

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское
учреждение «Государственный институт искусствознания»
Министерства культуры РФ
Сектор «Свода памятников архитектуры и монументального искусства
России»

На правах рукописи

СУДЗУКИ Юя

КОНКУРС НА ДВОРЕЦ СОВЕТОВ 1930-х гг. в МОСКВЕ и
МЕЖДУНАРОДНЫЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ КОНТЕКСТ.

Специальность 17.00.04
Изобразительное, декоративно-прикладное
искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Шорбан Екатерина Антоновна,
кандидат искусствоведения

Москва, 2014 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	с. 4
Глава 1. Архитектурные конкурсы на крупнейшие общественные здания конца 1910-х – первой половины 1920-х годов как предшественники конкурса Дворца Советов.	с. 20
Глава 2. Конкурс на Дворец Советов в Москве. Первый и второй туры.....	с. 48
Параграф 1. Архитектурная ситуация в СССР в конце 1920-х – 1-й половине 1930-х гг. Дискуссия о стилистической направленности советской архитектуры. Краткий перечень основных сооружений.....	с. 48
Параграф 2. Зарождение идеи Дворца Советов в 1920-е гг. Первый тур конкурса на Дворец Советов 1931 г.....	с. 60
Параграф 3. Второй тур: открытый международный конкурс на Дворец Советов.....	с.101
Глава 3. Конкурс на Дворец Советов. Закрытый этап: третий и четвертый туры. Формирование окончательного варианта	с. 149
Параграф 1. Третий тур: март - июль 1932 г.....	с. 149
Параграф 2. Четвертый тур: август 1932 – февраль 1933 гг.....	с. 167
Параграф 3. Формирование окончательного варианта проекта Дворца Советов.....	с. 177
Глава 4. Архитектура первых четырех десятилетий 20 века в Германии, Италии, США, Японии. Феномен многостилья и «официального стиля» в мировом зодчестве 1930-х гг.....	с. 201
Параграф 1. Архитектура Германии.....	с. 201
Параграф 2. Архитектура Италии.....	с. 230
Параграф 3. Архитектура США.....	с. 234
Параграф 4. Архитектура Японии.....	с. 243

Параграф 5. Иностранная пресса и зарубежные архитекторы о международном конкурсе на Дворец Советов в Москве начала 1930-х гг.....с.	256
Заключение. Основные результаты и выводы диссертации..... с.	264
Список сокращений.....с.	269
Список литературы.....с.	270

Том 2. Приложение (альбом иллюстраций) на 97 с.

Оглавление Тома Приложений

Иллюстрации к Главе 1	с. 3
Конкурс на Дворец Рабочих.....с.	4-5
Конкурс на Дворец Труда.....с.	6-10
Иллюстрации к Главе 2.....с.	11
1-й тур.....с.	12-29
2-й тур.....с.	30-58
Иллюстрации к Главе 3.....с.	59
3-й тур.....с.	60-72
4-й тур.....с.	73-77
Финальный проект.....с.	78-81
Иллюстрации к Главе 4..... с.	82-97

ВВЕДЕНИЕ.

Предлагаемая к защите диссертация посвящена интереснейшему все еще недостаточно изученному периоду развития советской и мировой архитектуры 20 века – 1930-м годам. Одно из наиболее значительных «этапных» явлений данного периода – конкурс на здание Дворца Советов 1931 – 1933 гг. в Москве. Этот конкурс совпал по времени и во многом определил по содержанию стилистический переход советской архитектуры от авангарда к неоклассике или шире – традиционализму, использованию «наследия прошлого», утвердившемуся в советском зодчестве во 2-й половине 1930-х гг. и продолжавшемуся до середины 1950-х гг. Несмотря на во многом насильственный характер смены стилистической направленности советской архитектуры 1930-х гг., нельзя отрицать существования в 1920-е гг. живой традиции неоклассического стиля, берущей начало в неоклассицизме дореволюционных лет и представленной в те годы широким кругом опытных мастеров зодчества, имевших большую практику строительства еще в 1900-е – 1910-е гг. Эта традиция получила продолжение в 1930-е гг. во многих ярких произведениях, в том числе в части проектов конкурса на Дворец Советов. Вместе с тем, материалы конкурса, на который поступило около 300 работ советских и зарубежных авторов, в наиболее объемном по числу участников втором туре демонстрируют подавляющее доминирование в начале 1930-х гг. авангардного направления. Задача данного исследования – попытаться изучить особенности сложной и неоднозначной «архитектурной реальности» данного времени. Кроме того, в диссертации сделана попытка, наряду с детальным рассмотрением архитектурного материала, выйти за пределы формально-стилистического анализа проектов и использовать конкурс в качестве ключа к раскрытию и новому пониманию глобальных процессов в истории советской и зарубежной архитектуры 1930-х гг.

Актуальность исследования.

Переходные периоды от одного художественного стиля к другому характерны для всей истории европейской архитектуры на протяжении двух с половиной

тысячелетий. Изучение каждого такого этапа актуально и необходимо – именно в подобное переходное время возникает особое повышенное напряжение творческих сил и фантазий зодчих, повышается концентрация идей формообразования, дающая яркие и разнообразные результаты. В истории советского зодчества 1930-е годы являются одним из таких переходных периодов, ещё мало изученных в силу ряда объективных причин. Особенности неоднократной смены стилистической ориентации советской архитектуры и её тесной связи с этапами во многом трагической истории страны привели к тому, что в 1930-е – 1950-е гг. архитектурная критика была лишена возможности объективной оценки как авангардного зодчества 1920-х гг., так и официально поддержанного советской властью традиционализма 1930-х – 1950-х гг. После поворота советской архитектуры к интернациональному стилю, в 1960-е – 1980-е гг. оказалась «под запретом» неоклассика предыдущего периода; с практикой заведомо отрицательного отношения к архитектуре «сталинской неоклассики» иногда можно встретиться и сегодня. Все же, 80-летняя временная дистанция, прошедшая после проведения конкурса на Дворец Советов в Москве, позволяет отказаться от односторонне-идеологизированного подхода к этой архитектуре и попытаться выявить и рассмотреть собственно художественную составляющую этого явления. Автор данной работы должен признать, что и сам он в начале исследования, преимущественно стоял на односторонней позиции понимания этой архитектуры как «тоталитарной архитектуры» (даже не «архитектуры эпохи тоталитаризма»). Только в процессе детального изучения материала, начало приходит понимание о гораздо большей сложности и богатстве этого искусства, этих творческих поисков, не смотря на давление идеологической надстройки того времени на любого архитектора. Как и во всех видах советского искусства 1930-х гг., ростки настоящего живого творчества пробивались несмотря ни на какие идеологические установки, что называется «вопреки» генеральной линии тоталитарного режима. Точно так же, как в советской литературе 1930-х гг. существовало «программное» направление «Фадеевых» и новаторское живое искусство «Платоновых» и «Пришвиных» – так и в советской архитектуре

существовали разные линии стиля. При чём, подчеркнём (об этом весьма метко пишет исследователь архитектуры этого периода Д. Хмельницкий) – что дело касалось не просто смены одной стилистики на другую (в данном случае смены авангарда на неоклассику). Нельзя отрицать, что смена стилистической направленности советской архитектуры в 1930-е гг. отчасти соответствовала и тенденциям развития мирового зодчества, где также, в большинстве стран Европы, а также и в США и Японии, усилились традиционализм и неоклассика. Разница была в том, что в ряде относительно демократических стран, архитектурное многостилье имело мирный характер сосуществования при огромной амплитуде стилей¹, тогда как в СССР смена стилистической направленности стала инструментом «коллективизации» архитектуры, превращения советских архитекторов в послушных исполнителей, призванных выражать своими работами величие и незыблемость абсолютной власти. Более мобильные виды искусства – литература, живопись, скульптура – быстрее отреагировали на стилистический поворот и наполнили страну пафосными вульгарно-натуралистическими работами. Архитектура – в силу специфики этого вида искусства, когда для воплощения каждого объекта требуются годы – не могла отреагировать на директивные указания мгновенно. В 1930-е гг. по всей стране достраивали крупнейшие архитектурные комплексы в стилистике авангарда². Восприятие новой, «утвержденной» властью, стилистики в духе «освоения наследия прошлого» также происходило медленно даже в среде тех проектировщиков нового поколения, которые были готовы к любым компромиссам и стремились безоговорочно исполнять указания сверху, но не имели соответствующего академического образования «в исторических стилях».

¹ Например в США, от экспериментальных построек – до широкого спектра эклектических направлений и до откровенно копировавших памятники прошлого «неогреческого» стиля или «неоренессанса».

² Убедительный перечень наиболее значительных сооружений в формах авангардной архитектуры 1-й половины 1930-х гг. помещен в книге С.О. Хан-Магомедова: театр в Ростове-на-Дону (В. Шуко, В. Гельфрейх, 1930-1935), Дом проектных организаций в Харькове (С. Серафимов, М. Зандберг-Серафимова, 1930-1933), Дом Правительства в Минске (И. Лангбард, 1929-1934), здание Наркомзема в Москве (А. Щусев, 1929-1933), Дворец культуры ЗИЛ (братья Веснины, 1931-1937), комбинат «Правда» (П. Голосов, 1929-1935). См.: Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 628.

Всю эту сложную архитектурную реальность отразили проекты конкурса на Дворец Советов, образующие уникальную коллекцию архитектурных идей в разной стилистике. Рассмотрение и анализ этих проектов с позиций «надвременного» их исследования, как объектов «чистого искусства», сегодня представляется своевременным и актуальным.

Второй стороной актуальности темы исследования именно сегодня, в начале 21 века, являются особенности нынешнего периода архитектурного развития – периода мирового кризиса архитектуры конца 20 – начала 21 столетий, кризиса стиля и образности зодчества (это неоднократно подтверждалось на всех общемировых съездах архитекторов последних лет). Сегодняшний период, как это ни парадоксально, отчасти близок эпохе 1930-х гг.: еще в 1980-е гг. стала очевидной полная несостоятельность выхолощенной «современной архитектуры» 20 в., особенно, в области градостроительства. Пришедший ей на смену постмодернизм, отчасти ориентированный на использование исторического архитектурного наследия, на деле оказался чрезвычайно легковесным направлением, неспособным решать масштабные художественные задачи гармонизации жизненной среды (не говоря уже о крайнем «левом» крыле современного строительства – деконструктивизме, оказавшемся средоточием архитектурного эпатажа). В этой ситуации, представляется необходимым обращение к наследию архитектуры прошлого – применительно к нашей теме – и к авангардной, и к традиционалистской архитектуре 1930-х годов в проектах конкурса Дворца Советов.

Степень изученности темы исследования.

Список трудов, посвященных советской архитектуре 1930-х гг., насчитывает не одну сотню наименований³. В силу того, что конкурс на Дворец Советов был тесно связан с идеологической надстройкой того времени, отношение исследователей и оценка его значения в 20 веке варьировались в зависимости от

³ Только в книге американского исследователя А. Сенкевича, посвященной библиографии по советской архитектуре периода 1917 – 1962 гг. насчитывается 1187 наименований. Преобладающая их часть – статьи в советской архитектурной периодике. См.: Senkevitch Jr A. Soviet Architecture 1917-1962. A Bibliographical Guide to Source Material. Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1974. 284 P.

характера каждого исторического периода. Работы собственно 1930-х гг. имеют ценность, прежде всего с точки зрения фактологии, как документы той исторической эпохи – чрезвычайно сложной и драматической для развития архитектуры. Изучая труды 1930-х – 1950-х гг. по теории архитектуры и искусства, необходимо иметь в виду, что работы с взгляды с объективной независимой позицией, в силу особенностей идеологической ситуации, как правило, не могли быть опубликованы в те годы и оставались на страницах рукописей и дневников⁴. Эти материалы до сих пор ещё недостаточно выявлены и опубликованы. Зарубежная литература 1930-х – 1950-х гг., касающаяся советской архитектуры 1930-х гг., была в основном связана с непосредственной протестной реакцией западных архитекторов и теоретиков искусства на инициированный руководством страны в начале 1930-х гг. поворот архитектуры СССР от стилистики авангарда к традиционализму, «использованию классического наследия прошлого». В этом смысле, западная критическая литература 1930-х – 1950-х гг. достаточно односторонняя: в основном она посвящена вопросам давления, а затем фактического запрещения, тоталитарным советским строем искусства и архитектуры авангарда. Собственно советской архитектурной неоклассике, как художественному явлению, в исследованиях западных искусствоведов 1930-х – 1950-х гг. уделялось сравнительно мало внимания.

В 1960-е – 1980-е гг. в советской историко-архитектурной науке, посвященной зодчеству 1920-х – 1950-х гг., произошли большие качественные изменения. Появилась целая плеяда исследователей, усилия которых, прежде всего, были направлены на изучение архитектуры авангарда 1920-х – начала 1930-х гг., и на актуальные проблемы развития советской архитектуры. Так называемая «сталинская неоклассика» рассматривалась чрезвычайно мало, что было связано с общей ориентацией советской архитектуры с 1960-х гг. (а по официальным

⁴ Часть таких документов в 1960-е – 2000-е гг. была опубликована в двухтомнике «Мастера советской архитектуры об архитектуре». (М., 1975), в многочисленных монографиях 1970-х – 1980-х гг. (в серии «Мастера архитектуры»), посвященных творчеству крупнейших зодчих того времени, а также в трудах С.О. Хан-Магомедова 1990-х – 2100-х, привлекающего при создании «творческого портрета» каждого архитектора той эпохи уникальные архивные материалы.

документам с середины 1950-х гг.) на интернациональный стиль, наследовавший авангарду 1920-х гг. Правда, в изданиях обобщающего характера – учебниках по истории советской архитектуры или томах ВИА (Всеобщей истории архитектуры⁵) нельзя было совсем пропустить три десятилетия советской архитектуры, но говорилось об этом явлении кратко и обобщенно. В основном рассматривалось строительство послевоенного периода: восстановление городов, создание крупных градостроительных комплексов. Архитектура же 1930-х гг., гораздо более сложная и неоднородная по стилю, оставалась в тени. Одной из наиболее проблемных, если не запретных, тем – был конкурс на Дворец Советов в Москве. Вместе с тем, обращаясь к творчеству отдельных архитекторов, к архитектуре конкретных городов, исследователи не могли, хотя бы косвенно, не касаться зодчества 1930-х гг. Не претендуя на полноту, попробуем перечислить исследователей 1960-х – 1980-х гг., обращавшихся к истории советской архитектуры. Это М.И. Астафьева-Длугач, К.Н. Афанасьев, М.Г. Бархин, Е.А. Борисова, Ю.П. Бочаров, Н.Н. Броновицкая, Н.П. Былинкин, Г.Д. Быкова, А.И. Власюк, А.А. Воинов, П.А. Володин, Волчок, В.Л. Глазычев, А.П. Гозак, В.Г. Давидович, А.М. Журавлев, А.В. Иконников, Г.П. Каждан, И.А. Казусь, В.Н. Калмыкова, А.Я. Ковалев, И.В. Коккинаки, А.Ф. Крашенинников, Н.А. Наумова, Е. Овсянникова, В.И. Павличенков, А.В. Повелихина, Резвин, В.Л. Ружже, А.В. Рябушин, Ю.Ю. Савицкий, Т.Н. Самохина, Г.В. Сергеева, Н.А. Смурова, Н.Б. Соколов, А.А. Стригалева, Е.А. Тарасова, В.Э. Хазанова, О.Х. Халпахчян, С.О. Хан-Магомедов, И.Н.Хлебников, А.И. Целиков, Т.А. Чижикова, А.Г. Чиняков, О.А. Швидковский, Е.Ф. Шумилов, И.Ю. Эйгель, Ю.Я. Ярлов и многие другие. В 1980-е – 2000-е гг. ряды исследователей советской архитектуры пополнили такие специалисты, как А.Н. Броновицкая, Н. Васильев, Н.О. Душкина, М.В. Евстратова, Ю.Л. Косенкова, Н.П. Крадин, М.Г. Меерович, М.В. Нащокина, О. Панин, Г.Ю. Ревзин, Н.С. Сапрыкина, Вл. В. Седов, А. Тарханов, Л.И.

⁵ Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. 1. Кн. 1. Архитектура СССР. Гл. ред. Баранов Н.В. М., 1975. В этом фундаментальном труде, хотя конкурсу на Дворец Советов и не уделено много места, но сделана попытка объективного рассмотрения переходного периода в советской архитектуре начала 1930-х гг. См: указ. соч., С. 15, 102, 261.

Токменинова, Д. Хмельницкий, И.В. Чепкунова, И.С. Чередина, Д.О. Швидковский, М.С. Штиглиц и многие другие.

За рубежом, в Европе и Америке, в 1960-е – 1990-е гг. также сложилась значительная группа историков советской архитектуры. Среди наиболее известных исследователей – Анатолий Сенкевич (США), Анатоль Копп⁶ (Франция), Жан-Луи Коэн⁷ (Франция - США), Кетрин Кук⁸ (Великобритания), Питер Лизон (США), Александра Латур (Италия) и многие другие. Отметим, что западные специалисты, не скованные идеологическим давлением, раньше стали обращаться к «сталинскому неоклассицизму», нежели российские исследователи. Однако основное внимание в трудах зарубежных исследователей, обращенных к 1930-м гг., по-прежнему уделялось принудительному повороту стилистической направленности советской архитектуры⁹. В конце 1970-х – 1980-х гг., в связи с развитием в мировой архитектуре течения постмодернизм, язык советской неоклассики стал особенно интересен исследователям из западноевропейских стран и США. Одновременно в конце 1980-х – 1990-х гг., вследствие общего потепления отношений между Россией и западом и появления возможности свободного посещения разных стран, начались встречные процессы углубленного изучения советской архитектуры как западными, так и российскими специалистами, публикации фундаментальных трудов российских исследователей

⁶ Kopp A. Town and revolution: Soviet Architecture and City planning / A. Kopp. – London, 1970; Kopp A. Constructivist Architecture in Soviet Union / A. Kopp. – London, 1972.

⁷ Jean-Louis Cohen. Avant-garde et revues d'architecture en Russie, 1917-1941. // *Revue de l'Art*, 1990, No. 89. P.29-38. Этому же автору принадлежат важные работы, посвященные русско-американским связям этого периода: Jean-Louis Cohen. L'Oncle Sam au pays des Soviets: Le temps des avant-gardes. // *Americanisme et modernite: L'ideal americain dans l'architecture*. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1993.

⁸ Многочисленные работы Кетрин Кук преимущественно посвящены архитектуре советского авангарда, хотя она обращалась и к зодчеству 1930-х гг. Одной из ее заметных публикаций по советской архитектуре переходного периода 1930-х гг. является раздел в фундаментальном коллективном труде «Великая утопия», приуроченном к выставке советского авангарда в музее Гуггенхайма: Cooke C. Mediating Creativity and Politics: Sixty Years of Architectural Competitions in Russia. // *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*. New-York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1992. P. 680-715. Важная работа И.А Казуся и К.Кука посвящена советским архитектурным конкурсам 1920-х – 30-х гг.: Cooke C, Kazus I. *Soviet Architectural Competitions, 1920s – 1930s*. London, 1992.

⁹ Conquest R. The great terror. Stalin's purge of the thirties. Aurora, 1974.

за рубежом, и зарубежных исследователей в России. Этому способствовали многочисленные устроенные в России и за рубежом выставки Музея архитектуры им. А.В. Щусева, посвященные советскому строительству разных периодов и разным явлениям, в том числе непосредственно конкурсу 1930-х гг. на Дворец Советов в Москве¹⁰, творчеству Б.М. Иофана, И.В. Жолтовского, А.В. Щусева и других зодчих.

Традиционно специалисты запада 2-й половины 20 в. рассматривали архитектуру «сталинского неоклассицизма» с позиций критики политической и идеологической ситуации в СССР 1930-х гг.¹¹. Наиболее серьезная работа в рамках этого направления науки была сделана выходцем из СССР В. Паперным в его книге «Культура Два», впервые опубликованной в США на русском языке в 1985 г.¹². В книге В. Паперного культура, и в частности архитектура, рассматривается на фоне политической и идеологической ситуации в стране. В рамках этой линии нельзя не отметить работу 1992 г. американского исследователя Питера Лизона «Дворец Советов: Парадигма архитектуры в СССР»¹³. В 1990-е – 2000-е гг. это направление исследований продолжил Д. Хмельницкий¹⁴, который на чрезвычайно широком фактологическом документальном материале (от постановлений правительства СССР, до выступлений архитекторов и критиков в прессе 1930-х гг.) рассматривает процесс насильственного слома архитектуры и архитекторов авангарда и перехода к «наследию прошлого». При этом для иллюстрирования архитектурных процессов Д. Хмельницкий обращается непосредственно к нескольким проектам конкурса на

¹⁰ Филюкова Н.И. Каталог коллекции проектов конкурса на Дворец Советов Музея им. Щусева в Москве. М., 1989; Итальянский Дворец Советов. М., 2006.

