление, выделяющее архитектурно-декоративные детали на основном фоне. Блистающая белизна украинских хат в значительной степени определяет опрятный облик сел Украины. Наоборот, отсутствие элементарной заботливости об опрятности внешнего облика домов некоторых районов наших крупных городов, обладающих ценной застройкой, создает впечатление трущоб, несмотря даже на чистоту жилищ в этих домах. Поэтому, наряду с заботой о чистоте и гигиеничности жилищ, необходимо создать движение за опрятность внешнего облика наших домов, за опрятность, достигаемую к тому же самыми простыми средствами.



Врагом разрушены и сожжены тысячи сел, и сейчас развернулось огромное восстановительное строительство.

Как строить жилища и общественные здания в селе? Как решать планировку сел?

М. И. Калинин в упомянутой выше статье писал: «В сельском строительстве мы должны отразить те экономические изменения, которые произошли в деревне. В самом деле, коллективизация сельского хозяйства мало отразилась на планировке наших сел, а тем более на архитектурном оформлении общественных и хозяйственных построек. МТС, колхозные фермы, сельские предприятия, школы, детские ясли—все это строилось в приспособлении к существующей деревне, иногда в ущерб себе принаравливаясь к уже имеющейся планировке села».

Задача архитекторов—создать новые, целесообразные планировки наших селений.

Н. С. Хрущев, лично руководящий восстановительными работами на Украине, в статье, опубликованной в «Правде» от 24 июня 1944 г., писал: «Известно, что многие села разрушены немецкими захватчиками, и сейчас проводится большая работа по их восстановлению. И здесь наши архитекторы должны прийти на помощь, дать проекты планировки сел с учетом требований нашего колхозного села, с учетом перспектив развития колхозов. Следовало бы дать несколько примерных проектов, которые использовались бы при строительстве сел. Если мы внимательно посмотрим на наши села, то мы заметим, что их легко разбить на группы. В одной части Украины они расположены возле рек и водоемов, среди оврагов и долин. В степной части они раскинулись на ровной местности, вытянувшись лентой вдоль дорог. Поэтому необходимо разработать несколько типовых проектов и рекомендовать пользоваться ими при строительстве колхозов и сел. При этом, конечно, следует предусмотреть, где и как располагать хозяйственные постройки, как разбить общественный парк, где построить школу, больницу, МТС, мельницу и другие общественные колхозные и жилые постройки. И, кроме того, нужно не только просто поставить хату, но и запланировать вокруг палисадник, озеленение и т. д. Словом, надо дать план удобного и красивого расположения села, колхоза. Здесь нужно также учесть национальные моменты. Украинский крестьянин очень любит украшать свою хату. Надо ему помочь в этом».

Наряду с техническими и экономическими вопросами восстановительного строительства должны быть поставлены также и вопросы художественные, о которых говорит Н. С. Хрущев, исходя из потребностей украинского народа.

Народное зодчество создало замечательные произведения, опираясь на которые мы должны создать удобные и красивые типы жилищ для восстановления разрушенных селений.

Какое изумительное богатство дает нам деревянное зодчество! Изумительное знание материала и умение использовать его художественную выразительность дают плотники и резчики России и Белоруссии. Как красочно и поэтично народное жилище Украины!

Всюду органическим составным элементом народного зодчества является народное искусство, создавшее богатейшую сокровищницу форм, из которых мы должны смело черпать, создавая архитектуру новых советских сел.

Огромный материал народного искусства и народного творчества должен быть нами изучен и освоен. До сих пор архитекторы почти не обращались к этой сокровищнице. Подобному пренебрежению художественным опытом народа не должно быть места. Только на основе использования местных материалов и народного художественного опыта мы можем создать архитектуру новой колхозной деревни, которая будет полностью отвечать представлениям местных жителей о красоте и уюте.

Используя народное зодчество и народное прикладное искусство, мы должны помочь народу поднять постройку жилищ на наиболее высокий культурный уровень, сделать их более здоровыми, светлыми и радостными. Внимательное изучение и критическое использование всего многообразия народного творчества позволит достигнуть уюта и привлекательности в наших новых селах, восстановленных из пепла войны, и выявить все художественное многообразие нашей родины и культурного богатства населяющих ее народов.

Огромная масса сельских жилищ будет построена самими крестьянами,—нужно выявить и всячески поддерживать кадры мастеров народного искусства и способствовать их развитию.

Мотивы народного национального зодчества могут быть с успехом использованы не только в колхозном строительстве, но и в одноэтажном поселковом и городском строительстве, особенно в самодеятельном, индивидуальном.

Стандартные коробки-дома многих наших новых поселков крайне однообразны и убоги. Между тем, если внимательно взглядеться в деревянные сельские дома, то мы обнаружим, что эти дома тоже стандартны и по форме, и по размерам (обычно 7×9 аршин в нашей средней полосе), но какое разнообразие и индивидуальные особенности вносят в каждый дом детали—наличники, ставни, крыльца и т. д.!

Индустриальный способ производства поселковых домов не противоречит художественным интересам архитектуры. Взаимозаменяемостью деталей, различной окраской, комбинированием в застройке разных типов домов можно создать улицы с разнообразными по архитектуре домами, составляющими целостный ансамбль.



Большую роль в архитектуре играют произведения художественной промышленности и искусство бытовой вещи.

На Украине чудесная роспись сельских жилищ возникает на основе тех же мотивов, что и вышивка полотенец и одежды. Хату украшают произведения замечательного гончарного искусства.

Резьба и художественная обработка изб нашей средней полосы также основаны на традициях народного производства деревянной утвари и разных предметов домашнего обихода.

Украшение жилища Средней Азии базируется на основе на родных мотивов коврового, майоликового и других искусств.

Таким образом, изделия художественной промышленности органически входят в убранство дома и в быт и великолепно гармонируют с произведениями народного зодчества. Поэтому всемерное развитие кустарной художественной промышленности обеспечит не только красоту бытовой вещи, но и красоту жилищ.

Кадры народных мастеров прикладного искусства у нас есть. При некоторой организационной и материальной поддержке может быть обеспечен расцвет кустарной художественной промышленности во всем ее многокрасочном национальном своеобразии.

Но этого мало. Надо всемерно развивать не только кустарные художественные промыслы, но и индустриальную художественную промышленность. Без развития государственной художественной промышленности не может быть расцвета советской архитектуры. Высокие произведения архитектуры наглядно показывают нам, что искусство архитектора всегда было неразрывно связано с творчеством художников и мастеров прикладных искусств.

В русской классической архитектуре произведения художественной промышленности всегда являлись неотъемлемым ее элементом; мебель, утварь, лепка, роспись потолков, окраска стен, обои и т. д.—все создавалось в едином стиле и определяло необычайно сильное единое звучание всей архитектуры интерьера.

Наша страна всегда славилась замечательными мастерами и художниками прикладных искусств и отделки зданий—лепщиками, резчиками, краснодеревцами, альфрейщиками, чеканщиками, мастерами художественного литья и др. Каждый мастер, каждый художник-прикладник вкладывал долю своего искусства в осуществление замысла архитектора. Без этих мастеров архитектор, как дирижер без музыкантов, не смог бы создать полноценных произведений искусства.

Под влиянием упрощенчества и конструктивизма в архитектуре, отрицавших всякий декор и орнаментацию в интерьере и сводивших требования к предметам быта лишь к утилитарным функциям, наша художественная промышленность пришла в упадок. Квалифицированных мастеров и художников прикладного искусства у нас осталось очень немного, а подготовка кадров в

этой области исключительно слаба. Нужно прямо сказать, что без всърождения и подъема художественной промышленности, без художников и мастеров прикладных искусств невозможно обеспечить подъем архитектуры на высокий уровень.

Задача возрождения художественной промышленности должна быть разрешена.



Наша героическая Красная Армия под руководством великого полководца и вождя народов товарища Сталина наносит врагу мощные удары и завершает освобождение родной земли от фашистских захватчиков. Близится час окончательной победы.

Одновременно с великими битвами на фронтах развернулось стромное восстановительное строительство в городах и селах.

Советские архитекторы вступают в новый этап развития советской архитектуры. Перед нами стоят огромные и ответственные задачи восстановления разрушенных врагом советских городов и сел, создания удобных и красивых городов и сел, общественных зданий и жилищ, достойных героических народов нашей Великой Родины.

Наш народ одерживает великие победы на фронтах Отечественной войны. Нет никакого сомнения в том, что всенародная задача—возрождение разрушенных городов и сел—будет также успешно разрешена нашим народом, руководимым великим Сталиным,

К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ В ПОСЛЕВОЕННОМ ВОССТАНОВИТЕЛЬНОМ СТРОИТЕЛЬСТВЕ

А. В. БУНИН

Четыре великих принципа архитектуры, а именно: строить удобно, прочно, экономно и красиво, должны сохранить свое значение и в послевоенном восстановительном градостроительстве. Однако мы будем говорить лишь об одном из них — о красоте города, так как решение насущных жизненных вопросов в суровых условиях первых послевоенных лет может отодвинуть проблему эстетики на второй план. Постараемся вкратце сказать о том, *чему учит архитектурное наследие в смысле достижения красоты города, если обратиться к этому наследию с позиций восстановительного строительства*. Строительство же в наступающий восстановительный период будет резко отличаться от довоенного строительства, ибо *города будут не только строиться, но и собираться на месте из готовых уже стандартов*; разовьются высокие темпы освоения городской территории, низкоэтажная застройка возобладает над высокоэтажной, а отсюда — на новые рельсы станет само проектирование городов.



На красоту города в положительном смысле влияют очень многие факторы, начиная с красивого местоположения и кончая наличием в городе какой-либо красивой площади, красивой улицы, сквера, бульвара или группы красивых зданий. Даже хорошо поставленный картинный фонтан или монумент способен украсить отдельный уголок крупного города или сделать привлекательным небольшой городок и поселок. Однако, как показывает мировое художественное наследие, только тот город становится полноценно красивым, который представляет собой единую архитектурную композицию, разумеется — композицию не плоскую, а трехмерную,

имеющую *архитектурно-выразительный план, активный силуэт и безусловно преобладающий центр*. Итак, хорошо скомпонованные план, центр и силуэт города являются главными средствами в достижении красоты города. Приведем один пример в подтверждение этого положения.

Сопоставим Лондон и Ленинград. Оба города имеют в своих пределах выдающиеся здания и ансамбли. Так, например, собор св. Павла не менее—если не более—выразителен, чем ленинградский собор Исаакия или Казанский собор. Весьма интересен в Лондоне комплекс Вестминстерского аббатства с капеллой Генриха VII; по-своему интересен и суровый Тоуэр, а перестроенная впоследствии Риджент-стрит в свое время могла поспорить с улицей Зодчего Росси. Однако какая колоссальная разница между Ленинградом и Лондоном, причем не в пользу Лондона, а против него! Абсолютное превосходство Ленинграда над Лондоном является следствием многих причин.

Ленинград имеет мощную реку, создающую в городе величавый и спокойный ландшафт. Темза не обладает столь богатыми ландшафтными данными. Однако Лондон уступает Ленинграду совсем не потому, что природа менее щедро его одарила, а вследствие того, что строители Лондона не решили общей композиции города.

В самом деле, почти все выдающиеся сооружения Лондона либо отодвинуты от реки, либо пассивно воспринимают ее ландшафт. Вплоть до XIX в. Лондон вовсе не имел благоустроенных набережных,—дома и склады подходили прямо к реке, и Темза вполне отвечала определению Корбюзье: «река—это черный ход города».

Далее, план Ленинграда—это простая и ясная композиция, имеющая периферию и центр. Радиальные проспекты Ленинграда сходятся у Адмиралтейства и, обладая целеустремленностью, готовят почву для возникновения городского центра в том месте, где Нева, раздваиваясь симметрично, образует широкое водное зеркало.

План Лондона не имеет ясной композиционной структуры. Паутина криволинейных, вяло изогнутых улиц столь безразлична, что с большим трудом удастся найти главную улицу—Оксфорд-стрит, идущую с запада на восток. План Лондона не дает предпосылок для концентрации выдающихся архитектурных сооружений, наоборот—он скорее подсказывает их распыление.

Если лучшие здания Ленинграда группируются в крупные комплексы, сосредоточенные в самом прекрасном месте—у раздвоения Невы, то здания Лондона рассеяны по городской территории. Тоуэр стоит далеко на востоке, почти у Лондонских доков, Вестминстерское аббатство вместе с Парламентом отнесено к западу от центральных кварталов, а интервал, получившийся между этими комплексами, настолько велик, что их не может связать даже столь грандиозное сооружение, как собор св. Павла. Таким образом, три крупнейших сооружения Лондона существуют отдельно

и ни одно из них не имеет решающего значения. В этой децентрализации архитектурных сил города и в отсутствии главного объединяющего сооружения, т. е. архитектурного центра тяжести города, и заключается основной порок Лондона.

Итак, результаты сравнения Ленинграда и Лондона подтверждают тот принцип, что центр, силуэт и городской план определяют успех или неуспех в достижении красоты города. Действительно, центр определяет архитектурный характер города, и каков центр, таков и город. Однако, чтобы стать действительно организующей силой, центр должен быть связан с генеральным планом всего города и иметь выразительный силуэт. В этих основных положениях, очевидно, убедились и англичане, которые составляют теперь проект восстановления Лондона, с таким расчетом, чтобы центр города максимально усилился. По проекту Уэбба (1942 г.), вокруг собора, св. Павла разбивается громадная площадь, и, наконец, после многих веков собор получает выход к реке.

Как же обстояло дело с проектированием городских центров у нас до войны и каких ошибок нужно теперь избегать? По сравнению с периодом конструктивизма советское градостроительство в художественном отношении значительно ушло вперед. Теоретически мы признали необходимость сооружения городских центров, а в Ленинграде, Киеве, Харькове, Ташкенте и других городах даже сделали попытки к их осуществлению. Однако у нас имеются еще серьезные недостатки. Эти недостатки заключаются: 1) в неудачном расположении центров—очень часто без учета ландшафтных особенностей данного города; 2) в однотипности центров, 3) в чрезмерной сложности и, следовательно, дороговизне центра и 4) в отсутствии выразительного силуэта у центрального ансамбля.

Пример неудачно расположенного нового центра дает тот же Ленинград, где Дом Советов с площадью перед ним поставлен далеко за городом и совершенно оторван как от Невы, так и от моря. Этот пример прямо противоречит правилу Витрувия, говорившего в своем бессмертном трактате: «Если город лежит у моря, то участок для форума надо выбирать у самой гавани, если же в глубине страны, то в середине города»*.

Далее, наши центры удивительно похожи один на другой. Почти повсеместно мы проектируем центр города в виде грандиозной прямоугольной площади или группы прямоугольных площадей, тогда как есть и круглые, и трапещиевидные, и неправильные площади, которыми так изобилуют готика, Ренессанс и барокко. Центр города мы проектируем обязательно в виде компактного ансамбля, а между тем, центром города может быть и прямолинейный проспект с украшающими его площадями (как, например, парижский диаметр, растянутый от Лувра до площади Звезды); центром может быть и кольцевая магистраль (например венский Ринг); центром может служить и крупный парковый массив с разбросанными на его территории общественными зданиями.

* Витрувий, Об архитектуре, кн. 1, гл. 7, п. 1.

Следует еще отметить чрезмерную сложность наших новых городских центров. Расположив свой центр далеко от красивого естественного ландшафта или от старых памятников архитектуры, проектировщик принужден прибегать к усложнению композиции, чтобы хоть чем-нибудь выделить свой центр. Появляются бесчисленные курдонёры, ризалиты, ненужные скверы, террасы, фонтаны и т. д. Общая длина фасадов зданий, оформляющих площадь перед Домом Советов в Ленинграде, составляет около 4 пог. км (не считая открытых на площадь дворов и проездов). Это значительно больше длины фасадов старого петербургского центра и, следовательно, новый (не главный, а только частный) центр Ленинграда будет стоять дороже старого центра, а по художественному эффекту он никогда не сравнится с ним. Сооружая центры наших новых городов, не следует повторять ошибок прошлого. Нельзя уходить от природы, ибо она дает возможность упростить композицию и, вместе с тем, обогатить ее так, как никогда не сможет достичь этого талант архитектора; не надо огрызаться от старых памятников (кремлей, выдающихся церковных и гражданских зданий), и, наконец, необходимо расширять палитру композиционных приемов, вводя в центр наиболее эффективные башни и купола. Вот то наиболее существенное, что нужно принять на будущее, исходя из опыта строительства городских центров наиболее красивых городов мира.

Перейдем к композиции городского плана. План города можно уподобить костяку человека. Если скелет крепок и строен, то и покрывающее его тело почти всегда гармонично. Отсюда следует, что можно говорить и о красоте скелета, хотя мы его и не видим. *План города может обладать красотой, но красотой, скрытой от нас. Эта красота обнаруживает себя при застройке города, и чем лучше и совершеннее будет планировочная композиция, тем легче будут создаваться эффектные ансамбли.* В самом деле, разве мог бы Петербург непрерывно совершенствоваться в течение ста с лишним лет, если бы в основу его строительства с самого начала не был положен превосходный генеральный план? Разве не украшают Венецию ее прекрасные каналы, дающие красивые линии берегам и подсказывающие архитекторам размещение живописных церквей и палаццо?

Но что составляет становой хребет городского плана? Альберти, а вслед за ним и Скамоцци, давая описания планов своих идеальных городов, говорят о *главной улице*, которая должна вести от *главных городских ворот к центру города*. Внимание этих теоретиков фиксируется на въезде в город, на главной улице и на центре города. Такова, собственно, основа городского плана и современного рядового города, с той только разницей, что на место городских ворот теперь стал железнодорожный или водный вокзал. Конечно, в крупных городах эта система значительно усложняется, но все же центр и вокзалы служат опорными пунктами всякого городского плана.

Если посмотреть на наши недавние планировочные проекты с точки зрения четкости решения этих трех элементов, центр—главная улица — вокзал, то лишь очень немногие проекты вполне решают задачу. Очень часто вокзалы расположены далеко от центра и неудобно. Пассажиры, приезжающие в город, попадают не в парадно оформленный вестибюль города (подобный пьядца дель-Пополо в Риме), а входят как бы с черного хода, захламленного строительной рухлядью. Главная улица нередко лежит далеко от вокзала и не ведет ни к центру, ни к вокзалу. За исключением немногих проектов, созданных нашими лучшими мастерами планировочного искусства, огромное большинство проектов лишено художественной зрелости. Во многих планировочных проектах есть частности, но нет главного, нет ведущего мотива, и, следовательно, нет и целого. Анализируя причины упадка планировочного мастерства, нельзя не прийти к убеждению, что *мы недостаточно используем архитектурное наследие. Без творческого заимствования идей и даже форм* (причем возвышенных идей и зрелых форм) *не может быть прогресса в искусстве.*

Как новатор, в нашей памяти всегда встает Ленотр, основоположник системы городского диаметра, сочетающегося с лучевыми магистралями. Но Ленотр все же свою систему не избрал, а заимствовал, в чем легко можно убедиться из нижеизложенного.

Римские лучевые улицы у пьядца дель-Пополо также не были открытием. Существовали древнеримская виа Фламиниа, к которой в эпоху барокко прикомпоновали два симметричных луча—страда ди-Рипетта и страда дель-Бабуино, сходящиеся у ворот дель-Пополо. Ленотр, внимательно изучавший план Рима, не мог не обратить внимания на вторую (загородную) часть виа Фламиниа, которая пересекала по прямому направлению прибрежную низменность и достигала Тибра севернее Рима. Отметим весьма существенный факт, а именно, что дорога эта имела 3 км в длину, т. е. измерялась оптически предельной дистанцией для прямолинейных улиц, имеющих целеустремленную перспективу*. Эту дистанцию Ленотр перенес в Версаль; также перенес он туда (но в иной обработке) три лучевые магистрали, причем на место ворот поставил дворец Людовика XIV, а прямолинейную магистраль трактовал как ось парка, украшенную бассейнами и фонтанами. Таким образом, *здесь мы обнаруживаем заимствование общей композиционной идеи.*

Создавая диаметр Парижа, Ленотр заимствовал (уже из Версаля) не только идею, но и планировочные формы. Однако эти формы (при совершенно идентичной ритмике и равной общей длине планировочных осей) в Париже производят совсем иное впечатление. Даже больше того, Париж демонстрирует совершенно новое решение большой планировочной оси.

* Длина Невского проспекта от Московского вокзала до Адмиралтейства и длина партера между Капитолием и мавзолеем Линкольна в Вашингтоне также составляют 3 км.

Отсюда следует вывод, что планировочное искусство (как и всякое искусство) развивается только тогда, когда есть *преемственность*. Искусство растет, как кораллы, которые, наслаиваясь, через тысячелетия преодолевают глубины океана и поднимаются на поверхность, образуя новые острова. Но нарушьте связь последующего слоя с предыдущими — и развитие прекратится. Так и у нас *конструктивизм* с его отрицательным отношением к художественному наследию трагически нарушил преемственность искусства. И мы в течение многих лет *импровизировали*, стараясь создавать вещи, непохожие ни на что предыдущее, вместо того, чтобы пользоваться художественным достоянием предков. Народ же только страдал от этого; ведь народу в конце концов выгоднее получить даже вариант уже известной, но *артистической вещи*, чем незрелую импровизацию. Правда, лозунги конструктивизма теперь уже сняты, и в ряде случаев мы имеем другую крайность — неграмотное копирование и смешение несовместимых стилистических и композиционных приемов. Однако эта крайность не пороцит принципа использования наследия, ибо образованный и талантливый художник всегда сможет дать полноценную и новую трактовку уже известных решений.

Весьма желательно, чтобы наши архитекторы при составлении генеральных планов возрождающихся городов широко пользовались наследием. Диаметры, системы двух и трех лучевых улиц, кольцевые улицы и т. д. могут смело применяться у нас и, несомненно, дадут новые и новые варианты.

Переходя к проблеме силуэта города, подумаем о том, как избежать появления таких безрадостно «плоских» городов, как Магнитогорск или Запорожье, и таких хаотических силуэтов, как Харьков с его Домом промышленности. Для этого необходимо: во-первых, *регламентировать высоту рядовой жилой застройки* и, во-вторых, в центре города и в наиболее важных пунктах его (например у вокзалов, на городских площадях, на высоких берегах рек и т. д.) строить высокие башни и купольные сооружения. Равномерная по высоте этажность в средневековых городах получилась «сама собой», в силу того предела высоты, который определяла конструкция. Но в другие эпохи к регламентации этажности, как известно, прибегали сознательно. Смысл этой регламентации заключался в том, чтобы, избегая хаоса, *упорядочить рядовую городскую застройку, получить нужный горизонтализм и, наоборот, дать полную возможность башням и куполам свободно подниматься над городом*. На многочисленных примерах, и в том числе на примере Москвы, легко убедиться, что сундукоподобные здания типа книгохранилища новой Ленинской библиотеки *не имеют права* подниматься над горизонтом городских крыш, а бельведер Пашкова дома или кремлевские башни в полной мере «живут» в воздухе. «Башни придают особенную красу, если они поставлены в должных местах и имеют надлежащие очертания,—говорит Альберти.— Ибо, ...издали открываясь взору, они являют вели-

чественный вид»*. И так, башни нужны «per la grandezza terra» (для величия страны), для украшения города.

Но требуется ли украшать город? На этот счет двух мнений быть не может. Архитектура без украшения (конечно, со вкусом и в меру) существовать не может. И если для украшения избы служит резьба или раскраска наличников и ставен, для украшения общественного здания допустима утилитарно неоправданная кубатура (портики, колоннада, декорирующие постройки и пр.), то для украшения города необходимы утилитарно неоправданные пустые здания, в частности купольные и башни. В самом деле, разве находят себе утилитарное оправдание башни для городских часов или предместные башни? Однако в старой Москве, Оболонге, Праге, Стокгольме, в том же Лондоне и других городах в обилии создавались башни (не говоря уже о многочисленных колокольнях). И башни всегда себя оправдывали как в художественном отношении, так и в смысле затрат денежных средств. Ибо построить в городе одну-две, пусть даже и дорого стоящих, башни все же гораздо дешевле, чем украшать каждый дом на всей городской территории. При наличии ярко решенного центра и башен безразличная и даже неудачная рядовая застройка остается незамеченной.

Однако какие башни способны решить силуэт города? Архитектурное наследие показывает: 1) небольшие башни (за самыми редкими исключениями) не решают силуэта города; 2) высота башен должна быть связана определенными отношениями с высотой рядовой городской застройки и 3) эти соотношения нужно находить индивидуально в зависимости от характера башен. Чтобы башня или купол не потерялись в панораме города, они должны превышать жилые дома не менее чем в 2—3 раза.

Советский город переживает кризис вертикалей. В самом деле, если церкви блестяще разрешали проблему башенных и купольных форм, то на их место современность не выдвинула ни одного нового типа зданий. Правда, башни появлялись во многих неосуществленных проектах, но очень часто они проектировались без учета рельефа местности и городского центра и, кроме того, по своему абрису были неудачны. А, между тем, построив хотя бы одну хорошую башню, можно оживить силуэт всего города. Поводом для постройки башен у нас могут быть прежде всего общественные здания. Почему, например, ни в одном городе не построена высокая башня городского совета, на которой красовались бы городские часы? Почему пантеон или мавзолей героев Великой Отечественной войны не может быть покрыт могучим куполом, опертым на барабан, украшенный колоннами? И, наконец, почему дома правительств наших союзных республик, а также дома облисполкомов и крайисполкомов не увенчиваются куполами? Ведь с постройкой вашингтонского Капитолия купол прочно вошел в гражданское зодчество.

* Л. Б. Альберти, Десять книг о зодчестве, пер. В. П. Зубова, М. 1935, стр. 276.



Восстановление наших городов может пойти быстрыми темпами лишь в том случае, если *государство освоит массовое заводское изготовление жилых домов*. Отсюда вытекает проблема *стандартизации*, которая неизбежно отразится и на архитектуре городов.

Типизация жилых домов существовала во все времена. Любой стиль в известной мере можно рассматривать как дисциплинирующее и даже стандартизирующее начало. Но в тех случаях, когда города создавались в кратчайшие строительные сроки, стандарты применялись сознательно и широко. Так, например, чтобы обуздать хаос в застройке Петербурга, Петр применил «образцовые дома», которые стали своеобразными стандартами; при реконструкции Парижа Осман застроил стандартными домами 165 км новых улиц, с обеих сторон, т. е. дал Парижу 330 км стандартных фасадов, и Париж от этого не проиграл, а, может быть, даже и выиграл.

В самом деле, какие элементы играют решающую роль в архитектуре улицы? Идя по улице, мы больше смотрим под ноги, чем вверх. Поэтому поверхность тротуаров, а также деревья, растущие по его краям, тумбы, доколы зданий и, наконец, нижний этаж с витринами магазинов воспринимаются нами в первую очередь. Периодически бросая взгляды вперед, мы видим убегающие линии окон и карнизов, отчетливо видим пролет улицы, но глаз только скользит по фасадам и лишь в самых редких случаях останавливается на том или ином здании. Эти особенности зрительного восприятия улицы были учтены Османом при реконструкции Парижа. Применяя стандартные дома, Осман отдал предпочтение тем элементам улицы, которые в первую очередь бросаются в глаза. Витрины, блистающие зеркальным стеклом, бронзовые ручки дверей, превосходно обработанный камень панели, массивные чугунные пристольные круги у всегда аккуратно подстриженных каштанов и лип и четко очерченный уличный пролет—все это делает парижские улицы по-столичному элегантными и красивыми. Но попросите любого парижанина назвать выдающиеся здания на улице, где он живет, и он затруднится ответом, так как ни одного уникального здания на улице нет. Застройка парижских улиц была сознательно обезличена стандартизацией, и тем не менее улицы производят прекрасное впечатление. Отсюда следует, что *стандартизация и типизация зданий не противоречат красоте города* и даже могут способствовать достижению единства (конечно, в том случае, если стандартные дома стоят на достаточно высоком художественном уровне). В качестве примеров положительных стандартов, примененных в России, приведем Петербург с «образцовыми домами» для так называемых «подлых», «зажиточных» и «именитых» людей.

Стандартизация застройки широко применялась в городах Востока (особенно в Китае), где дома из легких деревянных каркасных конструкций под высокими черепичными крышами повто-

рялись с точностью копии, следуя строительным правилам Ли-Мин-Чжуна. Стандартизация прочно вошла в строительство весьма комфортабельных поселков современных Америки и Англии, отнюдь не снижая их архитектурной выразительности.

Применяя стандартные дома, следует учитывать, что *стандарт не может быть ведущим мотивом в городе, а только мотивом аккомпанирующим*. Поэтому особенно большое значение в восстанавливаемых городах будут иметь городские площади и центры. *Центры с их общественными зданиями, башнями и купольными сооружениями должны решаться индивидуально, без какой бы то ни было стандартизации.*

Но как найти характер стандартных домов для данного города и сколько типов стандартных зданий потребует город, чтобы избежать неприятного однообразия? Обратимся к примерам Парижа. Приступая к застройке новых парижских улиц, Оссман взял за образец фасады уже осуществленных домов по улице Риволи. Они отличались простотой и соответствовали *характеру парижских зданий*, установленному еще Мансаром при застройке Вандомской площади. Таким образом, в выборе стандарта Оссман не отрывался от архитектурного характера города, а исходил из него. Оссман стандартизировал для всего города только высоту зданий и количество этажей с обязательно повышенным нижним этажом, а все остальное, т. е. абрис мансарды, двери и окна, балконы и наружная отделка фасадов, стандартизировалось в пределах данной улицы. Этим достигалось разнообразие, и вместе с тем улицы становились обстроеными как бы в одном ордере.

Так и мы, чтобы индивидуализировать города, должны, опираясь на местное художественное наследие, для каждого города изготавливать свои стандарты, разнообразя их в зависимости от этажности, конструкции и конкретных улиц.



Но своевременно ли говорить о красоте городов теперь, когда около 200 городов пострадало от нашествия фашистских варваров? В таких городах, как Сталинград, Воронеж и Севастополь, люди живут в палатках и плохо сколоченных самодельных убежищах вокруг очага. Не будет ли правильным в подобных условиях *отложить вопрос о красоте города до «лучших времен»* и заняться восстановлением водопровода, канализации, мощением дорог и массовым изготовлением дешевых жилищ, пренебрегая их красотой? Бессмысленно оспаривать первоочередную необходимость перечисленных мероприятий. С благоустройства города необходимо начинать, *но этим вопрос о красоте города несколько не снимается*.

Вспомним, как строился Петербург в эпоху Петра Великого. Война со шведами была нелегкой для России. Война тянулась 21 год; людские ресурсы страны, составлявшие всего 13 миллионов жителей, были отнюдь не велики: Россия переживала «болезнь

роста» Кроме того, Петр I заводил промышленность, строил крепости и создавал морской и речной флоты. На этом политико-экономическом фоне и развивался Петербург.