¹¹ Например: Hugh D. Hudson, Jr. Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937. Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. К этой работе близки по методологии исследования Б. Гройса и И. Голомштока (Тоталитарное искусство. М., 1994).

¹² В. Паперный. Культура Два. США: «Ардис», 1996. На английском языке книга вышла в 2002 г.: V. Paperny. Architecture in the Age of Stalin. Cambridge University Press, 2002.

¹³ Lizon P. The Palace of Soviets - the Paradigm of Architecture in the USSR. Colorado: Three Continents Press INC, 1992.

¹⁴ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007.

Дворец Советов, однако рассматривает их, преимущественно, не с позиций художественной выразительности, а скорее с точки зрения степени готовности «добровольного подчинения» каждого автора диктаторским требованиям власти.

Особый вклад в изучение советской архитектуры первых двух десятилетий, развитие теории архитектуры этого периода и публикацию масштабных по глубине и объему новых материалов (в России и за рубежом) внёс в 1960-е – 2010-е гг. выдающийся исследователь советской архитектуры С.О. Хан-Магомедов, автор более 400 научных трудов, опубликованных во многих странах мира. Помимо фундаментальных, очень больших по объему, обобщающих монографических исследований конца 1980-х – 2000-х гг.¹⁵, таких, как например, двухтомник «Архитектура советского авангарда» и другие, в 2000-х – начале 2010-х гг. С.О. Хан-Магомедов и его соратники опубликовали в серии «Творцы авангарда» более двух десятков объемистых книг, посвященных творчеству отдельных мастеров советской архитектуры, как известных, так и мало известных. Не смотря на то, что С.О. Хан-Магомедов преимущественно занимался зодчеством 1920-х гг., значительная часть его исследований посвящена и переходному периоду начала 1930-х гг. и даже во многом архитектуре всего десятилетия 1930-х гг. Отличие работ С.О. Хан-Магомедова от исследований его коллег 1960-х – 1980-х гг. заключается во всестороннем рассмотрении всей совокупности разнообразных явлений, происходивших в советском зодчестве 1920-х – 1930-х гг. (на основе большого числа архивных текстовых материалов и проектов), без вычленения какого-то одного стилистического направления. Применение именно такого подхода автор данной диссертационной работы рассматривает для себя в качестве наиболее правильного.

Объект исследования.

¹⁵ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2-х кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М. 1996. Кн. 2: Социальные проблемы. М., 2001; Он же. Конструктивизм – концепция формообразования. М., 2003; Он же. Александр Веснин и конструктивизм. М., 2007; Он же. Рационализм – «формализм». М., 2007.

Архитектура проектов конкурса на Дворец Советов в Москве 1931 – 1933 гг. и окончательного проекта 1933 – 1941 гг. Зодчество 1930-х гг. в СССР и международный архитектурный контекст.

Предметом исследования являются особенности архитектурного развития 1930-х гг. в СССР и в ряде зарубежных стран. Изучение многообразия стилистических направлений в зодчестве того времени, соотношения авангардного и традиционалистского направлений.

Цель исследования.

На основе изучения материалов конкурса на Дворец Советов в Москве, а также ряда других, родственных явлений архитектурной жизни 1920-х – 1930-х гг., реконструировать картину архитектурной реальности 1930-х гг. Выявить особенности стилистического и образно-композиционного развития советской архитектуры 1930-х гг. на фоне общемировых процессов в зодчестве.

Задачи исследования

- выявление основных проблем современного осмысления места и роли советской архитектуры 1930-х годов, и, особенно, такого «знакового» события этого периода, как конкурс на Дворец Советов, в общей картине развития зодчества 20 века;
- обращение к феномену идеи создания «главного здания страны» и к образно-стилистическим поискам в архитектуре первых лет советской власти на примере конкурсов на Дворец рабочих в Петрограде и Дворец труда в Москве;
- исследование политико-идеологического контекста конкурса на Дворец Советов;
- исследование архитектурного контекста конкурса на Дворец Советов на основе практики строительства конца 1920-х – 1930-х гг.;
- изучение всех этапов организации и проведения конкурса на Дворец Советов 1930-х гг. на основе текстовых материалов;
- изучение большинства проектов, представленных на каждый тур конкурса на Дворец Советов; анализ образно-стилистических и композиционных решений;
- изучение проектов этапа сложения окончательного варианта Дворца Советов, принятого к строительству;

- выявление особенностей рабочего проектирования на основе окончательного варианта здания Дворца Советов;
- выявление причин стилистической близости окончательного варианта проекта Дворца Советов формам ар деко;
- изучение особенностей стилистического развития архитектуры 1920-х – 1930-х гг. в ряде стран с различными государственными системами – как тоталитарными, так и демократическими (Германия, Италия, США, Япония) и выявление общих явлений и различий в мировом архитектурном процессе данной эпохи.

Хронологические границы исследования охватывают, прежде всего, период проведения четырех туров конкурса на Дворец Советов в 1931-1933 гг. и окончательной доработки проекта в 1933 – 1941 гг. Для более объемного и глубокого понимания феномена конкурса на Дворец Советов, изучения его предпосылок в советском зодчестве и международного архитектурного контекста, хронологические рамки исследования расширены включением советской и зарубежной архитектуры предшествующего периода конца 1910-х – 1920-х гг.

Источники исследования.

Материалы конкурса на Дворец Советов 1931 – 1933 гг. – около 300 графических проектов, представленных на четыре тура конкурса, а также, графические материалы этапа формирования окончательного варианта Дворца Советов 1933 г. – конца 1930-х гг., опубликованные в архитектурных журналах 1930-х гг. «Архитектура СССР», «Строительство Москвы», «Советская архитектура», а также в книгах о мастерах советской архитектуры, монографиях, проспектах выставок ГНИМА им. А.В. Щусева. Архивные графические и текстовые документы из фонда Управления Строительством Дворца Советов в Центральном Архиве Города Москвы, фонда И.П. Машкова в Российском Государственном Архиве Литературы и Искусства, ГНИМА им. А.В. Щусева (Москва). Текстовые архивные и опубликованные документы: программы туров конкурса, официальные постановления по результатам каждого тура, протоколы и документы Совета Строительства Дворца Советов и Управления Строительством Дворца Советов. Советская и зарубежная архитектурная критика 1930-х гг.

Материалы «конкурсов – предшественников» на крупнейшие этапные общественные сооружения 1918 – 1920-х гг. (конкурсы на Дворец Рабочих 1918-1919 гг. в Петрограде и Дворец Труда 1923 г. в Москве): графические и текстовые архивные и опубликованные документы. Монографические работы российских и западных исследователей, посвященные архитектуре 1930-х гг. разных стран мира¹⁶ – Германии, Италии, США, Японии.

Методической основой работы является принцип рассмотрения материалов в хронологической последовательности и метод объективного художественно-стилистического сравнительного анализа композиций проектов конкурса Дворца Советов в Москве. Для понимания генезиса процессов в практике архитектурного проектирования привлекается широкий круг исторических документов того времени. Одновременно, для получения более масштабных обобщений, сделана попытка использования «вневременного» абстрактного анализа художественной формы, что способствует объективизации оценки архитектурного материала. Для включения конкурса в мировой историко-архитектурный контекст и понимания его исторической роли используется метод расширения хронологических и географических границ исследования.

Научная новизна работы.

В рамках данного исследования впервые сделана попытка рассмотрения максимально полной совокупности всех представленных на конкурс Дворца Советов проектов. Проведена классификация всех версий Дворца Советов и проанализированы изменения композиций и архитектурного стиля на протяжении всех туров конкурса 1930-х гг. Проведенный анализ, основанный на возможно более объективном изучении данного явления архитектуры, позволяет преодолеть ранее доминировавшие в искусствоведении односторонние его оценки и взглянуть на весь корпус проектов конкурса на Дворец Советов как на богатейший, ранее недостаточно исследованный, источник архитектурных идей,

¹⁶ Например, Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы. М., 2011.; Маркин Ю.П. Искусство Третьего Рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись. М., 2012; Leeuwen, Thomas A.P. van. The Skyward Trend of Thought. The Metaphysics of the American Skyscraper. The MIT Press, Cambridge, Mass., 1988, и др.

как в стилистике экспериментальной архитектуры, так и в стилистике разных направлений традиционализма.

Положения, выносимые на защиту.

Зодчество первых четырех десятилетий 20 в., которое долгое время рассматривалось односторонне и дискретно с точки зрения возникновения и роста языка геометризированной «современной архитектуры» или интернационального стиля, в реальности, с точки зрения бытования стилей и количества построек в новаторской и традиционалистской манерах – является прямым наследником многостилевой архитектуры 2-й половины – конца 19 века.

Первые знаковые для истории советской архитектуры конкурсы на «главное общественное здание советской страны» – конкурс на Дворец рабочих в Петрограде 1919 г. и конкурс на Дворец труда в Москве 1922-23 гг. продемонстрировали, с одной стороны, доминирование различных вариаций романтического традиционализма, а с другой – появление к 1922 г. нового экспериментального течения, выразившегося в проектах К. Мельникова и братьев Весниных. При чем, не только работы в русле нового направления, но и традиционалистские версии Дворца рабочих и Дворца труда сегодня представляют значительную ценность как яркие штудии в духе экспрессионизма.

Несмотря на общепризнанное лидирование советской авангардной школы 1920-х гг. в мировом художественном процессе, архитектурная реальность в советской России конца 1920-х гг. характеризуется сосуществованием новаторского и традиционалистского направлений, при чем последнее было представлено значительным числом опытных мастеров, мысливших и строивших в рамках изобразительного языка неоклассики и историзма: наиболее ярким оригинальным явлением в рамках неоклассицизма стала «красная дорика» И.А. Фомина; другим важнейшим направлением являлся неоренессанс И.В. Жолтовского и его школы. Мастера нового поколения, такие как Б.М. Иофан (на рубеже 1910-х – 1920-х гг. работавший в Италии) постепенно нащупывали еще один «третий путь» развития архитектурного стиля, в котором соединились язык авангардной архитектуры и классицистические принципы регулярности и

декорирования упрощенным ордером (Дом правительства на набережной Москвы-реки).

Конкурс на Дворец Советов в Москве 1931-34 гг. хотя и был организован руководством СССР и ознаменовал официально утвержденный поворот советского зодчества к традиционализму и «освоению наследия прошлого», одновременно стал крупнейшим событием в истории мировой архитектуры первой половины 20 века. Каждый из четырех туров конкурса на Дворец Советов отличается своеобразием и сегодня, с позиций «чистого искусства», представляет чрезвычайно большой интерес с точки зрения вопросов формообразования и поисков выразительности при проектировании крупного общественного зрелищного комплекса.

При рассмотрении всей совокупности более 300 участвовавших в четырех турах конкурса на Дворец Советов проектов обнаруживается неожиданный вывод: преобладающее число работ, особенно благодаря наиболее многочисленному второму открытому международному туру, выполнены в стилистике экспериментальной архитектуры авангарда. Коллекция этих проектов представляет собой еще не до конца оцененное собрание интереснейших композиционных идей. Меньшая по числу группа проектов в стилистике традиционализма, также представляет значительный интерес, демонстрируя чрезвычайное разнообразие художественных трактовок наследия зодчества от переработки форм европейского средневековья и ренессанса до выдающихся по эмоциональной силе романтических неоклассицистических композиций в духе Пиранези.

Для понимания роли и места конкурса на Дворец Советов и шире – советской архитектуры 1930-х гг. в мировом архитектурном процессе – в работе сделана попытка рассмотрения мирового архитектурного контекста этой эпохи. Обращение к многоплановой архитектурной реальности первых четырех десятилетий 20 в. в Германии, Италии, США, Японии, и ряде других стран Европы, позволяет говорить о *параллельности развития* течений традиционализма и новаторства в зодчестве всех без исключения государств.

Соотношение и характер разных стилистических направлений в каждой стране был своеобразным и зависел от традиции художественного развития и особенностей социально-политического и экономического развития.

Теоретическая и практическая значимость работы.

С теоретической точки зрения данное исследование позволяет глубже понять особенности и закономерности такого сложнейшего переходного этапа в развитии советской и мировой архитектуры 20 века, каким являются 1930-е гг. Обращение к обширнейшему корпусу проектов конкурса на Дворец Советов 1930-х гг. в Москве вводит в научный оборот уникальный по богатству и разнообразию художественных решений архитектурный материал. Рассмотрение основного объекта исследования – конкурса на Дворец Советов – на фоне широкого международного контекста, позволяет по-новому оценить место советского зодчества 1930-х гг. в мировом архитектурном процессе этой эпохи.

Результаты и методика работы могут быть использованы при углубленном исследовании других малоизученных явлений в истории архитектуры 20 века.

С практической точки зрения, в условиях современного кризиса мировой архитектуры в области развития стиля и формообразования, материалы диссертации могут послужить важным источником для современных проектировщиков при создании масштабных градостроительных проектов и разработке общественных зрелищных сооружений.

Материалы диссертации, её выводы и результаты, представляют интерес как для специалистов по истории и теории архитектуры, так и для широкого круга лиц, интересующихся историей и генезисом культурно-исторических процессов 20 века.

Апробация работы.

Проблематика диссертации, положения работы и результаты исследования были доложены и обсуждены на заседаниях сектора «Свода памятников архитектуры и монументального искусства России» Государственного института искусствознания Минкультуры РФ, а также на шести (в т.ч. международных)

научных конференциях и научных семинарах в РГГУ (Москва), университете Линьянь (Гонконг), 24-м Международном конгрессе Архитекторов (Токио).

Основные положения и материалы исследования изложены в научных и научно-популярных публикациях на русском и английском языках, в том числе в трех печатных работах в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования и содержит введение, четыре главы и заключение, с подведением итогов. Общий объем текста около 12 а.л. Библиографический список содержит 258 наименований использованных и цитированных в исследовании работ, а также общих трудов, касающихся проблематики исследования, новейших публикаций по темам глав, архивных источников. К тому текста диссертации прилагается Том Приложений в виде альбома иллюстраций, содержащий около 250 изображений.

Глава 1. Архитектурные конкурсы на крупнейшие общественные здания конца 1910-х – 1920-х годов, как предшественники конкурса Дворца Советов

В конце 19 – первых двух десятилетиях 20 в. сначала в промышленных поселениях, а потом в крупнейших городах России получили широкое распространение «народные дома» – общественные сооружения нового типа, совмещавшие в себе функции клубных или театральных зданий и просветительских учреждений¹⁷. В первые десятилетия советской власти тенденция строительства подобных зданий продолжилась: повсеместно строились клубы и дома культуры, которые нередко именовались «Дворцами культуры». Архитектура этих сооружений, и особенно функциональная часть здания, как правило, отличалась экспериментальным характером. Поиск нового художественного языка, созвучного деклариовавшимся масштабным социальным преобразованиям пролетарского государства, стал одной из главных творческих задач советской архитектуры этого периода. Параллельно с реальным достаточно скромным по масштабам строительством (особенно в 1-й половине 1920-х гг.), в самые первые послереволюционные годы возникла идея создания главного общественного сооружения нового государства – некоего гигантского «Дворца» для собраний революционных масс.

¹⁷ О «народных домах» в промышленных поселениях российской провинции см.: Свод памятников архитектуры и монументального искусства России (далее СПАМИР): Ивановская область. Отв. ред. Щёболева Е.Г. Ч. 1. М., 1998. С. 96, 99, 103-106, 117; Ч. 2. М., 2000. С. 104, 112, 402; Ч. 3. М., 2000. С. 11, 136, 301, 469, 636; СПАМИР: Тверская область. Отв. ред. Смирнов Г.К. Ч.1. М., 2003. С. 128, 137; СПАМИР: Владимирская область. Ч. 1. Отв. ред. Седов Вл. В. М., 2004. С. 340; Хлебников И.Н. Формирование новых типов зданий и поселений в условиях предреволюционной России (на примере рабочего поселка Бонячки). // Проблемы истории советской архитектуры. М., 1976.

Идея и облик этого здания, безусловно, должны были иметь символический и даже идеологический характер. В этой связи справедливо утверждение Л.В. Никифоровой, что появление подобного типа общественных зданий стало следствием отражения политики советского государства. С другой стороны, упор только на политический заказ, упрощает и обедняет ту сложную, яркую и многоплановую ситуацию, которая существовала в стране, по крайней мере, до конца 1920-х гг. (а формально до постановления о перестройке литературно-художественных организаций). Нельзя забывать об уникальной общественно-культурной атмосфере того времени, выражавшейся в необыкновенном энтузиазме широких слоев населения, а в сфере всех видов искусства – в небывалом творческом подъеме и разнообразии художественных решений. Сами архитектурные конкурсы получили в это время новый необычный характер: «проектирование общественных зданий строилось не как соревнование, в котором есть победители и побежденные... , – а было, – формой организации коллективного творчества и сотрудничества всех: профессиональных архитекторов и широкой общественности, ученых, инженеров и самодеятельных изобретателей, соотечественников и зарубежных мастеров. Цель конкурса заключалась не в определении победителя, а в отборе лучших идей, синтез которых и должен был составить произведение искусства нового времени»¹⁸.

х х х

Можно рассматривать сами конкурсы проектов «Дворцов» в качестве некоего собрания архитектурных тенденций того времени, касающихся поисков «официального стиля» (не забывая, что зодчество страны конца 1910-х – первой половины 1920-х гг. определялось ситуацией многостилья, то есть чрезвычайно большого стилистического разнообразия, присутствовавшего в работах практически каждого архитектора). Несомненно, что проекты «Дворцов» по

¹⁸ Никифорова Л.В. Дворец в истории русской художественной культуры. СПб., 2006. С.28.

своему статусу стояли на порядок выше других типов общественных сооружений и могли претендовать на роль архитектурного символа советского государства. Таким конкурсам придавалось особое значение, поэтому они, как правило, проходили в несколько туров ¹⁹.

Обратимся к рассмотрению двух крупнейших архитектурных конкурсов на проекты «Дворцов» конца 1910-х – первой половины 1920-х гг.: конкурс 1919 г. на Дворец Рабочих в Петрограде и конкурс 1922-23 г. на Дворец Труда в Москве. Оба они, будучи предшественниками самого масштабного и «программного» конкурса советского времени – конкурса на Дворец Советов в Москве 1930-х гг., интересны тем, что являлись ярким отражением идеологической и архитектурной ситуации своего времени.

Отметим, что уже само различие расположения каждого «дворца» в столице страны свидетельствовало о разном значении, придававшемся этим сооружениям: первый из них - Дворец Рабочих в Петрограде планировалось разместить на периферии города, тогда как Дворец Труда было намечено поставить в самом центре Москвы рядом с Кремлем. Окончательный же выбор участка для Дворца Советов не только в центре Москвы, но и на месте специально снесенного для этого храма Христа Спасителя, должен был стать демонстрацией триумфа советской власти и полной победы над идеологией прошлого.

Обратимся к конкурсу на Дворец Рабочих в Петрограде. Дворец Рабочих в Петрограде представлял, по замыслу устроителей архитектурного конкурса, комплекс зданий, отражавших достижения идеологии пролетарской жизни в новом социалистическом режиме. Важно, что конкурс был организован по инициативе наркома просвещения А.В. Луначарского и касался культурной и просветительской сторон бытия того времени, в задачи которого входила организация общественной жизни, постижение пролетариатом науки и искусства, а также устройство отдыха и спортивного досуга. Сочетая в себе все эти функции,

¹⁹ О практике организации архитектурных конкурсов подробнее см.: Казусь И.А. Архитектурные конкурсы 1917-1933 годов. Опыт сравнительного статистического анализа. // Проблемы истории советской архитектуры. Ред. А.А. Стригалёв. М., 1980. С. 5-15; Он же. Организация конкурсного проектирования в советской архитектуре (дискуссии и практика). // проблемы истории. Ред. А.А. Стригалёв. М., 1983. С. 21-34.

Дворец Рабочих, по заявлению устроителей, был грандиозным проектом, не находящим «себе примера в истории прошлого»²⁰: действительно, хотя его функциональная программа во многом повторяла структуру крупного «народного дома» дореволюционного времени, но включала расширенный состав помещений для учебы в «народном университете», для занятий живописью, скульптурой, музыкой. О конкурсе было объявлено в газете «Искусство коммуны», что подчеркивало его значимость. Нельзя не сказать о нестабильной политической ситуации того времени – разгаре гражданской войны и неясности судьбы советского государства, что, несомненно, придавало конкурсу декларативный и символический характер.

Условия конкурса Дворца Рабочих формально были заявлены 19 января 1919 года. Но эта дата не являлась началом конкурса, поскольку в программе, опубликованной от 19 января 1919 г., говорилось: «Принимая во внимание целый ряд как письменных, так и устных заявлений со стороны архитекторов и художественно-строительных организаций о продлении предельного срока, необходимого для выполнения сложных заданий по конкурсу Дворца рабочих, а также недостаточно выявленной общей идее конкурса и его деталей, Отдел просвещения Петергофского районного Совдепа дает настоящие добавочные сведения по конкурсу, срок подачи которого назначается на 15 марта 1919 г.»²¹. Таким образом, 19 января 1919 г. была расширена информация о конкурсе, а сам он видимо начался ранее. Позднее предельный срок подачи проектов был продлен с 15-го марта на 1-е апреля того же года²².

По условиям конкурса, Дворец Рабочих должен был включать четыре части, отвечавшие за организацию следующих сторон жизни рабочих: «1) Общественная жизнь. 2) Наука и искусство. 3) Место отдохновения. 4) Спорт.». В соответствии с

²⁰ «Искусство коммуны», №.7, 19 января 1919 г.

²¹ Хазанова В.Э. Из истории советской архитектуры 1917-1925 гг. Документы и материалы. М., 1963. С.134.

²² От Архитектурной Секции Отдела Изобразительных Искусств К.Н.П. // «Искусство коммуны», №.16, Петроград, 23 марта 1919 г. Нам не известна точная дата начала конкурса (документы, зафиксировавшие начало конкурса, нам не известны), но можно предположить, что он продолжался приблизительно 3-4 месяца.

этой общей программой здание должно было включать следующие отделы и помещения: « I. Отдел. А. Большой митинговый зал-театр, вместимостью на 3 – 4 тысячи человек...²³ . Б. Малый митинговый зал (человек на 300 для рефератов и лекций)... В) Несколько организационных комнат для ведения в них постоянной интеллектуальной работы.

II. Наука и искусство. А. Народный университет 2-х ступеней: а) Лекторо-актовый зал (человек на 1200). б) 6 – 8 классов по 120 человек ... в) Учительская, канцелярия и т. д. Б. Художественная школа. а) 2 класса для черчения на 120 человек каждый. б) 2 этюдных класса для живописи. в) Класс для скульптуры и для прикладного искусства... В. Музыкальный отдел. а) Несколько комнат для преподавания музыки.

III. Культурно-просветительный клуб. А. Отдел научный. а) Библиотека... б) Читальня ... Б. Отдел отдыха. а) Ряд помещений для игр в шахматы, шашки, бильярд... б) Небольшой зал для камерной музыки и любительских спектаклей с комнатой-сценой.

IV. Общественный ресторан-столовая...

V. Отдел спорта и народных развлечений. а) Зал для гимнастики... б) Помещения для кегельбана и других игр. в) Стадион, окруженный садом, легко приспособляемый для катка, летом для игр в футбол, мяч и для народных гуляний. В прилегающем ... саду площадки для игры в теннис, беседки и т.д.

VI. Квартиры для служащих... VII. Вестибюли, коридоры и лестницы светлые и легко вентилируемые»²⁴ .

Место постройки дворца было определено около дома 47 по Петергофскому шоссе, вблизи Южно-Приморского парка. При подаче проекта на конкурс архитекторам необходимо было представить генеральный план здания, план

²³ В том числе: а) вместительная сцена...; б) при сцене декоративная мастерская и уборная для артистов; в) небольшие комнаты служебного характера.

²⁴ Хазанова В.Э., указ. соч., 1963. С.135.

этажей, разрезы и фасады, дающие полное представление о проекте²⁵. В примечаниях к условиям конкурса было указано, что образ Дворца Рабочих не должен быть устаревшим. Кроме того, «как снаружи, так и внутри, помещение Дворца рабочих должно поражать широтой, светом и воздухом и отнюдь не должно подавлять психологии вошедшего своей грузностью и тяжестью»²⁶. Таким образом, здание Дворца не должно было напоминать буржуазную архитектуру дореволюционного времени. По мнению организаторов конкурса, такой образ отвечал требованию создания нового типа сооружения, которое «... еще не находило себе примера в истории прошлого» (в качестве негативных примеров «устаревших» типов общественных зданий в программе упоминались «...народный дом Николая II – ... воплощение идеи «хлеба и зрелищ»» и «...буржуазный клуб – ... карты и ресторан»²⁷). Лозунгом же Дворца Рабочих называлось «... культурное строительство новой здоровой жизни пролетариата»²⁸. В целом, можно сделать вывод, что внешний вид сооружения, его художественный образ, на этом этапе программы конкурса если и играл не менее важную роль, чем функциональное построение, но был не совсем ясен самим устроителям конкурса. Это отвечало объективной ситуации поисков и многостилья в архитектуре того времени и отсутствия понимания какой должна была быть архитектура нового государства, каким должно было быть «здание-монумент», символизирующее новую власть.

Жюри конкурса состояло из 9 человек: комиссара народного просвещения А.В. Луначарского, двух членов Петергофского районного Совета, двух представителей Отдела изобразительных искусств Комиссариата народного просвещения, двух представителей от рабочих и, что было необычным, двух

²⁵ Хазанова В.Э., указ. соч., 1963. С.154.

²⁶ Там же, с.155.

²⁷ Там же, с. 134.

²⁸ Там же.

представителей самих участников конкурса «от конкурентов получивших при подаче большинство голосов»²⁹.

По итогам конкурса авторам пяти лучших проектов должны были вручить денежные премии³⁰. Для обеспечения условий анонимности каждый проект получал девиз. Возвращаясь непосредственно к условиям проектирования самого Дворца Рабочих, надо отметить, что программа не оговаривала ни расположения каждого помещения, ни архитектурный стиль. Поэтому архитекторы, принимавшие участие в конкурсе, сами должны были решить, как проектировать сооружение. С одной стороны, такая свобода и нерегламентированность условий формирования внутренней планировки и конструктивных особенностей было отражением «совершенно нового подхода к разрешению поставленной задачи»³¹, с другой – архитекторам не на что было ориентироваться. Безусловно, этот конкурс можно отнести к разряду архитектурных конкурсов не на детально разработанное сооружение, а на художественную идею. По мнению В.Э. Хазановой, конкурс Дворца Рабочих был «только поиском идеи»³², учитывающим лишь внешние особенности и имеющим мало общего с реальностью. В.Э. Хазанова подчеркивала, что в условиях конкурса не были оговорены масштаб и площадь здания; экономические требования также оставались на усмотрении самих архитекторов³³. Суть обычного архитектурного конкурса заключается в том, что организатор устанавливает экономические рамки проекта и призывает архитекторов придерживаться этих границ при проектировании. Если же требования к бюджету архитектурного проекта не указаны, как это было в случае конкурса Дворца Рабочих, то и реальность постройки его ставится под сомнение,

²⁹ Там же, с. 135.

³⁰ 1-я – 15000 руб., 2-я – 12000 руб., 3-я – 10000 руб., 4-я – 8000 руб., 5-я – 6000 руб.

³¹ «Искусство коммуны», №.7, 19 января 1919 г.

³² Хазанова В.Э. Советская архитектура первых лет октября. 1917 – 1925 гг. М., 1970. С.125.

³³ Там же.

несмотря на то, что содержание соревнования, предельный срок подачи проектов и суммы премий объявлены.

В мае 1919 г. были подведены результаты: первая премия присуждалась проекту под девизом «Коллект» архитектора В.И. Дубенецкого, вторая – архитектору С.С. Серафимову с девизом «1 апреля». Третья, четвертая и пятая премии не были определены. Два проекта – под девизами «Целесообразность» и «Квадрат», по мнению жюри, не отвечали требованиям конкурса. По сведениям газеты «Жизнь искусства», жюри признало проведенный конкурс «как чисто идейный и наводящий»³⁴ и постановило организовать дополнительный закрытый тур, участниками которого должны были стать две архитектурно-строительные мастерские Наркомпроса (московская и петроградская), лауреат первой премии В.И. Дубенецкий, а также «пять архитекторов, известных своими строительными работами» (А.Е. Белогруд, А.Я. Белобородов, И.А. Фомин, Л.А. Ильин и В.Г. Гельфрейх). «Приглашенные архитекторы закончили свои проекты к декабрю, некоторые из них были опубликованы в журнале уже после окончания конкурса»³⁵ – при чем работы А.Е. Белогруда и И.А. Фомина были показаны как образцовые. По мнению И.А. Ильина, они «соответствовали общему архитектурному ансамблю того времени»³⁶.

В проекте **И.А. Фомина** (рисунок 1-3) был задуман комплекс в величественном античном стиле: здание было решено в греко-римском духе с использованием упрощенного дорического ордера (с неполным антаблементом и колоннами без капителей), получившим впоследствии название «красной дорики» и «пролетарской классики». Сегодня этот стиль условно можно было бы назвать «романтизированной классикой». В основу плана была положена П-образная композиция, в середине которой располагался большой зал в форме амфитеатра.

³⁴ Хазанова В.Э. Из истории ... М., 1963. С.138.

³⁵ «Жизнь искусства», 1919 г., №. 148, 28 мая.

³⁶ И.А.Ильин. Будущий Петроград. Архитектурный облик Петрограда. // «Красная нива», №.35, 1919 г. С.20-21.

Купольная крыша доминировавшего объема большого зала имела ступенчатое завершение, что придавало ей монументальность. Парадный вход в главный корпус был трактован как замыкавший перспективу внутреннего двора-курдонера монументальный портик, состоявший из упрощенных дорических колонн и увенчанный массивным ступенчатым аттиком. На аттике должна была поместиться многофигурная скульптурная композиция. Благодаря П-образной схеме, масштаб главного здания большого зала подчеркивался вдвое более низкими корпусами боковых крыльев. Их фасады, окружавшие площадь, были оформлены своеобразным перистилем – длинными колоннадами, что придавало сооружению еще большую торжественность. Торцам обращенных на главный фасад боковых крыльев П-образного здания с каждой стороны вторили по два аналогичных торца фланговых малых трехэтажных корпусов, выдвинутых вперед ступенями. Каждый торец имел фасад в виде четырехколонного портика большого дорического ордера, завершенного высоким треугольным фронтоном с гладким тимпаном. Этим подчеркивалась монументальность и простота архитектуры. Хотя прием равномерного повторения одинаковых фасадов и корпусов и характерен для отдельных предыдущих работ И.А. Фомина (таких как, Дом Половцева 1911-13 гг., проект Николаевского вокзала 1912 г., проект курорта Ласпи в Крыму 1916 г.), во Дворце Рабочих данный мотив приобрел еще большую силу и выразительность³⁷. В оформлении главного внешнего фасада особая роль отводилась скульптурным элементам и текстовым композициям – таким образом архитектура дополнялась «говорящими» иллюстративными элементами, которые, вероятно, должны были подчеркивать идеологическую составляющую комплекса. Так, в среднем более широком интерколумнии каждого торцового портика прямоугольных фланговых корпусов (вместе эти портики образовывали

³⁷ Отметим, что образные приемы, найденные И.А. Фоминым при проектировании Дворца рабочих в Петрограде, в дальнейшем были им применены при проектировании комплекса Дворца им. В.И. Ленина в Иваново-Вознесенске, и в переработанном виде были осуществлены в конце 1920—начале 1930-х гг. при строительстве грандиозного ИВПИ – Иваново-Вознесенского политехнического института. Отдельные архитектурные мотивы проекта И.А. Фомина, на наш взгляд, родственны проектам зарубежных зодчих начала 20 века, таким, как Национальный фермерский банк Л.Г. Салливана (США, Миннесота, 1906-1908) и Центральный вокзал Хельсинки Г.Э. Сааринена (1904-1914).

«пропилеи» при подходе к главному двору-курдонеру) в верхней части, в арочных нишах высотой в два этажа, помещались статуи, наверняка имевшие символическое значение. Стены переходов, соединявших эти корпуса на уровне двух верхних этажей, были задуманы со стороны главного фасада глухими и оформлялись огромными прямоугольными текстовыми панно в рамах. В целом, именно в этой «упрощенной» классической архитектурной форме, дополненной изобразительными повествовательными элементами, была заложена идея революционного романтизма, которую И.А. Фомин видел в сооружении Дворца Рабочих³⁸.

В отличие от И.А. Фомина, **А.Е. Белогруд** (рисунок 4-6) обратился, используя термин С.О. Хан-Магомедова, к «романтизированной архаике» – романскому стилю флорентийских палаццо. В основу здания, как и в предыдущем проекте, была положена П-образная схема, где объем большого округлого зрительного зала находится в центральной части сооружения. Главный фасад дворца должен был выходить на Петергофское шоссе. За зданием по центральной оси располагались сад и парк в виде прямоугольника, на противоположной стороне которого находится стадион. В проекте А.Е. Белогруда здание главного корпуса напоминало замок. С обеих сторон от центральной части над боковыми крыльями комплекса возвышались «башни-кампаниллы»; на фасадах размещались как маленькие квадратные окна в виде бойниц, так и обычные окна прямоугольной и арочной формы. В центральном полукруглом корпусе (вмещавшем большой зал) выделялись три массивных яруса. Фасад верхнего яруса, нависавшего над нижними, выглядел как глухая стена с рядом окон-бойниц под самым карнизом. Такие же окна размещались под карнизом второго яруса. Подобный мотив повторялся и в горизонтально вытянутых корпусах крыльев. В проекте А.Е. Белогруда количество декоративных элементов было сокращено, как и в проекте И.А. Фомина; внешний вид сооружения отличался монументальностью и

³⁸ Данное архитектурное направление получило развитие в последующих проектах И.А. Фомина, имевших дополнительное идеологическое содержание, таких, как памятник архитектору А.Н. Воронихину (1920), монумент Революции (1921), памятник товарищу Артему в Донбассе (1921) и памятник на братских могилах в Лесном (1923).

лаконизмом. Проект лишь подражал архитектурному стилю замка, создавая выразительный обобщенный образ. Автор представил свой проект под девизом «Крепость рабочих». Очевидно, что следуя условиям конкурса, архитектор старался найти новое стилевое решение, не находившее «себе примера в истории прошлого». Выбрав романский стиль, А.Е. Белогруд стремился выделить это здание на фоне общей архитектурной застройки Петербурга. С одной стороны, это была очень непростая задача, так как подобное решение было не свойственно привычной стилевой ситуации в городе, где преобладали классицизм и эклектика. С другой стороны – на примере его проекта, мы можем проследить попытку использования исторических архитектурных стилей, редко применявшихся до этого. По мнению И.А. Фомина, Дворец Рабочих А.Е. Белогруда – «законченное произведение, в котором ничего нельзя ни убавить, ни прибавить. Строго выисканное расположение объемов, лаконичные и вместе с тем роскошные архитектурные формы дышат силой, мужеством и красотой»³⁹. Вместе с тем, стремление архитектора вписать свое произведение в архитектурный пейзаж Петербурга, казалось не достаточно убедительным: не случайны в этом отношении слова архитектора И.А. Ильина о том, что в петроградской архитектуре того времени «новый зодчий, давая новые архитектурные пятна, должен помнить об общей архитектурной гамме»⁴⁰.

Тенденция к использованию своеобразного художественного языка на базе известного исторического архитектурного стиля, проявилась не только в этом конкурсе, но и в таких архитектурных проектах постреволюционного периода, как «крематорий в Москве» (1919), «Храм общения народа» (1919), «крематорий в Петрограде» (1919) и т.д. В этих работах мы встречаем такие атрибуты классической архитектуры, как колоннады, пропорции которых меняются, мощные стилобаты, каменные цоколи, аркады. Но одновременно в них нередко чувствуется влияние кубизма или экспрессионизма, которые стремятся к

³⁹ В.В. Степанов. А.Е. Белогруд. Ленинград, 1939. С.6.

⁴⁰ И.А.Ильин. Будущий Петроград. Архитектурный облик Петрограда. // «Красная нива», №.35, 1919 г. С.21.

лаконизму и избавляются от декоративных форм. Обобщая итоги конкурса на Дворец Рабочих в Петрограде, необходимо отметить, что в нем выразилось стремление отразить революционную атмосферу того времени в рамках понятия «Дворца» как общественного сооружения нового типа. Хотя это и не было прямо предусмотрено условиями конкурса, петроградские зодчие пытались найти выражение этой идеи, основываясь преимущественно на арсенале классического стиля архитектуры и исторических стилей прошлого, что соответствовало архитектурной реальности первых послереволюционных лет.

Конкурс на Дворец Труда в Москве (1922-1923 гг.) – одно из этапных архитектурных событий начала 1920-х гг. Хотя их разделяло всего несколько лет, по сравнению с временем конкурса на Дворец Рабочих в Петрограде, коренным образом поменялось очень многое: к этому времени сложилась новая более стабильная политическая ситуация, новой столицей пролетарского государства стала Москва, но главные изменения произошли в развитии зодчества: в архитектуре страны появились и достаточно серьезно заявили о себе новые явления – экспериментальная новаторская архитектура в лице рационалистов под руководством Н. Ладовского постепенно оформлялась в творческое объединение АСНОВА⁴¹, одновременно начало складываться направление конструктивизма⁴²; опережавшее архитектуру новаторское инженерное искусство воплотилось как в реальные уникальные сооружения⁴³, так и в неосуществленные программные проекты⁴⁴. Конкурс на Дворец Труда в Москве был призван найти новую

⁴¹ Официально зарегистрировано в июле 1923 г. См. об этом подробнее: С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: В 2-х кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 238.

⁴² По данным С.О. Хан-Магомедова Рабочая группа конструктивистов ИНХУКа (Института Художественной Культуры) появилась в начале 1921 г., но как крупнейшее творческое объединение организационно конструктивизм оформился несколько позже рационализма. См. об этом подробнее: С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: В 2-х кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 127, 342.

⁴³ Ярчайшим примером является радиобашня В. Шухова на Шаболовке в Москве, 1918-22 гг.

⁴⁴ На основе сетчатых конструкций, подобных конструкциям В. Шухова, В. Татлин создал проект башни – Памятник III Интернационала в 1919-20 гг.

стилистику зданий, отражавших в своем облике символическую образную идею нового общества. Организатором конкурса проектов данного сооружения выступило московское правительство (Московский Совет депутатов). По замыслу устроителей этот дворец должен был «явиться одним из грандиознейших сооружений в мире, среди подобного типа ... строений». Конкурс стартовал осенью 1922 года, на рассмотрение комиссии к концу конкурса в начале февраля 1923 г. было представлено около 50 проектов и 7 из них были удостоены премий. Жюри возглавлял А.В. Щусев, а членами его были такие известные мастера, представители Московского Архитектурного Общества (МАО), как И.В. Жолтовский, И.Э. Грабарь и Ф.О. Шехтель. По воспоминаниям А.В. Щусева, этот конкурс был переломным для архитектурной ситуации того времени. Сооружения данного типа планировалось построить в течение 1922-1925 гг. не только в Москве, но и в других городах – Ростове-на-Дону, Екатеринбурге, Днепропетровске и ряде других.

Дворец Труда в Москве предполагался как многофункциональный комплекс, сочетающий театрально-зрелищную часть с огромным залом для массовых собраний и действ и административные части. Здание должно было включать следующие объекты: 1). Аудитория (на 8000 чел.) с эстрадой (эстрада на 300 чел.), президиумом с кафедрой для ораторов и местами для стенографистов, вестибюлем. Отдельно предусматривались Зал для заседания президиума на 75 чел., канцелярия, телеграф, уборные. 2). Московский совет рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов должен был иметь следующие помещения: зал для заседаний Совета на 2500 чел., вестибюль, зал для заседаний президиума Совета на 100 чел., канцелярию с архивом, телеграф, телефон, буфет, уборные и умывальные; малые залы (два зала на 1000 чел. и на 500 чел.), вестибюль, фойе, сцену. 3). Московский комитет РКП(б) должен был иметь помещения: зал для заседания Комитета, вестибюль, кабинеты с приемными, канцелярия, уборные и умывальные. 4). Кроме того, комплекс должен был включать Музей социальных знаний (музейный зал, библиотека, комната дежурных сторожей и уборные); кулуары; столовую (залы столовой с буфетом, вестибюль, кухня, уборные и

умывальные), административную, служебную и хозяйственную части (комнаты административного персонала, комендатуры, комнаты служащих в подвалах и гараж). По сравнению с конкурсом на проект Дворца Рабочих в Петрограде, в программе архитектурного конкурса на проект Дворца Труда требования, касающиеся помещений и оборудования, были указаны более точно. Согласно программе, участники должны были представить генеральный план, планы всех этажей, главный фасад, перспективы фасадов и разрезы аудиторий, а также пояснительную записку с расчетами площадей и кубатуры здания⁴⁵. Эти материалы авторы должны были представить под девизом, а на планах указать назначение помещений и основные размеры⁴⁶. Крайний срок подачи проектов был датирован 5-ым февраля 1923 года. Программа архитектурного конкурса на проект Дворца Труда была заявлена МАО (Московским Архитектурным Обществом). Конкурс был объявлен в газете «Коммунальное хозяйство» от 1-ого октября 1922 г. В выпуске той же газеты от 15-ого октября 1922 г. было опубликовано, что «Московское Архитектурное Общество в заседании своем 1 октября избрало специальную комиссию по выработке условий конкурса на проекты Дворца Труда»⁴⁷. Кроме того, в ней сообщалось, что «в Комиссию выбрано 8 человек, среди них значатся 4 академика, два архитектора и два инженера»⁴⁸. Состав комиссии был назван одновременно с заявлением программы конкурса, так что официальное начало может быть датировано 1-м октября 1922 года. Таким образом, конкурс на проект Дворца Труда длился на месяц дольше, чем конкурс на проект Дворца Рабочих. По результатам конкурса Дворца Труда

⁴⁵ РГАЛИ, ф.1981, оп.1, д.158, л.59.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Конкурс на проекты Дворца Труда. // «Коммунальное хозяйство», №.12, 15 октября, 1922. С.21.