В Петербург ежегодно приезжали тысячи людей, и у них буквально не было «ни кола, ни двора». Даже для сооружения таких важнейших построек, как Адмиралтейство и Петропавловская крепость, нехватало лопат; *тем не менее вопрос о красоте города — той красоте, которая выражает могущество и достоинство государства — тогда ставился, и ставился так, что нам есть чему поучиться!*

Действительно, в первые же годы Петру удалось занять командные позиции на городской территории путем удачного расположения Адмиралтейства и крепости. Этим было положено начало центра Петербурга. Далее Петр предпринял силуэт Петербурга, построив в Адмиралтействе и крепости две башни. И это был весьма своевременный и удачный шаг, ибо колокольня Петропавловского собора и Адмиралтейский шпиль стали «вехами» для главных проспектов столицы. Ориентируясь на адмиралтейскую башню, был проложен, согласно указу Петра, Невский проспект, а впоследствии Вознесенский проспект и Гороховая улица. Таким образом, опорные пункты, имевшие выразительный силуэт, предопределили композицию городского плана. Однако, решая план, центр и силуэт города, Петр I знал, что необходимо *руководство массовой жилой застройкой, чтобы избежать хаоса и получить единый характер города* и строгую его красоту. Для этого были введены «красные линии» в застройке и сделаны «образцовые» жилые дома. Петр понимал, что красота нужна, и вместе с тем учитывал, что *красота должна быть по силам государству и застройщикам*. Именно поэтому он и применял дешевые строительные материалы — деревянные, штукатурные конструкции и лишь в редких случаях употреблял камень.

Петр знал, что зелень украшает город и улицы, застроенной даже невзрачными домами, может придать приятный вид. В Петербурге петровского и аннинского времени было много садов и бульваров, и эта зелень не столько являлась средством оздоровления города, сколько средством его *украшения*.

С течением времени стала расти этажность и уплотняться застройка. В 40-х годах XVIII в. Петербург стал двухэтажным, а при Екатерине и позже появились дома высотой в 10 сажен; исчезли разрывы между домами, застройка слилась в сплошные гранитные блоки, появились грандиозные дворцы, поднялись могучие купола. Таким образом, красота Петербурга развивалась вместе с укреплением политического могущества и ростом национального богатства России. *Красота не является чем-то стабильным, она способна развиваться*, и эту точку зрения на красоту города нам необходимо принять. Хорошей иллюстрацией последовательности и непрерывности развития красоты Ленинграда является Адмиралтейство в трех его фазах.

Возвращаясь к проблемам нашего восстановительного строительства, отметим, что населению, которое в значительной степени

будет строить своими средствами «одноэтажную Россию», *нужно дать образцовые жилые дома*, причем такие дома, которые отвечали бы и климату данного города, и его архитектурному образу, и национальному укладу населения.

Далее, *необходимо широко развернуть зеленое строительство*. Там, где есть зеленые питомники, их нужно использовать, а там, где их нет, немедленно заложить, причем в подборе деревьев ориентироваться на быстро растущие породы, допускающие стрижку. Но, проводя эти массовые мероприятия по украшению городов, *ни на один миг нельзя упускать из рук государства планировку города в целом; нужно немедленно занять опорные пункты городского плана, занять крупными общественными зданиями, имеющими выразительный силуэт*. Этими опорными пунктами должны быть: *городской центр* и главный въезд в город, т. е. *вокзал или пристань с прилегающей площадью*. Между центром и вокзалом пройдет *главная улица*—становой хребет городского плана. Вот, собственно, и все, чего можно требовать на первое время.

Не нужно увлекаться детализацией городского плана,—нужно построить лишь его костяк, но построить теперь, пока не поздно: Если наши города получат несколько удачных стандартов для рядовой городской застройки, если будут проведены широкие мероприятия в области зеленого строительства и если будут созданы хотя бы вчерне центр города, обладающий выразительным силуэтом, вокзальная площадь и главная улица, то наши города, даже в ближайшие годы, станут красивыми. А в красоте городов заинтересованы и государство и народ.

ОСНОВНЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ

И. Н. СОБОЛЕВ

Не имея возможности в данной статье детально останавливаться на отдельных вопросах теории архитектурной композиции, мы приводим здесь в кратких чертах весь обширный круг вопросов, встающих перед каждым архитектором при создании любого архитектурного произведения. Без знания теории невозможно создать художественно грамотного архитектурного произведения. Поэтому недаром во все периоды расцвета архитектуры вопросы теории находились в центре внимания. Настоящий набросок положений теории архитектуры построен на базе классического понимания архитектурного искусства и является как бы сводкой теоретических положений в этой области.

Архитектурное произведение есть художественная композиция гармонической связи окружающего пейзажа с организованными передними планами сооружения его, объемом и заключенным в него внутренним пространством (интерьером). Непрерывная гармоническая связь этих элементов в сочетании с целостным их стилевым выражением, ведущим к определенному, заранее задуманному восприятию их в целом, создает *архитектурный организм*.

Как всякое законченное художественное произведение, архитектурный организм является законченным целым, от которого ничего нельзя отнять и ничего нельзя прибавить. Как всякий живой организм, архитектурное произведение должно содержать свойственные ему элементы в тесном взаимодействии друг с другом, гармонически связанные между собой и с окружающей средой. Всякий живой организм отображает ту среду, в которой он зарожден, и вся его структура тесно связана с условиями его жизни в данной среде. Таков закон природы. Отдельный человек не может создать архитектурного произведения, — оно может быть создано только обществом. Как произведение целого общества, архитек-

турное произведение художественно выражает общественные идеалы — культурные и социальные.

Поэтому при изучении архитектуры немислимо обойтись без изучения всей культуры народа, ее создавшего. Не зная истории Греции, не понять сущности ее величайшего архитектурного произведения — Парфенона. Не зная русской истории, трудно осмыслить сущность Коломенского собора и т. д.

Если подлинное архитектурное произведение должно обладать признаками живого, развивающегося организма, то, следовательно, в нем должны быть художественно выражены и все элементы, составляющие его организм и позволяющие ему свободно существовать. При отсутствии в нем одного из существенных слагаемых он перестает быть художественным произведением.



В каждом архитектурном организме есть *главное и второстепенное*. Главное — это то, ради чего все сооружение создано, без чего архитектурный организм не может существовать. Второстепенное дополняет главное и усиливает его, подводит к нему. Так, в здании театра главное — это зрительный зал, в храме — это cella, в жилом доме — это главная комната; второстепенное — это обслуживающие помещения в театре, это преддверие и подходы к храму, это подсобные помещения в жилом доме. Главному в композиции должно быть уделено максимальное внимание. Главные части архитектурного организма должны обладать максимальной художественной выразительностью; второстепенное должно быть подчинено главному и композиционно решается гораздо скромнее, тем самым усиливая впечатление от главного.



Главное в архитектурном организме содержит в себе два понятия: *композиционного ядра и главной композиционной оси*. Чтобы уяснить себе эти понятия, нужно помнить, что всякое архитектурное произведение воспринимается человеком во времени и в движении. Приближаясь к архитектурному произведению, человек получает ряд сменяющихся эмоций, обогащает их по мере приближения к зданию и затем продолжает двигаться уже внутри него до какого-то конечного пункта, где это движение останавливается и эмоциональное воздействие от данного архитектурного произведения становится наивысшим. Этот пункт в архитектурном организме, являющийся кульминационным пунктом композиции, может быть назван *композиционным ядром*. Основное же направление движения человека к архитектурному произведению и затем внутри него, с постепенно нарастающим эмоциональным воздействием, можно назвать *главной композиционной осью* архитектурного про-

изведения Так, в театре движение по площади к зданию и затем через главный портик, вестибюль, лестницу и фойе к зрительному залу—будет главной композиционной осью театра, а зрительный зал — это его ядро и конечный пункт этого движения. В ансамбле улицы или площади, архитектурный организм которой состоит из комплекса отдельных архитектурных сооружений, объединенных главным сооружением или пространством, помимо главной оси композиции, возникает еще целый ряд второстепенных композиционных осей, которые сочетаются с главной. То же самое бывает и у крупных архитектурных организмов, обладающих сложной структурой, состоящей из главного ядра и подчиненных ему более мелких, но развитых организмов.

Архитектурный организм является произведением, организующим человеческое сознание при переходе от неорганизованной природы к организованному пространству. Архитектурный организм определяет переход от пространства неорганизованного к организованному. Происходит это *путем взаимодействия объемов и пространств*, которые и являются главными элементами всякой архитектурной композиции.

Если мы видим здание на открытой местности, то оно, вызывая к себе внимание, как бы завершает окружающий пейзаж, организует его. В то же время, входя внутрь здания, мы попадаем во внутреннее организованное пространство, которое как бы противопоставлено внешнему.

Здание, стоящее на площади или улице, противопоставляет свои внутренние пространства пространству площади или улицы, и качество данного сооружения зависит от того, сколь гармонично и стройно это выполнено. Одним из важнейших элементов композиции является архитектурно организованное пространство или объем (один или несколько), организующий окружающее пространство. Неорганизованным пространством может быть или открытый пейзаж, или неограниченный архитектурно пустырь в городе. Пространство, имеющее упорядоченное ограничение какими-нибудь зрительными вехами, уже является организованным пространством. Так, улица или площадь, обсаженные деревьями, уже являются организованными пространствами.

Архитектурное пространство организуется различными способами. Первичная организация пространства создается путем постановки архитектурного ориентира. Место ему выбирается в какой-нибудь доминирующей части открытого пространства: это или холм среди равнины, или обрывистый берег реки. Архитектурный ориентир как бы акцентирует местную доминанту пейзажа и стилистически выражает его сущность, организует все видимое вокруг него пространство. Более сложная организация открытого пространства достигается постановкой нескольких взаимодействующих между собою ориентиров.

Примером первого решения открытого организованного пространства может служить постановка Коломенского собора или лю-

бой сельской колокольни; примером второго решения — организация пространства Афинского акрополя.

И, наконец, последний способ организации пространства — это рациональное ограничение его стенами, в итоге чего оно приобретает форму геометрической фигуры. Примером простейшего вида замкнутого пространства может служить большинство городских площадей.

Дальнейшим развитием замкнутого пространства являются внутренние пространства, т. е. пространства, заключающиеся внутри каждого архитектурного сооружения, как залы, комнаты, лестницы, вестибюли и т. д. Они являются гармоническим продолжением и развитием наружных пространств и по существу определяют самую сущность архитектурной композиции здания. У них есть коренные отличия от характера наружных пространств. Солнечный свет является здесь уже величиной переменной и участвует как один из главных факторов композиции, по воле архитектора определяющий организацию внутреннего пространства. Создавая различные ощущения при восприятии света, от прямого и обильного до рассеянного мягкого и даже до полумрака и искусственного освещения, можно добиваться самых различных приемов и способов решения внутреннего пространства. Понижение значения света во внутреннем пространстве в основной мере дает ключ к пониманию способов архитектурной организации внутренних пространств.

Любое здание имеет то или иное объемное выражение. Любое архитектурное произведение представляет собою взаимодействие объема с окружающим его пространством. Мы уже знаем, что архитектурно организованное пространство достигается путем создания в нем определенной системы архитектурных объемов. Следовательно, можно сказать, что понятие *архитектурного объема* является равноценной, вместе с архитектурным пространством, составляющей всякого архитектурного произведения и есть второй из основных элементов композиции.



Архитектурный объем выражен всегда правильной геометрической формой — от простейших (пирамида, куб, цилиндр, конус, параллелепипед или полушарие) до сложнейшей их комбинации. Художественный образ объема выражается путем контрастного противопоставления его и пространства, окружающего его и организуемого им. Художественная сущность объема выражена:

- 1) силуэтно—если он является ориентиром в окружающем его пространстве,
- 2) массой—если он доминирует на площади, и
- 3) плоскостью—если он участвует в ансамбле улицы или площади.

Эти различные художественные восприятия его достигаются различными приемами, о которых мы скажем ниже. Чем проще

геометрическая фигура, положенная в основу объема здания, тем яснее и сильнее художественное восприятие его в целом. Большинство великих произведений архитектуры состояло в общих объемах из простейших геометрических тел. Геометрические фигуры ярко и сильно создают необходимый художественный контраст с неорганизованной природой и тем самым хорошо отвечают задачам архитектурного искусства.

Простейшим и нагляднейшим примером, иллюстрирующим эту мысль, являются пирамиды древнего Египта. Здесь простейшая геометрическая форма, взятая в чистом виде, но доведенная до грандиозных размеров и поставленная среди песчаных холмов Ливийской пустыни, весомо и сильно контрастирует с окружающим пейзажем. Она производила неизгладимое впечатление на людей всех времен и народов своей резкой и отчетливой формой среди пейзажа окружающей пустыни. Это пример самого примитивного и простейшего архитектурного организма, ориентира в пространстве, обладающего невероятной силой воздействия, достигаемого почти предельной лаконичностью своей формы. И именно этот предельный лаконизм, предельная художественная экономия средств выражения и создает то неизменное впечатление, которое тысячелетиями остается в силе. Но вследствие своей малой расчлененности эти архитектурные формы выходят за пределы человеческой масштабности, становятся абстрактными. Человеческий глаз, скользя по этим граням и плоскостям, не в силах охватить и осмыслить величины сооружения. Там нет ничего такого, что могло бы дать глазу возможность сопоставить эту форму с нормальной мерой вещей, привычных человеку. Отсюда получается, что, с одной стороны, такой лаконизм архитектурного объема создает сильное художественное впечатление, с другой стороны—нерасчлененность формы подавляет человеческое сознание своей несоизмеримостью. Для гробницы, замкнутого и подавляющего своим величием сооружения, это очень подходит и прекрасно решает ее образ.

Дальнейшая эволюция объема идет по линии его расчленения. Сначала происходит членение по горизонтали массивных объемов (ступенчатая пирамида), сочетание различных по величине масс в едином комплексе (пилоны и стены). Затем происходит вывод столбов из внутренних пространств наружу. Появляется новый важный этап в решении внешнего объема здания. Объем воспринимается теперь также силуэтно-пространственно. Палитра архитектуры очень обогащается. Архитектура становится человеческой, постижимой и красноречивой. Возникает греческий периптер — параллелепипед, пространственно расчлененный и ясно воспринимаемый как в целом, так и в частях. Дальнейшее развитие архитектурного объема идет по пути усложнения и общей его формы и его членений.

Можем отметить несколько систем членения архитектурного объема. Простейшее членение — это соединение в одно целое по-

добных или различных геометрических форм по горизонтали или по вертикали (таковы, например, ступенчатые пирамиды или египетские храмы). Второй вид — это членение горизонтальными тягами либо вертикальными опорами (членение египетских пилонов или ассирийских храмов, членение флорентинских дворцов и романских соборов). Третий вид членения — это ритмический ряд столбов или колоннада, т. е. пространственное членение (порттики, лоджии и т. д.). Все эти системы ведут к одному целостному художественному восприятию — познанию архитектурного объема путем сравнения отдельных соразмерных человеческому представлению частей объема. В итоге — художественно-истинное восприятие архитектурного объема в целом. Здесь возникает элемент художественного замысла, находящегося во власти архитектора и влияющего на одно из основных слагаемых архитектурного образа.

В зависимости от начальных элементов членения архитектурного объема и от характера членений можно воспринять объем как большую вещь и как малую вещь, независимо от его фактической величины. Возникает некая иллюзия восприятия, которой художник управляет и направляет в нужную сторону. Эта художественная категория в композиции архитектурного организма называется *архитектурным масштабом*.

Рассматривая основы композиции — объем и пространство, мы имели дело, так сказать, с основными элементами, из которых создаются архитектурные организмы. Сейчас мы подошли к тому, что по сути дела является предметом архитектурного искусства, это — умение создавать совершенные архитектурные организмы. В понятие архитектурного масштаба входит вся система членений объема или пространства, являющаяся одним из основных компонентов в формировании образа сооружения. Мы не можем себе представить образа какого-нибудь монументального сооружения, если его детали очень мелки и раздроблены. Такое сооружение будет лишено величия и не вызовет подъема чувств. И, наоборот, жилой дом с огромными рустами или порталами будет выглядеть нежилым и неудобным, и мы его не воспримем как образ жилого дома. Следовательно, архитектурный масштаб тесно связан с образом сооружения. Мы видим также, что различные системы членений объемов и пространств также связаны с этими понятиями (образа и масштаба).

Среди массы людей всегда выделяются люди хорошо сложенные, — мы называем их красивыми. Греки культивировали гармоническое сложение тела, считали это высшим даром богов и создали даже канон красоты и гармонических отношений частей человеческого тела. Таков известный канон Поликлета. Греки, полагавшие, что зданию можно придать совершенство частей аналогично соотношению частей человеческого тела, перенесли эту систему соотношений и в архитектуру.

Гармония здесь понималась в математическом плане. Таким образом возникло понятие пропорций в архитектуре*. Пропорцией называется равенство двух отношений, т. е. $a : b = b : c$. В архитек-

туре—это гармоническая зависимость отдельных двух частей по отношению к третьей. Для того, чтобы весь объем был гармонически расчленен, существует непрерывная зависимость отдельных частей сооружения до самых малых от целого объема. Это достигается тем, что пропорциональную зависимость заключают в непрерывный гармонический ряд, имеющий постоянную величину отдельных соотношений. Простейшим видом такой системы непрерывных соотношений является в геометрии подобие треугольников. Греки хорошо разработали системы соотношений, построенные на этих законах геометрии, и широко применяли их в архитектуре.

Наиболее распространенными системами непрерывных соотношений были соотношения: диагональ квадрата и диагональ прямоугольника к сторонам (*золотое сечение*). Каждая эпоха применяла те системы соотношений, которые наилучшим образом подходили к создаваемым ею образам в архитектуре, выбирая наиболее подходящие своему мировоззрению геометрические формы для своих объемов и применяя системы пропорций, вытекающих из геометрических свойств этих фигур.

Наряду с гармоническими пропорциональными членениями, являющимися в числовом отношении иррациональными выражениями, существовали и простые отношения, выраженные в целых числах. Простейшим видом таких отношений является *метрическое членение объема* или пространства. Этот наиболее архаичский вид членения возник, повидимому, вместе с изобретением столба. В классической архитектуре этот вид членения существовал наравне с пропорциональными системами и дополнительно к ним. Это особенно ярко выражено в системах колоннад, где ряды колонн, метрически расчленяя объем или пространство, сами по себе имели пропорции, построенные по системе непрерывной пропорциональной зависимости.



В связи с понятием о пропорциональных системах в архитектуре и об архитектурном масштабе существует понятие о *модуле* сооружения. Модулем называется та основная величина в сооружении, которая берется за исходную меру всех членений архитектурного объема или пространства. Обычно в качестве модуля избирается величина, определяющая общий размер данного сооружения или его композиционного ядра. На базе этой исходной величины строится вся система членений данного архитектурного организма, от композиционного ядра до окружающих его наружных пространств. Такой величиной могут быть, например, величина зрительного зала в театре или его порталная арка, величина целлы в греческом храме, диаметр внутреннего пространства в рим-

* Конечно, представление о гармоничности соотношений в архитектуре возникло много раньше греков, возможно уже при постройке первых архитектурных сооружений, но мы берем здесь пример наиболее наглядный.

ском Пантеоне или ширина внутренней части храма в Коломенском. С изобретением ордерной системы такой величиной стал диаметр колонны, поскольку колонна являлась самой характерной величиной в системе колоннадных построений объема или пространства и своей величиной определяла архитектурный масштаб сооружения.

Та или другая система пропорций, построенная на основе модуля и соответствующая принятому образу архитектурного произведения и его масштабу, пронизывает насквозь данный архитектурный организм и создает определенный гармонический строй всех его частей и целого. Получается, как в хорошо сложенной фигуре красивого человека, полная гармония отдельных частей между собою и «всех частей со всеми» (Витрувий). Получается законченный, гармонически сложенный архитектурный организм, к которому ничего нельзя прибавить и у которого ничего нельзя снять. Такое состояние архитектурного организма называется евритмией (Витрувий).

Все более или менее крупные размеры всякого архитектурного произведения подвержены оптическим искажениям. Человек по мере приближения к сооружению видит его при все более усиливающихся ракурсах, и отдельные его части, соразмерные между собою фактически, начинают восприниматься искаженными. Поэтому необходимо вносить поправки в отдельные части сооружения, наиболее важные для правильного восприятия сооружения в целом. Это относится главным образом к высотным частям сооружения, к главным портикам, а также к элементам, организующим внутреннее пространства здания, как наиболее подверженным рассмотрению их под сильными ракурсами (всем известны оптические поправки Парфенона, осуществленные сознательным искривлением прямых линий стилобата и архитрава, чтобы в натуре они казались совершенно прямыми). В результате таких оптических поправок получается уже видимая евритмия, создающая то гармоническое впечатление от здания, которое задумал архитектор.



В результате вышеизложенного представление о принципах гармонии в архитектурном организме у нас было бы неполным, если мы не упомянем еще об одном очень важном состоянии всякого архитектурного организма, сообщаемом ему жизнь и движение. Это принцип *развития архитектурного организма*. В результате осуществления этого принципа архитектурный организм вызывает эмоциональное ощущение своего роста и динамического развития. Это достигается особым строем его пропорций и соотношений частей. Мы уже говорили о наличии непрерывно убывающих или возрастающих пропорциональных рядов, основанных на подобии соотношений. Примененные в архитектурном организме в гармоническом возрастании или убывании его частей в определенном на-

правления, они и создают ощущение движения или роста архитектурного объема или пространства путем динамического нарастания размеров его отдельных частей. Архитектура является для человека как бы художественно организованной природой. Она не может не отразить и такого важного закона природы, как формообразование. На основе наблюдений роста больших и малых организмов можно было синтезировать следующие обобщенные признаки роста. Для зрелых развитых организмов—это спокойная плавная система убывающих соотношений, медленный темп роста, гармоническое и полное развитие деталей. Для малых неразвитых организмов—это быстро убывающая система отношений, стремительный темп роста, мало развитые и крупные детали при малом их количестве. На базе этого же закона в большой мере построено искусство уметь при помощи небольшого архитектурного объема создать впечатление огромной мощи и величия. Здесь уместно привести пример двух произведений Томона — это Биржа и храмик в Павловске «Супругу благодетелю». В первом случае мощный объем в мощном пространстве, с массой колонн, скульптурой и деталями; во втором—четыре мощные колонны. И все. И в обоих случаях—ощущение силы и величия.

Для полного понимания всей важности законов роста в системе гармонии в архитектурном организме необходимо отметить еще одно свойство их применения в композиции. Мы уже указывали на большое влияние законов роста в формировании образа сооружения. Существуют две категории художественных произведений в отношении своего эмоционального *воздействия на зрителя во времени*. Одни произведения мало впечатляют с первого раза, но при последующих обозрениях производят все большее и большее впечатление,—они как бы постепенно раскрывают себя, обогащая зрителя. Такие произведения как бы все время живут своей, непрерывно меняющейся жизнью и как бы все время рассказывают о себе. Другие—наоборот: при первом с собою знакомстве они ошеломляют, потрясают, производят необычайный эффект. Но при следующих посещениях это впечатление начинает тускнеть, мы начинаем свыкаться с этими первыми эмоциями, и, наконец, у нас наступает пресыщенность, утомление, и в результате сооружение становится неприятным своею назойливостью и отсутствием внутреннего, скрытого смысла. В качестве ярчайших примеров первого случая можно привести Парфенон, храм в Коломенском, Дворец дождей и т. д. Для второго случая хорошим примером может быть Баальбек, ряд произведений итальянского барокко, может быть даже американский небоскреб. Первая категория произведений эмоционально подымает и обогащает человека, вторая—подавляет, поражает. Здесь сказывается специфика образа сооружения, дающая также диаметрально противоположные воздействия. Эта специфика формируется в большой мере системой применения законов роста (мы не считаем других средств эмоционального воздействия, которые также формируют образ). Здесь принцип роста

выражен начальным или завершающим этапом развития. Показателен такой наглядный пример: пучок побегов из корешка растения характеризует начальную стадию роста и дальнейшее развитие. Распустившийся цветок определяет последнюю, завершающую стадию роста с отсутствием дальнейших перспектив своего развития. В первом случае—быстрое убывание членений и бурный рост от центра к периферии, во втором, наоборот, убывание членений от периферии к центру. Если мы в архитектурном организме построим соотношения частей, убывающими непрерывно от главной оси к его периферии, мы создадим условия для общего восприятия здания во времени с постепенным нарастанием эмоции. Если же мы построим соотношения, непрерывно возрастающими от главной оси к периферии, мы получим эмоцию, убывающую во времени. Первую систему построения архитектурного организма мы назовем классической, вторую—барочной (нужно оговориться, что эти два термина здесь понимаются не в стилевом, а в качественном смысле). Такие признаки решения архитектурных организмов часто определяли существенно мировоззрения и архитектуру целых эпох. Так, можно с уверенностью сказать, что и греческая и русская архитектуры всегда строились на первом из вышеизложенных принципов, тогда как Западная Европа и частично Рим базировались на втором принципе.

Перечислив в кратком изложении основы композиции и принципы гармонии, являющиеся качественными понятиями в архитектурном произведении, мы дальше переходим к рассмотрению средств, при помощи которых осуществляется любая композиция в области архитектурного мастерства.



В человеке или животном тот или иной характер фигуры, а также и весь строй ее пропорций, определяется характером скелета. В архитектурном организме мы также можем различить его внутреннюю структуру, в большинстве случаев скрытую в массе инертного материала. В каждом законченном архитектурном произведении система его статического равновесия должна строиться по какому-то определенному принципу, тесно связанному с характером основного строительного материала, образом и формой сооружения и его назначением. Такая выбранная для данного произведения конструктивно-статическая система называется *тектонической системой сооружения*.

По своим конструктивным принципам тектонические системы распадаются на четыре различных варианта, применяемых в архитектурных сооружениях. Они разнятся по характеру и сложности тех усилий, на взаимодействии которых построена их статика. Простейшей тектонической системой является стена, где вся статическая система выражается простым сжатием, а материал работает своим весом. Более сложной системой является та, где показан вес материала и распор. Такая система создает арочно-куполь-

по-сводчатые формы. Следующая по сложности—это балочно-стоечная система. Здесь в материале использованы его упругие качества и статика системы построена на изгибе и сосредоточенных нагрузках. С изобретением этой системы архитектурные возможности расширились необычайно, обогатив архитектурную форму и облегчив ее. И, наконец, последняя система—каркас—построена на упругости и материала, и всей системы. Ее развитие особенно усилилось с введением в строительство металла.

Если мы проследим историю архитектуры, мы увидим, как эти системы, постепенно входя в палитру архитектуры, расширяли все больше и больше ее возможности и фантазию, влияя на образ и характер ее и определяя зачастую ее форму. В одних случаях тектоническая система являлась отправной точкой при композиции архитектурного объема, например в Парфеноне, где колоннада является элементом основной темы сооружения, в других случаях она только угадывалась в общей системе сооружения, не являясь его темой, как в Пантеоне в Риме, где стены и купол были лишь средством выражения внутреннего пространства, не характеризую наружного объема. Но несомненно одно: тектоническая система сооружения настолько тесно связана с архитектурным организмом, что совершенно не может быть выделена как самостоятельный элемент. Невозможно разделить понятия конструкции и формы в архитектурном произведении, так как одно из другого вытекает. В свою очередь, и то и другое тесно связано с тем материалом, из которого создается архитектурная форма. И, наконец, все это исходит из образа сооружения в целом.

Элементы тектонической системы сооружения, практически осуществляющие его общее равновесие, являются конструкцией здания, и какой-нибудь столб или балка, имеющие чисто утилитарное значение и никак художественно не обработанные, будут оставаться голыми конструктивными формами. Но люди с древнейших времен подвергали художественной обработке ответственные конструктивные части здания, повышая этим художественную выразительность сооружения в целом. Путем осмысливания его тектоники как бы художественно раскрывалась система его построения, и архитектурный объем получал необходимые составляющие его художественные расчленения, определявшие его архитектурный масштаб. Наиболее планомерной и высоко развитой обработке подвергалась стоечно-балочная конструкция портиков, столь широко развитых в Египте и особенно в Греции. Греки настолько глубоко и гармонично проработали архитектурно столбы, балки, перекрытия и крышу, что конструкция превратилась в законченную архитектурную форму, способную воспринимать различные композиционные выражения.

Так как портик был широко применен в античной архитектуре, то естественно, что колоннада получила широкое развитие в смысле размеров и типов. По мере увеличения размеров и масштабов сооружений последовательно возникли дорический, ионический, коринфский и смешанный типы колоннад. В архитектуре

Рима, с его могучей стеновой тектоникой, колоннады часто уже не составляли основной тектонической системы сооружения, а являлись как бы художественным контрастным дополнением, деталью сооружения. Таким образом, тектоническая система переходит в новое качество, приобретая свойство композиционно-декоративное. Элемент тектоники становится архитектурной деталью, так как было давно подмечено, что ритмический ряд колонн в сочетании с их размерами, дает сильное художественное воздействие, с одной стороны, хорошо расчленяя пространство, а с другой, ясно определяя масштаб архитектурного объема. Этим объясняется такое огромное развитие в архитектуре колоннад и возникновение их различных типов, определявшихся по их различным абсолютным размерам и степени стройности.

В дальнейшем, в римскую эпоху, колоннады были канонизированы в определенных, наиболее гармонических пропорциях и в художественной обработке, наиболее свойственных тому материалу, из которого они создавались, т. е. камню, и получили название ордера. Начиная с эпохи эллинизма и особенно в архитектуре Рима, возникновение крупных архитектурных объемов потребовало их масштабного расчленения. Большие и массивные стены сооружений требовали легкого, богатого и ритмического расчленения. Материалом для этого послужили колоннады и их части, давшие богатые и разнообразные возможности архитектурного языка. Таким образом возникла, ордерная система для порталов и архитектурные детали для стен. Появилось богатейшее зодчество эллинизма и Рима, ставшее фундаментом для развития всей европейской архитектуры.

Возрождение пошло еще дальше. Если Греция на базе стоечно-балочной конструкции создала законченную архитектурную форму, эллинизм и Рим дали из нее архитектурную деталь, то Возрождение породило декоративную тектонику, не являющуюся таковой по существу, но художественно убедительно ее выражающую. Если Рим дал канон конструктивно-пространственной колоннаде, то Ренессанс уже канонизировал архитектурную декорацию, связанную непосредственно с пластикой стены. В итоге мы имеем огромный по разнообразию средств архитектурного выражения художественный язык, построенный на ордере. Ордерная детализация построена на принципе «поэтизации» самих строительных деталей, отсюда и его логика, художественный рационализм, трезвая конструктивность и скульптурное изящество. Его детали настолько гармонически связаны между собой, что, взятые порознь, продолжают жить как бы связанными с недостающими частями ордера. Отсюда и художественная выразительность отдельных архитектурных деталей. Немудрено, что для выражения даже других тектонических систем с таким успехом применялся и применяется ордерный архитектурный язык, впервые найденный античностью и по-новому звучащий в каждую последующую эпоху. Жив он и в настоящее время, так как он никогда не дает сам по себе образа, а только помогает архитектурно выразить за-

думаный образ. Анализируя любую архитектурную эпоху, будь то архитектура Рима, эллинизма, Возрождения, классицизма или барокко, мы будем всегда сталкиваться с тем или иным «наречием» ордера архитектурного языка.