⁴⁸ Там же. Данная комиссия состояла из следующих членов: К. Рогова (от Московского Совета Рабоче-Крестьянских депутатов и общества Крестьянское Дело), И. Жолтовского (Академика, Архитектора), Я. Звягинского (Инженера), Р. Клейна (Академика, Архитектора), И. Машкова (Архитектора), В. Семенова (Гражданского Инженера), Д. Сухова (Архитектора). РГАЛИ, ф.1981, оп.1, д.158, л.59 об.

также, как в конкурсе Дворца Рабочих, выдавались премии⁴⁹. Столь обширный комплекс планировалось построить в самом центре Москвы на месте, где сегодня находится гостиница «Москва», то есть на участке между Театральной площадью, Охотным рядом и площадью Революции. По замечанию Первого секретаря Ленинградского обкома и горкома ВКП(б) С.М. Кирова, Дворец труда «быть должен выстроен в столице Союза, на самой красивой и лучшей площади, там рабочий и крестьянин должны найти всё»⁵⁰. Постановка Дворца Труда в месте сосредоточения важнейших исторических памятников, таких как Кремль, Большой и Малый театры, Александровский сад, Исторический музей, обуславливало задачу учета в проекте особенностей окружавшей здание городской среды – по мнению С.М. Кирова, следовало согласовать строительство данного проекта «с прилегающими площадями и улицами и, главным образом, с Театральной площадью и театрами»⁵¹. С другой стороны, Дворец Труда должен был быть выражен «простыми современными формами, вне специфического стиля какой-то прошлой эпохи»⁵².

Таким образом, в программе конкурса были указаны в какой-то степени противоречивые условия для разработки проектов. Из текста программы конкурса можно сделать вывод, что «самую красивую и лучшую площадь» создаст не само сооружение Дворца Труда, а его сочетание с историческими зданиями, окружающими площадь, и доминирование над ними. Что касается выражения «простые современные формы, вне специфического стиля какой-то прошлой эпохи», то его можно перефразировать словами из статьи американского исследователя Питера Лизона «гигантизм, отражающий желания преодолевать

⁴⁹ Однако, суммы премий уменьшились (1-я премия – 2000 руб., 2-я – 1500 руб., 3-я – 1000 руб., 4-я – 800 руб. и три премии по 500 руб.) - РГАЛИ, ф.1981, оп.1, д.158, л.59. Возможно, это связано с тем, что организатором данного конкурса являлось МАО, а не правительственный орган, как в конкурсе Дворца рабочих.

⁵⁰ С.М. Киров. Избранные статьи. 1912-1934 г. М., 1957. С.150-152.

⁵¹ Там же.

⁵² РГАЛИ, ф.1981, оп.1, д. 158, л.57.

мир капитализма»⁵³. В данном случае, это выражение идеи освобождения от прошлого. Эта же мысль подчеркивалась и в программе конкурса Дворца Рабочих.

В отличие от конкурса на Дворец Рабочих в Петрограде, проекты которого достаточно объективно отразили многостилье архитектуры того момента с преобладанием классицистической направленности, результаты конкурса на Дворец Труда в Москве не в полной мере соответствовали соотношению сил классицистов и авангардистов начала 1920-х гг. Несмотря на большое число поданных проектов (около 50), большинство из них были созданы сторонниками классицизма и исторических стилей: дело в том, что наиболее многочисленная в это время группа архитекторов-новаторов – «рационалисты», во главе с Н. Ладовским, отказались участвовать в конкурсе ввиду заведомо односторонней позиции членов жюри, маститых архитекторов старшего поколения, представителей МАО. Чрезвычайно важно утверждение С.О. Хан-Магомедова о том, что «...отказ рационалистов участвовать в этом крупнейшем конкурсе привел к тому, что результаты конкурса... не отражали характерную для тех лет расстановку сил. Среди новаторских течений были представлены лишь различные варианты символического романтизма (например, проекты И. Голосова и Г. Людвига) и практически впервые заявивший о себе конструктивизм (проект братьев Весниных). Наиболее влиятельное тогда новаторское течение – рационализм – оказалось исключенным из творческого соревнования»⁵⁴. Более того, это событие в какой-то степени оказалось фатальным для наиболее талантливой части новаторского направления, представленной рационалистами: «Получилось так, что сами рационалисты как бы добровольно отдали

⁵³ P. Lizon. The Palace of Soviets the Paradigm of Architecture in the USSR. Colorado Springs, Three Continents Press Inc., 1992. P. 67-68.

⁵⁴ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: В 2-х кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 282. Отметим, что совпадавшая с «официальной» точкой зрения 1960-х гг. (когда единственным «правильным» стилем признавался новаторский интернациональный стиль, наследовавший конструктивизму) позиция В.Э. Хазановой, выразилась в утверждении, что «Конкурс на дворец труда – ... объективно отразил состояние архитектуры в начале 20-х годов» – см.: В.Э. Хазанова. Советская архитектура первых лет октября. 1917 – 1925 гг. М., 1970. С. 136.

конструктивизму козыри в борьбе за популярность в среде широкой архитектурной общественности, особенно молодежи»⁵⁵.

В программе конкурса Дворца Труда были заложены противоположные цели: выявить неординарность и, возможно, новаторство облика нового здания и, одновременно, гармонизировать его с окружающей средой, включая исторические постройки. Эта ситуация противопоставила жюри многим участникам конкурса. Жюри подчеркивало необходимость создания ансамбля с окружающим архитектурным пейзажем и зданиями, а идейные лидеры страны и архитекторы-новаторы – акцентирование новизны данного сооружения. Это подтверждается высказыванием члена жюри И.В. Жолтовского, в котором он возражал против течения «нового стиля» и подчеркивал важность сохранения городского пейзажа и баланса между стилем нового здания и предыдущих. Сторонники авангарда в ответ называли его «неоклассицистом» или «палладианцем» (в контексте ситуации того времени такие определения многими воспринимались чуть ли не как бранные), представителем устаревшего классического стиля. Учитывая все вышесказанное, необходимо рассматривать представленные на конкурс Дворца Труда проекты не только с точки зрения архитектурного стиля, но и с точки зрения возможности создания гармоничного ансамбля с окружающими его историческими зданиями. Сразу отметим, что большинство представленных проектов, независимо от стилистики, предусматривало создание очень крупного по масштабу сооружения, которое при его осуществлении не только доминировало бы в окружающем городском пространстве, но даже подавляло бы его.

Среди конкурсных проектов можно выделить три основные тенденции: упрощение архитектурных деталей, основанное на принципах исторических стилей (Н.А. Троцкий, А.Е. Белогруд); стремление к упрощению, но с преувеличенными, динамичными символическими формами (в том числе из арсенала форм промышленных деталей и механизмов), выражающими

⁵⁵ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: В 2-х кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 283.

революционный восторг (И.А. Голосов, К.С. Мельников, Г.М. Людвиг); недекоративное направление, сосредоточенное на новаторской конструкции и материалах (братья Веснины). Таким образом, новые архитектурные тенденции, отличные от стилистики 1910-х гг., не могли быть не приняты жюри во внимание.

В традиции советской искусствоведческой науки 1960-х – 1980-х гг. по отношению к конкурсу на Дворец Труда сложилось правило рассматривать преимущественно один проект братьев Весниных, заявивший о стилистике нового авангардного направления архитектуры. В конце 1960-х гг. В.Э. Хазанова справедливо подчеркивала, что кроме единственного выдержанного в новаторском духе проекта братьев Весниных «... сейчас только в узком кругу специалистов изредка возникает интерес к остальным работам конкурса, да и то в связи с творчеством отдельных архитекторов...»⁵⁶. С течением времени отношение к другим проектам конкурса стало меняться и сегодня, в начале 21 века, когда в мировой и российской архитектуре уже не так очевидна правомерность доминирования одного интернационального стиля, как это было в 1960-е – 1970-е гг., представляется целесообразным рассмотреть ту богатейшую стилистическую палитру, которая была представлена на конкурсе Дворца Труда. Это тем более интересно, поскольку кризисное состояние современной архитектуры в начале 21 века, спустя, без малого, сто лет, отчасти близко ситуации стилистической неопределенности и поисков новых средств выразительности начала 1920-х гг.

По итогам конкурса Дворца Труда первой премии был удостоен проект **Н.А. Троцкого** (рисунок 7-10). Для его работы в духе символического романтизма с использованием переработанных мотивов исторических стилей было характерно значительное упрощение форм: использование ордера с колоннами без капителей, недекорированные фасады, присутствие мотивов в духе эклектики. В центре здания эллиптической формы находится Большой зал, вокруг которого расположены различные помещения. По бокам к Большому залу примыкают

⁵⁶ В.Э. Хазанова. Советская архитектура первых лет октября. 1917 – 1925 гг. М., 1970. С. 139-140.

Малый зал и зал Московского Совета. Общая форма здания – трапециевидная, соответствующая участку. Над средней частью сравнительно низкого основного корпуса, занимающего весь участок, вздымается эллиптический в плане крупный объем зала, на фасадах окруженный пониженными полукруглыми, с купольными завершениями, объемами лож. С последними чередуются выступающие высокие прямоугольные объемы лестниц. В периметральных фасадах нижней части здания использованы упрощенные колоннады из спаренных колонн без капителей и баз (как в проекте Дворца рабочих И.А. Фомина) и над ними размещен упрощенный антаблемент. В рисунке фасадов использованы не только элементы классической архитектуры, но и декоративные элементы, имитирующие детали механизмов. Подобный дизайн наиболее полно и сложно отражен в интерьере Большого зала. Это связано с тем, что композиция Большого зала основана на полном овальном амфитеатре, а зрительские места в верхних ложах, вокруг амфитеатра, находятся в своеобразных полукруглых экседрах. Эти высокие экседры с конхообразными завершениями окружают Большой зал, образуя цилиндрическое пространство, переходящее в конусообразный веерообразный купол, который выглядит, как гигантский фонарь (отметим, что отдаленно образ этого интерьера напоминает архитектуру строившегося в тот же период зала церкви Саграда Фамилия Антонио Гауди в Барселоне). Лестницы Большого зала расположены в прямоугольных объемах, распределенных по окружности зала, на одинаковом расстоянии друг от друга. В интерьере главного зала купольный потолок сочетается с изогнутой поверхностью стен, и геометрический узор стеклянных окон отчасти напоминает стиль итальянских церквей второй половины 17 века. Расширенное купольное пространство притягивает взгляд, хотя снаружи фасады решены в духе экспрессионистического символизма и выглядят тяжеловесными.

Проект **А.Е. Белогруда** (рисунок 10-13) в какой-то степени повторял мотивы собственного проекта Дворца рабочих в Петрограде: Дворец Труда также представлялся ему средневековой крепостью. Знакомы по проекту Дворца рабочих маленькие окна в виде бойниц, расположенные на главном фасаде здания, также как и башнеобразные корпуса в крыльях здания. Но А.Е. Белогруд

использует в своем проекте более упрощенные формы, чем в проекте Дворца рабочих. В центре находится веерообразный корпус большого зрительного зала, и к нему прилегают разные малые объемы⁵⁷. С точки зрения жюри конкурсный вариант, близкий к простому повторению проекта Дворца Рабочих, был недостаточным для присуждения премии, хотя А.Е. Белогруд и более других стремился вписать сооружение в городской пейзаж с исторической застройкой, согласно требованиям программы конкурса. В целом, отметим, что оба ленинградских архитектора, Н.А. Троцкий и А.Е. Белогруд, создавали свои проекты с учетом того, чтобы не разрушать кардинально исторический городской пейзаж и ансамбль с кремлем. Н.А. Троцкий в особенности выразил идею нового времени, пробуя сочетать символические мотивы с классическим стилем архитектуры.

Говоря о символично-романтических поисках, стоит рассмотреть проект **И.А. Голосова** (рисунок 14). Этому проекту была присуждена 5-ая премия. В проекте доминируют геометризированные индустриальные мотивы. Их примером являются ступенчатые купола из арочных полос с уменьшающимся радиусом, которые использованы на крыше большого зала и в торцевой части здания для малого зала. В данном проекте не только в отдельных декоративных элементах, но и в общей композиции объемов отражается новизна образа Дворца Труда. Проект И.А. Голосова состоит из прямоугольных корпусов, оси которых расположены под углом к улице Охотный ряд. Благодаря этому сдвинутые друг относительно друга объемы образуют зубчатую линию с углами, выходящими на фасады. Как подчеркивал С.О. Хан-Магомедов, с начальных эскизов конкурсного проекта и до окончательного варианта И.А. Голосов не раз менял расположение каждого корпуса⁵⁸, видимо добиваясь большей пространственно-объемной

⁵⁷ Проектирование веерообразного или полукруглого главного корпуса часто практиковалось ленинградскими архитекторами после конкурса Дворца Труда. Например, в конкурсном проекте дома культуры Московского района в Ленинграде в 1925 г. Н.А. Троцкий и В.А. Щуко использовали полукруглую или веерообразную форму для оформления центрального зала. В обоих проектах внешний облик залов схожий, и, в отличие от проекта Дворца Труда Н.А. Троцкого, в их оформлении не используются лишние декорирующие элементы. Сама форма сооружения выглядит конструктивистским произведением.

⁵⁸ С.О. Хан-Магомедов. Илья Голосов. М., 1988. С.96-101.

выразительности комплекса. В отличие от статичных несколько тяжеловесных проектов Н.А. Троцкого и А.Е. Белогруда, И.А. Голосов создал дробную и динамичную композицию, в которой важнейшую роль играет необычный силуэт сооружения⁵⁹.

Проект **Г.М. Людвига** (7-ая премия: рисунок 15-16), на первый взгляд, отчасти похож на проект И.А. Голосова (дробным игольчатым силуэтом), хотя и более традиционен по формам. В проекте была сделана попытка отразить идею Дворца Труда не только с точки зрения художественных поисков в русле символизма, но и с точки зрения функциональности здания. Не случайно С.О. Хан-Магомедов метко обозначил творческий почерк архитектора как «символико-инженерный функционализм»⁶⁰. В программе конкурса было указано, что «на здании возможно устройство площадки для аэропланов»⁶¹. Г.М. Людвиг спроектировал такую площадку и подъемный кран над зданием. Ангары для аэропланов и антенны для приема радиоволн играют в композиции важную роль, несколько наивно придавая ей окраску «современности». Нельзя не отметить, что проект Г.М. Людвига более, чем другие проекты, был основан на связи технической и функциональной сторон с символической формой.

Среди премированных работ проект братьев **Л.А., В.А. и А.А. Весниных** (рисунок 17-19) играл в конкурсе важную роль. После ожесточенных споров членов жюри проект получил 3-ю премию. По воспоминаниям А.В. Щусева, проект Весниных вызвал резкую критику И.В. Жолтовского, который считал его указателем «ложного пути» в советской архитектуре, не заслуживающим премии⁶². В итоге, Н.А. Троцкий, проект которого выполнен «на основе крепких

⁵⁹ Говоря о влиянии форм этого проекта на дальнейшее развитие зодчества, нельзя не отметить, что найденные Голосовым мотивы ступенчатых полукуполов были использованы несколькими годами позже в композиции знаменитого «Дома на набережной».

⁶⁰ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: В 2-х кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 282. По словам С.О. Хан-Магомедова, во время разработки проекта Дворца Труда Г.М. Людвиг сделал упор, в первую очередь, на функциональную составляющую – см.: С.О. Хан-Магомедов. Генрих Людвиг. М.: Фонд Русский Авангард, 2007, С.28-29.

⁶¹ РГАЛИ, ф.1981, оп.1, д.158, л.59.

⁶² «Архитектура СССР». М., 1934, №.6, С.14.

классических традиций»⁶³, получил первую премию. Проект братьев Весниных кардинально отличался от проекта Н.А. Троцкого и большинства других. В основе композиции – два простых геометризованных объема: прямоугольный небоскреб высотой 132 метра и расположенный у его подножия крупный овальный в плане корпус большого зала. Оба объема на высоте около 34 метров соединялись горизонтальным поперечным висячим корпусом-«мостом». Фасады задуманного Весниными Дворца Труда совершенно лишены декоративного убранства. Установленные на крышах высокие металлические башни-антенны, поддерживающие многочисленные провода, являются важными элементами облика здания, как и в проекте Г.М. Людвига. Здание Весниных задумано из железобетона, несмотря на то, что по условиям конкурса предпочтение отдавалось камню. С одной стороны, Дворец Труда Весниных прямо выражал дух того времени, дух индустриализации, без стилизации, на которую жюри обращало внимание. Одновременно, авторы при разработке проекта учли такие требования, как возможность устройства рекламы – предусматривалось наличие «окон для световых сообщений» и «устройство на верхах здания особых установок – для воздушных сообщений-реклам»⁶⁴. В отличие от проекта Н.А. Троцкого, замысел Весниных заключался в раскрытии конструкции здания и подчеркнутой простоте и монументальности форм объемов. Отметим, что и для творчества самих архитекторов Весниных данный проект был шагом вперед – по простоте и «элементарности» образа он не имел прямых аналогов среди их прошлых работ, хотя и должен был бы являлся результатом объединения прошлого опыта трех братьев в различных областях: градостроительстве (Леонид), строительстве заводов и фабрик (Виктор) и разработке декораций для авангардного театра (Александр). В предыдущих проектах, например, в проекте Шатурской электростанции (1919-1920 гг., Леонид Веснин) и в проекте Чернореченского суперфосфатного завода (1919 г., Виктор Веснин), классические декоративные

⁶³ А.Г. Чиняков. Братья Веснины. М., 1970. С.84.

⁶⁴ РГАЛИ, ф.1981, оп.1, д.158, л.59.

элементы также были исключены, но сохранялись классицистические мотивы: арочные окна, двускатная крыша, фронтоны без скульптуры. В какой-то степени они были близки стилю аскетического революционного романтизма, как работы Н.А. Троцкого и Г.М. Людвига. Но в совместном проекте Дворца Труда братьев Весниных даже основа классической композиции была исключена. На фасадах просвечивает каркасная конструкция, подчеркивающая геометрию форм и отсутствие декора⁶⁵. Таким образом, в своем проекте Веснины показали новую архитектурную тенденцию того времени, выраженную в проекте, лаконичном, как простое математическое уравнение. Жюри, старавшееся учитывать архитектурный ансамбль района постройки и ищущее новизну в проектах, основанных на классическом стиле архитектуры, было «шокировано и встревожено появлением» проекта братьев Весниных. Мнения отдельных членов жюри относительно данного проекта не совпадали, в отличие от других представленных проектов. Несмотря на то, что по условиям конкурса проект Дворца Труда должен быть вне определенного стиля какой-либо прошлой эпохи, жюри трудно было принять проект братьев Весниных, в силу его кардинальной новизны. По меткому замечанию К.Н. Афанасьева, данный конкурс в архитектурном сообществе «начал оформлять конкретно смутные идеи, абстрактно бродившие в головах зодчих»⁶⁶.

Кроме проекта Весниных несомненным новаторством отличался проект К.С. Мельникова, который, правда, имел менее лаконичную, чем у Весниных, объемную композицию, а по смелости и даже какой-то дерзости подчеркнуто пространственной композиции (отдаленно напоминавшую спиралевидно завернутую, повышающуюся острием вверх, плоскость), превосходил их проект. К тому же, проект Мельникова, особенно ярко изображенный в аксонометрии, был сложен для восприятия и скорее напоминал фантазию художника-футуриста, чем разработку конкретного здания, которое легко можно было бы построить.

⁶⁵ Каркасная конструкция имеет прямые аналогии с формами декораций А. Веснина 1922-23 гг. для постановки Камерного театра «Человек, который был Четвергом».

⁶⁶ К.Н.Афанасьев. А.В. Щусев. М., 1978. С.81.