Художественная композиция собирается гармоническим противопоставлением элементов сооружения друг другу. Художественные контрасты достигаются путем сопоставления таких разнородных по эмоциональному воздействию элементов, как стена и портик, как сильный рельеф детали и плоскость, как массив объема и плоскость, как грубая и тонкая обработка объема или поверхности, как сильная и слабая светотени и т. д. Все это создает художественное противопоставление, контраст, и чем сильнее этот контраст выражен, тем выше выразительность художественного произведения. Нельзя, например, весь фасад украшать одинаково богато, — он будет скучен, следовательно — беден. Нельзя его делать однообразно аскетичным, — он будет унылым. Наиболее сильную композицию мы создадим, обогащая композиционно важные места архитектурного организма. Здесь действует закон художественной экономии. Если мы посмотрим на Парфенон, мы увидим, что пространство портика противопоставлено поверхности стены целлы, цилиндры колонн и их масса — плоскости той же стены и т. д. В римском Пантеоне мы находим контраст между объемом и массой основного сооружения и пространством портика и т. д. Мы видим контраст и между голой стеной и богатым входом в дворцах Испании и Италии.

Таким образом, основными *композиционными контрастами* в архитектуре мы можем считать: пространство и объем, массу и поверхность, плоскость и рельеф, свет и тень, крупное и мелкое. При помощи архитектурного языка, построенного на основах конструктивной логики, каковым является ордера система, мы можем свободно и разнообразно осуществлять всевозможные композиции, выражающие задуманный нами образ архитектурного сооружения.



И, наконец, еще одним из существенных средств архитектурной композиции является *художественная возможность материала*, из которого сооружение возводится. Строительных материалов много. С художественной стороны каждый материал имеет свои особенности, только ему присущие. Архитектор, сумевший разобраться в свойствах материала и использовать его положительные свойства до предела, повысит этим художественное качество своего произведения. Материалы в художественном отношении различа-

югся по следующим свойствам: пластичность, степень светопоглощения, фактура, цвет и прочность.

Пластичность материала определяется степенью его способности давать более или менее тонкий рельеф. Так, например мрамор, известь, гипс—очень пластичны, а кирпич, песчаник, туф или бетон—нет. Следовательно, тонкая орнаментация, свойственная первой категории материалов, будет только выражать художественно их сущность, тогда как применение ее во второй категории материалов будет только насилием над ними.

Вопрос *светопоглощения материала* также очень важен. Он играет роль при композиции архитектурной формы в целом. Материалы с малым светопоглощением дают светстеню очень богатую и тонкую по нюансам. Материалы с большим светопоглощением дают мягкую, расплывчатую светотень без полутонов. Излишне говорить, насколько различные возможности в архитектуре дает умелое использование этих свойств материала.

То же можно сказать о *фактуре и цвете материала*. Фактура—это характер поверхности материала, и мы видим из истории архитектуры, какие разнообразные эффекты создаются путем применения сочетания шероховатых и гладких фактур и различного цвета материалов. Достаточно указать на пример гладкой и рустованной поверхности стены или на применение кирпича с белым камнем.

Насколько важно знание свойств материалов, можно увидеть из того, что при прорисовке какого-нибудь архитектурного профиля никогда не делают одинакового шаблона для мрамора, бронзы, дерева, штукатурки или гранита. Каждый материал будет иметь свой, присущий только ему, стиль своей профилировки или орнаментации. Даже такие сходные между собою материалы, как известковая штукатурка и гипс, сильно разнятся по своей художественной обработке хотя бы потому, что штукатурка отдавливается, а гипс льется.

Таким образом, на базе материала и его выразительных возможностей мы имеем важные средства архитектурной композиции, как, например, пластику формы. Под пластикой подразумевается гармоническое текучее сочетание линий, образующих общий рельеф всей формы и способствующих созданию евритмии в композиции архитектурного организма.

Такое же значение имеет и светотень в общей композиции. Она придает особую выразительность архитектурной форме, сообщая ей жизнь и динамику, выявляя красоту рельефа архитектурного произведения. Под рельефом надо понимать всю совокупность выступов и впадин на поверхности архитектурной формы, образуемых архитектурными фрагментами и деталями; в зависимости от большего или меньшего контраста выступов и впадин создается характер более сочного или более строгого решения композиции.

Фактура и цвет в архитектуре служат для дополнительного усиления художественных контрастов в общей архитектурной

композиции, причем цвет играет здесь огромную роль. Солнечный свет, являющийся основным проявителем всякого архитектурного произведения, при своем избытке и при недостатке уравнивается архитектурной полихромией. Так, например в Парфеноне огромная светоотражательная способность мрамора в яркие солнечные дни дает столько рефлексов, что почти теряется ощущение объемности. Введение полихромии восстанавливает положение, подчеркивая формы, обесцвеченные солнцем.

В нашей русской архитектуре, при большом количестве пасмурных дней и тусклом свете, полихромия создавала красочное ощущение ясного дня, придавая праздничность архитектурному произведению. Особенно показательно это на архитектуре Ленинграда и его окрестностей, где на фоне угрюмого пейзажа и серого неба многоцветная архитектура выгодно выделялась и создавала впечатление богатства.

Особое значение в архитектуре, как и в других видах искусства, имеет *орнаментика*. Построенный в известном ритмическом чередовании, орнамент с глубокой древности покрывал все предметы, непосредственно окружавшие человека, начиная с горшков и кончая домами. Перейдя в архитектуру, он стал служить органическим дополнением к различным архитектурным фрагментам здания, служа как бы иллюстративным дополнением к отвлеченным геометрическим формам архитектуры. Орнамент являлся всегда специфическим для определенного народа, и даже народности. Если архитектурные формы часто бывали общими для различных мест, то их покрывала всегда такая орнаментика, которая была присуща народу, населявшему данное место. Орнаментика— это художественный стиль народа, и народная архитектура немыслима без орнаментики. История архитектуры не знает сооружения, которое не было бы орнаментировано в духе того народа, который населял район постройки. Как декоративный элемент, орнамент играет важную роль в композиции сооружения, оживляя геометрические объемы и плоскости архитектурной формы.



Рассмотрев элементы и средства целостной архитектурной композиции, нужно еще раз подчеркнуть, что только полное и теснейшее взаимопроникновение всех композиционных слагаемых, подчиненных замыслу зодчего, может в результате создать художественное произведение. Выпадение хотя бы одного звена рвет всю цепь и все может свести к нулю.

Путем определенных сочетаний различных композиционных элементов мы можем создавать различные жанры архитектурных произведений. Так, например всем крупным общественным сооружениям свойственен жанр монументальности, так как народ воздвигает их как памятники себе и желает в них видеть олицетворение своей мощи, силы и величия. В то же время какой-нибудь жилой

Домик или санаторий должны выглядеть весело и уютно, создавать ощущение радости жизни и отдыха, в силу чего должны решаться в лирическом, легком и радостном жанре. Таким образом, мы видим, что архитектурные жанры в каждую эпоху в основном определяют и типы сооружений.

Каждый период времени в истории архитектуры отличается особым характером своего художественного творчества. Возникает такое положение, когда на базе общего мировоззрения народа в данную эпоху появляются определенные, излюбленные композиционные приемы, проникающие во все виды художественного творчества и создающие в одном, очень характерном для данной эпохи, плане своеобразный синтез всего искусства в целом. Все иные, несходные с данным, приемы композиции отпадают и как бы забываются. Такое явление в искусстве называется *стилем*. В период расцвета стиля наблюдается наличие особенно широких возможностей синтеза различных видов искусства в одном художественном произведении. Тогда и архитектура, и скульптура, и живопись, и прикладное искусство друг друга дополняют, создавая единое целое произведение. Таковы были Возрождение, барокко, рококо и близкие к нашему времени русские классицизм и ампиры, когда все, вплоть до посуды и дверных ручек, подчинялось как бы единому композиционному замыслу.

В отдельном архитектурном произведении стилем называются определенная характерность выбранного композиционного приема и полное единство этой характерности, осуществленное от общей архитектурной формы до мельчайших деталей.

У больших мастеров архитектуры всегда бывал свой стиль, являвшийся как бы их архитектурным почерком.



Таковы основные вопросы архитектурной композиции. Наиболее полное выражение они получают в процессе создания общественных зданий и сооружений, но с известными ограничениями могут быть приложены и при решении любой архитектурной задачи, начиная от вопросов композиции города и вплоть до решения скромного жилого дома.

ПРИНЦИПЫ УКРАШЕНИЯ ГОРОДА МОНУМЕНТАМИ

М. Г. КРУГЛОВА

Победоносное окончание Великой Отечественной войны вызовет небывало широкое строительство монументов, посвященных выдающимся военным событиям и героям этих событий, а также и триумфу народа-победителя, спасшего мир от фашизма.

Разнообразие в строительстве монументов будет очень большим: от простых надмогильных памятников героям, павшим на полях сражений, до величественных городских монументов, решенных архитектурными и скульптурными средствами; среди них будут грандиозные колонны, обелиски, триумфальные арки, пантеоны и музеи, посвященные героической обороне прославленных городов. Наряду с этим будут возникать и монументы гражданской тематики: портретные скульптуры выдающихся деятелей науки и искусств, фонтаны и скульптуры аллегорического и декоративного значения на городских площадях, в парках, на улицах и бульварах. Время приближает нас к этому грандиозному строительству. Однако практически, и особенно теоретически, мы остаемся еще мало подготовленными. Ведь несомненно, что сильно различаются между собой строительство одного или двух монументов в течение 10—20-летнего срока и строительство десятков, а может быть, даже и сотен монументов в течение того же срока. В первом случае можно обойтись индивидуальным трудом первоклассных мастеров пластического и архитектурного искусства, но во втором необходимо использовать труд многих архитекторов и скульпторов средней квалификации, а это значит, что нужно будет поднять их художественное мастерство и организовать их труд, конечно в рамках, не противоречащих художественному творчеству.

Проблема монументальной скульптуры (а также и монумента, трактованного архитектурными средствами) чрезвычайно обширна; поэтому, учитывая небольшой объем данной статьи, мы постараемся осветить лишь один вопрос, касающийся общих принципов убранства города монументами.

Небольшой город, обладающий всего лишь одной-двумя площадями, можно легко украсить выразительным монументом, но скульптурное украшение крупного города представляет очень сложную задачу.

Незадолго до Великой Отечественной войны в Москве началось проектирование монументов, предназначенных к осуществлению в ближайшие годы. Список включал 40 памятников выдающимся людям нашей страны, и в том числе Гоголю, Горькому, Маяковскому, Куйбышеву, Орджоникидзе и другим. Но когда стали поступать первые эскизы монументов, сразу обнаружилась *однотипность композиционных решений*. Правда, представленные проекты не были совершенно однородными, ибо изобразительная манера художника, его понимание материала и его творческий темперамент всегда сказываются, но все без исключения монументы были трактованы *в виде одиночно стоящей фигуры*, подножием которой неизменно являлся прямоугольный или круглый цоколь.

Москва, украшенная этими монументами (большинство из них предназначалось для 'самых людных городских площадей'), не получила бы должного художественного многообразия. Всякая скульптура, помимо своих прямых изобразительных функций, бесспорно имеет и *декоративное значение*, и если можно еще мириться с типизацией и даже стандартизацией в строительстве жилых домов и в застройке улиц, то *скульптура всегда индивидуальна*. Именно в индивидуальном решении скульптуры заключается одна из ее главнейших художественных целей, ибо монументальная *скульптура призвана разнообразить город*, и чем разнообразнее будут монументы, тем разнообразнее будут городские ансамбли.

Анализируя причины, породившие недопустимую однородность в трактовке монументов, предназначенных для Москвы, следует упрекнуть не только скульпторов, но и составителей программы скульптурного украшения Москвы, ибо если скульпторы не обнаружили широкой художественной фантазии, то самая программа не натолкнула их на разнообразие в решении композиций.

В чем же должна заключаться программа строительства монументов? Какие принципы следует положить в ее основание?

Прежде всего, *изобразительная тематика монументальной скульптуры должна быть широкой, а композиционная трактовка возможно более разнообразной*. Помимо этого, *скульптура должна отвечать функциональному назначению и архитектурным особенностям города, а также и характеру его отдельных ансамблей; далее, скульптура должна использовать разнообразные материалы, различные приемы размещения, а в смысле своего количества — не переступать границы необходимого*.

В скульптурном убранстве крупного города должна получить свое отражение самая разнообразная тематика, рассчитанная не только на взрослое население, но и на детей. Известно, какое большое значение придавал Ленин скульптуре как средству «монументальной пропаганды». Тематика скульптуры должна воспитывать в

зрителях высокие гражданские чувства, в одних случаях—увековечивая крупные исторические события, в других—призывая к героизму и творческому труду, в третьих—воспитывая здоровую бытовую мораль. Все переживания отдельного человека и человеческих масс—от торжества до скорби и от гнева до спокойного удовлетворения—должна выражать монументальная пластика, причем наряду с тематикой реального мира в монументальной скульптуре могут фигурировать и художественные вымыслы и аллегорические сюжеты. «Давид» Микельанджело не был букваль- ной иллюстрацией библейской легенды,—он символизировал мужество флорентинских граждан и одновременно провозглашал торжество человеческого разума над грубой силой.

Планируя строительство монументов, необходимо учитывать *сочетаемость тематики скульптуры с назначением площади*, на которой эта скульптура будет поставлена. Представим себе прелестный фонтан работы Витали перенесенным с площади им. Свердлова на Красную площадь. Несомненно, что на Красной площади он проиграет. Красную площадь—этот форум современной Москвы—можно украсить скульптурой, но такой, которая запечатлела бы выдающиеся исторические события и величайших исторических деятелей. Рядом с мавзолеем великого Ленина памятник Минину и Пожарскому может стоять, но пухлым резвящимся детям под чашей фонтана значительно лучшее место в солнечном сквере, среди подобных им живых детей. *Скульптуру следует размещать по принципу соответствия изобразительной тематики назначению площадей.* Так, размещение памятника выдающемуся полководцу перед зданием военной академии или памятника композитору перед консерваторией кажется безусловно уместным.

В подборе тематики не нужно ставить излишне строгих требований, граничащих с педантизмом, ибо *артистически исполненная и красиво стоящая скульптура смягчает несоответствие изобразительной темы назначению площади.*

Никто не входит в обсуждение тематики скульптуры, украшающей площадь Капитолия, а между тем, она ни в коей мере не отвечает назначению этой площади. Почему, например, на этой площади расцветающего римского барокко поставлены античные статуи? Почему так много здесь языческих героев и богов, в то время как барочный Рим был цитаделью католичества? Но зритель не обращает внимания на случайности в тематическом подборе скульптуры и, наоборот, отмечает, что полулежащие гиганты «Тибр» и «Нил» превосходно вписались в треугольники великолепной мраморной лестницы Дворца Сенатора и что Диоскуры хорошо обрамляют главный вход на Капитолий. Можно лишь высказать сожаление о том, что в нише между полулежащими гигантами не был поставлен *массивный Юпитер* (как хотел того Микельанджело), а стоит только *хрупкий позднеантичный Рем*. Декоративное обаяние скульптуры здесь одержало полную победу над ее изобразительной тематикой. Не разделяя в принципе воззрений барочных художников, украшавших Капитолий, мы все же долж-

ны подчеркнуть то обстоятельство, что *подлинно прекрасное настолько захватывает нас через эмоции, что логика изобразительности отступает на второй план.*

Переходя к рассмотрению вопроса о *разнообразии* в композиционной трактовке монументов, необходимо отметить, что в одних случаях преобладающее значение будет иметь скульптура, передающая образ той или иной исторической личности, в других—скульптурные и архитектурные элементы будут находиться в некоем равновесии и в третьих—решающую роль могут играть архитектурные элементы.

Так, например триумфальная арка или колонна являются архитектурными монументами, и скульптура лишь дополняет, украшает и раскрывает значение такого монумента. В числе разнообразных архитектурных монументов особенно распространены простейшие обелиски, а также мавзолеи и различные виды архитектурных надгробий.

Гораздо большим разнообразием обладают скульптурные монументы. Статуя в виде стоящей фигуры сильно отличается от статуи, где фигура сидит или полужежит, так как в зависимости от положения фигуры изменяется трактовка пьедестала, по-особому решается размещение скульптуры, а также и ее отношение к фону. Помимо монументов в виде одиночных фигур, существуют групповые монументы, бюсты и рельефные изображения на арке, колонне, обелиске и стенах выдающихся зданий. Возможности варьировать композицию скульптуры безграничны. Оригинальным своеобразием отличаются монументы в виде фонтанов, которые могут решаться как архитектурными средствами, так и средствами монументальной скульптуры. Их «живой материал»—вода—представляет незаменимый материал для самых контрастных вариаций, от спокойной зеркальной поверхности до мощных струй и шумных каскадов или ниспадающих капель среди тишины уединенного парка.

Чрезвычайно почтительно богатейшее скульптурное убранство Парижа. В Париже насчитывается около 200 монументов и, сверх того, множество декоративных изваяний и мраморных ваз, поставленных в общественных салах и парках. Среди монументов, решенных архитектурными средствами, фигурируют старые арки Сен-Дени и Сен-Мартен; на площади Карусель возвышается трехпролетная триумфальная арка Персье и Фонтена, а там, куда устремляется широчайший проспект Елисейских полей, стоит величайшая в мире арка Звезды. Наряду с арками в Париже использованы колонны. Грандиозная Вандомская колонна, по формам своим напоминающая колонну Траяна, украшает Вандомскую площадь; на площади Бастилии стоит Июльская колонна, а далее на восток к Венсенскому лесу—парные колонны на площади Наций. В подражание античному Риму в центре площади Согласия, на месте свергнутого монумента Людовику XV, был поставлен египетский обелиск (из Луксорского храма). Правда, этот обелиск не получил

удачного пьедестала и не смог заменить прекрасный исчезнувший монумент, но свое слово в Париже он все же сказал.

Скульптурное убранство Парижа отличается изобилием. В Париже 11 конных монументов, среди которых выделяются монументы Генриху IV, Этьену Марселю и Георгу Вашингтону. Памятники в виде стоящих фигур образуют целую галерею разнообразных статуй, а кроме того, имеются скульптурные группы, сочетающие по две, три и более разнообразно скомпонованных фигур. Сильно распространены пристенные монументы и фонтаны; нередко монументы в виде бюстов, среди которых встречаются бюсты ученых, писателей, художников и зодчих, в том числе бюст творца Тюильрийского парка—Ленотра.

Огромному разнообразию скульптурной тематики и скульптурных композиций соответствует столь же разнообразное размещение монументов на площадях и улицах Парижа. Старейший конный монумент Генриху IV удачно украшает стрелку острова Ситэ. Он связан с многоарочным монументальным «Новым мостом» и вырисовывается в профиль на фоне неба. К сожалению, лучшие в художественном отношении конные монументы были сброшены в результате борьбы политических партий, но из позже поставленных оригинальностью размещения выделяется монумент Этьену Марселю, вкомпонованный в балюстраду парижской Ратуши. Эффектно поставлен памятник Жанны д'Арк на площади Пирамид; хорошо стоит на фоне готической арки Паскаль; Руссо и Корнель удачно выделяются на фоне плоских стен Пантеона, а мраморный Виктор Гюго работы Родэна прекрасно покоится на мягком партерном ковре в саду Пале-Рояль. Для этого монумента, трактующего Гюго как философа в момент глубокого раздумья, тихий замкнутый двор и обилие зелени являются лучшей средой.

Наш великолепный Ленинград значительно уступает Парижу в количестве монументов, но в смысле их художественного качества и размещения он может поспорить с Парижем. Два монумента Петру Великому, трактующие его в образе вождя (Фальконэ) и в образе императора (Растрелли), изящная статуя Суворова в виде Марса, монолитная Александровская колонна из гранита и, наконец, бессмертные сфинксы Академии художеств, львы у гранитных сходов к Неве и скульптуры малых мостов—все эти первоклассные по исполнению произведения в то же время весьма разнообразны по трактовке.

По исключительному разнообразию скульптуры, но отличающейся еще большей художественной глубиной, впереди всех других городов мира находится переживший тысячелетия Рим. Но, каковы бы ни были эти города, общим принципом их скульптурного украшения будет разнообразие: в тематике, в композиционной трактовке скульптуры, в материалах и в выборе места. В этом основной закон скульптурного убранства городов.

Однако, признавая разнообразие ведущим принципом скульптурного украшения городов, мы неизбежно столкнемся с вопро-

сом *о рамках разнообразия*, а именно: имеет ли оно свои *пределы* или декорирующая фантазия художника ничем не связана?

Широко распространено в художественных кругах мнение, что полноценные произведения искусства не нуждаются в отвечающей им архитектурной оправе и что поэтому проблема ансамбля для них не имеет большого значения. Крайние сторонники этого мнения идут дальше: они полагают, что выдающиеся по своим художественным качествам монументы могут легко ужиться в любых природных условиях и в любых городах.

Никто не сомневается в том, что подлинное произведение искусства скульптуры везде и всегда хорошо. Венера Милосская хороша в парижском Лувре, и столь же прекрасной будет она в Уффициях Флоренции, в Капитолии Рима, в Эрмитаже Ленинграда и любом другом музее. *Но монументы—это изваяния, созданные для внешних пространств, в силу чего они воспринимаются только с окружающей их обстановкой.* Эту обстановку мы не можем не видеть, а она либо оттеняет и повышает художественное звучение монумента, либо снижает его впечатляющую силу. Приведем один яркий пример.

Во Флоренции стоят две превосходно исполненные копии скульптуры Микельанджело—«Давид». Одна из них занимает место, где в свое время установлен был оригинал,—перед палаццо Веккио на площади Синьории, другая же стоит за рекой в центре открытой террасной площади, названной именем Микельанджело. Скульптуры совершенно идентичны, но какое различное впечатление они производят! Сатуя Давида имеет ясно выраженную лицевую сторону, на которой сосредоточена вся пластическая выразительность изваяния, и, в то же время, противоположная сторона (т. е. спина фигуры) решена равнодушной. Мало того, Давид принадлежит к числу таких скульптур, которые нуждаются в «поддержке», и вот почему, опираясь на темную стену палаццо, он так хорошо, а будучи поставлен в открытом пространстве, во многом проигрывает. На площади Синьории можно любоваться Давидом без конца, а на площади Микельанджело тот же Давид кажется неуместным и даже не вполне совершенным. Можно привести еще много других примеров, доказывающих положительную роль окружающей среды, когда эта среда образует с монументом ансамбль. Старые мастера всегда думали об ансамбле, и Вазари достаточно убедительно подчеркивает в биографии Донателло, насколько этот великий мастер считался с ансамблем: «В этом отношении можно о нем (т. е. о Донателло.—М. К.) сказать, что он работал столько же руками, сколько и расчетом, ибо ведь многие произведения заканчиваются и кажутся прекрасными в том помещении, где их делают, но, будучи затем оттуда вынесенными и помещенными в другое место, при другом освещении или на большой высоте, получают совершенно иной вид и производят впечатление как раз обратное тому, чем они казались на своем прежнем месте. Напротив, Донателло создавал свои фигуры таким образом, что в том помещении, где он

работал, они не достигали и половины того, что давали там, куда предназначались»*.

Итак, сооружать монументы, точно так же, как и размещать уже готовые скульптуры, нужно с полным учетом архитектуры окружающей среды.

Что касается вопроса об экстерриториальности скульптуры, то мы полагаем, что лучшие произведения художественной пластики всегда принадлежат только определенному городу.

Попробуйте переставить некоторые монументы из Петербурга в Прагу или обратно. Возможно ли это сделать, если Прага, сочетающая в себе готику и барокко, исключительно живописна и жизнерадостна, а Петербург холоден и строг? Разве не ступают теплые, переливающиеся формы барочных фонтанов и статуй Праги под угрюмым небом нашей северной столицы? Разве есть в Петербурге хоть один такой мост, где можно было бы поставить распятие с пражского моста Карла, или есть ли в нем такой шпиль, на который можно посадить петуха из Градчан? И в то же время кони барона Клодта с Анничкова моста будут выглядеть в Праге холодноватыми, а строгость их поздних классических форм будет казаться рассудочной.

Можно привести еще более резкие примеры, которые покажут невозможность и даже нелепость некоторых сочетаний скульптуры с господствующим убранством и архитектурным характером города. Так, например знаменитый «Медный всадник» Фальконэ не без ущерба для себя мог бы украсить одну из московских площадей, но на площади Регнстана в Самарканде, под горячим среднеазиатским солнцем и среди совершенно чуждой ему архитектурной среды, он выглядел бы нелепо. Подобным же образом статуя индийского или китайского божества, чудесно дополняющая пейзаж на своей родине, в Москве, Ленинграде, Париже и Риме будет чужеродным явлением.

Нам могут возразить: а почему же египетские обелиски и сфинксы прекрасно украшают площади и набережные Рима, Ленинграда и Парижа? На это можно ответить следующим образом: *существуют возможные и невозможные сочетания монументов с архитектурой городов и их природой*. Классическая древность, в орбиту которой включаются древний Египет и антики Греции и Рима (а также и новая классика, созданная Возрождением и XVIII веком), представляет как бы общий международный художественный язык. Вот почему с такой легкостью включаются в природу русского севера и в природу Франции, Англии и Германии Сфинксы, Геркулесы и Аполлоны, ставшие даже нарицательными именами. Однако и классика не везде уместна. И если мы будем искать объяснения причин сочетаемости скульптуры и архитекту-

* Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее выдающихся живописцев, ваятелей и зодчих эпохи Возрождения, тт. I и II, пер. с итальянского Ю. Верховского, Л. Габричевского и др. Изд. Академии архитектуры СССР, 1933, стр. 343—344.

ры, то мы неизбежно придем к заключению, что *критерием, определяющим допустимость или недопустимость той или иной скульптуры в том или ином городе, является архитектурный характер этого города*. Петербург классичен в своем существе. В нем все классично: и гигантская спокойно текущая Нева, и ясно построенный городской план, и монументальные площади, улицы и мосты; даже барокко петровского и елизаветинского времени дышит в нем тем убедительным спокойствием, которым обладает только классика. Поэтому в Петербурге египетские сфинксы живют, но в Праге они никак не могли бы прижиться. Поэтому при составлении программы строительства монументов необходимо учитывать архитектурный характер города; в противном случае украшение города превратится в беспочвенное и бесплодное *украшательство*.

Разрешая проблему украшения крупного города монументами, обычно стараются занять для этой цели площади и забывают об улицах, набережных и бульварах. А между тем, и улицы и бульвар требуют известного украшения и часто могут предоставить монументу прекрасные и оригинальные места. В современном Париже имеется 100 площадей, но из них только 20 занято скульптурными монументами; на трех площадях возвышаются колонны, на двух—obelisks, 13 площадей украшены фонтанами, 23 площади заняты зеленью, а 39 площадей оставлены без отдельно стоящих скульптур. *Наличие в городе площадей, не украшенных монументами, целесообразно в интересах разнообразия*, тем более, что многие площади не могут принять скульптуры. Так, например, площадь перед собором Парижской богородицы уже настолько украшена великолепным ажуром собора, что было бы ошибкой ставить на ней скульптурные монументы. Точно так же не требуют скульптуры ни площадь Регистана в Самарканде, ни Ивановская и Соборная площади в Московском Кремле, ни ряд других площадей, где выдающиеся архитектурные сооружения выступают монотонно.

При составлении программы строительства монументов необходимо решить вопрос об их количестве, а также и наметить принцип самого размещения: концентрировать ли монументы на центральных площадях или равномерно рассеивать их по городу, с тем чтобы город в целом был максимально украшенным.

Крупнейший теоретик и архитектор конца XVIII в. Лепран говорит: «Нет ничего легче, чем увеличить количество статуй, но в то же время свести на-нет впечатление, производимое ими, и даже сделать его неприятным».

Убранство города не столько зависит от количества монументов, сколько от их художественной выразительности и от качества выбранных для их постановки мест. Так, Париж обладает втрое большим количеством статуй, чем Рим, и тем не менее Рим гораздо сильнее действует своей скульптурой. За редкими исключениями все парижские скульптуры незначительны; они рассеяны по городу, и нигде нет такой концентрации художественных союзов, как в Риме на площади перед фонтаном Треви или в

ансамбле Испанской лестницы. Рим убедительно показывает, насколько концентрация декоративной и монументальной скульптуры целесообразнее ее распыления. Конечно, нельзя концентрировать монументы только в центре города за счет полного оголения окраин; однако центр города все же должен быть максимально украшенным, ибо в противном случае он потеряет способность господствовать в городе.



Подводя итоги сказанному, необходимо сделать следующие выводы. Каждый крупный город (и в первую очередь столицы) *должен иметь хорошо разработанную программу строительства монументов.* Эта программа должна руководствоваться принципом *разнообразия скульптуры в тематике, в композиционных приемах и выборе мест* для строительства монументов, *а дисциплинирующим фактором должен явиться архитектурный характер города,* в одних случаях допускающий строгое классическое толкование скульптурной композиции, а в других вызывающий живописные композиции, теплые, жизнерадостные, блестящие сочетанием ярких контрастных материалов. Размещая монументы на территории города, нужно обогащать и разнообразить городской центр, а обогащение центра всегда приведет к концентрации скульптуры на главных городских площадях. Однако здесь, как и во всем архитектурном и скульптурном убранстве города, необходимо знать меру, не злоупотреблять количеством в ущерб художественному качеству монументов. Отсюда понятно, что программа скульптурного убранства городов не может ограничиться простым поименным списком монументов с указанием их адресов. Программа—это большая творческая задача, требующая долгой подготовки, быть может, даже специальных проектов и конкурсов, в которых на равных правах могут принимать участие наиболее одаренные художники разных профессий.

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА

Д. АРКИН

Произведения русского классицизма составляют не только важнейшую главу истории русской и европейской архитектуры, но и наше живое художественное наследие. Это наследие продолжает жить не в качестве музейной ценности, но и как существенный элемент современного города. К зданиям и ансамблям, созданным в XVIII в. и начале XIX в., почти невозможно приложить наименование памятников архитектуры,—настолько прочно сохраняют они творческую свежесть, свободную от признаков старости.

Движение, начавшееся в русской архитектуре примерно с 60-х годов XVIII в., очень быстро проявило тяготение к *большому стилю*, стремившемуся охватить все отрасли строительной деятельности и утвердить себя как единую систему архитектурных заповедей.

На протяжении ряда десятилетий — от начала 60-х годов XVIII до 30-х годов следующего XIX века,—эта идея единого и притом универсального стиля не переставала владеть умами и творческими исканиями русских архитекторов. Отклонения от единой архитектурной системы, основанной на идеалах классицизма, не меняют существа дела: как ни многообразны были отдельные архитектурные направления, сменявшиеся на протяжении этого периода, какими разнообразными особенностями ни отличаются манеры отдельных мастеров, архитектура в целом действует в течение всей этой большой исторической эпохи как единая национальная школа.

В процессе своего развития архитектурный классицизм сумел охватить системой композиционных, строительных и пластических приемов все области архитектурно-строительной деятельности и бытовой художественной культуры: от грандиозных ансамблей сто-

лицы — до рядового провинциального особняка; от сложного комплекса загородной дворцово-парковой резиденции — до скромной помещицкой усадьбы; от уникального дворцового здания — до типовых производственных и административных построек; от монументального архитектурного образа — до деталей бытового убранства и обстановки жилья. Вся сложность и противоречивость русской жизни и русской культуры XVIII и начала XIX столетий объемлется в архитектурном отношении приемами и формами того стиля, который начался с робкой интерпретации античных и западноевропейских образцов и завершился созданием громадного национального художественного движения.

Начиная с самых ранних своих проявлений, процесс формирования архитектурного классицизма происходил одновременно как бы в двух встречных направлениях: становление стиля осуществлялось и «сверху» и «снизу».

СТАНОВЛЕНИЕ КЛАССИЦИЗМА

Нет никакого сомнения в том, что важнейшим фактором развития всей русской архитектуры в эту эпоху явилось строительство Петербурга, новой столицы, русского города нового типа, заложенного в пору великого исторического перелома. Именно на стройке Петербурга созрела и окрепла новая школа русской архитектуры.

Но в то же время становление новой архитектуры осуществлялось и «внизу»: в бесчисленных усадьбах, в провинциальных городах, обстраивавшихся, перестраивавшихся и возникавших вновь на новых землях русского юга; в разнообразном деревянном строительстве — городском и сельском; в бескрайней деревянной Руси, во всех концах которой с удивительной быстротой были усвоены приемы и формы все того же «нового стиля». Это движение распространяется и вширь и вглубь, проникая сквозь толщу безыменного сельского мелкопоместного и провинциального строительства к народному зодчеству. В XVIII — XIX вв. создаются произведения и типы, соединяющие русскую избу с ампириным особняком, бревно традиционного сруба — с классической колонной, двускатную кровлю той же избы — с античным фронтоном, народную резьбу по дереву — с пластикой архитектурного рельефа.

Эта вторая, «внестоличная», линия развития русского классицизма, как в фокусе, преломляется в архитектуре Москвы XVIII в. и начала XIX в. Москва, в эту пору являет собой как бы синтез всей «внестоличной» русской культуры: и в застройке города, столь непохожей на регулярную планировку Петербурга, и в московских жилых домах — полугородских, полуюсадебных, и в строительстве подмосковных усадеб находят свое законченное выражение черты архитектурного классицизма; неразрывно связанные с русской усадьбой и русской провинцией. Мы увидим, какое су-

щественное значение имел для всего развития русской архитектуры этот встречный процесс становления стиля; именно благодаря ему архитектура классицизма так скоро приобрела характер не какого-то верхушечного, наносного; а тем более заимствованного течения, а сделалась национальным движением, выражающим самые многообразные и глубокне стремления русской культуры.

СТРОИТЕЛЬСТВО ПЕТЕРБУРГА

Строительство новой столицы явилось для XVIII столетия не только громадным политическим, военным и народно-хозяйственным предприятием, но и великим общенародным делом, в таком же смысле, в каком в XVI столетии национальным делом русского народа было созидание и укрепление Москвы. В архитектурном отношении строительство Петербурга означало редчайший в новой истории случай планировки и застройки громадного города на месте, свободном от строительного груза прошлого. Неслучайно к этому новому городу начали с первых же лет его жизни применять всевозможные схемы и планы «идеальных городов», намереваясь осуществить здесь, на пустынных невских берегах, тот идеал «регулярности», который владел умами многих поколений архитекторов, философов, политиков, утопистов, — от позднего средневековья до времени французского абсолютизма. Планы Петербурга, предложенные начиная с 1714 г. и завершающиеся генеральным планом Леблона, — это, в сущности, различные варианты все той же идеальной схемы «регулярного города»; в ней нашли отражение и давние мечты теоретиков Ренессанса, и отдаленные отзвуки утопии Кампанеллы, и рационалистически трезвые, но от этого не менее абстрактные и условные, градостроительные планы французских и английских теоретиков XVII столетия.

Вся дальнейшая градостроительная история Петербурга — это, в сущности, история постепенного, но настойчивого преодоления отвлеченной геометрической схемы «регулярного города», которую пытались было навязать новой столице ее первые планировщики, воспитанные на образцах и идеалах Версаля. Но это преодоление осуществлялось не в форме возврата к допетровским традициям и образцам, а как творчество *нового градостроительного и архитектурного идеала*, проникнутого глубокими национальными традициями и многосторонне связанного с мировым архитектурным развитием. Кропотливая и напряженная работа архитекторов-планировщиков срединных десятилетий XVIII в., работа, еще очень мало изученная, направлена к тому, чтобы, сохраняя исходный принцип регулярности, создать на берегах Невы живой архитектурный организм. Этот организм менее всего мыслился его строителям как условное сочетание прямых перспектив, прямоугольных площадей, замкнутых дворцовых массивов, уличных магистралей, пересекающихся под обязательным прямым углом; именно таким сочетанием был план Леблона, и

именно потому новый город не подчинился этому плану. Перемещение центра города с Васильевского острова на Адмиралтейскую сторону было первым отступлением от основной схемы леблонского плана. Основные массивы новой застройки начали группироваться не внутри водной петли, как это намечал Леблон, а вдоль реки, так что Нева стала не только защитным рубежом и водной артерией города, но и главной осью городского плана. Тяготение к реке было той основной силой, которая предопределяла характер застройки раннего петровского Петербурга. Причем эта сила двигала развитием города не стихийно, а совершенно последовательно, отражаясь и закрепляясь в сменявших одна другую планировочных композициях. Эти композиции — создание русской градостроительной и архитектурной мысли. Петр Еропкин, Михаил Земцов и Алексей Квасов могут почитаться ее основными и наиболее плодотворными выразителями.

Когда в 1737 г. вновь учрежденная «Комиссия о Санктпетербургском строении» разрабатывала детальные планы застройки и развития отдельных частей столицы, в них сказались прежде всего результаты внимательного изучения природных особенностей нового города и тех сложных требований, которые были поставлены государственной властью перед новым центром империи. С другой стороны, в этой работе не переставали проявлять себя и старые традиции русского градостроительства. Эти последние выразились в той глубокой верности природе, которая заставила строителей Петербурга подчинить всю планировку города его наиболее мощному природному фактору — полноводной реке, а самую сетку городских улиц крепко связала с пейзажами Невской дельты. Река не только вошла в планировку города своими многочисленными каналами, протоками, островами устья, — она определила собой в дальнейшем весь архитектурный облик столицы, она дала свой масштаб площадям и проспектам Петербурга, она продиктовала архитектурно-пространственное построение центра города и взаимосвязь его главнейших опорных частей и архитектурных массивов. В геометрическую схему регулярного плана новый город внес чисто русское чувство безграничного простора, и, быть может, именно это сочетание петербургских просторов с геометрической четкостью основных линий застройки и составляет самую характерную особенность новой столицы.

БОРЬБА ЗА СТИЛЬ В АРХИТЕКТУРЕ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ

Преодолению градостроительных схем западно-европейского абсолютизма сопутствовал и другой не менее важный процесс. История застройки и архитектурного развития Петербурга ознаменовывается борьбой за собственное архитектурное лицо города. Если основные идеи генерального плана имели своим истоком градостроительное творчество европейского абсолютизма, то типы

и формы первых значительных сооружений петровского Петербурга ориентировались на иные западно-европейские образцы. Прототипами значительного числа первых дворцовых, правительственных и общественных зданий Петербурга явились преимущественно архитектурные образцы Скандинавских стран и Голландии. Географическое соседство и относительная близость климатических и иных природных условий предопределили это близкое родство ранних построек Петербурга с архитектурой городов Скандинавии и Голландии. Очень большое число ранних петербургских построек обнаруживает тяготение к своеобразной «барочной готике», господствовавшей в XVII в. и начале XVIII в. в этих странах северо-западной Европы.

Более того, общий облик петровского Петербурга, поскольку его можно воссоздать по старым гравюрам и описаниям, напоминает приморские города этих стран. Историческая и культурная противоречивость этого явления обнаружилась очень быстро. Архитектурные мотивы и образы, по природе своей чуждые русской культуре, не могли пустить сколько-нибудь глубоких корней в архитектуре новой столицы. К тому же самый характер нового города, великие исторические чаяния, с ним связанные, меньше всего соответствовали этому сближению его облика с архитектурой европейской провинции.

Петербург с первых десятилетий своей жизни заявил о себе, как о городе мирового масштаба. Этот город не мог удовлетвориться архитектурными прототипами, какие были к лицу Голландии, Швеции, Дании и другим близлежащим странам северо-западной периферии Европы. Замечательной чертой всей дальнейшей истории Петербурга представляется не тот факт, что эти образцы были первоначально им использованы, а то, с какой быстротой они были преодолены и затем почти вовсе исчезли из архитектурного арсенала русской столицы. Неслучайно из множества церковных и правительственных зданий петровского Петербурга, увенчанных характерными для городов северо-западной Европы высокими шпилями и другими барочно-готическими деталями, сохранились для дальнейшей жизни столицы только два таких архитектурных образца: колокольня собора Петропавловской крепости и центральная башня Адмиралтейства. При этом первый из этих образцов лишь формально связан с западно-европейскими башенными и церковными зданиями XVII в., по существу же архитектурная роль Петропавловской колокольни и ее гигантского шпиля восходит, конечно, к традиционному русскому образу столпообразной вертикали, господствующей над всей городской застройкой и утверждающей идею мощи и «столичности» города. Иначе говоря, Петропавловская колокольня представляет собой петербургскую аналогию московской колокольни Ивана Великого. Именно в качестве такой аналогии была задумана Петром эта доминирующая над городом вертикаль, и именно потому строитель новой столицы придавал такое значение ее быстрейшему осуществлению.

Середина XVIII в. знаменует собой новый этап в архитектурном развитии Петербурга. Этот этап — будем условно называть его елизаветинским — неразрывно связан с деятельностью Растрелли, наложившего властью печать своих вкусов и своего гениального мастерства на архитектуру срединных десятилетий. Развитие архитектуры в ее наиболее высоких проявлениях сосредоточено в эту пору главным образом на дворцовом строительстве. Растрелли создает гигантские дворцовые комплексы как в самом городе, так и в загородных резиденциях. Барочное богатство архитектурного декора, архитектурной пластики, цвета, рельефа сочетается в работах Растрелли со строгой компактностью планов. Несмотря на свои подчас гигантские размеры, дворцовые корпуса Растрелли всегда носят характер строго прямолинейных блоков и в этом смысле внутренне согласуются с регулярным характером самого города. Однако в эту пору архитектура устремлена, в своих наиболее сложных замыслах, к теме дворца, дворцово-паркового ансамбля, загородной дворцовой резиденции. В самой столице культивируется дворцово-усадебный тип застройки. «Елизаветинский Петербург» в архитектурном отношении отмечен прежде всего сооружениями этого порядка. Планировочное, градостроительное творчество в собственном смысле слова заметно суживается после столь интенсивной и богатой идеями деятельности «Комиссии о Санктпетербургском строении». 1724 г. эта комиссия фактически прекращает свою работу, и перерыв этот длится целых 20 лет. Сохранившиеся постройки елизаветинского времени, а в еще большей степени замечательные перспективные чертежи-планы Петербурга, созданные Сент-Илером, воссоздают картину основных кварталов столицы в ту пору. На уже установившиеся линии главных магистралей и набережных города накладываются отдельные куски дворцовой, усадебной и особняковой застройки. Вдоль проспектов в глубине кварталов располагаются замкнутые в себе, небольшие (а подчас и довольно обширные) ансамбли жилых домов с примыкающими к ним садами, ансамбли дворцов с широкими парадными дворами и парками, и эти ансамбли оказываются вкрапленными в массу рядовых, преимущественно деревянных, городских строений. Гравюры Сент-Илера воспроизводят этот барочный Петербург — город, почти исчезнувший в последующие десятилетия, как исчез ранний петровский Петербург.

Начало классицизма, при всем его глубоком внутреннем отталкивании от Растрелли и от барочной системы вообще, сохраняет, однако, на известное время тот же метод застройки города отдельными блоками или комплексами, почти независимыми от структуры городского плана. Так Деламот строит замкнутый в себе блок здания Академии художеств — громадный квадрат корпусов с вписанной в него окружностью; так Иван Старов, один из первых мастеров русского классицизма, воздвигает Таврический

дворец в виде обширнейшей резиденции владетельного князя с широко раскинувшимися флигелями и парадным двором между ними, с великолепным парком, неразрывно связанным с конфигурацией и планом самого дворцового блока; так Ринальди создает в столице изысканные загородные виллы, вроде Мраморного дворца; так Кваренги, этот законченный классик и одич из столпов новой школы, продолжает, однако, культивировать принцип архитектурного блока, почти независимого от городского окружения, и, опираясь на палладиевы образцы, развивает этот принцип, создавая необыкновенное разнообразие типов: от громадного подковообразного блока Государственного банка, поставленного среди городских магистралей, но совершенно независимого от них, через простейший прямоугольный блок Екатерининского института, также мало связанный с городским окружением, до Конногвардейского манежа и Академии наук с их монументальными архитектурными формами, столь характерными для творчества этого мастера.

Последним «островным» сооружением XVIII в. является Михайловский замок, оказавшийся неким анохронизмом уже при самом своем возникновении, этот уединенный дворец владетельного феодала, всеми архитектурными средствами отделенный от городского окружения и знаменовавший скорей мечту о прошлом, чем утверждение современности. Это сооружение было воздвигнуто на рубеже столетий. Вместе с концом XVIII в. оканчивается и тот период в истории Петербурга и в развитии русского классицизма, который связан в равной мере с идеей города и с идеей замкнутого дворцового ансамбля. Вместе с наступлением нового века в архитектуре решительно побеждает *идея города*.

Принцип регулярности, вложенный в существо Петербурга при самом его рождении, претерпел на протяжении столетия ряд существенных изменений. *Идея города как целого*, высшее выражение этого принципа, по-разному воспринималась и реализовалась в различные периоды формирования городского организма. С этой идеей сталкивалось и ей противостояло прежде всего «усадебное» начало: стремление к обособленности и независимости отдельных дворцово-особняковых участков от регулярных линий городского плана. Но, хотя это стремление отчетливо проявлялось в застройке столицы на всем протяжении XVIII в., в итоге берет верх принцип архитектурного единства, и именно этот принцип утверждается школой классицизма. Старая петровская идея регулярности по-новому оживает в первые десятилетия XIX в., когда ансамбль классического Петербурга получает свое архитектурное завершение. Именно в эту пору, в пору деятельности Захарова, Воронихина, Тома де-Томона, Росси, Стасова, Брюллова, Модюна, петербургская архитектура последовательно осуществляет целостную застройку больших комплексов, подчиняя отдельные сооружения — композиции улицы, площади, набережной.

ОТ РЕГУЛЯРНОГО ПЛАНА
К ПРОСТРАНСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ ГОРОДА

Именно в этот период перед зодчими с необыкновенной отчетливостью встает то, что сегодня мы называем архитектурным *образом города* и что господствует над образом *отдельного сооружения*. Идея города, как архитектурного целого, присутствовавшая уже в самых ранних исканиях регулярного плана, теперь находит свое новое выражение. Эта идея, еще внутренне чуждая Кваренги и, быть может, подчас противоречившая его творческому методу, уже целиком пропитывается собой творчество Воронихина, с громадной силой сказывается в монументальной работе Захарова и, наконец, находит свое многостороннее воплощение во всей деятельности Карла Росси и его сподвижников. Регулярный план в собственном смысле слова, т. е. упорядочение застройки отдельных частей города, основанное на геометрической правильности уличной сети, непрерывности фасадного фронта улицы и других нормативах, приобретает теперь более сложное и архитектурно развитое содержание. *От собственно регулярного плана архитектура переходит к пространственной композиции города*, к созданию больших архитектурных организмов. Этот пространственный план застройки основных опорных частей города позволяет включить во вновь создаваемые ансамбли различные элементы старой застройки, и не только включить, но и *подчинить* эти старые формы новым. Так Зимний дворец, несмотря на весь Растреллиевский блеск своих форм и на бесспорно доминирующее значение этого здания в центре столицы, оказался в архитектурном отношении подчиненным зданию Главного штаба. Не потому, что классические (или «ампирные») формы этого последнего «сильнее» барочных форм дворца, а потому, что Росси построил против Зимнего дворца не только какое-то новое большое сооружение, но и создал новое архитектурное целое, новый ансамбль, новое архитектурное единство. В этом новом единстве, организованном по законам Росси, а не Растрелли, произведение последнего оказалось включенным в новую композицию и в итоге подчиненным зданию Росси, а не наоборот, хотя не приходится и говорить о каком-либо формальном «превосходстве» Росси над Растрелли, Главного штаба над Зимним дворцом. Так захаровское Адмиралтейство стало «держаться» в своих монументальных руках весь пространственный организм центральных петербургских площадей. Так сравнительно невысокое здание Биржи притянуло к себе узловую точку этого центра, ранее находившуюся в высотном объеме Петропавловской крепости. Так, далее, монументальные постройки Кваренги оказались включенными в новые ансамбли и подчиненными им: Государственный банк—в орбите архитектурного воздействия Казанского собора, Конногвардейский манеж—в ансамбле Сенатской площади, созданной Захаровым, Росси и Монферраном; Академия наук, Екатерининский институт, Мальтий-

ская капелла также целиком подчинены новому архитектурному окружению. Произошло это опять-таки не потому, что все эти здания, сооруженные выдающимися мастерами большой классической формы, менее значительны, чем то, что раньше или позднее создавалось по соседству с ними, а потому, что по своей архитектурной природе они не были рассчитаны на организующую роль в ансамбле и на ансамбль вообще. Сопоставление Биржи, соорудившейся по проекту Кваренги, с Биржей, построенной Томоно, наглядно демонстрирует различие этих двух архитектурных подходов к проблеме города: в одном случае—самодовлеющая архитектурная композиция здания, почти не считающаяся со своим будущим окружением, в другом—здание, komponующее городской ансамбль.

ЗДАНИЕ — ФУНКЦИЯ ГОРОДА

Развитие русского классицизма означает в то же время развитие градостроительных начал в архитектурном творчестве. *Отдельное здание начинает трактоваться как функция города.* Как мы видели, с этим еще не хотел считаться Кваренги, но это уже стало законом для следующего поколения, для поколения Воронихина, Захарова, Росси, Стасова. В Казанском соборе Андрея Воронихина внешнее пространство, в данном случае пространство городской площади, открытой на проспект, определяет весь композиционный замысел архитектора; самый корпус собора играет второстепенную роль по отношению к наружной колоннаде, обрамляющей площадь и создающей ее архитектурное выражение,—прием, противоположный приему композиции собора и площади св. Петра в Риме, где площадь является лишь функцией монументального здания самого собора, как бы продолженного во вне при помощи наружных колоннад.

В период завершения пространственной композиции основных частей Петербурга, в течение первых десятилетий XIX в., как бы синтезируются архитектурные искания всего XVIII в., синтезируются и подчиняются новым формам, новому стилю, властно накладывающему свою печать на весь облик города. К этому времени Петербург приобретает свой «строгий, стройный вид», по слову Пушкина. И как бы мы ни оценивали в качественно-формальном отношении достижения позднего петербургского классицизма по сравнению с достижениями Растрелли или Кваренги, или Ринальди, мы должны признать именно за этим завершающим периодом значение важнейшего градостроительного этапа в развитии Петербурга.

КЛАССИЧЕСКИЙ ПЕТЕРБУРГ В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА

В эту пору закрепились значение реки как основной композиционной оси городского плана. Застройка центральных площадей с исключительной силой подчеркнула осевое значение Невы в ар-

хитектуре города. Система трех площадей, переходящих одна в другую и образующих единую главную площадь вдоль берега, площадь, к которой сходятся главные лучевые магистрали города, создала исключительный по своей архитектурной и масштабной силе центр столицы. Обстройка этого центра крупнейшими монументальными зданиями (Адмиралтейство, Исаакиевский собор, Сенат и Синод, Главный штаб, Биржа) не уменьшила композиционной роли природных элементов (и прежде всего — водной глади широчайшей Невы), а, напротив, усилила их значение. Река явилась не только осью центрального ансамбля, но и важнейшим элементом городского пейзажа, его составной частью, иногда — фоном для больших архитектурных перспектив, иногда — передним планом для обширных пейзажных панорам. Масштабами этой широчайшей водной магистрали определились и масштабы городской застройки, — размеры громадных центральных площадей, широких набережных, длиннейших прямых проспектов. Но этого мало: река, направление ее фарватера, громадные открытые пространства, создаваемые ею в центре города, оказали прямое влияние и на самые формы центрального архитектурного ансамбля Петербурга. Тройная площадь, о которой мы упоминали, — площадь, тянущаяся от Зимнего дворца до здания Сената и Синода, — представляет по своему очертанию и по своему масштабу как бы повторенное на берегу русло многоводной реки. Эта площадь, не имеющая себе подобия ни в одном городе мира, могла сформироваться только под непосредственным воздействием «державной Невы». По периметру этой площади, вокруг нее и в непосредственном соседстве с ней оказались сосредоточенными здания исключительной монументальной силы и архитектурной значимости. Это сочетание мощного природного фактора с предельной концентрацией архитектурных форм создало в Петербурге исключительный по своей мощи архитектурный массив городского центра.

Захаровское Адмиралтейство со своим 400-метровым фасадом, тянущимся параллельно береговой линии Невы, и со своей башней, поставленной на точке схода лучевых проспектов, явилось основой архитектурной организации этого ансамбля. Именно Адмиралтейство, этот громадный протяженный массив, расположенный в средней части площади, держит всю эту систему «трех площадей», объединяя собой набережную, Дворцовую и Сенатскую площади и лучевые магистрали проспектов. Биржа, возвышающаяся на противоположном берегу, на стрелке, омываемой с трех сторон водой, включает в этот ансамбль обширное водное пространство. Главный штаб и двойное здание Сената и Синода определяют собой пространственные границы ансамбля, и, наконец, собор св. Исаакия создает своим мощным гранитным массивом как бы второй пространственный план грандиозной архитектурной панорамы.

ПЕЙЗАЖНОЕ НАЧАЛО В АРХИТЕКТУРНОМ АНСАМБЛЕ

С необыкновенной ясностью и архитектурной силой выражен в Петербурге центр города. Этот центр — не замкнутый ансамбль зданий и площадей, а монументальный *архитектурный пейзаж*.

По периметру центральной площади сосредоточены значительнейшие здания столицы: императорский дворец, кафедральный собор, штаб армии, управление флотом, высшие правительственные учреждения. Концентрация зданий, представляющих не только самую столицу, но всю страну, лишь подчеркивает то значение, которое придано в Петербурге архитектурному центру города. В собственно архитектурном отношении важна, конечно, не эта концентрация сама по себе, а то, что она сопутствует пространственному построению исключительной силы и выразительности. Здесь действует *архитектура дальних дистанций*, прилицистующая мировому городу. Свободные резервуары архитектурно организованного пространства — Марсово поле, набережные и стрелка Невы — наполняют панораму петербургского центра той ширью масштабов, какие ведомы только немногим из крупнейших городов мира. В этой панораме мирового города сочетаются два активных начала архитектуры дальних расстояний: *силуэт* зданий и их объемная *пластика*.

СИЛУЭТ И ПЛАСТИКА

Силуэт рассчитан на восприятие и воздействие издалека. Так воспринимаются прежде всего высотные части сооружений — колокольня Петропавловской крепости, башня Адмиралтейства, ростральные колонны около Биржи, купол Исаакиевского собора. Пластика архитектурных объемов выдержана в формах настолько крупных и сильных, что она также воздействует на большое расстояние вовне. Такова громадная двойная арка Главного штаба, тот же купол Исаакиевского собора, Александровская колонна с венчающей ее бронзовой статуей, мощный периптер Биржи. Пластика больших архитектурных форм продолжена в очертаниях крупных сооружений-массивов, образующих то плавный полукруг, охватывающий часть площади, то четкое прямоугольное обрамление последней, то компактный блок. Пластичное начало развивается в декоративном уборе отдельных зданий с их характерными для русского классицизма разнообразными скульптурными композициями (фигуры, группы и барельефы Адмиралтейства, триумфальная колесница Главного штаба, горельефы тимпанов собора св. Исаакия, бронзовый ангел Александровской колонны, скульптурное убранство Сената и Синода, сидящие фигуры у колонн Биржи). Силуэт и пластика дополняют друг друга, иногда переходя один в другую: так, купол собора св. Исаакия читается издалека — как венчающий пространство силуэт, а вблизи — как мощная пластическая форма; то же относится и к монументальному периптеру Биржи.

Однако основное воздействие оказывают в этом громадном архитектурном построении чисто пейзажные перспективы. Человек все время находится внутри обширной панорамы, раскрывающейся то одним отдаленным планом (вид на стрелку Васильевского острова с набережной и мостов), то несколькими планами с чрезвычайно сильными задними «кулисами» (вид на Сенатскую площадь и собор св. Исаакия с противоположного берега Невы), то как прямая перспектива, ориентированная на определенный архитектурный массив (вид на Петропавловскую крепость с набережной, вид на Адмиралтейскую башню с центральных проспектов). Обширнейшее пространство Марсова поля, с его разнообразными чисто пейзажными перспективами на Инженерный замок, на Михайловский и Летний сады, характерно своей архитектурной организованностью; это, в полном смысле слова, пейзаж, созданный архитектурой.

НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ

Если построение петербургского центра носит ярко выраженный пространственно-пейзажный характер, то по тому же основному принципу построен и ансамбль главной улицы города — Невского проспекта. На прямую трассу этой магистрали как бы наизаны отдельные площади, образующие пространственные интервалы фасадного фронта улицы. Самый этот фасадный фронт носит в общем нейтральный характер: застройка улицы, объединенная лишь более или менее общими габаритами высоты (сильно нарушенными в конце XIX в. и в начале XX в.), состоит преимущественно из рядовых жилых домов, мало индивидуализованных и мало примечательных в архитектурном отношении. С тем большей силой воспринимаются *пространственные интервалы*, чередующиеся по мере движения вдоль улицы: Аничков мост с перспективой на Фонтанку и изящную колоннаду здания Кабинета, Александринский театр и площадь-сад перед ним, Михайловский дворец, Гостиный двор, наконец, как заключительный и самый сильный аккорд — Казанский собор с полвоалом площади, образуемом его монументальной колоннадой. Каждый из этих интервалов-ансамблей носит самостоятельный характер и, что весьма важно, каждый резко отличен от следующего: мост, украшенный конными скульптурными группами, и извилистая узкая река; парадная площадь перед фасадом театра; строгий портик дворца, видный в перспективе короткой улицы; торжественная колоннада собора. Все эти отдельные ансамбли, прерывающие фасадный фронт улицы и наполняющие таким панорамным богатством путь следования по ней, являются, в свою очередь, звеньями более обширных архитектурных построений. Так, через Александринский театр ансамбль улицы Росси связывается с Невским, через Михайловскую улицу — большой комплекс Михайловского дворца и его окружения, через Казанский собор — перспектива на здание Государственного банка и набережную канала Грибоедова и т. д.

Важной особенностью Невского проспекта, как архитектурного целого, является замыкающая один конец Адмиралтейская башня—вертикаль, видимая с отдаленных точек улицы, пространственный ориентир, возвещающий завершение длинной прямой магистрали и как бы указывающий конечную цель пути.

Подобно системе центральных площадей Петербурга, архитектурное построение Невского проспекта завершилось в первой трети XIX в. Именно в эту пору, когда архитектурное мышление русского классицизма от понятия регулярности перешло к понятию пространственного ансамбля, сложился тот облик главной магистрали города, о котором мы говорили. Точно так же, как система «трех площадей» получила свой подлинный архитектурный смысл только после сооружения нового Адмиралтейства, Биржи, Главного штаба, Сената-Синода, Исаакиевского собора (все это—произведения начала XIX в.), так и Невский проспект, существовавший в качестве главной улицы уже в первые десятилетия жизни города, стал архитектурным организмом лишь тогда, когда были построены Казанский собор, Александринский театр, Михайловский дворец. Русский классицизм обнаружил сильную и сознательную волю к созданию больших градостроительных организмов, и эта воля не затухла, а напротив, разгорелась в позднюю пору развития школы, в ту пору, когда во всем мире градостроительные начала уже пришли в упадок. Построение центральной части Петербурга и Невского проспекта—лишь отдельные примеры проявления этой воли.

Так складывался в Петербурге ансамбль мирового города, и классицизм чеканил новый национальный стиль, оперируя большими архитектурными массивами, громадными пространствами, монументальными формами крупнейших сооружений. В облике «европейского» Петербурга не утратились, а получили новое развитие черты, свойственные русской архитектуре. В том концентрированном творчестве нового, какое являла собою северная столица, нашли многостороннее выражение самые глубокие устремления русской культуры.

КЛАССИЦИЗМ В МОСКВЕ

Но классицизм развивался и по другому руслу. Если основой петербургской архитектуры были синтезирующие городские ансамбли, то в Москве классицизм проявил себя прежде всего в «малом мире», в мире отдельного жилого дома, особняка, городской усадьбы. Здесь основной темой архитектурных исканий был барский дом и участок земли, с ним связанный. На протяжении XVIII в. формируются новые типы городского дома и городской усадьбы. В то время как в Петербурге складывается новый организм города, и этому процессу, в конечном итоге, подчинено развитие всех архитектурных форм, в Москве первичной остается тема отдельного дома. Структура города изменяется сравнительно

мало на протяжении XVIII столетия. Зато глубокие перемены претерпевает план типичной московской усадьбы и типичного московского жилого дома. «Регулярность», управлявшая развитием Петербурга, не довлела над Москвой как городом. Но идея регулярности проникла внутрь отдельного усадебного участка, и здесь, в этом «малом мире», происходили процессы обновления архитектурных форм. Если в Петербурге дом стал в градостроительном смысле функцией города, то в Москве, наоборот, первичным оставался отдельный усадебный участок: город, как целое, был как бы функцией этого последнего. Облик Москвы в XVIII в. в значительной мере складывался из сочетания бесчисленных усадебных владений, и «живописный», «беспорядочный» характер городского плана и архитектурного пейзажа Москвы обусловлен прежде всего именно этим.