Участие в конкурсе на Дворец Труда 1923 г. ряда проектов в стиле авангарда, и особенно проекта Весниных, положило начало нового архитектурного направления. В ситуации, когда группа АСНОВА (Ассоциация Новых Архитекторов), провозглашавшая новаторское течение в архитектуре и уход от классицизма, отказалась участвовать в конкурсе Дворца Труда, стратегическое преимущество получило объединение конструктивистов, к тому времени еще не окончательно организационно сформировавшееся⁶⁷. Появление и быстрый рост популярности конструктивизма, как нового архитектурного течения среди молодых архитекторов, стало возможным, благодаря проекту Дворца Труда братьев Весниных, который был принят как манифест новой веры и положен в основу деятельности ОСА (Общества Современных Архитекторов)⁶⁸.

Перед подведением итогов данной главы представляется важным хотя бы кратко остановиться на практике оценки конкурсов середины – 2-й половины 1920-х гг., подобных вышерассмотренным, на знаковые в развитии архитектуры объекты и одновременно самые репрезентативные сооружения для центральной части Москвы. Такими соревнованиями, вылившимися в реализованные здания, были конкурс 1925 г. на здание Центрального телеграфа на Тверской ул. и конкурс на Библиотеку им. Ленина 1928 г. В обоих конкурсах принимали участие ведущие представители архитектуры авангарда и мастера «старой школы». Проекты последних, как правило, в это время оказывались «в меньшинстве» и считались архитектурным сообществом «устаревшими», «старомодными образцами безнадежно отжившей эпохи»⁶⁹. В обоих случаях, выбранными для

⁶⁷ По-существу из АСНОВА, из среды рационалистов стали отделяться архитекторы, перешедшие впоследствии в организацию конструктивистов ОСА (Общество Современных Архитекторов). В тот период АСНОВА, «являясь единственной революционной архитектурной организацией, объединила в себе большинство передовой архитектурной молодежи, в том числе и группу, в дальнейшем при дифференциации вопросов новой архитектуры вышедшую из АСНОВА и образовавшую ядро ОСА» - см. об этом: В.Петров. «АСНОВА за 8 лет». // «Советская архитектура», 1931, №.1-2. С.49.

⁶⁸ Р. Хигер. «ОБЩЕСТВО СОВРЕМЕННЫХ АРХИТЕКТОРОВ - ОСА». // «Советская архитектура», 1969, №.18. С.14.

⁶⁹ Так был назван журналом «Современная архитектура» в конечном счете реализованный проект Центрального телеграфа И.И. Рерберга. Цит. по: И.А. Казусь. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М., 2009. С. 122.

строительства оказались варианты зданий в стилистике традиционализма (что вызвало возмущение большинства проектировщиков): в ходе конкурса, проводившегося МАО, на Центральный телеграф, несмотря на «справедливо выданные премии» (то есть представителям экспериментального направления), заказчик «Наркомпочтель» при поддержке руководителя МАО А.В. Щусева избрал проект И.И. Рерберга в духе романтизированного ар деко⁷⁰. Сегодня, с точки зрения учета принципов сохранения ансамбля центральной улицы города, такое решение представляется вполне оправданным. В случае с Библиотекой им. Ленина, в период, казалось бы, «полного доминирования» авангардного строительства, победителем был выбран (скорее всего не без участия руководства страны) проект В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха в формах огрубленной неоклассики с мотивами ар деко. Однако в реальности, в этот момент, в 1929-31 гг., как справедливо отмечали многие исследователи (С.О. Хан-Магомедов, И.А. Казусь и другие), объективно уже наметился кризис конструктивизма; кроме того, выбор для самого центра Москвы в зоне Кремля проекта в формах монументальной неоклассики также кажется более верным с точки зрения сохранения ансамбля исторического ядра города.

Выводы к 1 главе.

1. Тема «народного дворца», как крупнейшего общественного и, одновременно, официального, здания нового типа начала разрабатываться советскими архитекторами в самые первые годы после революции 1917 г. Проекты, посвященные именно этой теме, в конце 1910-х и в первой трети 1920-х гг. стали одной из наиболее ярких страниц в развитии архитектуры послереволюционного времени. Два наиболее значительных программных конкурса этой линии – конкурс на Дворец Рабочих 1919 г. в Петрограде и конкурс на Дворец Труда 1922-23 г. в Москве стали отражением сложной и противоречивой ситуации стилистических поисков архитекторов периода.

⁷⁰ См. об этом подробнее: И.А. Казусь. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М., 2009. С. 121-122.

2. Стилистика представленных на эти два конкурса проектов, в силу «программности» и известной регламентированности именно этих конкурсов, в какой-то степени отражала взгляд власти на то, каким должен быть «официальный стиль». Скорее всего, и сам круг участников конкурса мог корректироваться «сверху»: показательно, что в нем не участвовал ни один из наиболее значительных архитекторов или художников радикального авангарда (таких, как В. Татлин или К. Малевич), именно в эти годы создававших чрезвычайно яркие, манифестационные по своему характеру, произведения, такие, как знаменитый проект башни Памятника III Интернационала В.Татлина 1919-1920 гг.

3. Конкурс на Дворец Рабочих 1919 г. в Петрограде продемонстрировал тяготение зодчества того времени к стилизации разных исторических стилей – от неороманики и неоренессанса, до неоклассики. Поскольку главным организатором конкурса являлся А. Луначарский, то и стилистика представленных проектов в какой-то степени отражала его художественные вкусы, тяготевшие к традиционализму, и более всего, к неоклассике.

4. Проведенный тремя годами позднее конкурс на Дворец Труда 1922-23 г. в Москве, проходивший в остро переломный период борьбы стилей и поисков нового языка зодчества и ставший этапным в изменении расстановки сил в советской архитектуре того времени, продемонстрировал, с одной стороны, прежнее численное преобладание мастеров, работавших в исторических стилях, но одновременно, в ситуации обострившейся борьбы двух течений (обобщенно называемых нами течением традиционалистов и авангардистов), показал появление ярких представителей нового экспериментального направления (в начале 1930-х гг. быстроту изменения доминирующего архитектурного стиля чрезвычайно наглядно, менее чем через 10 лет после завершения конкурса Дворца Труда, продемонстрировал 1-й тур конкурса на Дворец Советов, на который были представлены проекты, за редким исключением, выполненные в стилистике геометризированной «современной архитектуры»).

5. С точки зрения разработки функциональной типологии «народного дворца» или общественного здания нового типа, при сравнении программ конкурсов на Дворец Рабочих 1919 г. и на Дворец Труда 1922-23 г., очевидна тенденция к усилению «идеологической составляющей» - к увеличению частей здания, предназначенных для размещения административных органов и для устройства колоссальных залов для массовых съездов и действий, и к уменьшению (или полному исчезновению) площадей, предназначенных для занятий наукой, искусством, спортом. Эта тенденция в дальнейшем, в 1930-е гг., получила свое логическое завершение в программе Дворца Советов.

6. В контексте поисков новых средств выразительности, рассматривая конкурсы на проекты Дворца Рабочих в Петрограде и Дворца Труда в Москве, мы можем заметить, что менялись не только функция и образ «дворца», но и общие эмоционально-образные представления о подобных сооружениях. Пышность и величие, ассоциировавшиеся с императорскими дворцами, ставшими темой ряда проектов Дворца Рабочих, уступили место лапидарному, нередко аскетичному, облику, отражающему идеи революции и государственной власти в некоторых проектах Дворца Труда. Назначение сооружения под названием «дворец» менялось от традиционной трактовки в качестве «резиденции короля или императора» на комплексное общественно-административное сооружение, совмещавшее культурную и политическую функцию, при большем усилении последней. Но при этом оставалось и укреплялось более абстрактное символическое понимание «дворца» – как символа власти. Свое новое, гораздо более идеологизированное и программное значение, понятие «дворца» получило при организации в начале 1930-х гг. международного архитектурного конкурса на «Дворец Советов»⁷¹.

⁷¹ Подчеркнем, что Питер Лизон считал данный проект предварительным этапом для архитектурного конкурса на проект Дворца Советов. P. Lizon. The Palace of Soviets the Paradigm of Architecture in the USSR. Colorado Springs, Three Continents Press Inc., 1992.

7. Наряду с изменениями функциональной структуры менялось и отношение к художественному образу «народного дворца» и его роли в городском окружении в сторону укрупнения масштаба здания, увеличения его высотности и усиления его доминирующей градостроительной роли, в отдельных случаях превращавшейся в полное подавляющее доминирование без учета исторической окружающей застройки: особенно характерен в этом отношении проект Дворца Труда братьев Весниных с гигантскими статичными, на наш взгляд, устрашающими по эмоциональному образу, геометризованными нерасчлененными объемами, которые, если бы были построены, представляли собой чрезвычайно тяжеловесную и неуклюжую композицию.

8. Особо необходимо сказать, используя терминологию С.О. Хан-Магомедова⁷², о «проблеме нереализованного наследия» архитектуры того времени: сколь невозможными для воплощения и фантастическими не представлялись бы нам сегодня, в начале 21 века, проекты двух рассмотренных конкурсов (как и многих других проектов того времени), это впечатление ошибочно. Художественный потенциал этих работ, в том числе романтического традиционалистского направления, до сих пор мало изучен и еще менее использован. Лишь некоторые художественные идеи (кроме конструктивистских – такие, как стилистика «красной дорики» И.А. Фомина) в последующие годы получили развитие в реальных сооружениях. Между тем несомненно, что и эти два конкурса, и многочисленные другие архитектурные соревнования 1920-х гг., остаются богатейшим собранием экспериментальной архитектуры – источником развития зодчества будущего.

⁷² С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: В 2-х кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996. С. 7-8.

Глава 2. Конкурс на Дворец Советов в Москве. Первый и второй туры.

Параграф 1. Архитектурная ситуация в СССР в конце 1920-х – 1-й половине 1930-х гг. Дискуссия о стилистической направленности советской архитектуры. Краткий перечень основных сооружений.

Перед обращением к собственно материалам конкурса на Дворец Советов 1930-х гг. и проектам, участвовавшим во всех турах конкурса, необходимо кратко охарактеризовать общую архитектурную ситуацию накануне конкурса, в ходе проведения четырех туров конкурса в 1931 – 1933 гг. (а также в ходе сложения окончательного варианта – своего рода пятого «заключительного» тура осенью 1933 – зимой 1934 гг.), а также период корректировки проекта во 2-й половине 1930-х гг. после конкурса. Хотя при подробном рассмотрении туров конкурса на Дворец Советов, мы и будем снова возвращаться к отдельным важнейшим событиям архитектурной жизни этого времени, для более ясного целостного понимания происходивших процессов, представляется целесообразным хотя бы кратко рассмотреть архитектурно-исторический контекст конкурса «единым блоком». Это поможет лучше понять особенности архитектуры проектов каждого тура и изменение стилистики и характера объемно-пространственных композиций по ходу конкурса.

Во 2-й половине 1920-х гг. в Москве и крупнейших городах страны в строительстве важнейших объектов – общественных и административных сооружений, жилых комплексов – доминировало авангардное стилистическое направление архитектуры, представленное рядом творческих группировок, из которых наиболее значительными являлись конструктивисты (ОСА), во главе с М.Я. Гинзбургом и братьями Весниными, и рационалисты, они же – функционалисты (АСНОВА), во главе с Н.А. Ладовским. Наряду с сообществами

архитекторов, важную роль в широком круге зодчих-экспериментаторов играли не входившие в творческие объединения, много строившие в конце 1920-х гг., мастера с наиболее яркой творческой индивидуальностью – К.С. Мельников и И.А. Голосов. Одновременно, в это же время, существовал широкий круг архитекторов, принадлежавших к традиционалистскому направлению архитектуры. Их можно разделить на два уровня: к первому относятся многочисленные мастера «старой школы» в провинции, работавшие в духе сглаженной или классицизированной эклектики, или в духе конструктивизма с мотивами неоклассицизма. Ко второму уровню относятся многочисленные столичные архитекторы-неоклассики, имевшие значительный опыт работы до 1917 г. – А.В. Щусев, И.А. Фомин, И.В. Жолтовский и другие. Многие из них, особенно И.В. Жолтовский, преподавая архитектуру в высших учебных заведениях, завоевали большой авторитет и популярность среди студенчества. Бывшие архитекторы-неоклассики к концу 1920-х гг. в основном работали (нередко под влиянием обстоятельств, а не по искреннему побуждению) в стилистике конструктивизма. Наиболее ярким примером является А.В. Щусев, который, благодаря незаурядному таланту в области композиции, мог создавать выдающиеся произведения зодчества в любых стилях. Кратко очерченная нами ситуация в области стилистики советской архитектуры конца 1920-х гг. в реальности была еще более сложной и противоречивой: из-за внутренних разногласий и борьбы группировок началось деление ассоциаций авангардистов. Этому были и объективные причины: в практике достаточно массового строительства в стилистике конструктивизма в конце 1920-х гг. появились многочисленные откровенно заурядные здания низкого художественного уровня; негативные явления формальной имитации архитектуры конструктивизма вызывали его критику. Параллельно создавались отдельные сооружения в стилистике неоклассики, которые расшатывали доминирование новаторской направленности советской архитектуры. Одним из важных факторов нестабильности, а позднее – и разрушения единства рядов архитекторов авангарда, стало возникновение в среде студенчества МВТУ и других вузов новой

организации ВОПРА (Всероссийское объединение пролетарских архитекторов), во главе с критиком И. Маца и студентами А. Мордвиновым, А. Власовым и др. Члены ВОПРА, по существу занимаясь расчисткой поля будущей проектной деятельности лично для себя, на первых порах провозгласили популистскую (а по сути, откровенно предательскую) критику **всех** без исключения стилистических направлений в архитектуре, как правых, так и левых; а в дальнейшем, в 1930-е гг., обратились к откровенному стилизаторству в исторических стилях (которые до этого ими же критиковались). Как метко отмечает С.О. Хан-Магомедов, ВОПРА, ослабляя позиции архитектурного авангарда «на деле... расчищали путь традиционалистическим течениям»⁷³. В области политики и идеологии советского государства в это время наметились значительные изменения, направленные на усиление «классовой борьбы» и на развертывание репрессивной системы. В области культуры ставилась задача взятия «под контроль» всех видов деятельности: стало усиливаться давление на развитие всех видов искусства, завершившееся окончательным переходом весной 1932 г. к практике командного руководства искусством. Однако, в силу особенностей архитектурной деятельности, требующей значительного времени от начала проектирования до завершения строительства, в 1-й половине 1930-х гг., в реальности, практике и теории советской архитектуры сложилась парадоксальная ситуация: с одной стороны, в этот период (а в ряде случаев и позднее) осуществлялось возведение крупнейших и лучших по художественному уровню сооружений в стилистике авангарда; с другой стороны – в области теории всё сильнее становились тенденции критики архитектуры авангарда и переориентации советского зодчества на путь использования «наследия прошлого».

Обратимся к краткой «хронике» событий данного времени в области советской архитектуры (попутно останавливаясь на отдельных наиболее знаменательных исторических событиях жизни страны). Таблица, совершенно не претендуя на полноту перечисления событий, должна дать представление о многоплановой

⁷³ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996 г. С. 622.

ситуации в развитии архитектуры периода. В наибольшем «фокусе» таблицы – годы проведения конкурса на Дворец Советов (1931-1933(34); однако для раскрытия всей сложности того времени – временные границы расширены с 1928 г. до 1937 г.

1928 г.:

- Проведен конкурс на проект Библиотеки им. Ленина в Москве: участвовали работы в разной стилистике – от конструктивисткой до стилизаторской; к осуществлению принят проект В. Щуко и В. Гельфрейха в формах «упрощенной неоклассики»⁷⁴ или в формах неоклассики с мотивами ар деко (здание завершено в 1941 г.);
- завершено строительство Дома правительства Дагестана в Махачкале (И.В. Жолтовский; 1926-1928; романтизированная аскетическая неоклассика);
- Н.А. Ладовский вышел из АСНОВА и организовал АРУ (Объединение архитекторов-урбанистов);
- М.Я. Гинзбург отошел от теоретической работы в ОСА⁷⁵;

1929 г.:

- Начато строительство комплекса «Дома Правительства» в центре Москвы рядом с Кремлем (Дома Совнаркома и ВЦИК; архитекторы Б.М. и Д.М. Иофан; 1929-1931; в формах монументализированного конструктивизма⁷⁶);
- Предложение Президиума ОСА (А. Веснин, М. Гинзбург, И. Леонидов, Р. Хигер, Г. Орлов) объединить архитектурные группировки в единую Федерацию революционных архитекторов; основные задачи: «борьба с эклектизмом»,

⁷⁴ Определение Хан-Магомедова – см.: С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 2: Социальные проблемы. М., 2001 г. С. 662.

⁷⁵ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996 г. С. 608.

⁷⁶ Эта архитектура предвосхитила «гипертрофированный масштаб советской архитектуры 1930-х годов» - см. Е. Овсянникова, Н. Васильев, М. Евстратова, О. Панин. Справочник-путеводитель. Архитектура авангарда. Москва. Вторая половина 1920-х – первая половина 1930-х годов. М., 2011. С. 180;

«борьба за реорганизацию конкурсного дела», «борьба за организованное руководство архитектурной жизнью страны»⁷⁷;

- «нарастание вульгарно-социологических тенденций в теории и критике искусства»:

Возникновение ВОПРА (Всероссийское объединение пролетарских архитекторов); «...Платформа ... ВОПРА ... в основном сводится к критическому и классовому отношению к архитектурному наследию и к современным направлениям» (И. Маца)⁷⁸;

- «Совместное выступление ОСА, АСНОВА, АРУ и ВОПРА «против утвержденного ... проекта Библиотеки им. Ленина, решенного в формах неоклассики»⁷⁹;

- Статья члена ВОПРА В. Симбирцева «Итоги года»: с одной стороны, критика эклектизма, старых отживших стилей; с другой – критика «сверхлевого» конструктивизма переносящего «... на нашу почву приемы крупного капитала (Корбюзье, Баухауз в Дессау – Германия и др.)»⁸⁰;

- Проведен международный конкурс на Памятник Колумбу в Санто-Доминго, в ходе которого архитекторы советского авангарда представили великолепные произведения. Наиболее яркие работы создали К. Мельников и представители рационализма – Н. Ладовский, а также А. Бунин, Т. Варенцов и Г. Крутиков. Конкурс явился своеобразным «триумфом» мирового экспериментального зодчества накануне наступления реакции.

1930 г.:

- завершен последний каменный мавзолей В.И. Ленина по проекту А.В. Щусева;

- проведение конкурса на проект Дворца культуры Пролетарского района в Москве (позднее более известного как ДК завода «ЗИЛ»);

⁷⁷ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996 г. С. 608-609.

⁷⁸ Там же, с. 609, 613.

⁷⁹ Там же, с. 610;

⁸⁰ Там же, с. 616;

- начало кампании против «Леонидовщины» в рамках критики экспериментальной архитектуры: критика членами ВОПРА проекта Ивана Леонидова для 1-го тура конкурса на проект Дворца культуры Пролетарского района в Москве; ответная речь А.В. Щусева в защиту И. Леонидова⁸¹;
- осень 1930 г.: статья А. Мордвинова в стиле политического доноса «Леонидовщина и её вред»⁸²;
- осень 1930 г.: ответ в журнале «СА» (Современная Архитектура) о неприкрытой травле И. Леонидова;
- резолюция секции ИЗО Института литературы, искусства и языка Комкадемии, осуждающая «леонидовщину»⁸³;
- Прекратился выпуск журналов: «СА», «Ежегодник МАО», «Жилищное хозяйство» и др.⁸⁴;
- образование МОВАНО (Московское отделение Всероссийского архитектурного научного общества; 1930 - 1932); в состав руководства вошли виднейшие представители АСНОВА, ОСА (САСС – с 1931 г.), МАО⁸⁵;
- образование Моспроекта (расформирован в 1933 г.)⁸⁶;
- политический контекст 1930 года – усиление механизма репрессий. Постановления СНК: о чистке советского аппарата; об исправительно-трудовых лагерях; о нормах приема разных социальных групп в вузы; о засекречивании географических карт и др. Процесс Промпартии. Самоубийство В.В. Маяковского⁸⁷;

⁸¹ Там же, с. 618-619;

⁸² А. Мордвинов. Леонидовщина и её вред. // «Искусство в массы». 1930, № 12. С. 12-15; С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996 г. С. 619;

⁸³ Владимир Паперный. Культура Два. Изд. 2-е. М., 2007 г. С. 318.

⁸⁴ Владимир Паперный. Культура Два. Изд. 2-е. М., 2007 г. С. 317.

⁸⁵ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996 г. С. 622-624;

⁸⁶ Там же, с. 636;

⁸⁷ Владимир Паперный. Культура Два. Изд. 2-е. М., 2007 г. С. 317-318.