Однако регулирующая сила классицизма оказалась со всей определенностью и в Москве. Она относительно мало повлияла на чисто городские комплексы (недостаточно выраженные и незавершенные попытки больших ансамблевых построений в центре города), но она, повторяем, глубоко проникла в организм городской усадьбы и городского дома. «Регулярность» и принципы классической композиции выразились прежде всего в общем построении барского дома с его главным корпусом и симметричными флигелями, в расположении служб, хозяйственных и малых построек на ограниченном участке городского владения. Регулярность в еще большей степени проявилась в своеобразном отборе типов городского жилого дома — характерном явлении русской архитектуры конца XVIII в. и начала XIX в. Типовое начало имело глубокие корни во всей строительной практике этого времени. Провинция, перестраивавшая на новый лад свои жилые дома и правительственные здания, нуждалась не только в «сочинении планов» для самих городов, но и в образцовых проектах для отдельных домов. В самой Москве застройка жилых кварталов центра, окраин и Замоскворечья не обходилась без типовых образцов, разработанных «архитекторской командой» Ухтомского (в середине XVIII в.), или «Комиссией по каменному строению столичных городов» (в 70—80-х годах этого столетия), или, наконец, отдельными московскими архитекторами начала XIX в.

В основе этой своеобразной типизации лежало целое сплетение экономических и культурно-бытовых факторов. Стремление провинциального дворянства подражать столичному образу жизни и столичному «стилю» в архитектуре и убранстве домов играло здесь не последнюю роль. Правительство желало иметь в провинциальных городах не только выдержанные в определенном «государственном» стиле здания присутственных мест (на этот счет давались специальные указания и при Екатерине и позднее), но и воздействовать в этом же духе на «обывательское» строительство. Но влияния этих моментов было бы совершенно недостаточно, если бы «новая архитектура», т. е. классицизм, не ответила

по существу каким-то более глубоким потребностям времени и вкусам обширных социальных слоев.

Гибкость в применении местных, привычных и дешевых, материалов, в особенности дерева, притом в его исконной технике — срубе; строгая экономичность архитектурных решений, компактных, очень практичных планов, отвечающих самым разнообразным требованиям и возможностям — от обширных усадебных домов до миниатюрных одноэтажных особняков с мезонином; та же экономичность художественных приемов, простота общей композиции дома, скромность наружного убранства, довольствовавшегося немногочисленными и однотипными лепными деталями, — эти и им подобные черты обеспечили широкое и весьма органичное распространение и развитие классицизма в рядовом московском и провинциальном строительстве.

Московский классицизм последних десятилетий XVIII в. разрабатывает в качестве основной темы различные типы «усадьбы в городе». В деятельности Казакова эта тема занимает центральное место. Проекты и постройки Казакова кристаллизуют основные типы московской городской усадьбы. Дом связан в равной мере и с улицей и со своим дворовым участком. План всего комплекса строго приурочен к особенностям места. Иногда корпус дома отделен от улицы парадным двором, а самый дом расположен «покоем»; иногда он выходит непосредственно на линию улицы всем своим фасадным фронтом (дом Губина); в других случаях дом разрастается почти до размеров загородной усадьбы и обладает равноценными уличным и парковым фасадами (дом Гагариных, дом Голицыных); наконец, вырабатывается специфическая схема «наугольного» дома, выходящего на две улицы и образующего угол между ними (дом Румянцева и др.).

Постройки Казакова носят всегда строго локальные признаки; они крепко привязаны к участку, они гибко отвечают особенностям места, его рельефу, его положению в городе; в этом — характерная, очень жизненная черта творчества выдающегося московского мастера. Но в то же время Казаков производит как бы отбор основных типов городской усадьбы, и мы можем говорить о «типе дома Разумовского», о «типе дома Румянцева»; индивидуальные черты этих построек являются одновременно фиксацией определенных типовых вариантов архитектурной темы московской «городской усадьбы».

ЭКОНОМИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СРЕДСТВ

Этот отбор архитектурных типов облегчался тем художественным *самоограничением в композиционных и декоративных приемах*, которое составляет важную черту русского классицизма. Самоограничение — не от недостатка или «бедности», а как закон архитектурной классики, сочетающей мудрую экономию художественных средств со столь же мудрой практической экономией.

Классицизм превратил этот общий закон в обязательную норму архитектурного мастерства и в архитектурную особенность стиля. Композиция, построенная на весьма простых сочетаниях архитектурных объемов, располагающихся по четким осевым планам; крупные формы классических портиков, составляющие объемный и пластический центр всего построения; подчиненные центральному объему крылья-флигели, непосредственно примыкающие к центру или соединенные с ним галереями; удлиненный прямоугольник или вытянутый полуовал парадного двора, образуемого этим трехчленным объемным построением здания; еще более упрощенная композиция — в небольших особняковых постройках, где дело ограничивается одним объемом с миниатюрным портиком, — вокруг этих типичных приемов сосредоточены все созданные московским классицизмом композиционные типы.

С развитием классицизма изменяются и эти основные композиционные схемы. Планы городской усадьбы становятся более городскими: более тесным сделался усадебный участок, иногда суживающийся до размеров миниатюрного палисадника перед уличным фасадом и маленькой дворовой площадки позади дома. Фасадный фронт улицы приобрел большую жесткость и прямолинейность, он давит на расположение «городской усадьбы», — это сказалось и на конфигурации дома. И все же последний оставался в принципе усадебным, хотя он и сократил свои размеры и приобрел облик ампирного особняка.

ТИПОВЫЕ ПРИЕМЫ В КОМПОЗИЦИИ ЗДАНИЯ

Типовые начала переносятся теперь также и на обработку фасада, на пластическое и декоративное его убранство. В этом — одна из особенностей поздней стадии московского классицизма, обычно именуемой московским ампиром. В эту пору (10-е — 30-е годы XIX в.) вырабатываются новые мотивы и пластические приемы фасадного убранства, наделяющие жилые и общественные здания столь характерным «ампирным» обликом. Здесь типовое начало проявляется с еще большей последовательностью. Жиллярди и Григорьев — виднейшие московские архитекторы-практики этого периода — неукоснительно придерживаются выработанных ими композиционных схем фасадного убранства, а также типовых деталей в этом последнем. В зависимости от характера здания, его масштабов, его положения в городе, варьируется все то же строго ограниченный «набор» этих деталей, равно как и вся композиционная схема. В нее обычно включаются: гладко рустованный цокольный этаж с окнами, украшенными тройным замковым камнем, иногда с крупной лепной маской, далее — гладкая стена второго этажа с высокими окнами, вовсе без наличников, отделенная во всю длину фасада горизонтальной тягой от третьего этажа, окна которого, обычно значительно более низкие, иногда квадратные, имеют вместо наличника две выступающие по нижним углам

плочки; гладь фасадной плоскости оживляется крупными лепными деталями (венками, личинами и т. п.), поставленными поверх окон третьего этажа. Если речь идет о двухэтажном здании, то применяется та же схема с соответственными изменениями, причем в таком случае окна второго (надцокольного) этажа обычно украшены замковыми камнями. Это одна из простейших и наиболее распространенных схем фасадного убранства. Те же мастера (а также Бове, Тюрин и др.) охотно применяют в качестве декоративного приема арочное окно, расчлененное колонками или лопатками на три части под общим широким архивольтом с вдавленным лепным фризом, обычно разбитым на трапецевидные сегменты. Варианты этого мотива, излюбленного московскими мастерами, применяются в самых различных случаях: и для украшения боковых ризалитов главного дома (дом Луниных на Никитском бульваре — Жилярди, 1-я Градская больница — Бове), и для портала садового павильона (дом Найденовых — Жилярди), и как декоративное решение центральной части фасада особняка (дом б. Коннозаводства — Жилярди); он переходит даже в церковные постройки (церковь Всех скорбящих на Ордынке — Бове).

Самая композиция фасада предельно упрощается. Сочетание крупного портика (четырёхколонного в небольших особняках, шести- и восьмиколонного в более крупных жилых и общественных зданиях, в отдельных случаях — даже 12-колонного), с гладкими стенами, вовсе не расчлененными по вертикали, но разделенными на горизонтальные полосы поэтажными тягами, определяет облик московского «ампирного» дома. Далее следуют характерные черты и детали этого облика. Если портик начинается с высоты второго этажа, то он бывает поставлен на выдвинутую вперед цокольную аркаду. Гладь стены подчеркивается рустовкой цокольного этажа и обычно не нарушается наличниками, так что окна кажутся как бы «врубленными» в стену. Вообще гладкая стена играет существенную роль в архитектурной эстетике позднего классицизма, и именно красота этой нерасчлененной стеной поверхности, составляющей выразительный фон для крупных пластических форм портика и для рельефа лепных деталей, старательно оберегается и подчеркивается в композиции фасада.

ЦВЕТ И ШТУКАТУРКА

Чем проще сочетание основных элементов архитектурной композиции, тем большую роль играет в ней цвет. Классицизм вырабатывает свое отношение к цвету и свою гамму красок, особенно активную в архитектуре начала XIX в. Полихромия Растрелли, это бурное празднество цвета, отливающего бирюзой стен, золотом капителей и ваз, белизной бесчисленных колонн, отошла давно в прошлое. Но оставлена также и «классическая», точнее говоря — ренессансная, однотонность построек Кваренги. Художественной нормой в архитектуре позднего классицизма стано-

рится *двуцветность*. Этот принцип органически связан с композиционной системой. Два контрастных цвета соответствуют сочетанию крупных архитектурных элементов и деталей с большими фоновыми плоскостями. Белые колонны, портики, белый рельеф лепных украшений — масок, венков, фриз — четко выделяются на глади теплых, охристо-желтых стен, и эти два основных цвета взаимно обогащают друг друга. Штукатурная плоскость стены, окрашенная в теплый интенсивный тон, приобретает и новые пластические качества.

Двуцветность фасадов классицизма связана не только с особенностями композиции, но и с самым материалом — оштукатуренным кирпичом и деревом. Штукатурка, как будто маскирующая строительный материал (будь то кирпич или дощатая обшивка сруба), выступает как носитель своеобразных и самостоятельных пластических и цветовых особенностей архитектурного произведения. Не следует усматривать в штукатурной технике только легкую имитацию материалов (дерево — под камень, кирпич — под натуральную облицовку и т. д.). Конечно, в элементарных архитектурных замыслах имели место и попытки искусственно заместить один материал другим. Но развитие архитектуры, отделочной техники и художественного ремесла привело к тому, что оштукатуренное дерево само сделалось своеобразным *«новым материалом»*, обладающим своими, вполне оригинальными, качествами. Примечательную страницу в истории архитектуры составляют эти аристократические особняки и помещичьи усадьбы, имеющие в своей конструктивной основе *избяной сруб*: портики, белые колонны которых оказываются простыми бревнами, поставленными стоймя и обшитыми фанерой, иногда с натянутым поверх холстом, на который нанесен слой штукатурки; энтазис этих колонн, выполненный также при помощи дерева и штукатурки; цокольный руст, составленный из оштукатуренных досок; наконец, самая поверхность стен, чья безупречная, чисто «каменная» гладь получает возможность, благодаря той же штукатурке, быть окрашенной в интенсивный цвет.

Окрашенная штукатурка — существенный элемент среди архитектурных особенностей и выразительных средств русского классицизма. Именно благодаря этому средству сделалось возможным столь широкое проникновение архитектурных типов, созданных этой школой, в рядовое провинциальное и усадебное строительство. Не только проникновение типовых образцов, но и самостоятельное «низовое» (провинциальное, усадебное, при самом широком участии крепостных мастеров) архитектурное творчество — в духе и формах единого стиля. Наконец, именно благодаря этому средству все постройки русского классицизма, независимо от их размера и характера, приобрели те черты жизнерадостной теплоты, которые столь близки русскому национальному вкусу и имеют за собой столь давнюю традицию в русском зодчестве.

«ДЕРЕВЯННЫЙ КЛАССИЦИЗМ»

От этого широкого применения «дерева в штукатурке» один шаг оставался до проникновения архитектурных форм классицизма в собственно деревянное строительство. Так называемый *деревянный классицизм* — закономерная ветвь стиля, отнюдь не исчерпываемая в своем значении случайными провинциализмами. Классицизм приобрел широкое распространение в деревянном усадебном строительстве. Через усадьбу (а также через заштатную провинцию) он проник даже в деревню. Его экономные формы и детали легко усваивались плотником и деревенским резчиком. Его четкое построение планов отвечало практическим нуждам мелкого поместья в той же мере, в какой оно отвечало запросам столицы, купеческой и барской Москвы, богатой усадьбы. Более того, классицизм открывал поле для самостоятельного формообразования в дереве, причем основные принципы стиля находили внятный отклик даже в самом примитивном «доморощенном» строительном творчестве провинции и деревни. Здесь осуществлялась та встреча народного зодчества с усадебно-городским «ампиром», которая дала столь характерные для русской архитектуры начала XIX в. произведения деревянной классики. В этих крыльцах и воротах, где бревна фигурируют в облике тосканского ордера, в этих мезонинах, обрамленных классическим фронтоном, в этих резных украшениях, воспроизводящих венки, арматуру и метопы классицизма,—во всех этих приемах не следует видеть только случайную, достаточно произвольную амальгаму форм, только электрическую смесь. Народное зодчество, конечно, подражало здесь «городским» образцам; но в этих образцах оно узнавало многие близкие ему черты, многие свои склонности и художественные идеалы.

Не приходится идеализировать этот провинциальный и деревянный классицизм. Эта архитектура была наивна в своей подчас несколько примитивной и прямолинейной тяге к классике. Она была действительно провинциальна во многих смыслах, но в то же время она составляла существенно важное звено в архитектурной культуре страны, звено, посредствовавшее между столицей и провинцией, между городом и усадьбой и, в отдельных случаях, между усадьбой и деревней. «Деревянный классицизм» облагораживал быт и облик мелкого поместья, заштатных и уездных городов, он доносил отблеск классической красоты до рядового провинциального строительства, не отрывая в то же время эту провинциальную архитектуру от ее связей с народным зодчеством.

ПЛАНИРОВКА ПРОВИНЦИАЛЬНЫХ ГОРОДОВ

Возвратимся снова к идее «регулярности» — одной из основных идей классицизма. Если через отбор архитектурных типов и их распространение в усадьбе и провинции архитектура класси-

пизма связывала рамками единого большого стиля столицу и периферию и протягивала цепь от монументальных ансамблей Петербурга к деревянному провинциальному особняку, то столь же важным связующим звеном была планировка провинциальных городов. Планировочное творчество получило исключительно широкие размеры с 70-х годов XVIII в., когда начался период нового русского градостроительства. Этот период связан с перестройкой многих старых городов и с возникновением новых. Принцип регулярности был перенесен со стройки Петербурга на новую планировку почти всех губернских и многочисленных уездных городов. Петербург был грандиозным воплощением этого принципа. Но дело было не только в одном столичном строительстве. Была огромная страна, требовавшая обновления своих городов, из которых одни были древними организмами, включавшими в себя седые кремли, старые посады, монастырские комплексы, другие — сравнительно поздними образованиями, еще не обладавшими сложившимся архитектурным обликом. Наконец, строились новые города, только что основанные на землях Украины и Новороссии, вновь возникавшие на южных и восточных окраинах государства, как Одесса, Новороссийск, Екатеринослав, Екатеринодар и другие.

«Сочинение планов» для всех этих новых и для подавляющего большинства старых городских центров составляет одну из важнейших сторон архитектурной деятельности эпохи. Этой деятельности были посвящены государственные усилия, нашедшие свое выражение в работах «Комиссии по строению столичных городов», в создании института губернских архитекторов, в практических градостроительных начинаниях. Многие из этой деятельности изучено и освещено в литературе, еще большее — ждет изучения. Целая армия архитекторов, геодезистов, строителей была занята этой градостроительной работой. Хотя многие из «сочиненных» в этот период городских планов остались только планами, еще более значительное число из вошло в жизнь, наложив четкую печать градостроительных идей классицизма на планировку русских городов. Для многих городов планировка XVIII в. и по сегодня составляет основу их построения: достаточно назвать Одессу, Пермь, Екатеринослав, древние города — Тверь, Ярославль, Кострому, малые городские организмы — Осташков, Одоев и многие другие. Для всех этих новых и старых городов, получивших в XVIII в. регулярные планы, характерно сочетание четкой схемы уличной сети со свободной застройкой. Это сочетание позволило каждому городу приобрести признаки «петербургской» регулярности, сохраняя в то же время нетронутым природный пейзаж. А в древних городах с «регулярным» новым планом свободно сочетались старые архитектурные массивы — храмы (как в Ярославле) и кремли (как в Туле). Регулярные планы не мешали усадебному типу застройки, потому-то во всех этих заново распланированных городах сохранялся пейзажный характер архитектурного облика города в целом и его отдельных частей. Так вместе с «пе-

Петербургским» началом регулярного плана жило «московское» начало живописной усадебной застройки города.

Изучая развитие русских провинциальных городов в XVIII и XIX вв., мы отмечаем ряд слабых сторон городской культуры, отсталость городской техники, благоустройства, строительного качества основной массы городских построек. Эта ограниченность и отсталость городской культуры русской провинции на всем протяжении указанного периода не должна заслонять от нас и ряда прекрасных особенностей русского города и, прежде всего не утраченного им живого *чувства природы*, не утраченной *пейзажности*, обилия зелени в его жилых кварталах, непосредственного перехода архитектуры в природный ландшафт. Только поверхностный и недалекий «урбанизм» новейшего времени может определить эти черты лишь как «деревенские» пережитки.

Теперь, когда проблема города и природы, проблема природы в городе, сделалась центральной идеей градостроительной мысли во всем мире, мы можем по-новому оценить особенности русского градостроительного наследства. В этом наследстве займут свое место не только грандиозные архитектурные просторы Петербурга, этого великого произведения русского архитектурного гения, но и скромный городской и усадебный пейзаж русской провинции. В сопоставлении этих двух полюсов русского классицизма перед нами раскрываются различные стороны национального стиля новой, послепетровской России,—стиля, в котором обильное, творчество нового сочеталось с развитием давних глубинных традиций русской культуры.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ АНТИЧНОЙ КЛАССИКИ

В. Д. БЛАВАТСКИЙ

Греческая классика рождалась в героическую эпоху победоносной борьбы небольших эллинских государств с могучей персидской державой. Исходом этих войн была не только победа эллинов над персами, но и победа народоправства над деспотизмом, прогресса человечества над застойной жизнью Востока.

Национальный подъем, вера в себя, в свои силы, создали благоприятную почву для расцвета классического искусства: трагедии, лирики, живописи, скульптуры и зодчества. Пронизанная жизнерадостным гуманизмом, оптимистической верой в силу человеческого разума, сочетающая глубину замысла с ясной простотой, чувством меры и гармонией, греческая классика впоследствии неоднократно приковывала к себе внимание лучших умов, служа для них высоким образцом. Со времени Ренессанса и до наших дней художники и ученые стремились изучить классическую древность. Постепенное накопление материала, усовершенствование методов его изучения шаг за шагом приводили к более разностороннему и точному знакомству с греческой классикой. Художники Ренессанса имели весьма отдаленное представление об эллинской классике, известной им почти исключительно в римском преломлении.

Эти представления значительно обогатились и прояснились ко временам русского классицизма. Художникам и писателям эпохи классицизма были уже доступны подлинные произведения эллинистического художественного творчества, в особенности в области литературы. Грандиозная работа, проведенная археологами в период второй половины XIX в. и первых десятилетий XX в., открыла богатые сокровища античного искусства, и в том числе эллинской классики. Пополнились и стали более точными сведения об античной древности, тем самым приблизив нас к более правильному пониманию последней. В силу этого условия для ши-

ржаго использования античного художественного наследия в настоящее время более благоприятны, чем были прежде. Дело не в том только, что современным историкам, филологам, археологам, историкам искусства и архитекторам открываются возможности изучать античную древность более широко, чем их предшественникам, — не менее существенно еще и иное. До эпохи больших археологических открытий XIX в. знакомство с художественным творчеством подлинной эллинской классики было доступно главным образом в области литературы. Не знающие древнегреческого языка широкие массы могли знакомиться с классикой лишь по немногочисленным переводам, неизбежно искажающим текст и нередко дающим очень отдаленное представление об оригинале. В настоящее время возможности изучать классическую древность стали значительно шире. Не говоря о том, что наша литература обогатилась более точными переводами классиков, следует отметить, что в течение последнего столетия были найдены многочисленные статуи, мозаики, расписные вазы и другие памятники античного искусства и художественной промышленности. Эти произведения теперь доступны для изучения, иногда в подлинниках, иной раз в слепках или хотя бы в фотографиях и воспроизведениях в книгах, значительно более широким кругам нашего общества, чем сравнительно немногочисленным поклонникам и ценителям классической древности, например, времен А. С. Пушкина.

Художественное наследие античной древности все более и более завоевывает внимание наших современников. В самых разнообразных формах оно просачивается в жизнь, обогащая нашу культуру. Во многих наших городах сады и парки украшены гипсовыми слепками классических статуй, что способствует популяризации эллинского искусства в самых широких массах. Наши физкультурники могут видеть статуи эллинских атлетов-победителей, «прекрасных и доблестных» граждан полисов. Наши стадионы повторяют в основном тип эллинского стадиона. В других зрелищных сооружениях, театрах, ипподромах, цирках, живут античные традиции Греции и Рима.

Классическая древность во многом отлична от нашей эпохи, но в иных чертах созвучна ей. Тесно связанное с эллинским искусством мифологическое мировоззрение, в поэтических образах олицетворявшее явления природы и населявшее ее прекрасными человекообразными существами, вполне естественное на заре культуры, неизбежно стало далеким для современного человека. Мы восхищаемся яркими образами прекрасных девушек-нимф, олицетворяющих прозрачные ручейки и тихие рощи, буйных полуконей-полулюдей — кентавров, воплощающих быстрые, сокрушительные горные потоки, трубящих в раковины тритонов, представляющих бурные морские волны, так же, как восхищались ими и наши предки в XVIII в. Но все это для нас не более, чем поэтические образы, а не реальные существа, населявшие мир и одушевлявшие природу, как это представлялось древним грекам. Наоборот, сильно развитый интерес к жизни общественного коллектива,

большая активность в этом отношении, идеал калокагатии — «прекрасного и доблестного» гражданина, утверждение гармонически развитой личности и начал гуманности, столь характерных для античного эллина, в основе сохранили свое значение и для нашего времени.

Художественное наследие античной классики очень богато, видное место в нем занимает *архитектура*, в которой целый ряд крупнейших задач получил блестящее разрешение.

Не имея возможности в этом кратком очерке дать сколько-нибудь исчерпывающее освещение вопроса об античном художественном наследии и возможных формах его использования, сосредоточим наше внимание на тех сторонах античной классики, которые наиболее нам близки и вместе с тем наименее известны — на освещении градостроительных задач, а также на архитектуре общественных сооружений и жилищ.

Одна из больших задач, стоявших перед античными архитекторами, была планировка города. В древних городах, как и в современных, общественные здания сочетались с жилыми домами, но это сочетание в классическую эпоху носило особый характер. Среди общественных зданий преобладали храмы, которые сильно отличались по внешнему облику от жилых домов. Средоточием храмов нередко был городской кремль — акрополь, возвышавшийся над городом, что еще более подчеркивало господствующее положение общественных зданий над жилыми постройками. Здания на акрополе обычно располагались не по принципам строгой симметрии или простой геометрической схемы, — расстановка их была свободной, что еще более подчеркивало самодовлеющее значение храмов. Нередко ансамбли акрополей и главных эллинских святилищ создавались на протяжении значительных промежутков времени — десятилетий и даже столетий*. Тем не менее, этим ансамблям было свойственно единство художественного замысла. Каждая новая постройка была строго согласована с предыдущими. Греки умели мастерски сочетать древние постройки с новыми, удачно вкомпоновывать более поздние здания в ансамбли, не только не снижая, но даже повышая художественную ценность последних.

Художественному ансамблю такого акрополя, служившего централью и вместе с тем представлявшего культовый и общественно-политический центр города, противопоставлялись жилые кварталы.

В арханческую эпоху планировка жилых частей поселения носила стихийный, беспорядочный характер, в результате чего возникала сеть запутанных узких кривых улиц и переулков. Основание многочисленных новых городов, в связи с интенсивной колонизаторской ** деятельностью VII—VI вв. до н. э., поставило пе-

* Пример такого ансамбля—Олимпия. См. E. Curtius u. F. Adler, Olympia. (I—V). 1890.

** Б. В. Фармаковский, Розкопування Ольбії, 1926, Одесса, 1929, стр. 40.

ред эллинскими градостроителями вопрос о создании регулярной планировки. Последняя, несомненно, уже осуществлена при восстановлении Милета в 479 г. и связана с именем архитектора Гипподама. По всем видимостям, начиная с этого времени жилые кварталы греческих городов получили правильную планировку.* Обычно в основу такой планировки была положена сеть прямых пересекающихся под прямыми углами улиц, образующих одинаковые по форме кварталы. Эти кварталы представляли иногда слабо вытянутые прямоугольники (Милет**, Приена***), а иной раз сильно вытянутые прямоугольники (в Селинunte размеры их были 28,1 × 29,95 м; в Приене 35,40 × 47,80 м, в Милете 29,50 × 51,60 м, а в Олинфе даже 85 × 35 м).

Регулярная планировка жилых кварталов греческих городов резко отличалась от свободной расстановки общественных зданий в акрополе, тем самым способствуя выделению последних.

Как показывают недавние раскопки в Олинфе, при делении участков между гражданами господствовал принцип полного равенства****. Мы уже упоминали об олинфских кварталах, имевших размеры 85 × 35 м. Каждый из них представлял жилищный блок, объединявший десять домов, расположенных в два ряда. На отдельный дом приходилась площадь около 285 м².

Таким образом, жилая часть города подчинялась правильной сетке прямых улиц и переулков; она состояла из сплоченных в жилищные блоки небольших, невысоких домов, совершенно замкнутых, обнесенных глухими стенами и сообщавшихся с улицей одними дверями. В таком городе резко выступал демократический принцип. Общественные здания являлись главными архитектурными акцентами и высотными точками в городе, — им подчинялась масса жилых домов, более скромных по размерам и внешнему облику (особенно снаружи), но вместе с тем занимавших основную часть площади города, формировавших его улицы и определявших его границы. Такой город по композиции подобен античной драме, где немногочисленные актеры и хор взаимно дополняют друг друга, не утрачивая каждый своего значения. Первые выступают как индивидуумы, в хоре же каждый участник является частью общей массы, а вместе они образуют единое целое.

Находил еще применение и иной принцип распределения улиц. На о. Родосе основные улицы города радиально расходились в различные стороны от единого центра. Мы располагаем интересными

* В классическую эпоху новую планировку получили сравнительно немногие города (Пирей—около 445 г. до н. э., Фурни—в 443 г., Родос—в 407 г.). Е силу этого регулярную планировку нередко считают особенностью эллинистических городов. Последнее справедливо, но применялась она и в классическое время, как наглядно показывают недавние раскопки Олинфа (см. D. Robinson. Excavations at Olynthus, part I и сл. 1930).

** О Милете см. Th. Wiegand, Milet, 1906 и след.

*** О Приене см. Th. Wiegand u. H. Schrader, Priene, 1904.

**** Отклонения если и встречаются, то сами по себе они не велики и, кроме того, носят единичный характер.

данными о планировке городского ансамбля Галикарнасса, служившего резиденцией правителя Кирии Мавсола (в конце первой половины IV в. до н. э.). Согласно Витрувию *, город был веерообразно расположен в котловине, по форме напоминающей полуворонку. В самом низу, вдоль гавани, тянулась рыночная площадь. Посредине высоты прогиба проходила широкая улица. В центре ее стоял знаменитый Мавзолей — грандиозный намогильный памятник Мавсола. Выше, по середине верхней окраины города, помещался храм Арея. Так же вверху, в правой части излучины, находилось святилище Афродиты и Гермеса, а соответственно в левой части стоял дворец Мавсола.

Таким образом, выделявшиеся из общей массы жилых домов, свободно скомпонованные главные здания давали основные акценты в силуэте города. Уравновешивая друг друга и тем самым создавая единый ансамбль, они радиально расходились от рыночной площади, служившей центром композиции.

Достоин внимания, что площадь эта расположена около гавани, бывшей в приморском Галикарнассе главным въездом в город. Это полностью отвечает указаниям того же Витрувия, рекомендующего выбирать участок для форума у самой гавани, когда город лежит у моря **.

В классическую эпоху и особенно в последующее время храмы не были уже единственными общественными зданиями. В это время зарождались и получали развитие и другие типы общественных зданий, удовлетворявших различным потребностям, связанным с политической или религиозной жизнью, с физической культурой и пр.

Эти сооружения входили в городские ансамбли, служа акцентами в планировке целого. Сильно развивалось строительство их во время эллинизма, когда в планировке города важным узлом стала *агора* (рыночная площадь). Самая площадь обычно окружалась многоколонными портиками, служившими местом для торговых сделок, а также для прогулок. Около агоры сосредоточивались различные общественные здания, — они занимали целый квартал, а иногда разбрасывались на два квартала и более.

Одним из важнейших типов общественного здания был театр ***. В классическую эпоху он не был замкнутым архитектурным организмом. Театр состоял из небольшой сценической постройки (перед которой выступали актеры, исполнявшие главные роли), круглой площадки — оркестра (где находился хор) и расположенных полукругом мест для зрителей («койлон»). Места для зрителей поднимались уступами, образуя полуворонку грандиозных размеров. Греческие театры вмещали огромное количество зрителей (до 15—20 тыс.), так что в них могли поместиться почти

* Витрувий. Десять книг об архитектуре. кн. II, гл. 8. pp. 11—13. Москва 1936, стр. 52 и сл.

** Там же, стр. 38, кн. I, гл. 7, п. 1.

*** См. M. Bieber, Die Denkmäler der Theaterwesen im Altertum, 1920.

все граждане города. Это придавало эллинскому театру широко доступный всенародный характер.

Используя подходящий рельеф местности, места для зрителей стремились располагать на склоне холма, что значительно облегчало строительные работы.

Зритель, находившийся в греческом театре и смотревший на представление, не был (как в современном театральном здании) изолирован от всего окружающего. Развертывающееся перед его глазами драматическое действие и скромную сценическую постройку он видел на фоне окружающей природы. Это побуждало при выборе места для театра считаться с окружающим пейзажем*.

Сильное развитие физической культуры в древней Греции и связанные с нею состязания вызвали строительство стадионов, получивших наименование от слова *stadion* (греческая мера длины — обычно 187 м). Наши стадионы, в сущности, повторяют созданный еще греками тип сооружения с сильно вытянутой площадкой для состязаний и скамьями для зрителей, расположенными уступами.

Близкими по типу эллинским стадионам были обширные гипподромы, служившие местом для состязания колесниц. Наши гипподромы повторяют устройство своих древних предшественников с одним существенным отличием, именно — теперь беговая дорожка имеет эллипсовидную форму. В древности площадка для бега была сильно вытянута и разделена посередине продольной стеной, что требовало от возниц очень большого искусства при поворотах на концах гипподрома**.

Для обучения гимнастике и для атлетических упражнений сооружались специальные здания: гимнасии и палестры. В этих зданиях обычно имелся прямоугольный двор, предназначенный для атлетических упражнений. Ко двору примыкали различные подсобные помещения, среди которых видное место принадлежало комнатам для омовений после гимнастики.

Греческие палестры служили своего рода спортивными клубами. Дальнейшее развитие этих зданий привело к появлению одного из самых грандиозных типов общественного здания — римских терм.

Наконец, следует упомянуть еще об общественных зданиях, служивших местом заседаний. Ярким образцом их является Терсилион в Мегалополе, в котором собирался совет депутатов со всей Аркадии, в числе 10 тыс. чел. Это обширное здание было сооружено в IV в. до н. э. Оно имело прямоугольную форму (66 × 52 м), трибуна была несколько сдвинута от центра, зала к входу, от нее радиально расходились колонны, поддерживавшие прикрытие, чем обеспечивалась хорошая видимость в зале; места

* В данном отношении в современном нам строительстве ближе всего к эллинским стоят «зеленые театры» в наших парках.

** См. В. Schröder, *Der Sport im Altertum*, 1927; E. Gardiner, *Greek Athletic Sports and Festivals*, London 1910.

для заседателей поднимались прямыми уступами от трибуны к стенам; снаружи, перед главным входом, стоял 14-колонный портик, одновременно служивший сценической постройкой театра, примыкавшего к Терсиллиону.

Мегалопольскому Терсиллиону близко по типу значительно более скромное здание народных собраний — Экклисиастерий в Приене. Зал заседаний милетского совета — Булевтерий — отличается от описанных построек тем, что в нем места для заседателей расположены полуколосьцевыми уступами, подобно местам в греческом театре.

Помимо перечисленных общественных зданий, следует упомянуть о наличии в греческих городах различных колонных портиков и галлерей, служивших местом прогулок и отдыха граждан и немало украшавших город. Значительную роль в ансамблях играли также парадные входы — пропилеи*. Также украшали греческие города особые сооружения — крены (колодцы-фонтаны), уже с архаического времени нередко представлявшие богатые архитектурные сооружения. Это были постройки с решенным в ордере передним фасадом и глухой задней стеной, оживленной различными изваяниями, особенно масками животных, из пастьей которых струилась вода. Эти фонтаны служили местом сбора девушек и женщин, приходивших за водой.

Наружный облик жилого дома, как мы отмечали, отличался простотой, и все разнообразие архитектурных форм и отделки было перенесено внутрь здания. Композиционным центром был внутренний дворик с примыкающим к нему парадным помещением. Такие дворики, нередко обнесенные колоннадами (перистиллями), ранее считались характерной особенностью эллинистических (и последующих италийских) домов. Раскопки американцев в Олиффе показали применение перистилей и в классическое время. Ордерная колоннада этих небольших двориков была частью здания, наиболее богатой в архитектурном отношении. Ее художественный образ сильно отличался особенно от наружного облика эллинского храма и производил совершенно иное впечатление. Вместо больших часто поставленных массивных каменных или мраморных колонн, поддерживавших монументальный антаблемент, стояли тонкие, свободно размещенные, большей частью деревянные колонны, на которых опиралось легкое перекрытие. Этот резкий контраст величавой торжественности, с одной стороны, и интимности семейного уюта, с другой, как нельзя более отвечал различным функциям общественного здания и частного жилища.

Внутренние дворики и полы парадных помещений украшались мозаикой** из каменных кубиков или речных голышей, подражавшей ковровым узорам. Нужно думать, что и ковры широко применялись во внутреннем убранстве жилища. Стены покрывались

* О пропилеях Акрополя см. A. Bohn, Die Propyläen der Akropolis, 1882.

** См. M. Bulaud, Peintures murales et mosaïques de Delos. Mon. Piot XIV, Paris 1908.

штукатуркой и раскрашивались. Комнаты в античных домах не были, по всей видимости, заставлены различной мебелью, а стены завешаны разными вещами, как это обычно в наших жилищах.

Типы эллинской мебели* немногочисленны: и во многом сходны с употребляемой в настоящее время. Характерной особенностью классической мебели было почти полное отсутствие высоких предметов: преобладали ложа с покрывалами и подушками, лари, скамьи, кресла со скамейками для ног, табуреты, столики и т. п. Употреблявшиеся греками кресла и стулья обычно имели изогнутые, широко расходящиеся ножки, а также изогнутую спинку с прогнутой широкой поперечиной в верхней части. Применялись и табуреты с прямыми или кривыми ножками. Ложа были довольно высокие, на четырех массивных ножках, сложного профиля, богато украшенные резьбой и инкрустацией. Значительно ниже, чем ложа (клине), были маленькие круглые или прямоугольные обеденные столики (трапезды). Ножкам мебели греки нередко придавали вид звериных лап, что, вероятно, было вызвано анимистическими представлениями; это подчеркивало и назначение ножек, — на них стоял движимый предмет.

Кроме мебели, в обстановку жилищ входила, занимая довольно почетное место, различная художественная утварь: шандалы, светильники, курильницы, металлическая и глиняная посуда. Особо следует отметить распространенные в классическую эпоху расписные вазы**, большие амфоры, служившие для хранения вина, кратеры-братины, в которых вино смешивалось с водой (ибо греки не пили неразбавленного вина); небольшие чаши для питья (килики) иногда вешались на стену. Произведения искусства в частных домах обычно ограничивались небольшими статуэтками из терракоты (знаменитые «Танагры»).

Синтез искусств в эллинском жилом доме отличался от последнего в храме или ином общественном месте. Здесь не было монументальных статуй, больших скульптурных групп или живописных композиций, подчеркивавших значение этих зданий. Маленькие фигурки и художественная утварь создавали впечатление интимного уюта. Сравнительно небольшие помещения эллинских жилищ не казались поэтому загроможденными и тесными. Другой положительной стороной было то обстоятельство, что стены внутренних помещений греческих жилищ обычно не были ни заставлены, ни завешаны и представляли перед зрителем в том именно облике, как их задумал и исполнил архитектор. Их отделка, сообщавшая стене выразительность архитектурного организма, была полностью видна зрителю. Человек, находившийся в эллинском доме, мог живо и непосредственно воспринимать архитектурный образ жилища, созданный и осуществленный зодчим без последующего искажения художественной идеи безобразным загромождением помещений, заслоняющим первоначальный замысел.

* G. Richter. *Ancient Furniture*, Oxford 1926.

** См. H. Walters, *History of Ancient Pottery*, I—II, London 1905.

Наиболее богатые произведения аттической архитектуры этого времени были созданы из мрамора. Такие постройки не нуждались в облицовочных материалах. При наличии очень высокого технического уровня работ, в стене, возведенной из прямоугольных блоков, составляющие ее квадраты оживляли ее поверхность и служили ей лучшим украшением. Равным образом и отдельные детали, раскрашенные восковыми красками, не утрачивали мраморной фактуры.

Однако сооружения, целиком возведенные из мрамора, отнюдь не были частым явлением в классическом зодчестве. Наоборот, широко применялся известняк, требовавший облицовки штукатуркой, в которой исполнялись детали и на которую наносилась раскраска. Нередко довольно грубый раковистый известняк не допускал тонких профилей, — их исполняли в штукатурке. Фресковая роспись по ней не нарушала общей фактуры здания. Такого рода строительную технику можно наблюдать в ряде прославленных произведений классического зодчества, как, например, храм Зевса в Олимпии, храм Посейдона в Посейдонии (Пестуме) и др. Более того, можно утверждать, что зарождалась эллинская классика именно в этих материалах и технике, а в мраморе она получала последующее развитие.

Зодчие эпохи классики проявляли исключительно внимательное и вдумчивое отношение к материалу, в котором они работали. Это было особенно необходимо при наличии очень высокой культуры деталей, столь характерной для античного зодчества. Непрозрачный покрытый штукатуркой известняк или немного просвечивающий в тонком слое (например на ребрах колонн) греческий мрамор требовали различной обработки. Необходимые нюансы достигались лишь благодаря тому, что в распоряжении эллинских зодчих были достаточные кадры высококвалифицированных каменщиков и мастеров других необходимых специальностей.

Точный расчет и исключительно высокая культура детали сказываются и в исполнении капель (гутты) в дорийском ордере, в ионийской и коринфской капителях и во многом другом. Широкие возможности в этом отношении открывали украшенные порезкой мраморные водосточные желобы, равно как и обработанные в виде львиных голов водометы, и стоявшие вдоль боковой стороны крыши эллинского храма мраморные или терракотовые украшения (антефиксы). Богатую орнаментальную отделку получали и наличники дверей. Между колоннами храма ставились решетки; часто применялись различные металлические украшения и особенно сложные по технике скульптуры из металлов и иных материалов.

Таким образом, эллинские зодчие не ограничивали своих задач решением архитектурных форм здания. Они придавали весьма большое значение и украшениям, прежде всего скульптуре, росписи, орнаменту, различным произведениям художественной

промышленности и пр. Всё это делало внешний облик здания более богатым, жизнерадостным и праздничным и способствовало полному раскрытию художественного образа.

В нашем кратком очерке мы коснулись различных вопросов, связанных с эллинским зодчеством. Мы остановились на планировке городов классического и эллинистического времени, характерной особенностью которых было противопоставление жилых кварталов с небольшими домами крупным общественным зданиям. При этом последние доминировали над первыми. Из группы общественных сооружений античной древности некоторые типы, в особенности зрелищные (театр, стадион, ипподром), в более или менее видоизмененном виде живут и в наше время.

Одной из важных особенностей эллинской художественной культуры является нерасчлененность различных видов искусств, тесная связь их с архитектурой. Особенно богатое проявление этого синтеза искусств мы наблюдаем в храмах и других общественных зданиях. Там с архитектурой сочетаются скульптура, живопись, роспись, изделия художественной промышленности. Разнообразие типов в эллинском зодчестве отвечает и многообразие решений синтеза искусств в последних. Греческий архитектор проявляет большой интерес не только к целому, но и к частям, культура детали в классическом зодчестве стоит на большой высоте, сочетаясь с очень внимательным отношением к материалу.

Все эти достижения классического зодчества и античной художественной культуры отнюдь не утратили своего значения для настоящего времени: они заслуживают самого внимательного изучения и освоения. Вместе с тем, следует отметить, что античное зодчество с исключительной четкостью и полнотой отразило античное мировоззрение. Изучение близкого нам во многих чертах античного архитектурного мышления поможет нам воплотить в образах архитектуры мировоззрение нашей эпохи.

ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ ГАРМОНИИ В АРХИТЕКТУРЕ

Б. П. МИХАЙЛОВ

Рассуждая о гармонии, естественно было бы попытаться дать ее определение. Однако «всякое определение опасно». Определяя, мы неизбежно заменяем предмет мертвой схемой, за скобками которой остается целый мир. Поэтому правильнее будет из самых вещей, из многогранного опыта зодчества извлечь формы гармонии, живущей в любом подлинном произведении архитектуры. Приступая к этому, полезно иметь первоначально хотя бы примерный перечень основных форм гармонии, чтобы уточнить их в последующем рассмотрении.

Попытка дать перечень устойчивых гармонических закономерностей и преходящих условий архитектурного творчества была сделана французским архитектором Огюстом Перре.

«Строить здания! Из всех способов художественного выражения — это способ, наиболее подчиненный материальным условиям. Но эти условия двух сортов.

«Есть среди них такие, которые являются естественными и постоянными, другие зависят только от людей и являются преходящими.

«Законы устойчивости, свойства материалов, атмосферные изменения (солнце, дождь, ветер, пыль), различие климата, всеобщая и извечная значимость некоторых линий являются условиями постоянными.

«Назначение здания, его функция, его использование, строительные законы, мода являются условиями переменными.

«Здание тем меньше стареет, чем больше оно подчинено постоянным естественным условиям в ущерб условиям переменным» *.

Наиболее совершенным образцом античных зданий Перре считает Парфенон, ибо в нем «все требования, предъявляемые

* «Архитектура СССР», 1936, № 1.

архитектору, нашли свое полное, наиболее тонкое и совершенное выражение, причем в равной мере как постоянные, так и преходящие, ибо последние почти совпадают с первыми благодаря религиозному назначению здания. А его подчинение естественным и постоянным требованиям — устойчивость, защита против непогоды, строгость зрительного воздействия — организовали все здание и придали ему подлинную красоту».

«Здание тем меньше стареет, чем больше оно подчинено постоянным естественным условиям в ущерб переменным». Именно это соображение вынудило одного известного архитектора воскликнуть, когда ему предложили построить здание музея: «Наконец-то мне удастся построить здание, которое ничему служить не будет!».

Однако опыт архитектуры показывает нам, что это мнение Перре не вполне справедливо. Здание может потерять утилитарное значение, но при этом полностью сохранить свое архитектурное значение, свою гармоничность, если оно подчинено *не только* переменным условиям, но и устойчивым законам гармонии. Действительно, всесторонне гармоничные архитектурные произведения мы находим не только среди архитектурных монументов, но и среди тех зданий, которые служат утилитарным потребностям. Наряду с Парфеноном мы видим хотя и очень скромный, но столь же всесторонне гармоничный организм древнегреческого дома, а также целый ряд разнообразных общественных сооружений, назначение которых совершенно не мешает зодчему создавать высоко гармоничные произведения архитектуры. Кроме того, в классификации устойчивых и переменных факторов архитектурной композиции, данной Перре, отсутствует самое главное — человек, который создает произведения архитектуры. •

Тот же Перре, рассматривая отличие произведений архитектуры от инженерных сооружений, говорит: «то, чего недостает (последним), чтобы стать произведениями архитектуры, — это масштабность пропорций, гармония, человечность»*.

Основное отличие архитектуры от всякого рода утилитарного строительства заключается в том, что последнее равнодушно в выборе средств для решения строительной задачи; оно равнодушно также и к характеру, и к образу сооружения, и к людям, которые будут в нем жить и на него смотреть.

Творчество архитектора, наоборот, пронизано глубоко личным отношением к своему произведению.

Самое важное для него не *что* сделать, а *как* сделать. Поэтому создающие эпоху произведения архитектуры не обязательно должны быть грандиозными сооружениями. Даже в ничтожных по размерам сооружениях могут быть заложены глубочайшие мысли, делающие маленькое здание выдающимся произведением архитектуры.

* «Архитектура СССР», 1936. № 1.

В своем творчестве архитектор выражает личное отношение к людям, для которых он создает не только удобный, но и уютный и красивый дом.

Архитектура — область человеческого творчества, и та гармония, которой отличаются ее произведения, создана человеком. Изменяется человек, меняется его миропонимание, меняются его отношения к людям, к обществу, к природе — иными становятся и формы гармонии, выявляющиеся в архитектуре.

«Несмотря на то, что древние оставили нам в наследство великие примеры, изменения наших обычаев, разница в климате и разнообразие наших строительных материалов вынудили нас создавать, так сказать, новое искусство для того, чтобы строить здания, удовлетворяющие нашим потребностям, — говорит французский архитектор Жак-Франсуа Блондель; — кроме того, надо сознаться, что мы воспринимаем картины природы не так, как воспринимали их древние».

«Все изменилось — нравы, боги, политика; эти перемены неизбежно должны были отразиться на зданиях, которые мы возводим, — говорит он; — вот почему, быть может, неразумно строить у нас и в наше время здания в античном вкусе: такое подражание противоречило бы нашим произведениям. Бесспорно, здания древних навсегда останутся шедеврами, но они не могут служить образцами нам; художники древности могут научить нас мыслить, но мы не должны мыслить так, как они.

«У каждого народа свой характер, своя манера восприятия, свойственная ему одному; наша манера не сможет быть законом для зданий, которые когда-нибудь возведет наше потомство»*.

Изменение многостороннего человеческого существа происходит неравномерно. В переживаниях красоты моря, звездного неба и утренней зари мы, современные люди, мало отличаемся от гомеровских греков; поэтому так близка нам поэзия Гомера, обращенная к общечеловеческим чувствам, к природному бытию. Относительно устойчива и природа общественного человека.

Маркс указывает, что «чувства общественного человека иные, чем у необщественного; только благодаря предметно-развернутому богатству человеческой сущности возникает богатство субъективной *человеческой* чувственности, возникает музыкальное ухо, глаз, умеющий понимать красоту формы, — словом, отчасти впервые порождаются, отчасти развиваются человеческие, способные наслаждаться чувства, ибо не только обычные пять чувств, но и так называемые духовные чувства, практические чувства (воля, любовь и т. д.), одним словом, *человеческие* чувства, человечность органов чувств возникают благодаря бытию их предмета. благодаря очеловеченной природе».**

* Курс архитектуры, т. 3.

** Маркс и Энгельс об искусстве, изд. Сов. литература, М. 1933, стр. 18—19. Философско-экономические рукописи К. Маркса. 1844.

Очеловеченная природа, восприимчивая к произведениям искусства, создается в результате общественного бытия человека, которое изменяется с течением времени, но наряду с изменениями содержит немало и устойчивых черт, живущих в течение долгого времени.

Поэтому и возможно существование *общепризнанных* художественных оценок, и современный человек может не только удивляться Парфенону, но и наслаждаться его видом. Эстетика таких общественных образований, как племя, народ, нация, эволюционирует сравнительно медленно и в своих коренных чертах сопровождает обычно все бытие этих общественных образований.

Однако, по сравнению с общечеловеческим, социальное изменчиво и многообразно. Наиболее же подвижной, изменчивой и многообразной является, естественно, индивидуальная природа человека. Тысячелетия архитектурного творчества создали архитектурные темы и системы, в которых в различных вариациях сочетаются основные формы гармонии.

На примерах наиболее ярких эпох зодчества попытаемся установить всю градацию как устойчивых, так и переменных форм гармонии, используемых архитектором для создания образа произведения, в котором форма гармонически связана с содержанием. Понять, каким образом достигается всесторонняя гармоничность архитектурного произведения, легче всего на примерах теории и практики зодчества древней Греции, не только создавшей непревзойденные образцы построенной на логических началах архитектуры, но заложившей и основы учения о гармонии в музыке и в архитектуре. Наследство теоретической мысли зодчих и мыслителей древней Греции в области архитектуры дошло до нас в значительной степени благодаря *Витрувию*, собиравшему в своем трактате материалы многочисленных греческих авторов (см. кн. VII, вступление).

Поэтому мы вправе опираться на многие положения Витрувия, как на наследие зодчих Эллады, заложивших основы теории архитектуры и давших четкие определения ряда основных положений. Раскрывая и дополняя их, мы можем притти к ясному пониманию сущности гармонии в произведениях архитектуры.

Намеки на методы создания художественного образа произведения содержатся в изложенном Витрувием учении о «декоруме», которое восходит, повидимому, к древнегреческим источникам.

Декорум, или благообразие, а по-нашему — художественный образ сооружения, вырабатывается в зависимости от трех критериев: 1) в зависимости от *установлений*, принятых в данном обществе; 2) в зависимости от *обычаев* людей, для которых здание строится, и 3) в зависимости от *характера природы*, согласия с которой ищет зодчий. Витрувий трактует эти три соответствия довольно узко; воспользовавшись его точной как всегда формулой, мы можем шире раскрыть смысл соответствий, лежащих в основе гармонии.

Задачу создания гармоничной композиции здания архитектор может хорошо решить лишь в том случае, если он глубоко познает жизнь людей, для которых он строит, если он вникает в их отношения, знакомится с их нуждами, учитывает их эстетические требования. Здесь не может быть дано никаких общих норм. Индивидуальное многообразие людей безгранично. Недаром говорят: «на вкус и цвет товарища нет».

Знание людей дается только *опытом*, поэтому Витрувий и говорит, что архитектором может быть только вполне *зрелый человек*, с молодых лет совершенствующийся в разнообразных знаниях.

Преходящим является и вкус времени — мода, живущая немного лет; однако архитектор не может с ней не считаться. Но он сильно ошибется, если преходящий вкус положит единственной основой своего творчества. Изучая *обычаи* своего народа, он найдет в них нечто более устойчивое, чем преходящая мода. Меняются и обычаи, но более медленно. Многие обычаи весьма устойчивы; в них выражается мудрость народа в приспособлении к условиям жизни известной области или края страны. Местный характер обычаев хорошо выражен пословицей: «что город, то нор, что деревня, то обычай». Изучая людей и обычаи, архитектор только и может получить способность удовлетворять их нуждам, достигать *соответствия обычаю*, о котором говорит Витрувий.

Поэтому архитектор не только должен быть сыном своего века, но он должен быть и сыном своей земли, иначе он не сможет исполнить своего профессионального долга. Архитектор, оторвавшийся от земли, кабинетный «маэстро», создающий архитектуру «вообще», не может быть продуктивным работником. Наоборот, архитектор, изучивший потребности своей округи, живущий в гуще народа, познавший сущность великолепного народного зодчества, в котором концентрируются многовековые отложения обычаев и быта народа, — какую силу приобретает он, прикасаясь к земле!

Раскрывая сокровищницу народного зодчества, архитектор не может пассивно воспроизводить его формы, ибо многое преходящее в структуре народного жилища устарело, умерло и не должно переноситься в современность. Критерием отбора должна быть современная жизнь, ее потребности и наиболее совершенные общественные *установления*.

Декорум по установлению — второй аспект гармоничного художественного образа, по Витрувию. В общественных установлениях выражаются нормы жизни социального организма, тенденции его развития. Установление Олимпийских игр в Греции привело к созданию многообразного комплекса сооружений в древней Олимпии.

Правила выработки современных общественных сооружений и организма города заложены в современных общественных установлениях.

«Если мы видим большое число людей, собравшихся вместе с одной целью, то мы можем рассматривать все это множество либо как нечто целое, либо же можем проникнуть внутрь этого множества и найти в нем различия между отдельными лицами»*.

Если мы будем рассматривать группу людей как нечто целое, то это рассмотрение даст нам возможность создать общий образ того города, поселка или дома, который необходимо для них создать. Если же мы будем проникать в их взаимоотношения и учитывать их потребности, то мы сможем установить внутреннюю структуру создаваемого строительного организма. «Дом общественного деятеля требует развитых вестибюлей и перистилей, которые служат приемными для посетителей», указывает Витрувий.

Личные комнаты должны быть расположены в стороне от общих и устраиваются замкнутыми, чтобы оградить живущих от вторжений посторонних людей. Так структура дома должна гармонировать с взаимоотношениями живущих в нем и отсечь их положению в обществе.

Структура дома и его интерьеры будут, повидимому, отвечать обычаям, отношениям и индивидуальным потребностям людей, для которых дом строится; дом же, как целое, является, в свою очередь, членом более высокого целого — поселка или города.

Поэтому в художественном образе дома будут не только черты, выражающие характер и потребности людей, для которых он создан, но и черты, налагаемые на дом, как звено ансамбля.

Человек у себя дома одевается так, как ему нравится, его одежда носит индивидуальные и национальные черты; тот же человек, появляясь в обществе, подчиняется господствующим установлениям и надевает костюм, которого требует достоинство его как члена общества (декорум). Подобно этому и дом в своих задних, интимных фасадах может сохранять индивидуальный характер, но в фасаде, выходящем на улицу, подчиняется характеру оформления и композиционному строю улицы, не теряя при этом черт своеобразия в выражении коллективного достоинства живущих в нем людей.

Отношения общественной группы, для которой строится дом, к обществу могут быть различными, и архитектура отражает это. Так, дворцы феодалов, стоявшие на улицах средневековых городов, замкнутые и неприступные, наглядно выражали то враждебно-настороженное отношение, в котором их владельцы стояли к обществу. Так же и средневековый город в целом показывает внешнему миру грозящие, неприступные зубцы своих стен и башен.

Последним же отзвуком этой средневековой психологии служит английская поговорка: «мой дом — моя крепость». Наоборот, какой открытый характер носят венецианские дворцы, стоящие на широких каналах, ибо им не грозит опасность ни с моря, ни с суши, а общественный строй города тогда еще был лишен резких

* Д. Барбаро. Комментарий к Витрувию. изд. ВАА, М. 1939.

противоречий, которые были свойственны городам континента. Открытый характер носил облик и самой «Владычицы морей», уверенно опиравшейся на могущество своих кораблей и на мужество мореходов и смело открывавшей свои каналы судам, приплывавшим из самых далеких морей. В нашем обществе отсутствуют причины, заставлявшие замыкать жилые дома от города, поэтому композиция наших домов не может не быть радостной, открытой, приветливой. Современный жилой дом требует немногого; простыми средствами и в скромных формах лучше всего может быть выражена его сущность и его отношение к городу.

Иное дело—*композиция общественных зданий*. Выражение их достоинства требует применения значительно более сильных средств. Достоинство общественного здания, отражающего обычно достоинство мощного коллектива, требует, как правило, не только утилитарной кубатуры в виде развитых портиков, вестибюлей, а также высотных композиций, акцентирующих основное ядро композиции здания.

Интересно проследить, как формы русской избы видоизменяются, когда она трансформируется в общественное здание — храм. Вход делается более парадным, более открытым, крыша приподнимается, нарушаются обычные масштабные отношения, и за счет неутилитарной кубатуры из простой скромной избы создается монументальный и величественный, исполненный достоинства храм, активно противостоящий ландшафту.

Подобную же эволюцию от форм мегарона, путем присоединения не только утилитарных, но преимущественно имеющих композиционное значение пластических форм — колоннад периптера и портиков, можно наблюдать в развитии древнегреческих храмов.

Здание, которое занимает в городе видное место, будет иметь совершенно иное объемное решение, нежели то, которое определяется его внутренней структурой, за счет добавления неутилитарных объемов, портиков и т. п. Характер же объемного решения не может не оказать серьезного влияния и на пространственную организацию здания.

Решающую роль в архитектурной композиции имеют, таким образом, не изолированные архитектурные организмы, но их взаимоотношения между собою и с окружающей их средой. Поэтому, в отличие от утилитарного строительства, безразлично ставящего всюду одинаковые строительные коробки, форма которых не имеет никакой связи ни с содержанием, ни с ансамблем, *архитектура создает произведения, гармония которых является результатом соответствия основной композиционной идеи сооружений их теме и характеру окружения*.

При достижении этого соответствия здание связывается с окружающим, с природой, с городом, а город становится не суммой разрозненных зданий, а целостным архитектурным организмом, в котором присутствует непрерывный масштабный строй от пространства человеческой жилой ячейки к пространству улицы, а от последнего к пространству площадей и центра города. Воз-

действие, производимое архитектурным произведением на зрителя, в сильнейшей степени зависит от той среды, в которую оно поставлено. Нередко можно наблюдать, как огромное сооружение, в котором желали выразить величие народа или эпохи, поставленное в слишком свободном пространстве, не производит должного воздействия. В этом случае между зданием и средой существует разрыв масштабного строя.

Общественные здания и высотные композиции играют роль пространственных и масштабных ориентиров города, объединяющих всю его территорию в одно гармоническое целое. Благодаря им в каждой точке города человек ощущает масштаб и гармонический характер того организма, членом которого он является, что служит мощным средством против тенденций к замыканию в узких рамках семейного быта, характерных для города-муравейника, лишенного развитых общественных сооружений. Флорентинец, где бы он ни жил, отовсюду видит чудесный купол, построенный Брунеллеско, висящий над городом и ставший как бы его олицетворением. Недаром гласит флорентинская поговорка: «Печальна разлука с родным куполом».

У древних греков с общественными установлениями было связано и распределение участков для возведения общественных зданий. Каждое место имело свой смысл и отводилось для определенных видов общественных зданий и сооружений. Так, форум стремились устраивать у гавани. Храмы богам-покровителям города ставились на самом высоком месте, откуда видно большую часть города. Для театра отводилось самое здоровое место в городе, где граждане могли созерцать зрелища без вреда для здоровья.

В городе, где расположение общественных зданий строго подчинено общественным установлениям, где мысли градостроителя всецело направлены на обеспечение удобства граждан, последние могут принимать самое активное участие в жизни всего города, как целого. Граждане такого города, очевидно, будут хорошо ориентированы в общественных делах. Где этого нет, где расположение общественных зданий случайно и лишено смысла, там город не живет полной жизнью.

Таким образом, соблюдая декорум по обычаям и декорум по установлениям, архитектор создает необходимые данные для конструирования художественного образа сооружения.

Действительно, Витрувий указывает, что *благообразие* — гармоничный образ сооружения — *вырабатывается* соответственно трем критериям, а именно: по установлению, по обычаю и по природе.

Таким образом, формула «декорума» имела у древних зодчих активный, действенный характер. Следуя ей, античный архитектор достигал *всесторонней* гармоничности создаваемого им произведения.

Третий член триады Витрувия — *декорум по природе* — учит, как достигать соответствия сооружения природным условиям, как

создавать здоровое, уютное, удобное и радостное жилище. Этой задачи нельзя решить, не учитывая особенностей местной природы и не подумав, как следует расположить и ориентировать сооружение.

Гармония с природой, естественно, имеет различные формы, зависящие от особенностей местного климата. Архитектор должен внимательно присматриваться к тем формам, которые выработало для данного места народное зодчество, и учитывать ту глубокую мудрость, которая в них заключена. Неверно было бы думать, что природные условия определяют архитектурную композицию. Определяющим для архитектуры является не природа сама по себе, а отношение к ней человека. Поэтому, используя одни и те же природные условия, человек в различные эпохи возводит разнообразные варианты дома, в формах которых можно прочесть изменение в его отношении к природе. Изучая и используя опыт своих предшественников в достижении гармонии с природой, архитектор учится у них мыслить, чтобы, создавая новые произведения, выражать собственные мысли.

Витрувий подчеркивает огромную роль, которую играют в композиции здания требования *гармонии с природой*. Отношения к природе различны в различных широтах. На юге приходится защищаться от палящего зноя, а на севере бороться с зимней стужей. Поэтому «никого рода дома надо строить в Египте, другого в Испании, особенным образом в Понте, по-иному в Риме, а также и в остальных странах и землях, согласно их природным особенностям. На севере надо строить дома со щипцовыми крышами и как можно более замкнутые, и отнюдь не открытыми, но обращенными на теплую сторону»*. Насколько устойчивы закономерности этого рода, можно судить по тому, что и доныне на юге строят портики домов обращенными на южную сторону, ибо, как говорит Сократ, к которому восходит учение об ориентировке зданий, изложенное Витрувием: «в домах, обращенных на юг, зимой солнце светит в галлереи, а летом оно ходит над ними самими и над крышами и дает тень»**.