1931 г.:

- февраль 1931 г. – образован Совет строительства Дворца Советов при президиуме ВЦИК в составе К. Ворошилова, А. Енукидзе, К. Уханова; исполнительный орган – Управление строительством (УСДС) в составе М. Крюкова (председатель), Б. Иофана, Г. Красина, И. Машкова, А. Лолейта⁸⁸;
- статья С. Горского «Отрубите ей крылья»⁸⁹ – о вреде экспериментов и фантазии в архитектуре;
- образован САСС (Сектор архитекторов социалистического строительства) из преобразованного конструктивистского объединения ОСА;
- 17 апреля – объявлен первый «предварительный» закрытый тур конкурса на Дворец Советов в Москве;
- 30 мая – на заседании ВТС участок в Охотном ряду обсуждается как главный для Дворца Советов⁹⁰;
- 2 июня – совещание в Кремле решило сносить Храм Христа Спасителя для размещения на этом месте Дворца Советов⁹¹;
- 11 июня – пленум ЦК ВКП (б): в числе постановлений – решения о выделении Москвы в самостоятельную единицу, о реконструкции Москвы, о строительстве метро в Москве, о строительстве канала Москва – Волга;
- снос Храма Христа Спасителя;
- Проекты первого тура конкурса на Дворец Советов в Москве опубликованы в 4-м номере журнала «Советская архитектура» за 1931 г.;
- 18 июля – 1 декабря 1931 г.: проведение второго всесоюзного открытого международного тура конкурса на Дворец Советов в Москве;

⁸⁸ Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 78. Кроме того, в качестве совещательного органа сформировали Временный технический совет (ВТС УСДС), впоследствии преобразованный в Постоянное техническое совещание. В его состав входило 36 человек – ведущие архитекторы, театральные режиссеры, писатели, скульпторы. О его составе см. Д. Хмельницкий, указ. соч., с. 78-79.

⁸⁹ Горский С. Отрубите ей крылья. // Смена. 1931, № 4. С. 22-23;

⁹⁰ Д. Хмельницкий, указ. соч., с. 80.

⁹¹ Д. Хмельницкий, указ. соч., с. 80.

- завершено строительство Административного корпуса и других сооружений сельско-хозяйственной Академии им. Тимирязева в Москве (Б.М. Иофан и другие; 1927-1930-е гг.; конструктивизм)

- первый тур конкурса на проект гостиницы «Москва» в Москве;

1932 г.:

- 27 февраля – статья Алексея Толстого «Поиски монументальности» в газете «Известия» с утверждением, что «классическая архитектура (Рим) ближе всех нам... Не наши... формы: готика, американское небоскребство и корбюзиянизм...»; проекты конкурса на Дворец Советов в статье охарактеризованы как «... первый шаг к достижениям и огромный отсев всего изжитого, непригодного, чужого...»;

- 28 февраля – объявлены результаты открытого международного конкурса на Дворец Советов в Москве, согласно которым «ни один из проектов ... нельзя считать окончательным»⁹²;

- выступление Д. Фридмана против классики в архитектуре⁹³;

- 23 апреля 1932 г. Постановление ЦК КПСС «О перестройке литературно-художественных организаций» - фактическая отмена всех ранее существовавших творческих объединений деятелей искусства, в том числе архитекторов, и организация единых творческих союзов;

- 25 апреля – статья Н.О. Беккера, генерального секретаря ВОПРА в «Красной газете»: «... формализм на конкурсе Дворца Советов потерпел крах... Но главную опасность представляет ... конструктивизм»;

- Бруно Таут в газете «Москауэр Рундшау» высказывается против неоклассики в архитектуре Дворца Советов⁹⁴;

- 9 марта 1932 г. – объявление об участниках третьего (закрытого) тура конкурса на Дворец Советов в Москве;

⁹² Д. Хмельницкий, указ. соч., с. 87.

⁹³ Владимир Паперный. Культура Два. Изд. 2-е. М., 2007 г. С. 29.

⁹⁴ Дворец Советов. М., 1933 г. С. 111.

- 15 июля – завершение подачи проектов третьего тура конкурса на Дворец Советов в Москве;
- 22 августа – объявлены сроки подачи четвертого (закрытого) тура конкурса на Дворец Советов в Москве (впоследствии они несколько раз переносились);
- создание Союза советских архитекторов (ССА; планирование 1-го съезда ССА на осень 1932 г.; в итоге он состоялся в 1937 г.);
- проведение 2-го тура конкурса на проект гостиницы «Москва»;
- начато строительство комплекса Военной академии на Девичьем поле в Москве (1932-1937, Л. Руднев, В. Мунц; монументализированная аскетическая неоклассика);
- начато строительство административного здания «Дом Совета Труда и Оборона» в центре Москвы (Дом СТО; 1932-1936; архит. А.Лангман; аскетическая неоклассика и ар деко);
- немецкий архитектор Ганс Шмидт (сотрудник Э. Мая) пишет о возмущении радикальных архитекторов Запада результатами конкурса на Дворец Советов; письмо группы западных архитекторов И.В. Сталину о результатах конкурса на Дворец Советов⁹⁵;

1933 г.:

- завершен Дом проектных организаций в Харькове (С. Серафимов, М. Зандберг-Серафимова, 1930-1933; в формах конструктивизма);
- завершено здание Наркомзема в Москве (А. Щусев, 1929-1933; в формах конструктивизма);
- февраль 1933 г. – завершение четвертого тура конкурса на Дворец Советов в Москве;
- лето – осень 1933 г. – составление окончательного варианта проекта Дворца Советов авторским коллективом в составе Б. Иофана, В. Щуко, В. Гельфрейха;
- выход в свет 1-го номера журнала «Архитектура СССР»;

⁹⁵ Владимир Паперный. Культура Два. Изд. 2-е. М., 2007 г. С. 33.

- 14 октября 1933 г. образование Всесоюзной академии архитектуры (ВАА)⁹⁶;

1934 г.:

- 19 февраля 1934 г. – официально утвержден окончательный вариант проекта Дворца Советов авторского коллектива в составе Гельфрейха, Иофана, Щуко;

- 1 мая 1934 г. – завершено строительство дома на Моховой по проекту И.В. Жолтовского: для одних это «гвоздь в гроб конструктивизма», для других – «откровение»⁹⁷;

- конкурс на проект здания Наркомтяжпром в Москве около Кремля: в проектах конкурса очевидна тенденция к общей монументализации архитектуры и забвению принципов сохранения архитектурного и градостроительного наследия прошлого;

- завершен Дом Правительства в Минске (И. Лангбард; 1929-1934; монументализированный конструктивизм с чертами ар деко);

- начато строительство Театра Советской Армии в Москве – своеобразного уменьшенного «аналога» Дворца Советов – призванного символизировать мощь Красной Армии (К. Алабян, В. Симбирцев; 1934-1940; стилизованная неоклассика с чертами символизма в плане в форме пятиконечной звезды);

- завершенно здание Центросоюза на Мясницкой ул. в Москве (Ле Корбюзье, П. Жаннере, при участии Н. Колли; 1928-1934 (1936); в формах авангардного стиля);

- завершенно здание Наркомата путей сообщения у Красных ворот в Москве (И.А. Фомин; соединение форм конструктивизма и «пролетарской классики»);

- завершен комплекс Аэроклуба им. Чкалова на Волоколамском шоссе в Москве (1931-1934; в формах конструктивизма);

- завершенно строительство Гаража «Интуриста» на Сущевском валу в Москве (К.С. Мельников, В. Курочкин; 1930-1934; авангардный стиль);

- завершен комплекс Изокомбината «Всекохудожник» (Г.П. Гольц; 1932-1934; упрощенный неоренессанс);

⁹⁶ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996 г. С. 660;

⁹⁷ Там же, с. 657-659;

1935 г.:

- завершен театр в Ростове-на-Дону (В. Щуко, В. Гельфрейх, 1930-1935; в формах конструктивизма);
- завершен комбинат «Правда» (П. Голосов, 1929-1935; в формах конструктивизма);
- вступила в строй первая линия московского Метро «Сокольники» - «Смоленская» (ар деко – А. Душкин и другие; неоклассицизм – в духе «красной дорики» И. Фомина);

1936 г.:

- конкурс на проект Государственного академического кинотеатра на площади Свердлова (Театральной) в Москве: в проектах очевидна тенденция к общей монументализации архитектуры и забвению принципов сохранения архитектурного и градостроительного наследия прошлого⁹⁸;
- завершено строительство Гаража Госплана (К.С. Мельников, В. Курочкин; 1934-1936; авангардный стиль);
- завершено строительство Дома культуры им. Горбунова в Москве (Я. Корнфельд; 1929-1936; в формах конструктивизма с чертами ар деко);
- завершено (?) строительство стадиона «Динамо» в Тбилиси (А. Курдинани; 1937; неоренессанс);

1937 г.:

- павильон СССР на Международной выставке в Париже (Б.М. Иофан, скульптор Вера Мухина; ар деко);
- завершен Дворец культуры ЗИЛ (братья Веснины, 1931-1937; в формах конструктивизма);
- завершено строительство комплекса Военной академии на Девичьем поле в Москве (1932-1937, Л. Руднев, В. Мунц; монументализированная аскетическая неоклассика);

⁹⁸ Владимир Паперный. Культура Два. Изд. 2-е. М., 2007 г. С. 264.

- завершено строительство жилого дома Наркомата Внутренних дел на Долгоруковской ул. в Москве (А. Куровский, А. Жуков, И. Голосов; 1929-1933-1937; постконструктивизм).
- Проведение Первого съезда Союза советских архитекторов. Выступление на съезде американского архитектора Ф.Л. Райта с критикой архитектуры Дворца Советов.

х х х

Обобщенно описав историко-архитектурную ситуацию, на фоне которой проходил конкурс на Дворец Советов, обратимся непосредственно к его рассмотрению.

Параграф 2. Зарождение идеи Дворца Советов в 1920-е гг. Первый тур конкурса на Дворец Советов 1931 г.

Название «Дворец Советов» официально появилось в 1924 году. Во время первого после смерти В.И. Ленина Съезда Советов, архитектурная группа АСНОВА (Ассоциация Новых Архитекторов) выдвинула «идею постройки на месте храма Христа Спасителя Дворца советов»⁹⁹. Согласно ее идее, «Дворец советов» явился бы «лучшим памятником Ленину в формах монументальной архитектуры»¹⁰⁰. Стоит отметить, что проект Дворца Советов, выдвинутый АСНОВА, выносил на первый план идею создания памятника Ленину и этим отличался от предыдущего типа народного Дворца, как общественного комплекса нового типа, описанного в первой главе. Согласно В.Э. Хазановой, основная идея сооружения Дворца Советов опиралась на то, «о чем С.М. Киров произнес в своей речи на съезде 30 декабря 1922 г.». По его словам, это памятник, «в котором смогли бы собираться представители труда», а также проявление концепции «нового Дворца рабочих и трудящихся крестьян»¹⁰¹. Эти характеристики позволяют увидеть близость идеи Дворца Советов с предыдущим типом крупнейших общественных сооружений. Одновременно, необходимо учитывать историческую обстановку, когда АСНОВА предложила проект Дворца Советов, так как она несомненно повлияла на характер задуманного сооружения, которое кроме прямой функции должно было иметь символический и отчасти мемориальный характер.

Идея о Дворце Советов в программе 1-го подготовительного тура конкурса.

Идея строительства Дворца Советов, описанная в программе 1-го подготовительного тура архитектурного конкурса на этот проект, отличается от

⁹⁹ Дворец Советов // Советская архитектура, М., 1931, №.4. с.52.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Хазанова В. К истории проектирования Дворца Советов СССР в Москве // Советское изобразительное искусство и архитектура 60-70-х годов, НАУКА, М., 1979. С.166.

преобладавшей ранее концепции. Согласно программе, Дворец Советов «должен быть специально приспособлен для массовых съездов и собраний в целях как деловой, так и культурной работы»¹⁰². В программе конкурса говорилось, что в Дворце Советов должны сочетаться черты дворцового здания и строительного комплекса, предназначенного для деловой и культурной работы. Также в ней присутствует замечание о том, что «еще при жизни В.И. Ленина в правительстве существовала мысль о сооружении в Москве здания Съездов Советов и в 1922 г. был «явлен публичный архитектурный конкурс на проект такого здания»»¹⁰³. Очевидно, что под этим «публичным архитектурным конкурсом» имеется в виду архитектурный конкурс на проект Дворца Труда. Как мы можем видеть, хотя само название Дворца Советов было впервые предложено АСНОВА, сама концепция Дворца Советов опирается на концепцию Дворца Труда. Поэтому «Дворец Советов», который АСНОВА выдвинула в 1924 г., отличается от проекта Дворца Советов, описанного в программе подготовительного тура архитектурного конкурса, тем, что новый проект был задуман для проведения собраний, осуществления деловой и культурной работы. Но, согласно программе, «красная столица Союза Москва» должна будет стать центром активности масс трудящихся, куда будет стекаться все большее количество представителей самых отдаленных уголков Союза». Особо оговаривался характер внешнего облика, ибо Дворец советов «должен быть выполнен в виде монументального сооружения и, как по своему архитектурному оформлению, так и в общем архитектурном ансамбле города должен на долгое время занять одно из виднейших мест»¹⁰⁴. Это также отражает идею здания-памятника, предложенную АСНОВА.

Помимо идеологического художественно-образного значения в замысле Дворца Советов, важная роль уделялась его структуре. Согласно программе конкурса, Дворец Советов «должен включать в себя обширные аудитории и

¹⁰² ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.2, л.1.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.1-л.1 об.

подсобные помещения и должен быть оборудован всеми необходимыми видами благоустройства и специального технического обслуживания», «последнее должно обеспечить возможность всякого рода показов и художественного оформления постановок, массовых празднеств и проч.»¹⁰⁵. Также планировалось следующее: «залы собраний должны быть приспособлены не только к пассивно-созерцательному, но и к активному участию собравшихся в происходящем на эстраде» и «должна быть обеспечена возможность общения собравшихся во Дворце с уличными демонстрациями путем пропуска последних через залы собраний, приветствия демонстраций из Дворца»¹⁰⁶. Таким образом, согласно этим требованиям акцент делается на масштабе залов собраний, которые являются основой данного сооружения, и их композиции, что отличает данный проект от идеи обычного крупного общественного здания.

Дом Съездов как непосредственный предшественник Дворца Советов.

Важно подчеркнуть, что в начале архитектурного конкурса на проект Дворца Советов планировалось создание сооружения на основе специализированных залов собраний, не относящегося к дворцовому типу зданий. Эта идея основывалась на проекте здания Дома Съездов, который был задуман в начале 1931 года. Мы сравним программу подготовительного тура архитектурного конкурса на проект Дворца Советов с архитектурным конкурсом на проект Дома Съездов.

Программа архитектурного проекта Дома Съездов была утверждена протоколом от 30 марта 1931 г. на основании доклада Авеля Енукидзе, члена ЦИК СССР¹⁰⁷. Были упомянуты такие важные аспекты данного проекта, как место постройки сооружения, его общая конструкция, заказ проекта нескольким архитекторам до архитектурного конкурса, премия победителям конкурса и ее

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.4, л.3.

сумма, срок архитектурного конкурса, расчет срока постройки и т.д. Доклад А. Енукидзе 30 марта 1931 г. опирался на результаты предварительного совещания организации проектирования Дома Съездов от 6 февраля того же года; во время которого данный проект был обсужден более конкретно¹⁰⁸.

Председателем совещания был Б.М. Иофан; в совещании участвовали Герман Красин, Артур Лолейт, Иван Машков, Анатолий Остроградский и Василий Мартынович. На совещании обсуждались расчеты намеченных площадей Дома Съездов, способ организации архитектурного конкурса и сроки его проведения. Особенно подробно обсуждались проведение конкурса и его сроки.

По итогам совещания процедура проведения конкурса была разделена на 3 этапа. В начале, для уточнения программы конкурса, следовало получить от пяти архитекторов иллюстрированные схемы и эскизы, выполненные по персональному заказу, и по их результатам устроить конкурс. Во втором этапе объявлялся открытый конкурс для всех желающих и закрытый конкурс для 9 участников в одном туре. А третий тур представлял собой закрытый конкурс для всех архитекторов, получивших премии в открытом конкурсе. Срок проведения всех трех этапов конкурса был ограничен 9 месяцами¹⁰⁹.

Протокол совещания определял также приоритеты строительства, предполагавшие «производство работ в две очереди, а именно: в первую очередь, постройка зала на 20000 человек, со всеми подсобными к нему помещениями, а во вторую очередь – все остальные помещения»¹¹⁰. Такое условие определяло композицию здания, в которой залам собраний была отведена важная роль, что соответствует и первому туру конкурса на проект Дворца Советов, как отмечалось выше. Поэтому в начальной стадии проект Дворца Советов был похож на проект Дома Съездов и развивался как идея комплексного сооружения.

¹⁰⁸ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.4, л.4.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же.

В частности, условия конкурса на проект Дворца Советов, в которых особый упор сделан на залы собраний, повторены из проекта строительства Дома Съездов.

Конечно, в программе открытого конкурса на проект Дворца Советов были затронуты и другие аспекты – такие как конструкция и композиция данного сооружения, так как они были важными пунктами для разработки проекта. Однако, только постройка залов собраний была отнесена к основной идее сооружения, в то время как остальные части здания были отнесены к менее важной категории. Таким образом, залы собраний в проекте Дворца Советов, как и в проекте Дома Съездов, играли определяющую роль в структуре здания.

Место постройки Дома Съездов.

Что касается места постройки, то оно отмечено в тезисах по строительству Дома Съездов. Там утвержден «участок, ограниченный Охотным Рядом, Тверской улицей, Георгиевским переулком и Большой Дмитровкой, с возможностью в случае необходимости расширить этот участок за счет прилегающего соседнего участка, ограниченного Георгиевским переулком, Тверской и Большой Дмитровкой»¹¹¹ (несколько позднее на этом участке возвели существующее и сегодня административное здание «Дом СТО» (Дом Совета Труда и Оборона), ныне занимаемое парламентом РФ). Там же утверждено «поручение пяти архитекторам (предварительные имена: Щуко, Щусев, Чернышев, Иофан и один специалист из группы молодых архитекторов) для предварительной проработки проекта»¹¹². Согласно программе подготовительного тура Дворца Советов, участок Охотного Ряда также первоначально считался наиболее вероятным местом строительства¹¹³, что снова является сходством с проектом Дома Съездов.

¹¹¹ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.4, л.5.

¹¹² Там же.

¹¹³ Эйгель, И. К истории построения и сноса храма Христа Спасителя // Архитектура и строительства Москвы, М., 1988, №.7. С.31-32, ЦАГМ ф.694, оп.1, д.3, л.72. В «Докалде Совету Строительства Дворца Советов об обеспечении правильного расположения Дворца Советов» написано, что «участок Охотного Ряда является наилучшим и вполне благоприятным для сооружения Дворца Советов». Также, согласно «Протоколу Заседания Совета Строительства Дворца Советов» (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.3, л.65-66), был утвержден «участок №.63 для

1-й подготовительный тур конкурса Дворца Советов.

Проведение 1-го тура конкурса на Дворец Советов. УСДС (Управление Строительством Дворца Советов) и НТС (Научно-Технический Совет).

Подготовительный тур конкурса на проект Дворца Советов начался в апреле 1931 года. Он включал в себя закрытый и открытый конкурсы и должен был быть завершен в конце того же года¹¹⁴. Всего предусматривалось проведение 4-х этапов конкурса: 1-ый закрытый, после него – 2-ой открытый всесоюзный тур, а далее – еще два закрытых тура (3-ий и 4-ый). Название проекта «Дом Съездов» было официально изменено на «Дворец Советов» во время обсуждения на Совете Строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР 17 апреля 1931 года¹¹⁵.

Таким образом, можно сделать вывод, что проект Дома Съездов являлся непосредственным предшествующим этапом для проекта создания Дворца Советов. Этот архитектурный конкурс, как и проект Дворца Советов, планировало и организовало Управление Строительством Дворца Советов (УСДС). Информация про УСДС, казалось бы, не нуждается в подробном изложении. Однако, стоит учесть, что именно УСДС в дальнейшем определило архитектурный стиль Дворца Советов, а также сформулировало важные аспекты проведения второго открытого тура конкурса. Поэтому, на наш взгляд, следует остановиться подробнее на работе данной организации.

УСДС являлось исполнительной организацией, принадлежащей Совету Строительства Дворца Советов. Именно ей Президиум ЦИК СССР по указу

Дворца Советов, ограниченный Охотный Рядом, Тверской улицей, Георгиевским переулком и Большой Дмитровкой с возможностью в случае необходимости расширить этот участок за счет прилегающего соседнего участка №.64, ограниченного Георгиевским переулком, Тверской и Большой Дмитровкой». Таким образом, во время подготовки 2-ого тура Всесоюзного конкурса район Охотного Ряда (уч. №.63 или №.64) занимал первоочередное место при выборе участка для строительства Дворца Советов.

¹¹⁴ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.4, л.5.

¹¹⁵ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.19, л.29.