От правильной ориентировки здания и его помещений зависит возможность здоровой и радостной жизни в согласии с природой. По этому важному вопросу Витрувий приводит ряд указаний, обличающих тонкую наблюдательность древних авторов в этом вопросе и не устаревших до настоящего времени:

«Зимние столовые должны выходить на зимний закат,—говорит он,—потому что в них приходится пользоваться вечерним светом... Спальни и библиотеки должны выходить на восток, потому что назначение их требует утреннего света... Весенние и осенние столовые следует ориентировать на восток, потому что, когда они обращены окнами на эту сторону, солнце... нагревает их умеренно к тому времени, когда ими принято пользоваться...».

* Витрувий, кн. VI.

** Ксенофонт, Воспоминания о Сократе, III, 8, п. 9.

Такие же глубокие и тонкие указания даются им и для ориентировки помещений усадьбы, для расположения кухни, бани, кладовых, скотного двора.

Естественно, что результатом подобного глубоко продуманного подхода было создание удобного дома, в котором, как говорит Сократ: «комнаты выстроены как раз с таким расчетом, чтобы служить возможно более удобными вместилищами для предметов, которые в них будут, так что каждая комната сама звала к себе то, что к ней подходит. Спальня, расположенная в безопасном месте, приглашала самые дорогие покрывала и домашние вещи, сухие части здания — хлеб, прохладные — вино, светлые — работы и вещи, требующие света. Убранство жилых комнат состоит в том, чтобы они летом были прохладны, а зимой теплы... Короче сказать, куда хозяину во все времена года бывает всего приятнее укрываться и где всего безопаснее помещать вещи, то и будет по справедливости самое приятное и прекрасное жилище»^{*}.

В наше время эти указания применимы к постройке домов в южных районах с жарким летом, большой нагреваемостью и сравнительно штилевыми погодами^{**}.

В тех местах, где дуют сильные ветры, приносящие с собой летом пыль и сухой раскаленный воздух, а зимой — холод, целесообразно создавать не всесторонне открытые здания, а замкнутую периметральную застройку с обращением жилых фасадов внутрь квартала.

В местностях же, где вредоносные ветры имеют определенное направление, целесообразно ставить дома по отношению к ним «спиной», т. е. замкнутой стороною, открывая подветренную сторону и сохраняя при этом групповой тип застройки.

Целесообразная ориентировка имеет не только утилитарное, но и художественное значение. Замыкая стороны, обращенные к холодным ветрам, и открывая другие навстречу теплу и свету, архитектор достигает гармонии своего произведения с природой. Здание, открытое навстречу солнцу и благотворным ветрам, выглядит солнечным, радостным, приветливым и наполненным воздухом; оно само как бы дышит в униссон с глубоким дыханием природы. Защищенность же от вредоносных стихий, замкнутость от них, создает чувство уверенности, устойчивости бытия.

Надежная крыша, защищающая здание от бури и ливней, придает ему характер уверенной мощи; стены, замыкающие дом от холодных ветров, делают его уютным. Таким образом, он приобретает определенный, ясный и выразительный образ. При взгляде на такой дом мы сразу можем сказать, что живущие в нем люди любят солнце и воздух, что они создали себе надежный кров и уютное жилье.

Но не только крыши являются органами здания, противостоя-

^{*} Кн. VI, гл. 4, I, 2.

^{**} «Архитектура СССР», 1939, № 8, статья «Вопросы проектирования жилья на юге».

щими стихиям. Архитектурные сооружения подвержены действию всех стихий. Дождь, снег, солнце, ветры обрушиваются на них. Сообразуясь с погодой, они открываются навстречу природе или замыкаются перед ней.

Стены, окна, двери, наличники, карнизы, поэтажные тяги, цоколи — все это органы здания, защищающие его от воды, ветров и зноя. Используя эти, по существу, функциональные элементы, архитектор устанавливает ту или иную форму связи или контраста внутреннего пространства с внешним, связь здания с простором неба, подчеркивает замкнутые стороны и показывает, как оно дышит открытыми. В результате этого здание получает определенный *характер*, и внешняя его форма повествует нам об его содержании и об отношении живущих в нем людей к природе.

Формы этих органов здания тесно связаны с местными природными условиями, с местным климатом. Ими в значительной степени определяется характер местного архитектурного стиля.

Создавая архитектурный ансамбль, архитектор должен иметь в виду *природу*, как то конечное целое, в которое этот ансамбль включается.

Следствием этого явится необходимость осуществления связи человеческого масштаба с пространством природы, т. е. единого масштабного строя, соединяющего человека с миром, лучшим средством для чего служат различные виды и сочетания ритмических рядов. Эффект масштабного единства можно наблюдать и на отдельных памятниках, стоящих в ландшафте, и на целых ансамблях.

Примером может служить грандиозный храм в Коломенском, в котором от элементов человеческой масштабности взор, через ряд четко отмечаемых в сознании посредствующих членов, взлетает на грандиозную высоту, в контрасте с которой так обостренно воспринимается простор окружающего ландшафта.

Примером масштабного ансамбля может служить площадь Сан-Марко в Венеции, в которой через ритмы здания библиотеки и Прокураций зритель восходит к осознанию масштаба собора и Палатцо дождей, а отсюда, через посредство высотного ориентира Кампаниллы, к контрастирующему с ним грандиозному морскому простору.

В ансамбле гробницы Адриана в Риме (ныне замок Ангела), благодаря ряду сопоставлений форм замка и моста, так же быстро осознается величие гигантского массива замка и грандиозный масштаб «вечного города».

Являясь одним из средств выражения в архитектуре, масштабность тесно связана с общим творческим замыслом здания, который, используя (а иногда и нарушая) ее законы, достигает предельной силы выражения своего замысла.

Когда продуманы все основные виды «декораума», то архитектор может установить *характер здания, всесторонне гармонически связанного со средой*.

В результате может получиться, однако, ряд резких контрастов форм внутри самой архитектурной композиции.

Действительно, мы видели, что отношения здания к городу вызывают ряд требований к объемной композиции и фасадам, которые могут противоречить внутренней структуре здания, намеченной сообразно его функциональному назначению.

Задача архитектора заключается на этой стадии работы в том, чтобы сочетать все противоречивые композиционные требования в единство объемно-пространственной композиции здания. Это не означает, что все противоречия должны быть уничтожены, но важно, чтобы сооружение выглядело как целостный, гармонически сбалансированный архитектурный организм, чтобы все противоречия были приведены к единству при помощи введения посредствующих звеньев.

Так, например зодчий флорентинского палаццо Веккио, создав резкий контраст высокой стройной башни по отношению к массивному телу здания, вводит в композицию башни те же формы, которые характерны для здания, и тем самым связывает все в единое целое.

Решение той же задачи в композиции планов зданий вызывает часто необходимость в некотором обобщении форм. Такое обобщение почти всегда целесообразно, ибо всякое здание рассчитывается на длительный срок и неизбежно должно будет изменить в частностях свое содержание. Не только план и пространственная структура его должны отвечать потребностям сегодняшнего дня, но должно быть предусмотрено и возможное развитие. В частности, структура общественных зданий должна быть более универсальной, более пригодной для различных форм использования, чем структура частных домов. Поэтому в общественных зданиях часто применяется обобщенная и ритмически организованная структура плана, которую яснее всего можно наблюдать в произведениях классической архитектуры. Здесь можно различить главные и второстепенные части, основное пространство и связанную с ним систему ритмически развертывающихся вспомогательных пространств. Основное пространство является композиционным ядром внутренней структуры сооружения, с которым так или иначе гармонически связаны все его вспомогательные пространства.

Из многочисленных возможных вариантов пространственного решения архитектор выбирает то, что в наибольшей степени отвечает элементам красоты и гармонии, находимым им в самой архитектурной теме. Следствием этого являются высокая выразительность архитектурного образа и глубокая сознательность его сотворения.

Архитектурный образ не рождается по произволу своевольной фантазии художника, но органически вырастает из условий места и времени. В результате систематического мышления архитектора над элементами архитектурного образа, соединенного с живым творчеством, могут быть созданы *всесторонне гармоничные произведения архитектуры.*

Этим будет создана такая среда для жизни человека, которая обеспечит ему возможность жить в городе, не отрываясь от природы, и пользоваться ее благами, сочетая их со всею полнотою общественной жизни. В таком городе, окруженные всесторонне гармоничными произведениями архитектуры, и «юноши, словно живя в здоровом месте, будут получать пользу от всего доброго, что достигает их зрения или слуха, подобно ветерку, приносящему здоровье из благотворных мест».*

Одновременно с установлением характера здания и его объемно-пространственной структуры, с разработкой плана, архитектор устанавливает тектонические системы и выбирает материалы и формы тектонических элементов, при помощи которых не только может быть осуществлено здание, но может быть еще более выявлен его образ.

Если в формах архитектурных деталей—наличников, карнизов, и т. п.—выражается характер связи здания с природой, то тектонические формы выявляют в образе здания его прочность, устойчивость, надежность, которая является одним из важнейших эстетических качеств. В тектонических формах выражаются закономерности устойчивого мирового строя, ибо даже те камни, которые кладет друг на друга первобытный строитель, сохраняют устойчивость только потому, что существует мировой закон тяготения. Находя различные устойчивые сочетания камней, первобытный зодчий открывает и наглядно демонстрирует эти законы мирового строя. Эти закономерности являются наиболее общими. Природные условия различны в разных широтах, а законы миростроения едины всюду—и на северном полюсе и на экваторе. Поэтому на нас так сильно действуют нарушения этих законов. Описывая архитектурные нелепости, созданные сумасшедшим князем Паллагония в Палермо, Гете говорит, что «карнизы маленьких домов (во дворе замка) непременно косо свисают то в одну, то в другую сторону, терзая и мучая нас нарушением чувства горизонтали и вертикали, которое, собственно, делает нас людьми и является основой всякого режима».**

Любоваться живописностью покосившихся избышек где-нибудь в русской деревне можно лишь тогда, когда кругом них высится множество прямо стоящих изб и тянущихся вверх деревьев. В противном случае впечатление было бы исключительно неприятным. Равным образом и падающая башня в Пизе дает возможность остро пережить волнующее трагическое чувство нарушения устойчивости без неприятных ощущений только потому, что строго отвесно стоящие рядом собор и баптистерий дают твердую опору нашему суждению, что мир стоит твердо и мы вне опасности.

Законы устойчивости наглядно выражены зодчими разных эпох в многообразнейших сочетаниях строительных элементов. Они выражены уже в простейших сочетаниях камней, которые

* Платон, Законы.

** Путешествие в Италию, М. 1935, стр. 263.

складывает первобытный зодчий, но одни сочетания нравятся ему больше, другие меньше. Поэтому и здесь, как и ранее, надо отметить, что архитектура определяется не законами мировой гармонии, мирового строя самими по себе, но опирающимся на эти законы человеком, который отбирает для своей постройки те формы и те законы сочетания элементов, которые отвечают его отношению к миру и выработанной им технике. Поэтому различные эпохи зодчества выработали многообразнейшие тектонические формы. Каждая эпоха отбирает из наследства то, что ее удовлетворяет, перерабатывает согласно своим потребностям, открывает новые законы и изобретает новые формы. Тем не менее, как было сказано, в основе тектонических форм лежит ряд весьма устойчивых закономерностей. Поэтому для нас, современных людей, сохраняют свое очарование и дорийский храм, и римские термы, и купол, построенный Брунеллеско.

Тектонические формы вырабатывались человеком в борьбе с силами тяготения, в стремлении увеличить размеры перекрываемых пролетов, в борьбе за простор, за освоение пространства. В наше время предел технических возможностей отодвинут так далеко, что только в самых крупных инженерных сооружениях (мосты, перекрытия больших пролетов) эта борьба является борьбой напряженной и не лишенной опасностей и риска. Тектонические формы, выработанные для решения более скромных задач, не утратили, тем не менее, своего значения. В них мы читаем то же повествование о борьбе и победах человеческого разума, постепенно в новых и новых вариантах раскрывающего и уточняющего законы миростроения и наглядно демонстрирующего их в архитектурных формах.

Тесную связь с тектоникой имеют и геометрические конструкции, дающие сооружению очарование строгой закономерности. Ни одна крупная архитектурная эпоха не обходилась без применения геометрии. Даже барокко в своих творениях, отрицавших, по видимости, всякую закономерность, применяло геометрические конструкции в весьма изощренной форме. Примером могут служить произведения такого мастера, каким был Борромини.

Тектоника и связанные с ней геометрические конструкции, намечаемые зодчим, придают художественному образу сооружения предельную ясность. Художественная правда архитектуры заключается в том, чтобы ее произведения, как явления, как видимый образ, не противоречили законами природы, а выражали ее сущность в своих формах, чтобы они казались явлениями природы, творчеством которой должен продолжить архитектор. Поэтому законы композиции тесно связаны не только с закономерностями неорганического мира, наиболее ясно открывающимися в формах кристаллов, но и с закономерностями растительного мира. Желая создать формы, носящие характер жизни, архитектор берет за образец формы живой природы, преимущественно формы растительного мира. Растительные формы были использованы и для создания коринфской капители.

Отголоски этих форм мышления мы находим у Витрувия, который говорит: «верхние колонны следует делать на четвертую часть меньше нижних, потому что для поддержания тяжести то, что находится внизу, должно быть прочнее находящегося наверху, а также и потому, что следует подражать природе растений, например таких стройных деревьев, как ель, кипарис и сосна, из которых нет ни одного, которое не было бы толще у корней и которое затем постепенно не убывало бы в высоту, путем естественного и равномерного сужения вырастая до вершины».

«Итак, раз того требует природа растений, то правильно установлено, что верхнее должно быть и в высоту и в толщину сокращеннее нижнего».

У древних греков с характером художественного образа была связана не только структура, но и строй и декор произведений архитектуры.

«Так, храмы Громовержцу, Небу, Солнцу и Луне воздвигают открытыми или гипетральными, ибо и образы и проявления этих божеств обнаруживаются нам в открытом и сияющем небе. Храмы Минерве, Марсу и Гераклу делают дорийскими, ибо мужество этих божеств требует постройки им храмов без прикрас. Для храмов Венеры, Флоры, Прозерпины и нимф источников подходящими будут особенности коринфского ордера, потому что ввиду нежности этих божеств должное благообразие их храмов увеличится применением в них форм более стройных, цветистых и украшенных листьями и завитками»*.

Таким образом, характер образа и композиционного строя требует определенного характера украшений, применением которых достигается предельная выразительность произведения. Задача архитектора заключается в том, чтобы понять, что в каждом случае уместно, какой вид декора отвечает создаваемому им образу и способен заставить его произведение заговорить полным голосом.

В формах декора архитектор чаще всего использует формы местной растительности. Так выработывались и лотосообразные капители колонн египетской архитектуры, и капители-чашечки цветка крито-микенских колонн, и коринфская капитель, не говоря о формах орнамента.

Народное зодчество и народное искусство хранят огромные богатства пластических форм, частью сохранивших, частью уже утративших непосредственную связь с формами местной природы, но никогда не теряющих свежести замысла и яркости выражения. Этими формами должен пользоваться архитектор, если он хочет, чтобы его произведение гармонировало с эстетикой его народа, освоившего уже в своем художественном творчестве окружающую его природу. Но для него не закрыт и путь непосредственного использования природных форм, изучая характерные виды кото-

* Кн. I, гл. 2, п. 5.

рых, он получает возможность не натуралистического копирования, но творческих обобщений, опираясь на которые он может создать новые разновидности архитектурных форм.

Все изложенное представляет анализ методов архитектурного мышления, результатом которого может явиться только отбор элементов архитектурного образа и суждение о характере создаваемого произведения.

Процесс размышления должен быть дополнен живым творчеством, чтобы результатом явилось подлинное произведение искусства. В процессе размышления архитектор вдумывается в объективные условия решаемой задачи и прислушивается к мнениям всех, кто может способствовать выяснению дела. Справедливо говорит Витрувий, что архитектор должен внимательно прислушиваться к советам и мастеров, и обывателей, ибо всякий человек может судить о том, что хорошо.

Но, выслушивая всех, он сам решает, какой должна быть задуманная им постройка, ибо только он в состоянии ясно представить себе, какова она будет по красоте, удобству и достоинству, как только он приступил к ее исполнению.

Тот же Витрувий* утверждает, что, кроме размышления, архитектору нужна еще *изобретательность*, открывающая пути новых решений подвижной живостью ума.

Творческий процесс движется различными путями. Элементы рациональные в нем сочетаются с творчеством; немаловажное значение имеет и элемент чувства, разнообразно окрашивающий творчество. Подлинное произведение архитектуры создается в результате творческого горения зодчего. Недаром говорит великий древнегреческий мыслитель Демокрит, что без творческого безумия не может быть настоящего искусства. Когда в результате творческого акта образ сооружения получил отображение в модели или эскизах произведения, наступает пора гармонизировать размеры членов архитектурного тела. Установив по модели или эскизам наиболее характерный для композиции ряд соотношений, необходимо уточнить пропорции второстепенных частей, чтобы они отвечали основным.

Так создается та гармония соотношений, та «соразмерность всех частей со всем», которую древние греки называли «*евритмией*». Задача архитектора заключается здесь в том, чтобы, найдя ритм, отвечающий образу творимого им произведения, на его основе установить художественный строй, внутренне присущий создаваемому, и пронизать им всю архитектурную композицию.

Поступая таким образом, архитектор и на этой стадии создания произведения не приносит гармонии извне, но извлекает ее из собственного замысла. Цель гармонизации отношений заключается лишь в том, чтобы с наибольшей ясностью выразить собственную мысль и придать произведению высокое единство.

* Кн. I, гл. 2, п. 2.



Когда все эти стадии мышления и творчества пройдены, архитектор вступает в стадию завершения своего произведения. Он должен учесть, как будет выглядеть его произведение с главных точек зрения, и внести те коррективы, которых требуют законы зрения. Для достижения этой цели у зодчих античного мира служили добытые опытом детальные указания о необходимых оптических поправках.

Когда и это выполнено, то архитектурное произведение создает именно то впечатление, которого желал его автор. Не теряя своей выразительности, оно будет всесторонне гармонически сочетаться со своей средой связью родства или же связью контраста, а чаще всего теми и другими связями, в единстве архитектурного образа.

Конечной целью архитектурного творчества является создание всесторонне гармонической среды—города, края, страны.

«Бытие определяет сознание». Создавая всесторонне гармоничную среду для жизни нашего общества, мы способствуем созданию нового человека с новыми чувствами—чувством народа и чувством мира, человека-творца, крепко связанного с родной землей, поставленного в правильное отношение к прошлому и уверенно смотрящего в будущее.

АРХИТЕКТУРНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ И ЗАДАЧИ ЕГО ИЗУЧЕНИЯ

В. П. ЗУБОВ

За последние 10 лет в СССР был издан целый ряд классических трактатов по архитектуре. В первый раз со времен Баженова издан Витрувий, и притом сразу в двух переводах—Всесоюзной академии архитектуры и Государственного института истории материальной культуры. «Четыре книги» Палладио, не переводившиеся на русский язык со времен Н. А. Львова (1798), появились полностью в прекрасном переводе такого знатока и такого ценителя Палладио, каким является И. В. Жолтовский. «Правило пяти ордеров» Виньолы, впервые «грыдорованное» в русском переводе «повелением Петра» (1709), опубликовано теперь в новом переводе с итальянского оригинала, без тех архитектурных «галлицизмов», которые были присущи последующим, «последпетровским» изданиям XVIII и XIX вв. Впервые на русский язык полностью переведены «Десять книг о зодчестве» Альберти вместе с другими его художественно-теоретическими и научными произведениями. «Комментарий к Витрувию» Даниеле Барбаро, не переводившийся ни на какой другой европейский язык, издан по-русски целиком, с факсимильным воспроизведением его отличных иллюстраций, в значительной части принадлежащих Палладио. Уже имеются в рукописях полный перевод трактата Серлио и наиболее интересные части трактата Виченцо Скамоцци. Прохожу молчанием переводы менее значительных трактатов той же эпохи—Блюма, Поццо и др. С опубликованием этих трудов, снабженных, кстати сказать, новыми оригинальными и обширными комментариями, советская наука об архитектуре совершенно явно восстанавливает и подхватывает лучшие традиции XVIII в., которые составили славу русского классицизма, продолжает дело, начатое Баженовым, Львовым и др. Появление классических трудов по теории архитектуры в наше время, впервые после XVIII в., обусловлено не реставраторским ретроспективизмом, а настоящей потребно-

стью решить серьезнейшие вопросы современной практики на основе прочной и всеобъемлющей теории.

Эпоха Возрождения в лице Даниеле Барбаро четко определила значение архитектурной теории: человек, обладающий только опытом, но не владеющий теорией, может, правда, показать другому, *что* он делает, однако не способен дать отчет, *почему* он делает так, а не иначе. Теория архитектуры рождается из потребности ответить на вопрос «почему» или «ради чего». Правда, теоретики архитектуры античности и Возрождения далеко не всюду раскрывали в своих трактатах это разумное основание архитектуры и архитектурных форм, их *ratio*, их смысл, ограничивались рецептами и эмпирическими указаниями (например в теории ордеров). Ход мысли, который привел их к тому или иному выводу, оставался по большей части их «секретом производства». И тем не менее классические трактаты обладают притягательной силой для современного архитектора именно потому, что ставят перед собой во всю ширь кардинальную задачу архитектурной теории—постичь *художественную логику* того, что мы называем архитектурным произведением. Классическая теория архитектуры анализировала *самое произведение* архитектуры, логику его строения, тогда как новейшее искусствоведение по большей части основывалось на нашем *впечатлении* от него, описывало процесс его восприятия, не углубляясь в «профессиональный» анализ того, *чем же* это восприятие обусловлено и какими средствами достигнуть анализируемого художественного эффекта. Большинство «исствоведческих» категорий основано на «далеком зрении» потребителя; поэтому они хороши там, где нужно распределить музейные экспонаты по залам и витринам—по стилям и эпохам, но они явно недостаточны при рассмотрении предметов вблизи, с точки зрения того, как сделано, из чего сделано, для чего сделано. И вместе с тем классические трактаты не узко профессиональны.

Существует мнение, будто значительность архитектурных трактатов античности и Возрождения обусловлена главным образом тем, что их авторы в большинстве случаев были сами практиками.

Но глубоко ошибочно было бы думать, что теория архитектуры является монопольным достоянием архитекторов-практиков. Идя по этому пути, пришлось бы утверждать, что историю первобытной культуры могут писать только люди, практически занимавшиеся каннибализмом или татуировкой. Истинное зерно подобно-го взгляда заключается лишь в бесспорном положении, что нужно досконально знать то, о чем пишешь. Неоспоримо также, что без живого участия архитекторов-практиков и непосредственного контакта с ними, т. е. контакта с живою жизнью самой архитектуры, не может быть создана подлинно научная архитектурная теория. Однако дело, повторяем, не столько в профессии авторов классических трактатов, сколько в остроте и конкретности их анализа. Нет никаких данных, что Витрувий был первоклассным, из ряда вон выходящим зодчим, и ценность его трактата не в том,

что он передал нам итог только своего личного профессионального опыта; Альберти-теоретик несравненно интереснее и богаче мыслями Альберти-практика; что касается Барбаро, вовсе не архитектора, то притягательность его разностороннего комментария обусловлена не столько его индивидуальными качествами, сколько тем, что этот комментарий в существе своем есть результат коллективного труда—сотрудничества людей самых различных специальностей, в том числе великого Палладио.

Непростительная романтика—в условиях современной высокодифференцированной специализации апеллировать к ложно понятому универсализму Ренессанса, забывая, что даже в те времена, когда объем знаний был менее велик, подлинный энциклопедизм являлся непосильным бременем для одного человека. Уже Витрувий возражал Пифею, требовавшему от архитектора «всезнательства». Это не мешало тому же Витрувию начать свой трактат с утверждения, что знание архитектора (*architecti scientia*) «одарено»; или «вооружено» (*ornata*) многими дисциплинами и разнообразными сведениями. Архитектор не считает зазорным для себя послать в специальную лабораторию на испытание кирпич или бетон и вовсе не обязан сам производить эти испытания. Точно так же архитектор вовсе не обязан единолично решать все вопросы своей теории. Это его личное качество, если наряду со своими профессиональными знаниями он достаточно вооружен для самостоятельной разработки вопросов истории, филологии, археологии, химии, физики и т. д. Самая теория от этого ничего не выигрывает и не теряет. Подлинный «универсальный человек» нашего времени—тесно сплоченный коллектив представителей разных специальностей.

В создании современной теории архитектуры всего опаснее было бы кустарничество. Теория не есть случайная сумма, пусть даже самых верных и самых метких, наблюдений или интуиций. В вульгарном представлении под теорией понимается иногда все, что не есть практика. Проект, пока он еще не осуществлен, находится в стадии «теории», а проект, сданный в архив, с этой точки зрения был бы «сугубой теорией». Но подлинная теория есть руководство к действию, и оказывается она действенной только тогда, когда является объективным *познанием реальности*.

Теория архитектуры исследует *логику архитектуры* и стоит в таком же отношении к архитектурному творчеству, в каком наука логики стоит к человеческому мышлению. Подобно тому, как логика не только не исключает гибкости индивидуальной мысли и ее бесконечного разнообразия, а, наоборот, *предполагает* ее, подобно этому подлинно научная теория архитектуры не уподобляется шорам или цепям, сковывающим движение индивидуального творчества. Ее положения—не искусственно придуманные нормы, а обобщение объективных данных. «Практика человека, миллиарды раз повторяясь, закрепляется в сознании человека фигурами логики»*. «Практическая деятельность человека миллиарды раз должна

* Ленин. Философские тетради, Л. 1934, стр. 207.

была приводить сознание человека к повторению разных логических фигур, *дабы фигуры могли получить значение аксиом**.

Теория архитектуры не есть, как и логика, свод канонов и правил, *извне навязываемых* практике, действительности, а наоборот, *результат познания практики* и лежащих в ее основе закономерностей. Она—фиксация, квинтэссенция тысячи раз повторяющейся практики, она подводит итог тому, что отстоялось в ходе мировой истории. Такой итог неизбежно абстрактен. Но опять нужно вспомнить Ленина: «Абстракция *материи, закона* природы, абстракция *стоимости* и т. д.—одним словом, *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*. От живого созерцания к абстрактному мышлению и от *него к практике*—таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»**. Теория архитектуры и ее неизбежно абстрактные законы нормативны не более и не менее, чем любая другая наука, хотя каждый из ее законов и *можно* облечь в нормативную форму. Подобно тому, как законы строительной механики основаны в конечном итоге на *познании* и *изучении* свойств материалов и конструкций, подобно этому теория архитектуры изучает природу архитектуры, природу ее содержания и природу ее форм. И подобно тому, как познанным в строительной механике объективным соотношениям *может быть* придана императивная форма—«если хочешь, чтобы постройка была прочной и не развалилась, делай то-то и то-то», подобно этому закономерности, открываемые теорией архитектуры, *могут* облечься в *форму императива*, но все-таки всегда в конечном итоге основаны на познании объективного соотношения вещей. Подлинно научная теория архитектуры есть архитектурная логика в только что указанном смысле, а потому неизбежно реалистична: реальная практика человека, миллиарды раз повторяясь, приводит к аксиомам. И, наоборот, теория архитектуры логична потому, что основана на познании объективной реальности.

На первый взгляд кажется, что классическая теория архитектуры занималась больше регламентированием, чем познанием архитектуры, как таковой; однако канон, правило—детище не столько классики, сколько псевдоклассицизма и академизма.

В трактате Витрувия есть одно слово, которым он постоянно пользуется и которое с трудом переводимо на любой другой язык. Это слово—*ratio*, имеющие множество значений. Если откроем словарь, то увидим, что *ratio* означает разум, разумное основание, основное положение, цель, намерение, существо, итог, отношение, пропорцию, образ действия, правило и т. д., и т. д.

«Правила устройства храмовых дверей и их наличников» (Витрувий, IV, 6, I)—пожалуй, иначе и не передать здесь латинское *ratio*. «Правила тускских и греческих построек» (Витрувий, IV, 8, 5)—в оригинале опять родственное слово *ratiocinationes*.

* Ленин. Философские тетради, Л. 1934, стр. 183—184.

** Там же, стр. 166.

Однако непременно следует помнить, что эти правила—не общеобязательные нормы и каноны, *навязываемые* действительности, а принципы и расчеты, диктуемые логикой архитектуры, вытекающие из ее природы: *rationes* и *ratiocinationes*—не что иное, как логика построения здания или его части в соответствии с его существом. Пусть не преувеличивают поэтому нормативизм «Десяти книг об архитектуре»: Витрувий вовсе не апеллирует к догматическим «правилам», его больше интересует «разум» целого и его частей, *ratio*. Французский переводчик Витрувия Перро склонен был передавать Витрувия *ratio* словом «правило». Но у Витрувия нет правил в смысле французского классицизма и французских «виньолистов».

Точно так же Альберти в своей теории нигде не сковывал архитектурного творчества канонами и давал полную возможность архитектору дышать полной грудью. С одной стороны: «Делать все по определенному правилу (*certa cum ratione* — отличительная черта искусства... И, конечно, если та часть (теории), которая относится к красоте и украшению,—первая из всех, то, без сомнения, для этой части будут строгие и устойчивые правила (*certa at constans ratio*) и искусство, пренебрегая которыми человек окажется совершенно безрассудным. Впрочем, некоторые с этим несогласны и говорят, будто то, посредством чего мы судим о красоте и о всем здании, есть некое смутное мнение, и будто форма зданий разнообразится и меняется в зависимости от произвола, который не обуздывается никакими предписаниями (*praescripta*) искусства. Общей порок невежества—говорить, будто то, чего не знаешь, и не существует вовсе» (Альберти, VI, 2). И, с другой стороны, он же пишет (I, 9): «Если иные выдающиеся архитекторы убедились на деле, что дорическое, ионическое, коринфское или тосканское членение лучше всех, то, перенося эти очертания в наше производство, мы не должны действовать, словно по принуждению законов (*quasi astricti legibus*), но, участь у них и привнося вновь изобретаемое, мы должны стремиться стяжать похвалу, равную с ними, или, если возможно еще большую». *Ratio*—здесь правило, недаром оно дальше сближается с предписанием (*praescriptum*), но правила архитектуры, по мысли Альберти, коренятся не в произволе или произвольном требовании, а в *природе самой вещи*. Здесь нормативизма не больше, чем в требовании надевать шубу при 20-градусном морозе.