Совета Строительства поручил решение всех вопросов, связанных с проектом Дворца Советов. Во главе данной организации стоял начальник строительства, которому подчинялись трое заместителей по трем различным направлениям деятельности: административно-финансовой, архитектурно-проектной и производственной¹¹⁶.

Также в этой организации состоял главный архитектор, который должен был являться «автором проекта Дворца Советов, если персонально он (автор) будет соответствовать этой должности»¹¹⁷, а также исполняющий роль руководителя при разработке проекта¹¹⁸. Поэтому главному архитектору, наравне с заместителями начальника, были поручены такие работы, как организация конкурсов, разработка на основе выбранных проектов эскизного и окончательного проектов, составление предварительных смет и представление таковых на утверждение¹¹⁹. В итоге, работа над проектом Дворца Советов была организована таким образом, что начальнику УСДС было поручено руководство всем процессом в целом, а главный архитектор отвечал за практическую сторону задачи.

Совместной организацией с УСДС был Научно-Технический Совет (НТС) при начальнике Управления. Состав НТС выбирался непосредственно начальником Управления, а также у него было право привлечь в этот состав «научных работников, специалистов по отдельным вопросам, а также работников хозяйственных органов, в том числе и иностранных экспертов, находящихся в СССР»¹²⁰. Научно-Технический Совет был учрежден на подготовительном этапе архитектурного конкурса «в целях всестороннего изучения представленного

¹¹⁶ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.1, л.1-2.

¹¹⁷ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.1, л.2.

¹¹⁸ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.1, л.8 об.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.1, л.2.

материала»¹²¹. Он состоял из трех групп: архитектурно-строительной группы, группы рабочих предложений и зрелищной группы¹²². Решения НТС утверждались главным архитектором и предоставлялись для ознакомления начальнику строительства¹²³. Таким образом, по сравнению с полномочиями НТС, главный архитектор обладал большим и преимущественным правом окончательного решения, а постановления НТС имели для него скорее рекомендательный характер. В целом, позиции начальника строительства и главного архитектора были отражены в организации проекта больше, чем постановления Научно-Технического Совета.

Исходя из этих фактов, необходимо рассматривать программу каждого тура архитектурного конкурса на проект Дворца Советов как основу для последующего анализа представленных работ.

Программа 1-го тура.

Первый тур являлся подготовительным для следующего, открытого международного, тура конкурса. Программа первого тура отличалась от программы открытого этапа несколькими пунктами, и носила название «Пояснительная записка к программе разработки проекта для постройки Дома Съездов СССР»¹²⁴. В уточненном варианте этой программы было намечено

¹²¹ РГАЛИ ф.1981, оп.50, л.21.

¹²² РГАЛИ ф.1981, оп.50, л.15-16. Состав архитектурно-строительных групп: 1. Крюков М.В., Веснин В.А., Роттерт П.П., Яковлев В.Н., Шадр-Иванов И.Д., Салов А.Н., Рудник М.А. (секретарь); 2. Машков И.П., Семенов В.Н., Павлов И.С., Богородский Ф.С., Тавсеев С.Д., Буланов В.А., Кауфман С.А. (секретарь); 3. Беляев С.В., Щусев А.В., Козелков А.Г., Зиновьев Г.В., Лехт Ф.К., Калинин Е.Е., Антипов П.И. (секретарь). Состав групп рабочих предложений: 1. Рубен Р.Г., Толстой А.Н., Фадеев А.А., Богоморец А.А., Засопкин В.Н. (секретарь); 2. Лолейт А.Ф., Мартено Л.К., Горбунов Г.А. (консультант), Липшиц С.Я. (консультант), Образцов В.Н. (консультант), Стрелицкий Н.С. (консультант), Кацнельсон И.С. (секретарь); 2. Ферсман И.Д., Мелаук В.М., Некрасов В.П. (консультант), Певзнер А.П. (консультант). Состав зрелищной группы: Луначарский А.В., Мейерхольд В.Э., Станиславский К.С. (консультант), Яворский Б.Л. (консультант), Коробко А.В. (секретарь). Д.С. Хмельницкий и И.Ю. Эйгель писали, что во время предварительного конкурса при начальнике Управления Строительством Дворца Советов существовал Временный технический совет (Эйгель И. 1988. Указ соч., С.31; Хмельницкий Д. АРХИТЕКТУРА СТАЛИНА, ПСИХОЛОГИЯ И СТИЛЬ. Прогресс-Традиция, М., 2007. С.78-79.).

¹²³ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.1, л.9.

¹²⁴ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.4, л.6.

«решить ряд общих технических задач» и «уточнить в окончательной редакции программу – задание по проектированию сооружений, выявить лучшие компоновочные решения»¹²⁵.

Первый пункт программы касался состава помещений и размеров здания. В нем определена площадь здания – до 50000 кв. м. Кроме того, указано, что здание должно включать в себя два основных зала – на 10 тыс. и на 5 тыс. человек, а также два зала на 500 и два зала на 200 человек¹²⁶. Также было определено, что «Дом Съездов рассчитан на вместимость в совокупности с залами на 10000 человек и 5000 человек до 20000 человек, из коих большинство нужно считать с приезжими (делегаты с периферии, иностранные делегации и гости и т.п.)». Вместе с тем, «должно быть предусмотрено удобное размещение всякого рода справочных бюро, почтово-телеграфных отделений, билетных и других касс, обслуживание транспортными средствами, устройство тоннелей, соединяющих залы собраний с ближайшими станциями метрополитена, трамваев и автобусов для быстрой разгрузки зала, а также и возможность создания аэродромных площадок»¹²⁷. В результате, можно считать основной идеей данного проекта наличие залов, аналогично проекту Дома Съездов. Наибольший из залов должен был вмещать до 10000 человек и «иметь удобное расположение трибун, кабинетов для Президиума и других обслуживающих помещений, и вместе с тем разрешить вопрос об использовании зала для эстрадно-сценических и кинопредставлений, а также для демонстрации больших технических и индустриальных достижений»¹²⁸.

Интереснейшей особенностью структуры задуманного комплекса на этом этапе было требование, чтобы участники собраний могли «пропускать через зал демонстрации» и для того, чтобы продемонстрировать «огромное значение

¹²⁵ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.4, л.6 об.

¹²⁶ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.4, л.6.

¹²⁷ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.4, л.7.

¹²⁸ Там же.

непосредственно близкой и видимой связи участников собраний в Доме Съездов с массами»¹²⁹. Таким образом, сама композиция здания Дворца Советов предусматривала его включение в своеобразную драматургию многотысячных массовых действий, которые должны были разворачиваться вокруг него и внутри него. Для этого нужно было создать многофункциональное пространство. На основании вышесказанного можно утверждать, что обеспечение движения потоков посетителей и движения массовых демонстраций и, составленная с учетом этих требований архитектурная композиция играли важнейшую роль в первом туре. Необходимо отметить, что по завершении второго, открытого, международного тура конкурса, и на основании его результатов, была сделана поправка к программе, в которой говорилось, что «пропуск массовых демонстраций через главные залы Дворца Советов не требуется»¹³⁰.

В программу были включены следующие пункты, имевшие идеологическую окраску: дизайн зала «должен соответствовать 1. характеру эпохи, воплотившей волю трудящихся масс к строительству социализма, 2. назначению сооружения: обслуживанию съездов Советов, партийных съездов, конференций, массовых собраний и демонстраций и пр., 3. художественно-архитектурному памятнику столицы СССР»¹³¹.

Таким образом, перед архитекторами стояла задача выразить образность и монументальность, так как речь шла о создании центра для рабочих масс, а также обеспечить структуру основных залов, соответствующую общей функциональности здания. Учитывая сложность задачи, можно понять, почему на первый тур конкурса были приглашены известные архитекторы того времени.

В программе конкурса указано, что предполагаемым местом строительства здания является «земельный участок, состоящий ныне из одного квартала,

¹²⁹ Там же.

¹³⁰ Дворец Советов СССР. 1933. Указ. соч., С.56.

¹³¹ Главный Архив Российской Федерации (ГАРФ) ф.5446, оп.32, ед.хр.9, л.110.

значащегося по плану под №63 в границах Охотного ряда – Тверской – Георгиевский переулок Б.Дмитровки – Охотный ряд»¹³². Однако неправильным было бы утверждать, что во время подготовительного тура конкурса место постройки ни разу не обсуждалось и что, кроме участка на Охотном Ряду, не было других вариантов расположения Дворца Советов (в том числе на месте храма Христа Спасителя). Учитывая чрезвычайное идеологическое значение Дворца Советов, в качестве архитектурного символа советского государства, окончательное решение о его размещении принималось на высшем государственном уровне, скорее всего, непосредственно И.В. Сталиным. Об официальном решении Правительства СССР о выборе участка храма Христа Спасителя для строительства Дворца Советов стало известно после 2-ого июня 1931 года¹³³. Таким образом, участок храма Христа Спасителя был определен, как предполагаемое место строительства, уже во время проведения открытого тура. Это объясняет тот факт, что среди проектов, представленных в подготовительном туре, далеко не все авторы предполагали строительство здания на данном участке¹³⁴, хотя большинство архитекторов и творческих группировок все же выбрали именно участок храма Христа Спасителя.

Состав участников 1-го тура.

На подготовительный тур конкурса первоначально были приглашены пять архитекторов: В. Щуко, А. Щусев, С. Чернышев, Б. Иофан и молодой архитектор,

¹³² ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.3, л.78-л.80, ЦАГМ ф.694, оп.1, д.4, л.8.

¹³³ Эйгель И. 1988. Указ. соч., С.30-33. Как отмечалось ранее, в своей работе автор, используя личные архивные материалы, описал процесс изменения протокола, связанного с выбором места для строительства Дворца Советов. Согласно его заключениям, в начале предварительного тура конкурса участок храма Христа Спасителя не занимал лидирующего места среди прочих предполагаемых участков строительства. Это подтверждается письмом группы АСНОВА к УСДС от 8 июня 1931 г., где говорится, что «в виду принятия правительством СССР 2-го июня 1931 года предложения, выдвинутого «АСНОВА», о постройке здания Дворца Съездов Советов на месте храма Христа, пункт обязательства о предложении участка для постройки Дворца Съездов Архитектурный Совет считает выполненным» (ЦАГМ ф.694, оп. 1, д.19, л.63.). В связи с этим, несколько приглашенных на предварительный тур архитекторов приняли данное изменение места строительства Дворца Советов (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.101, сообщение от группы ВОПРА; ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.102, от Г. Людвига; ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.106, от Б. Иофана).

¹³⁴ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.21.

имя которого в документах не сохранилось. Позже вместо этого молодого архитектора на конкурс были приглашены братья Веснины¹³⁵.

В заявлении Совета Строительства Дворца Советов от 17 апреля 1931 г. сказано, что Совет заказал каждому приглашенному архитектору создание эскиза, и что архитекторы должны подтвердить свое согласие на участие до 25 апреля 1931 г. Данное заявление было адресовано каждому приглашенному архитектору и каждой приглашенной архитектурной группе¹³⁶. Более того, непосредственно перед конкурсом список архитекторов, к которым относилось это заявление, был расширен. В целом, можно заключить, что время, когда данное заявление было послано приглашенным архитекторам, является началом первого тура конкурса.

В заявлении перечислены Г. Людвиг, Н. Ладовский, МОВАНО (Московское Областное Отделение Всесоюзного Архитектурно-Научного Общества), АРУ (Архитекторы Урбанисты), ВОПРА (Всесоюзное Объединение Пролетарских Архитекторов), ОСА (Объединение Современных Архитекторов) и братья Веснины. Всего 4 архитектурных группы и 7 архитекторов. С. Чернышев, первоначально приглашенный на конкурс, был исключен из списка¹³⁷.

В конце первого тура было получено 15 эскизных проектов от следующих участников: Б. Иофана, А. Никольского, Г. Людвиг, Н. Ладовского, ЛОВАНО (Ленинградское Областное Отделение Всесоюзного Архитектурно-Научного Общества под председательством А. Розенблюма), АСНОВА, ВОПРА, АРУ, ОСА¹³⁸. Кроме того, были представлены проекты Д. Иофана, Г. Красина и П. Куцаева, САСС (проекты 1 и 2), В. Фидмана, А. Щусева¹³⁹.

¹³⁵ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.3, л.65., ЦАГМ ф.694, оп.1, д.4, л.8.

¹³⁶ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.29-30.

¹³⁷ Там же. Б. Иофан и Г. Красин, которые участвовали в предварительном туре конкурса, в конечном счете, также не включены в список. Вместо этого, они были отмечены в документе, как организаторы и члены Управления Строительством Дворца Советов.

¹³⁸ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.21. Этот список сделан ГИМом (Государственным Историческим Музеем), в котором 13 июля 1931 г. были выставлены данные эскизные проекты (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.11, л.45). Впоследствии,

Проекты 1-го тура конкурса на Дворец Советов.

Первым в бюллетене представленных на 1-й тур проектов значился проект группы **АСНОВА** (архитекторы В. Балихин, П. Будо, М. Прохорова, М. Туркус, Р. Иодко, Ф. Севортян) (рисунок 20-23). Стилистически этот проект можно отнести к авангардному направлению в советском зодчестве тех лет; в композиции самого здания можно заметить некоторые параллели с проектом К. Мельникова 1924 г. для Павильона СССР на Международной выставке в Париже. Согласно этому проекту, для строительства здания Дворца Советов был намечен АСНОВА участок храма Христа Спасителя, расположенный недалеко Кремля. В основе образного решения двух основных зданий комплекса – корпусов большого и малого залов, объединенных единым спиралевидно изогнутым стилобатом, – геометрические композиции с обнаженным «скелетом» конструкций, что наиболее ярко было показано в макете. Значительное место в проекте было уделено замыслу организации на территориях вокруг Кремля, на обеих набережных Москвы реки (расчищенных от старой застройки), и вокруг Дворца Советов массовых действий с участием не только колонн пеших демонстрантов, но военизированных отрядов пехоты, конницы, военной наземной и воздушной техники: это весьма эффектно изображено на аксонометрическом генплане. И выбор места размещения Дворца Советов на участке храма Христа Спасителя и сам характер проекта подчеркнуто идеологизированы и плакатны по четкости воплощения идеи. Собственно здание Дворца Советов решено в форме куба, у которого отсутствуют северная и западная грани. Вокруг здания расположены два широких, плавно поднимающихся пандуса, уходящих по спирали внутрь Дворца, предназначенные для входа во Дворец больших масс людей. Подъем ведет к местам для делегатов и открытому амфитеатру, выступающему за пределы здания. Согласно проекту, делегаты со своих мест должны были иметь

проекты были сохранены до открытия экспозиции в помещении Всесоюзной Строительной Выставки, намеченной на 20 августа 1931 г. (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.20).

¹³⁹ Проекты опубликованы в журнале «Советская архитектура» за 1931 г. в № 4.

возможность приветствовать демонстрантов, проходящих по улице. Пандус рассчитан «на возможность прохождения тяжелых воинских частей – кавалерии, артиллерии, танков, сельскохозяйственных машин и т.п.»¹⁴⁰. В нижней части пандуса, на высоте 4 м, находится площадка, выступающая за основные границы здания. Данная площадка должна была служить трибуной для Президиума Совета. К западному фасаду здания на значительной высоте примыкает Мост Ударников, связывающий Большой зал Дворца с улицей. Фасад здания украшен рельефным изображением Ленина. Кроме того, на фасаде написаны названия республик, входящих в состав Советского Союза. Покрытие фасадов выполнено из нержавеющей стали. По замыслу проектировщика «освещенные солнцем или прожекторами, стальные поверхности куба с разных точек зрения будут сверкать различным светом, приобретут ту жизнь, динамику и напряженность, какой не обладает ни одна поверхность, построенная из старых архитектурных материалов»¹⁴¹. На фасаде со стороны набережной были предусмотрены балконы для представителей прессы. Большой зал рассчитан на 15000 человек, а Малый зал – на 4000 человек. Большой зал (названный АСНОВА Ленинский Большой зал) находится в границах кубического здания, а Малый зал выступает за его пределы с открытой северо-восточной стороны. Между залами помещена площадка в форме пятиугольника, объединяющая их в единое архитектурное пространство. В выступающей части здания, где находится Малый зал, расположены также читальный зал, зал для конференции, рабочий зал, выставочный зал и зал для отдыха и занятий спортом. Спортивный и выставочный залы размещены над Малым залом. Одна из стен Малого зала может быть открыта. Предполагалось, что стена будет открываться во время прохождения демонстрантов по пандусу. Малый зал расположен на одной высоте с Большим залом. Таким образом, здание Дворца Советов в проекте АСНОВА спланировано согласно удобству и функциональности залов, а также, исходя из

¹⁴⁰ Советская архитектура. 1931, №.4. Указ. соч., С.53.

¹⁴¹ Там же, С.52.

направления движения демонстрантов. Вместе с тем стоит отметить, что данный проект отличается сложностью конструкции, характеризующейся сочетанием геометрических форм.

Далее рассмотрим проект бригады **АРУ** (архитекторы Н.С. Беседа, В.А. Лавров, В.С. Попов, Н.С. Крутиков) (рисунок 24-26). Авангардный стиль проекта, выполненного в выразительной графической манере, на наш взгляд, отчасти был близок по манере творчеству И. Леонидова; объемно-пространственная композиция несколько напоминала его проект Института им. Ленина. Предполагаемым местом строительства данного проекта также являлся участок храма Христа Спасителя. По замыслу авторов, комплекс Дворца Советов состоит из административных зданий для представителей Советов, расположенных на Боровицкой площади, и здания для съездов и массовых действий – на участке храма Христа Спасителя. Между этими двумя участками находится площадка для демонстрантов, а за Москвой-рекой размещены гостиницы и жилые дома для участников Съездов Советов. Комплекс административных зданий состоит из невысокого строения, имеющего в плане форму треугольника (с малым залом), и расположенного западнее него высотного здания, в котором размещены офисы для представителей и делегатов, архив и библиотека. На участке храма Христа Спасителя располагается здание, имеющее в плане форму прямоугольника, в котором размещены Большой зал и выставочный зал. Над основным массивом здания расположена надстройка, имеющая в плане прямоугольную форму, но меньшей площади, чем основное здание. Большой зал оформлен в виде амфитеатра. Согласно проекту, Большой зал имеет возможность трансформироваться в зависимости от выполняемых им функций. Возможны 3 вида трансформации: «1. в замкнутую форму для количественно определенного состава посетителей зала, 2. половинную замкнутую, дающую возможность при количественно определенном составе посетителей включить в зал прилегающую площадь массовых собраний, 3. открытую для текущего состава посетителей, дающую возможность сквозного прохождения демонстраций и динамического

включения их в систему действия, происходящего внутри зала»¹⁴². Два Малых зала, каждый вместимостью от 700 до 1000 человек, размещены под зрительными местами Большого зала. В верхней части амфитеатра Большого зала горизонтально установлены три плунжера, дающих «возможность устройства площадок различных уровней»¹⁴³. В боковых частях здания установлены наклонные пандусы с эскалаторами, ведущими в Большой зал. В нижней части комплекса размещен выставочный зал. В целом, в рамках данного проекта, разделяя функции места для демонстрантов и участников Съезда Советов, проектировщики одновременно устанавливают связь между ними, путем создания открытой площадки для демонстрантов.

В проекте бригады **ВОПРА** (К.С. Алабян, А.Я. Кара, П.П. Ревякин, В.И. Симбирцев, А.Г. Мордвинов) (рисунок 27-29) также в качестве места строительства выбран участок храма Христа Спасителя. Проект основан на задаче организации линии движения демонстрантов, проходящих от Красной площади по Моховой улице до главного огромного сферического корпуса Дворца Советов, окруженного полукольцом, поднятом на гигантские Г-образные небоскребы. От главного корпуса, отчасти напоминающего голову гигантской «гусеницы», начинается пониженный плавно изогнутый корпус, объединяющий ряд малых прямоугольных объемов. Также как и в проекте АСНОВА одним из важнейших элементов проекта является организация массовых, в том числе военизированных, шествий, изображенных на аксонометрии. Пандусы размещены от Боровицкой площади до здания главного корпуса. Со стороны набережной вдоль оси движения демонстрантов расположен ряд зданий, в которых находятся отдельные залы, определенные в программе как «залы на 5000 человек»¹⁴⁴. Эти здания расставлены равномерно и «выполняют роль композиционной подготовки» Входы в здания расположены со стороны набережной. Таким образом, «в поле

¹⁴² Там же, С.48.

¹⁴³ Там же.

¹⁴⁴ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.4, л.7., ЦАГМ ф.694, оп.1, д.4, л.65.