Голый нормативизм есть у Серлио. Для него учение Витрувия—путеводная нить и «непогрешимое правило»; все архитекторы, отвергающие Витрувия,—«еретики в архитектуре». Нормативизм есть у Виньоля. Однако даже Серлио и Виньоля в своих конкретных наблюдениях и в своей практике сами же отступали от своих жестких требований. Виньоля назвал свой трактат «Правилом пяти ордеров». Итальянское слово *regola*, как и греческое «канон», означает не только «правило» и «канон», но (и это коренное их значение)— *линейку*, которая позволяет судить и о прямизне и об отклонении от прямизны. Нюанс, оттенок, отклонение ведь воз-

можны лишь там, где есть что-то, что нюансируется, что-то, от чего происходит отклонение. *Канон* в подлинной классике не столько «правило,» сколько критерий: измерьте температуру у десятка людей, у всех она будет разной, может быть ни у кого она не окажется равной 37°, и тем не менее на термометре температура 37° отмечена красным.

Произведение искусства индивидуально и конкретно, богато неисчерпаемыми нюансами, но *наука* об искусстве, как и всякая наука, абстрактна. И бояться абстракции не следует, вспоминая приведенную цитату о «правильных, серьезных, не вздорных» абстракциях.

Не место раскрывать здесь подробнее содержание современной теории архитектуры,—предметом настоящей статьи является ведь теоретическое наследие классики. Достаточно было напомнить, что классические трактаты об архитектуре не являются каким-то сводом эмпирических норм, годных лишь для своего времени; за эмпирией скрывается *мысль*, и *объективное содержание ее надлежит вскрыть*.

В советских публикациях классических трактатов отсутствуют «купюры». В этом их большое достоинство. И в этом отношении они продолжают лучшие традиции русского классицизма. Когда в конце XVIII в. поэт, живописец и архитектор П. А. Львов предпринял русское издание Палладио, он поставил своей задачей вернуться к подлинному произведению знаменитого вичентинского мастера. После первого издания «Четырех книг об архитектуре» в 1570 г., в течение всего XVII и XVIII вв. замечалась на Западе тенденция «переработать» трактат, выкинув из него все «неактуальное» и внося в него новые дополнения. Львов пренебрег этими изданиями и вернулся к оригиналу.

Несомненно, что для определенных практических целей, в особенности учебных, полезнее выборки. Но такие сокращенные издания всегда и неизбежно оказываются эфемерными. Когда минует в них надобность, когда изменятся потребности и запросы, они превращаются в документ своего, и только своего, времени. Переработанные издания Палладио XVII—XVIII вв. — документы своей эпохи, не эпохи Палладио.

Полнота есть не только то элементарное требование, которое предъявляет ко всякому научному изданию классического автора суровая «филологическая добродетель». Полнота неизбежно диктуется жизненными запросами современной архитектурной теории, она диктуется всем только что сказанным. Если в классических трактатах нас интересует не столько «что», сколько «почему», не голая рецептура, а *логика искусства*, то нельзя отрывать теоретических положений от их исторических корней. Вспоминается пример из смежной области—истории не искусства, а науки. Существует издание классических научных трактатов, предпринятое по мысли В. Оствальда и известное под названием «Оствальдовских классиков естествознания». В этой серии переводов, насчитывающей несколько сот выпусков, из текста выброшено все, что состав-

ляет «дань» эпохе, все, что отвергнуто последующим ходом научного развития. Даны лишь готовые результаты, нет атмосферы, в которой эти результаты добыты. Есть плоды—нет корней. И замечательно, что эти «модернизированные» переводы быстрее вянут, чем самые трактаты,— как сорванные цветы. Мы видим открытия, но не видим логики открытий.

Есть и другая, не менее опасная крайность: растворить без остатка объективное содержание теоретического труда в истории, в мировоззрении, в психологии эпохи, или рассматривать их содержание персоналистически—как отражение личных взглядов, индивидуальных вкусов. Отсюда—скептический вывод: если теория Витрувия—детище античности, теория Альберти—детище Возрождения, то *какое дело нам до этой теории*—«частного дела» ее автора или «частного дела» определенной эпохи? *Историк искусства* вправе рассматривать всякий теоретический трактат, как документ определенной эпохи, и искать в нем биения ее жизни. Однако *теория архитектуры*, как всякая теория, вместе с тем есть наука, а следовательно, как всякая наука, предполагает некое *объективное содержание*.

В науке мы говорим о законе Архимеда, законах Кеплера, законах Ньютона, теории Дарвина, системе Менделеева, но никому не придет в голову видеть в названных законах только результат субъективного мировоззрения Архимеда, Кеплера и т. д. В биографиях выдающихся людей науки, в «жизни замечательных людей», освещается и их эпоха, и их личность,—это не мешает говорить об их вкладе в мировую науку и оценивать этот вклад *по существу*. Между тем, история теоретических учений об архитектуре нередко изображается как калейдоскоп сменяющихся взглядов, о которых исследователь так и не высказывает своего мнения, и чаще всего в конце концов сажает архитектора на мель, «выпрываживая» все рассматриваемые теории в историческое прошлое и заявляя, что настоящую теорию только предстоит создать. *Такой* исторический релятивизм в области теории разоружает архитектора, вместо того чтобы вооружать его для практики. Он лишает архитектора теоретического наследия классики.

Когда Энгельс говорил, что «в многообразных формах греческой философии имеются в зародыше, в возникновении, почти все позднейшие типы мировоззрения», то он не считал философию греков предметом одного лишь кабинетного исторического исследования. Наоборот, изучение ее должно было стать в конечном итоге анализом *in statu nascendi*, в процессе возникновения основных понятий *современной* философии. Греческая философия была не «частным делом» грека, а неуничтожимым звеном в развитии *мировой культуры*. Вот почему совершенно последовательно Энгельс делал из только-что приведенных слов вывод: «Поэтому и теоретическое естествознание, если оно хочет познакомиться с историей возникновения и развития своих современных общих теорий, должно *возвратиться к грекам*» (подчеркнуто мною). И там же, отмечая, что греческая философия рассматривала природу

как целое, непосредственно созерцала всеобщую связь явлений в мире, Энгельс писал: «Это одна из причин, в силу которых мы вынуждены будем в философии, как и во многих других областях, возвращаться постоянно к подвигам того маленького народа, универсальная одаренность и деятельность которого обеспечили ему такое место в истории развития человечества, на которое не может претендовать ни один другой народ»*.

Объективное содержание греческой мысли, в том числе и художественной, ее вклад в историю мировой культуры не растворяется без остатка в тумане истории, в «духе эпохи». Парадоксально-заостренной формулировкой противоположного взгляда является формулировка Льва Толстого в его статье «Что такое искусство»: «Оказывается, что самое лучшее, что может сделать искусство народов... состоит в том, чтобы идеалом своей жизни избрать тот, который имел 2000 лет тому назад полудикий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший наготу человеческого тела и строивший приятные на вид здания».

Вся безуспешная атака XIX в. против классики основывалась на ложном историзме, воздвигавшем непроницаемые перегородки между народами и эпохами. Отсюда весь антиклассицизм Стасова, с горячностью заявлявшего, что нам, русским, нет дела до Парфенонов. С этой точки зрения, Парфенон — «частное дело» грека. Я отвлекаюсь от исторических условий, в которых делались подобные декларации; от исторической оправданности их. Исторически объяснимы и взгляды Толстого, и взгляды Стасова. Но здесь важно лишь самое существо мысли: *релятивизм*, при котором нет понятия мировой культуры, нет понятия преемственности, релятивизм, для которого в теории архитектуры нет «истин», а есть одни только «скоропортящиеся мнения». Что же в действительности составляет предмет нашего изучения? Взгляды «полудикого рабовладельческого народца» или те достижения его, которые прочно и навсегда вошли в историю мировой культуры, а потому являются достоянием не только его, но и нашего времени? Как ни странно, от исторического, «искусствоведческого» релятивизма недалеко до футуризма; исторический релятивизм есть «вежливый» футуризм, футуризм *in pace*, усматривающий в наследии прошлого в лучшем случае предмет бесплодного *музейного* любования: «просят руками не трогать и близко не подходить».

Не формы прошлого, а художественная *логика* составляет для нас основную ценность классических трактатов по архитектуре.

Итак, не «правила», а логика, «разум» архитектуры. Где же ближайшим образом искать в классических трактатах этот «разум»? *Ratio* по-латыни означает и разум и пропорцию. Не искать ли этот разум в пропорциях? Лабораторная обстановка всегда импонирует: колбы, приборы, цифры обладают внушающим действием, вселяют представления о точности, научности. Не воору-

* Ф. Энгельс, Старое предисловие к «Анти-Дюрингу» — К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XIV, стр. 340.

житься ли поэтому инструментами и теоретиком архитектуры? Традиционный атрибут архитектора есть циркуль; «циркуль зодчего» — атрибут, для него столь же традиционный, как палица для Геркулеса. С циркулем в руках можно проверить соблюдение (или несоблюдение) классических канонов на практике. С циркулем в руках можно попытаться открыть «неписанные законы» классики. Но с одним циркулем в руках не открыть «разума» архитектуры. Главными инструментами теоретика архитектуры остаются *мысль и глаз*. У всех в памяти и наши, и зарубежные попытки «золотоискательства». Эти попытки обоснования «закона золотого сечения» как универсального «закона природы и искусства», привели уже его первых пропагандистов, Цейзинга и Фехнера, к тому, что «золото» стало обнаруживаться всюду, а потому утратило тот первоначальный смысл, ради которого оно искалось: оно не могло уже служить критерием между совершенным и несовершенным, между хорошим и плохим. Случилось то же, что с легендарным царем Мидасом, который своим прикосновением все превращал в золото:

«...дверных косяков ли коснется.

Пальцами,—видит уже: косяки излучают сиянье».

Известно, что в конце концов Мидас взмолился к богам, чтобы они избавили его от этой напасти. Равным образом архитектурно-геометрическая «алхимия» должна была в конце концов привести к отчаянию: да можно ли на этом пути найти законы архитектурной логики? И вот, текст классических трактатов, не упоминающих о «золоте», является своего рода хорошим охлаждающим душем для слишком пылких голов.

По существу это относится ко всем попыткам отвлеченного геометризирования Хэмбиджа, Мёсселя и др., пытавшихся насильственно уложить произведения разных эпох и стилей в Прокрустово ложе своих однообразных прямоугольников, кругов и многоугольников. Невольно вспоминаются мудрые слова Барбаро: архитектура «не настолько бедна, чтобы создавать вещи всегда одинаково» и «вещи, сделанные все по одному образцу, наскучивают». Беда отвлеченного геометризирования не в его отвлеченности. Мы видели, что «дельные» абстракции имеют право на существование. Беда—в неправомерных притязаниях объяснить геометрическими схемами то, что по существу лежит за пределами их возможностей.

Каковы же наши требования к пропорциональному анализу и каково их место в общей теории архитектуры?

Когда Цейзинг и его единомышленники создавали свою теорию «золотого сечения», история математики находилась еще в зачаточном состоянии. С тех пор она выросла в самостоятельную дисциплину и перестала быть только плодом досужего любопытства самих математиков к прошлому своей науки. Вооруженная историческим методом, она перестала быть только каталогом открытий, предметом ее внимания сделалось историческое становление математики как науки, ее методов, ее приемов, ее особенностей в разные эпохи.

Такой же исторический подход требуется в наши дни и в области архитектурных пропорций. Приемы древнегреческих зодчих теперь уже нельзя устанавливать путем одного лишь «прощупывания циркулем», нельзя потому, что данные эмпирических обмеров всегда допускают несколько истолкований, и то обстоятельство, что сооружение *укладывается* в ту или иную геометрическую схему, не доказывает, что оно было построено именно по этой схеме. Нужно обращение к текстам, к памятникам математической литературы, в настоящее время гораздо лучше изученным, чем лет 50—100 назад. Нужно точное знание математических методов и приемов, известных зодчему той или иной эпохи. Но, главное, нужно понимать, что раскрытие элементарных математических приемов, которыми пользовался зодчий, есть раскрытие арсенала *тех технических*, и только технических, *средств*, которыми он располагал. От математической теории перспективы еще далеко до искусства живописи. От изучения строя рояля или скрипки еще далеко до композиции фуги или сонаты. От изучения красок палитры далеко до творчества художника. И тем не менее *подлинно научное, историческое*, непременно историческое, изучение элементарных технических приемов пропорционирования существенно важно, как средство к пониманию той самой логики произведения, о которой была речь.

Для пояснения—одна аналогия с музыкой. Предположим, что слепой, ощупью идущий музыкальный «обмерщик» записал взятые на фортепиано аккорды, беспорядочно ставя до-диез вместо ре-бемоль и т. п.

Предположим, что так «слепо» и «глупо» записана целая соната Бетховена. При исполнении на нашем темперированном рояле подобная запись будет «абсолютно точна»,—слушатель никакой разницы при исполнении не услышит. И тем не менее *логики* в этой записи нет, она не отражает логической структуры произведения, по ней нельзя произвести его логического анализа. Элементарная теория музыки и теория гармонии, изучаемая в консерваториях, является той начальной стадией, без которой невозможны правильная запись и последующий композиционный (логический) анализ произведений. В области теории архитектуры еще нет чего-либо, подобного элементарной теории музыки и гармонии.

Казалось бы, элементарной теории музыки соответствует в классической теории архитектуры теория ордеров. Однако эта «ордеристика» там, где она указывает метрические числовые соотношения, догматична у всех авторов, начиная с Витрувия и кончая Виньолой: никто из них не указывает мотивов, *почему* берутся именно эти, а не другие соотношения. Расшифровывать эту логику представляется самим читателем. И, скажем прямо, задача подобной расшифровки до сих пор не разрешена.

И тем не менее у классических авторов за этой «писаной» теорией, оперирующей модулями, партами, частями и долями, есть и другая, менее явная и более значительная теория «неписаная», та, которую приходится читать между строк. Она ближе подводит

нас к логике архитектуры, составляющей главный и наиболее важный предмет архитектурной теории. В самом деле, до сих пор недостаточно обращали внимания на богатство образных определений, на терминологию и язык, которыми пользовались классические авторы, на ту философию, которая в них заключается. Витрувий называет гутты под триглифами каплями (*guttae*), тогда как Альберти видит в них деревянные клинья или гвозди (*clavi*), забитые снизу для поддержания полочки над ними. Существо дела не в том, что гутты *изображают*—капли или гвозди. Основное—в разнице понимания их функции: там—свисающее и выпадающее, здесь—несущее и поддерживающее. Витрувий называет ионийские капители подушкообразными (*pulvinata*), Альберти видит в них завитки древесной коры. Дело не в подушках и не в коре,—дело в различном истолковании свойств капители, ее жесткости и упругости, податливости и активной сопротивляемости. Не случайно то внимание, которое, например, Барбаро уделял архитектурной терминологии. В этом сказалась не просто историческая любознательность филолога, а неукротимая тяга понять *логику* архитектурного организма. Непроста название «киматий» происходит от греческого кума (волна), непроста абак тосканской капители носит название «плинга» (т. е. кирпич): жесткий, он не имеет киматия, подобного киматию в абаке других капителей; волна киматия как бы говорит, что абак активно взаимодействует с вышележащей нагрузкой, уступает ей и сопротивляется ей, а здесь—«кирпич» *жесткого* профиля, стойкой неизменной формы. Когда теория «вчувствования» подняла вопрос об «эстетической механике», то эти вопросы показались чем-то новым, едва ли не «откровением». Между тем, эти вопросы стояли перед теоретиками всегда.

Мудрость классических трактатов заключается в понимании архитектуры, как *языка*, т. е. как явления социального. В этом их коренное отличие от отвлеченно-геометрического схематизирования Хэмбиджа, Мёсселя и др., у которых геометрическая схема рассматривается не как средство выразительности, а как отвлеченный закон «строения» вещи, как своего рода архитектурная «кристаллография». «Кристалл» сам по себе «слеп» и «нем», тогда как архитектура есть язык. Отвлеченно-метрические анализы можно было бы уподобить попыткам решить проблемы языкознания методами акустики. И в этом своем ложном «объективизме» формально-метрические анализы переключаются с конструктивизмом, для которого точно так же отвлеченная, «безъязыкая» инженерно-конструктивная схема оказывалась единственным объективным содержанием архитектурного произведения. Отвлеченно-взятая конструкция одинакова в любых социальных условиях. Но в любой архитектурной части заключается гораздо большее, чем то, что способна раскрыть в ней строительная механика. Колонна не только испытывает физическое действие вышележащих тяжестей, не только имеет определенный вес и производит определенное давление на поверхность, на которой стоит. Колонна есть социальный предмет—слово. Она «стремится вверх», «растет», «активно сопро-

тивляется»; даже в выражении «колонна несет нагрузку», сохраняется образный оттенок, до которого нет дела отвлеченной механике, как таковой. Всем известно, что посредством различной пластической моделировки можно придать различную выразительность соотношениям между частями. Не только физико-геометрические, но и пластические соотношения решают вопрос о нагрузке, загруженности, тяжести, легкости.

Психологическая эстетика, в особенности так называемая теория вчувствования, ставила подобные вопросы «эстетической механики», которая, как только что было сказано, не совпадает с механикой инженерной: колонна, устремляющаяся вверх, столб, арка и т. д. имеют такие выразительные свойства, до которых инженеру дела нет и которые придают им характер живой развивающейся формы. Ошибка и односторонность психологической эстетики была в том, что поставленные ею проблемы она пыталась решить методами абстрактной психологии, рассматривая конкретную сложность форм как производную от первично элементарных, простейших сил, форм, тенденций. И, вместе с тем, задачу анализа *объективных* форм архитектурного языка она подменяла анализом субъективного восприятия этих форм. Между тем, язык, слово обладают объективным бытием особого рода, как явления социального бытия.

При внимательном изучении классических трактатов в них можно найти немало и явных определений, и скрытых, полуосознанных оценок, свидетельствующих, что авторам этих трактатов были близки проблемы архитектурного языка, языка конструкций и т. д. На этой основе может и должна быть восстановлена «неписаная теория» классики.

Но можно ли при подобном восстановлении «неписаной теории» ограничиваться текстом одних архитектурных трактатов, читая между их строк? Во вступлении к книге VII Витрувий перечисляет множество античных архитектурных трактатов, до нас не дошедших. Его собственное произведение остается единственным известным нам цельным трудом, посвященным архитектуре. Предположим теперь, что нам стали доступны трактаты Гермогена и других теоретиков эллинистической эпохи, послужившие источником для Витрувия. Многое стало бы яснее. И тем не менее, главное—восстановление художественного ощущения и художественного мышления грека—потребовало бы обращения к таким источникам, в которых это ощущение и мышление сказались подчас более непосредственно и живо. Эллинистические трактаты об архитектуре, как и трактат самого Витрувия, явились—не следует забывать этого—предметом известной искусственной теоретизации. Они не были простой «стенограммой» архитектурной практики. И потому неизбежна проверка теоретического наследия античности путем сравнительного изучения самых различных источников и самых различных высказываний. Имеются сборники подобных высказываний античных писателей об архитектуре и искусстве. Но систематическая реализация только что намеченной задачи ве-

дет нас гораздо дальше. Античное учение о природе до сих пор далеко не изучено под углом зрения того, что оно могло бы дать для теории искусства. А может оно дать многое потому, что в основе греческих представлений о природе лежали художественные представления.

Физик может улыбнуться, читая у Аристотеля, в его «Физике», что существуют «легкие от природы» тела, например огонь и воздух, стремящиеся кверху. Биологу не нужны рассуждения Аристотеля о «карликообразности» животных по сравнению с человеком, о вертикальной и горизонтальной оси в живых организмах и т. п. «Карликообразность», по Аристотелю, определяется не абсолютными размерами, а перевесом верхней части над нижней. Разумная гармония нагрузки и нагруженного—в теле человека, которому от природы присуще вертикальное положение, тогда как в животных, клонящих тяжелую голову вниз, «душа не выносит тяжести». Непропорционально сложенный человек кажется больше человека того же роста, но пропорционально сложенного. В этих и подобных высказываниях нашли отражение греческие художественные представления о тяжелом и легком, о несущем и несомом, о соразмерном, карликообразном и гигантообразном, о целом и частях органической формы.

Если Аристотель в своей «Физике» говорил, что *всякое* произведение, будь то произведение природы или искусства, предполагает некую цель, некое «ради чего», и что осуществление этого «ради чего» должно протекать в природе и искусстве совершенно одинаково, мы оставляем в стороне биологическую правильность этого тезиса. Безотносительно к ней этот тезис явно есть утверждение огромной *художественной значимости*. «Строит» ли произведение «само себя», как живой организм, или строит его кто другой, как дом, сооружаемый строителем, лирика построения остается та же, и если бы корабль или дом строили сами себя, полагает Аристотель, то они построили бы себя именно такими, какими их строит мастер: просто, логично, естественно. Здесь совершенно очевидно, где подлинник и где отражение. Представления Аристотеля об организме возникают на основе *художественного опыта*, представлений о мастере, орудии, форме и материале: «душа» строит свое тело так, как зодчий строит дом или скульптор ваяет статую.

Реальный подлинник здесь, конечно, зодчий, а не душа. Не художественные явления истолковываются биологически, а наоборот, биологические явления трактуются как явления искусства, как творческая деятельность мастера. Когда античные мыслители пользовались сравнениями с организмом, сравнивали, например, здание с человеческим телом, то в конечном итоге человеческое тело рассматривалось ими как совершенное произведение искусства, как совершенная статуя. Вот почему философия искусства, извлекающая из физики и биологии того же Аристотеля основные свои понятия, только возвращает себе то, что *принадлежит ей по праву*. «Природа» Аристотеля построена по законам

искусства. То, что в физике и биологии вело Аристотеля к идеализму, к виталистической телеологии, к представлениям о душе, формирующей материю сообразно определенной цели, то в применении к художественному процессу оказывается расшифровкой аспектов и этапов этого процесса, взаимоотношений между художником, материалом и произведением. Не так давно на русском языке впервые появились полные переводы «Физики» Аристотеля, его сочинения «О частях животных» и др. Прочитать их как документ философии искусства, вернуть ряд его идеалистических положений к лежащей в их основе реальной сути — эта задача еще не осуществлена.

Когда Парменид в своей поэме «О природе» описывал небесные врата, охраняемые Правдой—Дике, то он вряд ли предполагал, что через много столетий это его поэтическое описание небесных дверей станет одним из важных источников при реконструкции устройства самых реальных греческих дверей. Вряд ли думал Платон, что его описание устройства веретена «Необходимости», в той части его сочинения «О государстве», которая посвящена строению вселенной, привлечет когда-либо внимание историка техники. Так и здесь.

Восстановление «неписаной» теории архитектуры античности по сохранившимся текстам должно хотя бы отчасти компенсировать утрату античных собственно архитектурных трактатов. Но как пройти при решении этой задачи мимо того, что является *сущностью*, квинтэссенцией коллективного *опыта*—мимо живого народного языка?

Язык, его образная ткань, архитектурная номенклатура и терминология еще ждут своих исследователей. Такое исследование не есть только подсобная задача при изучении классических архитектурных трактатов. Оно сразу же неизбежно выводит нас еще гораздо дальше: за рамки определенного трактата определенного автора, в широкое море истории художественного языка вообще, перекидывает мост к той мудрости народа, которая запечатлелась в сокровищнице его языка.

Археологи и историки архитектуры уже давно обратили внимание на значение греческих строительных надписей. Достаточно напомнить об «Эпиграфических этюдах» Шуази, но никем не делалась еще попытка извлечь из строительных надписей греков то, что приближает нас к их пониманию архитектуры, к их философии архитектуры. Здесь в надписях мы имеем дело уже не с «кабинетным» языком теоретиков, а с живым языком, бытовавшим в строительной практике. И всякому невольно бросается в глаза богатство номенклатуры, индивидуализированный подход к различно профилированным камням, который перекликается с тонко нюансированным богатством самой греческой архитектуры,—вспомним интерколумнии Парфенона. Здесь более живой и свежий материал, чем тот, который уже давно удалось извлечь Беттихеру в его «Тектонике эллинов» из произведений ученых византийских лексикографов и схоластов, вроде Свида и др.

Древняя Русь оставила совершенно исключительные архитектурные памятники мирового значения. Но от древней Руси не осталось «писаной» теории архитектуры в виде теоретических трактатов. Значит ли это, что в древней Руси не было своей художественной философии, общих критериев, которыми она руководствовалась в своих оценках? Как и где искать эти критерии? Ответ напрашивается тот же: прежде всего—в языке. В свое время Забелин сделал попытку рассмотреть отдельные термины как отражение определенных художественных взглядов и оценок. Но эта попытка не пошла дальше единичных примеров. Забелин, например, указывал, что в древнерусском языке отсутствует слово, соответствующее слову «фасад», и связывал с этим живописную асимметрию древних «хором», их «разноличность» в противоположность единому «лицу» фасада. Уже само множественное число — «хоромы» — указывало, по его мнению, на эту живописную, свободную «разноличность».

Или еще. Мы не знаем из древнерусских литературных источников, как воспринимались людьми того времени золотые верхи зданий, но зато знаем, что сияние золотых шлемов не раз оттенялось в описаниях битв в воинских повестях. В сказании о Куликовской битве шлемы на головах русских богатырей представляются «аки утренняя заря», «еловци жь шлемов их аки поломя огняное пашется». После этой цитаты иным светом начинают играть упоминания о золотоверхих теремах. Не в том дело, что золотые верхи теремов или церковей *изображали*, по представлениям древнерусских людей, шлемы и т. п., не в антропоморфном истолковании архитектуры суть. Суть в том общем, что лежало в основе и там, и здесь: в «звучании» золотого блеска, в его «гордой исключительности», в определенной оценке его отношения к окружающей среде и основанных на ней представлениях о его социальной уместности в тех или иных условиях. Не все ведь должно блестеть золотом, и не все то золото, что блестит. Точно то же с терминами «глава», «шея», «кокошник», «пояс», «наличник» и т. п. И здесь в основе—представления о главном и подчиненном, о красоте, и украшении, об организме и его «убранстве», о «сочинении» и «соподчинении» частей, а вовсе не только то, что «пояс» на стене здания образительно «подпоясывает» его или бессознательно «очеловечивает». «Шагер», «палата», «палатка»—эти термины влекут за собой ряд ассоциаций: стенопись «палат» (т. е. в конечном итоге палаток), понимаемая как ковер, как узор ковра, и т. д. и т. д.

Извлечь из источников подобную неписаную теорию—такая задача еще не решалась систематически в сколько-нибудь широком объеме. Когда эта задача будет решена и будет раскрыта воочию «неписаная» теория древнерусского зодчества, тогда станет возможным ближайшим образом сравнивать ее с наследием классической теории. Но лучшие художественные памятники Руси уже теперь достаточно красноречиво говорят о мудрости и логике классики и о том, что *мировая архитектура* — не голое отвлеченное понятие, а живое конкретное единство, Реализм, жизнеутверждаю-

щий оптимизм, мудрая простота—эти исконные черты русской архитектуры—роднятся с лучшими произведениями мировой классики. Выше была речь о древнерусском периоде, но стоит ли напоминать о теоретическом наследии русской классической эпохи, еще ждущем своих исследователей. Здесь речь уже не о «неписаной», а о «писаной» теории в строгом смысле слова. Только в последние годы все более и более начинают извлекаться из архивов документы, позволяющие говорить об оригинальном вкладе русских XVIII столетия в дело создания классической теории архитектуры.

Разумеется, на основе художественного языка невозможно реконструировать какую-то единую архитектурную теорию греков или древней Руси. Художественная терминология, разумеется, не может рассматриваться, как нечто застывшее и монолитное. Художественные термины даже одной эпохи *качественно* различны, более поверхностно и более глубоко проникают в глубь того или иного явления. Натуралистически-изобразительные тенденции определенной эпохи могут найти и неизбежно находят свое отражение в истории архитектурного языка, способствуя его «порче». Когда, например, в XVII в. защитники старых иконописных традиций нападали на «живоподобие» в произведениях новых мастеров, то натуралистическое «живоподобие» не ограничивалось сферой иконописи. Задача *историка архитектуры*—найти след такого «живоподобия» в трактовке архитектурных форм; задача исследователя *архитектурной теории*—найти отражения подобных представлений в художественной терминологии. Уже теперь можно сказать, что в период преобладания натуралистических тенденций и в архитектурном языке также должны были возобладать наименования, основанные на внешнем или изобразительном сходстве: «дынька» и «луковица» не дают проникновения в природу и функцию архитектурной части. Даниеле Барбаро сердито замечал по поводу таких внешне-изобразительных наименований: «капли под карнизом именуется бусами или четками у современных мастеров, не знающих происхождения этих украшений», или: «новые мастера» пользуются термином «овы», не зная происхождения этой части и предполагая, что на ней изображены яйца».

Всем известна передаваемая Витрувием легенда об изобретении коринфской капители: на могиле девушки Каллимах увидал корзинку, окруженную листьями аканфа и, «восхищенный видом и новизною формы», сделал капители по этому образцу. Археология показывает, что в разные моменты развития коринфской капители в ней было больше и меньше «живоподобия», если употребить выражение древнерусских книжников. И есть основание утверждать, что для целого ряда архитектурных форм «живоподобная» трактовка явилась не начальным этапом, а результатом их *последующего* натуралистического *перетолкования*. Так критическая история архитектурной терминологии связывается с историей самого архитектурного языка.

Не так давно Академией наук издан исторический словарь кораблестроительных терминов, при составлении которого были

широко использованы неопубликованные материалы русских архивных документов. Имеем ли мы такой исторический словарь архитектурных терминов? Может ли общий исторический словарь русского языка в достаточно полной мере ответить на только что поставленные вопросы? Исторический словарь архитектурной терминологии, охватывающий хотя бы основные европейские языки, это не просто толковый словарь для учащихся с разъяснением непонятных слов, и не просто настольная книга для переводчиков, и даже не пособие при изучении классических трактатов по архитектурной теории. Он—одна из необходимых основ при разработке вопросов теории архитектуры, одно из средств проникнуть в ее философию.

Я попытался отдельными примерами иллюстрировать необходимость тесного сотрудничества различных специалистов при разработке теории архитектуры. За последние годы была проделана большая работа по переводу и истолкованию классического теоретического наследия. Благодаря этим переводам классические трактаты стали впервые достоянием широких кругов наших архитекторов. Очередная ответственнейшая задача—на основе уже проделанной исторической работы и дальнейшего дружного сотрудничества вскрыть в этих трактатах их объективное содержание, раскрыть их логику, т. е. их вклад в развитие мирового знания о зодчестве.

Теория архитектуры, как и всякая наука, не может быть создана путем даже самой гениальной импровизации. Ее основа и вековой опыт архитектурной практики и она сама—итог этой практики. Вот почему прав Альберти, говоря, что в теории архитектуры есть «строгий и устойчивый разум, пренебрегая которым человек окажется совершенно безрассудным».