зрения всего съезда включается вся площадь с колоннами, с другой стороны весь съезд открывается для демонстрантов»¹⁴⁵. Со стороны Соймоновского проезда расположен корпус, полукругом огибающий здание главного корпуса Дворца. Высота корпуса составляет 55 м. Расстояние до главного корпуса составляет 25-30 м. Изогнутая часть строения поднята на вертикальных опорах и связана с главным корпусом тремя радиальными переходами. Здание главного корпуса решено в эллиптической форме. В главном здании размещен Большой зал, выполненный в виде амфитеатра, а также зал для Совета Президиума и Зал для делегатов, под ними располагаются лекторий и Малый зал на 500 человек. В центральной части северного фасада установлено большое стекло площадью 45×25 м, открывающееся автоматически. Эта стеклянная часть фасада должна была открываться во время прохождения мимо главного корпуса демонстрантов. Таким образом, «Дворец Советов будет играть роль трибуны»¹⁴⁶. Одновременно предполагалось действие механизма, установленного под залом Президиума, в результате которого все залы главного корпуса должны были разворачиваться к демонстрантам. Между опорами полукруглого корпуса, расположенного со стороны Соймоновского проезда находятся проходы, и, таким образом, вся нижняя часть этого корпуса представляет собой ворота, ведущие к Соймоновскому проезду и аллее Ильича. В отличие от проекта АРУ, где разные здания объединены площадкой для демонстраций, в проекте ВОПРА, как и в проекте АСНОВА, главный корпус Дворца объединяет в себе функцию помещения для собраний, а также пути движения демонстрантов. Однако, по сравнению с проектом АСНОВА, в проекте ВОПРА линии движения демонстрантов и композиционное расположение зданий вокруг главного корпуса более упорядочены.

Группа САСС представила на предварительный тур конкурса два проекта в стилистике авангардной геометризированной архитектуры с применением смелых

¹⁴⁵ Советская архитектура. 1931, №.4. Указ. соч., С.48.

¹⁴⁶ Там же, С.49.

вантовых конструкций и металлических стержневых конструкций в духе В. Шухова. В первом проекте САСС (Л.Н. Павлов, М.Я. Кузнецов) (рисунок 30-32) в качестве места строительства был выбран участок храма Христа Спасителя¹⁴⁷. К этому проекту сохранился только генплан, выполненный на черно-белом фоне, и разрезы зданий. Основываясь на этих материалах, довольно трудно понять взаиморасположение зданий. На генплане изображено круглое пространство, обозначающее площадку для демонстраций, и примыкающее к ней, квадратное в плане, здание. В здании располагаются зрительные места, а площадка, таким образом, играет роль сцены амфитеатра. В связи с этим, здание как бы открывается в сторону площадки и фактически представляет собой «лестницу 170-метровой ширины»¹⁴⁸. По разрезам видно, что здание спроектировано в виде трапеции. Конструкция должна быть создана из стекла и металла. Также по разрезам видно, что территория здания должна была освещаться рядом отдельно установленных прожекторов. В конечном итоге, этот проект, состоящий из площадки для демонстраций и сопряженных с ней зрительских мест, получил следующую оценку – «деловое проектирование подменено графическими упражнениями, не имеющими реального содержания»¹⁴⁹. Во втором проекте САСС (рисунок 33-36) в качестве места строительства были выбраны Ленинские горы. В этом проекте, в отличие от первого проекта САСС, присутствуют Большой и Малый залы. Однако, в материалах к данному проекту есть только планы залов, а размещение самих зданий не обозначено. Здание, в котором размещен Большой зал, оформлено в виде полусферы. Полусфера, расположенная над землей, представляет собой крышу здания. Основное пространство зала, амфитеатр и зрительные места в виде лестницы, расположены ниже уровня земли. Вокруг зрительных мест расположен проход. Объем всего внутреннего пространства Большого зала, включая полусферическую крышу, составляет

¹⁴⁷ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.21., Дворец Советов; Она же, Дворец Советов / Авт.-сост. Бюллетень Управления строительством Дворца Советов при президиуме ЦИК СССР, М., 1931, №.2-3. С.54.

¹⁴⁸ Дворец Советов, 1931, №.2-3. Указ. соч., С.13.

¹⁴⁹ Там же, С.15.

750м³. В целом, данная работа отличается от других проектов масштабностью Большого зала. Здание Малого зала имеет в плане прямоугольную форму и расположено, судя по перспективе данного проекта, относительно далеко от здания Большого зала. Реальное расстояние между зданиями не указано. Судя по перспективе, проект предполагал создание на Ленинских горах нескольких лестничных подъемов, ведущих на вершину холма, к зданию. Можно сделать вывод, что данный проект включал в себя и часть окружающей природной среды. Поэтому, по словам В.Э. Хазановой, проект САСС на Ленинских горах характеризует «постоянное ощущение причастности к окружающей природе»¹⁵⁰. Однако, в данном проекте, как и в другом проекте САСС, проектировщики «недостаточно уделили внимания основной цели здания – служить помещением для деловой работы съездов советов, партии и др.»¹⁵¹.

В проекте **И.У Бронштейна** (37-38) местом строительства является участок храма Христа Спасителя. Этот проект в духе авангардного направления архитектуры тех лет, с применением движущихся пневматических конструкций, предусматривает создание одного здания, имеющего в плане форму удлиненного эллипса. Крыша отсутствует, а само сооружение представляет собой «стены, поднимающиеся гидравлическими устройствами»¹⁵². Южная часть здания шире, чем северная часть. В целом, здание напоминает стадион. Вместимость Большого зала – 16000 человек. Большой и Малый залы примыкают друг к другу, и центральная стена между ними может открываться в зависимости от ситуации. Рядом с этим зданием со стороны набережной находится башня высотой 200 м, предназначенная для размещения гидравлических устройств. Вершина башни соединена «висячим мостом с гостиницей-небоскребом на другом берегу р. Москвы»¹⁵³. Однако, в данном проекте, как и в проектах САСС, отсутствуют

¹⁵⁰ Хазанова В. 1979. Указ. соч., С.175.

¹⁵¹ Первые проекты дворца советов // Строительство Москвы, М., 1931, №.9. С.4.

¹⁵² Там же, С.5.

¹⁵³ Дворец Советов, 1931, №.2-3. Указ. соч., С.18.

необходимые Дворцу Советов функции и помещения. В связи с этим было сделано заключение, что «может быть неправильной формы стадионы допустимы для физкультуры, но разрешить таким образом задачу сооружения Дворца Советов нельзя»¹⁵⁴.

Проект **Б.М. Иофана и Д.М. Циперовича** (рисунок 39-41) характерен тем, что здание Дворца Советов занимает гораздо большую площадь, по сравнению с вышерассмотренными проектами. Кроме того, в этой работе присутствует обширный градостроительный раздел, предусматривающий подчинение высокому зданию Дворца Советов больших городских пространств, ориентированных на высотную часть комплекса, с башней, увенчанной статуей рабочего. Здание Большого зала размещено на участке храма Христа Спасителя, а здание Малого зала – на участке, состоящем из части Боровицкой площади, и ограниченном улицами Волхонка, Ленивка и Лебяжьим переулком. Между зданиями расположена прямоугольная площадь для демонстрантов. Она служит двором для обоих зданий, а вдоль ее границ идут галереи с колоннадами. Вход на площадь находится напротив музея Изыщных Искусств (современное название ГМИИ им. А.С. Пушкина). Напротив входа, у восточного края площади, расположена высокая башня-небоскреб, которую венчает скульптура рабочего. Несмотря на перепад высоты в ландшафте из-за близости Москвы-реки, сама площадка представлена не в виде пандуса, а расположена на одной высоте. В связи с этим, со стороны набережной вход на площадку оформлен в виде небольшой террасы, поддерживаемой колоннами. Ниже террасы, по Пречистенской набережной Москвы-реки проходила транспортная дорога. Кроме своеобразного размещения зданий этот проект характеризует также разделение движения потока демонстрантов, который должен был с двух сторон огибать музей Изыщны Искусств на подходе к комплексу Дворца Советов с восточной стороны, а также огибать главное здание комплекса со стороны Соймоновского

¹⁵⁴ Михайлов Д. Дворец Советов должен быть произведением большого искусства // Строительство Москвы, М., 1931, №.9. С.5.

проезда на юге. Проектировщик предлагал построить жилые здания для приезжих делегатов за Москвой-рекой, в районе Якиманка¹⁵⁵. Большой зал рассчитан на 15000 человек. Крыша здания Большого зала выполнена в форме полусферы. Внутреннее помещение основано на форме амфитеатра. Вход окружен портиком и сам зал поделен на «отдельные секции с средним числом около 400 мест»¹⁵⁶. Вход в здание расположен со стороны северного фасада, и приблизительно 1/3 часть зала представляет собой площадку для приема демонстрантов. Эта площадка отделена от основной части зала сквозным дугообразным проходом, позволяющим выйти к улице Волхонка с одной стороны и Пречистенской набережной с другой стороны здания. Этот проход для демонстрантов «частично разбирается, что дает возможность поместить оркестр в этом месте на 400 человек»¹⁵⁷. Кроме того, «во время спектакля места Президиума и оркестра механически убираются»¹⁵⁸. Здание Малого зала, рассчитанного на 5000 человек, расположено напротив здания Большого зала и имеет в плане полукруглую форму. Здание состоит из трех этажей и имеет плоскую крышу. Малый зал представляет собой открытую с южной стороны аудиторию. Сцена размещена со стороны двора и окружена зрительными местами. На первом этаже Малого зала, как и в здании Большого зала, находится сквозной проход с западной на восточную сторону здания. На третьем этаже здания расположены комната для Президиума и комната для технического обслуживания. У южной границы комплекса, на набережной, на оси между двумя основными корпусами, расположена башня, в которой размещены библиотека и архив. Вход в башню находится со стороны набережной. По оценке, высказанной в бюллетене, внешний облик зданий в проекте Б. Иофана представлен «в маскарадно-

¹⁵⁵ Впоследствии на этом месте возвели для семей представителей высшей власти жилой многофункциональный комплекс - т.н. Дом правительства, известный как «Дом на набережной».

¹⁵⁶ Пояснительная записка к проекту сооружения Дворца Советов СССР автора проекта арх. Бориса Михайловича Иофана. 1931. С.5.

¹⁵⁷ Там же, С.7.

¹⁵⁸ Там же.

праздничном стиле «преуспевающего» американского «классицизма»¹⁵⁹. В целом, можно сделать вывод, что в основе планировки комплекса использован классический прием симметричной композиции со средним внутренним двором, на главной оси которого помещена высотная доминанта; во внешнем облике применены мотивы ар деко .

В проекте **Д.М. Иофана** (рисунок 42-44) местом строительства является участок Охотного Ряда. Здание Малого зала расположено в северной части комплекса, со стороны площади Революции, а здание Большого зала – в южной части территории. Между зданиями находится большая удлиненная площадь (напоминающая по форме римский ипподром) для демонстрантов, окруженная трибуной со зрительными местами. Здание Малого зала представлено центральным корпусом и двумя боковыми корпусами, выдающимися к северу, между которыми расположена небольшая площадка. Центральная часть здания Малого зала имеет в плане полукруглую форму, а боковые корпуса – удлиненную форму. В первом этаже здания, с двух сторон от центрального корпуса, находятся два сквозных прохода, соединяющих малую площадку с большой площадкой для демонстрантов, расположенной в центральной части комплекса. Вход в здание Малого зала осуществляется через входы, расположенные по всему северному полукруглому фасаду центрального корпуса. Кроме того, войти можно через боковые корпуса, а затем, через проходы на втором этаже, попасть в центральную часть здания. В здании Малого зала сцена отсутствует. Проход на втором этаже не имеет крыши и дает возможность попасть к зрительным местам на трибуне. Трибуна, в форме латинской буквы «U», огибает с трех сторон большую длинную площадь для демонстрантов и соединяет в восточной части комплекса здания Большого и Малого зала. Таким образом, открытый проход второго этажа позволяет попасть также и к зданию Большого зала. Здание Большого зала имеет в плане форму эллипса. Входы в здание расположены на равных расстояниях друг от друга вдоль всего периметра здания, аналогично зданию Малого зала. Вокруг

¹⁵⁹ Дворец Советов, 1931, №.2-3. Указ. соч., С.21.

Большого зала расположен проход, вдоль которого находятся отдельные комнаты различного назначения. Композиция Большого зала в проекте Д. Иофана, как и в других проектах, основана на форме амфитеатра. Места для зрителей не окружают сцену, а расположены перед ней и расходятся вглубь зала, образуя в плане вместе со сценой форму эллипса. Главный вход в Большой зал расположен на втором этаже с южной стороны здания. От него идет проход к зрительным местам, который затем соединяется с проходом для демонстрантов. По бокам от главного входа в Большой зал находятся места для прессы и делегатов. В качестве материала для оформления фасадов выбрано стекло, что на первый взгляд напоминает проект Б. Иофана. Поэтому проект также подвергся критической оценке, в которой говорилось, что «архитектурное оформление представляет собою эклектичную смесь классических приемов планировки с формами стеклянных выставочных павильонов»¹⁶⁰. Наличие площади для демонстрантов между зданиями Большого и Малого залов, вне зависимости от выбранного участка строительства, делает этот проект похожим на проект Б. Иофана.

Совместный проект **Г. Красина и А. Куцаева** (рисунок 45-46) также подразумевал в качестве места постройки здания участок храма Христа Спасителя. В отличие от уже рассмотренных проектов, общий вид этого проекта представлен только генпланом, на котором указано расположение одного доминирующего центрического здания Большого зала, а «Малый зал лишь намечен на генеральном плане, остальные помещения отсутствуют»¹⁶¹. Однако, в бюллетене относительно места расположения Малого зала и других помещений сказано, что проектировщики «располагают малый зал на том же месте, где его располагает проект т. Б. Иофана»¹⁶². В отличие от проекта Б. Иофана, в данном проекте между зданиями Большого и Малого зала не предусмотрено площадки для демонстрантов. Здание Большого зала основано на форме амфитеатра. Сам

¹⁶⁰ Там же, С.24.

¹⁶¹ Там же, С.26.

¹⁶² Строительство Москвы, 1931, №.9. Указ. соч., С.5.

зал занимает большую часть внутреннего пространства здания. Однако, на генплане не обозначены другие внутренние помещения и оборудование. Четыре входа в Большой зал расположены по окружности зала на равном расстоянии друг от друга. Конструкция зала создает впечатление большого внутреннего помещения. Пилястры, расположенные над зрительными местами вдоль стен по окружности зала, также зрительно расширяют пространство. В целом, конструкция Большого зала также учитывает создание хорошей акустики. Размеры и форма здания Большого зала, увенчанного яйцевидным куполом, в проекте Г. Красина и А. Куцаева во многом напоминают здание бывшего храма Христа Спасителя. Архитекторы сознательно использовали такой прием, а именно, «оформили здание в виде некоторого подобия храма с золотым куполом»¹⁶³. При проектировании купола здания был применен эклектичный стиль, напоминающий американское Ар Деко 1920-х – 1930-х годов, для которого было характерно зрительное отделение верхней части здания от нижнего корпуса.

Н.А. Ладовский (рисунок 47-49) также выбрал для создания своего проекта участок храма Христа Спасителя. Данный проект, выполненный в стилистике авангарда, сравнительно скромный по размаху и интеллигентный с точки зрения отношения к окружающей исторической застройке (по сравнению, например, с проектом АСНОВА), аналогично проекту Г. Красина и А. Куцаева, не предусматривал наличие площади для демонстрантов. Особенностью работы стало то, что она предполагала «минимальный снос существующих зданий»¹⁶⁴. Комплекс Дворца Советов Ладовского состоит из здания с помещениями для Президиума и прессы, расположенного со стороны Кропоткинской площади, здания Большого и Малого залов, находящегося в центре квартала, ограниченного улицей Волхонка, Соймоновским проездом и Пречистенской набережной, и высотного здания, расположенного южнее главного корпуса и соединенного с ним воздушными переходами. Вокруг полусферического главного корпуса

¹⁶³ Там же.

¹⁶⁴ Там же.

установлен наклонный винтовой пандус, который должен вести демонстрантов во внутреннее пространство здания, что напоминает проект АСНОВА. Здание Большого и Малого залов решено в форме полусферы. Пространство Большого зала основано на форме амфитеатра, аналогично другим рассмотренным проектам. Вместимость его составляет 20000 человек. В зале расположены партер, зрительное место и ложа в форме балкона. Расстояние между сценой и балконом – 118 м, что говорит об очень большом пространстве зала. Балкона находится на высоте 50 м от партера и может вмещать около 9000 человек. Малый зал на 4000 человек расположен под Большим залом, поэтому в нем не предусмотрено естественного освещения и нет «нужных условий для работы Совета»¹⁶⁵. В куполе здания, над балконом Большого зала, находится конструкция, аналогичная диафрагме фотоаппарата. Эта часть здания выполнена в форме полусферы и имеет возможность открываться. Из-за этой особенности конструкции купола зрители, находящиеся на балконе, не могут покинуть зал через обычный выход, а должны выйти через специальный проход в примыкающий к главному зданию высотный корпус. В этом корпусе размещены ресторан, библиотека и читальный зал. Во внешнем виде мастерски прорисованной архитектуры зданий не используются мотивы неоклассики или эклектические формы, в отличие от проектов Б. и Д. Иофана, а также проекта Г. Красина и А. Куцаева. Элегантные фасады выполнены из алюминия и подчеркивают функциональность зданий. Фасад главного корпуса украшен узором в виде решетки с ромбовидными ячейками. Фасады высотного корпуса не декорированы.

В проекте **Г.М. Людвига** (при участии Т.И. Макарычева, В.Н. Константинова, Н.Н. Сельванова, В.П. Сергеева) (рисунок 50-52), разработанном на участке храма Христа Спасителя, не предусмотрено пространства для демонстрантов. Большой и Малый зал объединены в одном центрическом в плане здании, в связи с чем,

¹⁶⁵ Дворец Советов, 1931, №.2-3. Указ. соч. С.30.

«этот проект является вторым по компактности планировки»¹⁶⁶. Здание Дворца Советов в этом проекте напоминает по форме пятиконечную звезду и состоит из шести корпусов: круглого центрального и пяти примыкающих к нему прямоугольных корпусов. В центральном корпусе расположен Большой зал, верхняя часть которого вытянута вверх. Крыша здания выполнена в виде ступенчатого купола. В пяти корпусах, окружающих главный корпус, размещены Малые залы, оборудованные подвижными стенами, которые связывают пространство Малых залов с пространством Большого зала. Символическая форма «пятиконечной звезды», которую здание образует в плане, является характерной особенностью данного проекта.

В проекте **А.С. Никольского** (рисунок 53-55) местом строительства выбран участок Охотного Ряда, и, аналогично проекту Д. Иофана, Большой и Малый залы расположены в одном здании. Проект выполнен в авангардных формах; структура главного здания построена на вантовых конструкциях. Комплекс Дворца Советов состоит из двух корпусов. Главный корпус, расположенный со стороны Театральной площади, в плане объединяет форму квадрата и полукруга. Второй корпус имеет в плане прямоугольную форму. Данный проект отличается специфической формой главного здания. Конусовидная крыша, с вогнутой поверхностью, главного здания напоминает по форме вершину шатра, окруженную антеннами. Прямоугольный корпус расположен на юге от главного здания и соединяется с ним переходом на первом этаже. Множество входов в главный корпус расположены вдоль всего периметра здания. Большой зал на 20000 человек расположен в южной, полукруглой, части главного корпуса. Малый зал размещен в северной части здания и располагается ниже Большого зала. В небольших помещениях, расположенных вдоль полукруглой части главного здания, размещены столовая, библиотека и отдельные кабинеты. Согласно описанию проекта, данному архитектором, «в антресолях кулуаров по

¹⁶⁶ Там же, С.31.

боковым стенкам над библиотекой и гостинными»¹⁶⁷ есть сообщение с помещением для президиума, но на планах оно не показано. Передвижение посетителей Дворца регулируется тем, что входы для разных групп людей разделены. Вход в зал Президиума находится с севера, со стороны Театральной площади, вход для посетителей – с запада, со стороны площади Революции, и вход в подземный этаж – с южной стороны здания. Хотя в проекте А. Никольского нет пространства для демонстрантов, однако, вместо него установлена монументальная лестница высотой 4 м, которая «может превращаться в зал заседаний»¹⁶⁸. Кроме того, мебель и стулья, которыми оборудован зал, могут трансформироваться в зависимости от видов его использования. Таким образом, проект А. Никольского отличает не только форма здания, но также и возможность трансформации оборудования. Хотя в проектах АСНОВА, АРУ и ВОПРА предусмотрено движение стен в зависимости от сезона, но только в проекте А. Никольского задумано преобразование мебели.

В проекте **А.М. Розенблюма** (рисунок 56-57) в качестве места строительства также выбран участок Охотного ряда. Его проект объединяет Большой и Малый залы, а также другие помещения в одном здании. Композиция основана на сочетании гигантского главного корпуса, в форме усеченной ступенчатой пирамиды, и небоскруба. Главным помещением является Большой зал на 10000 человек, вместимость которого может меняться в зависимости от цели использования. С помощью специальной перегородки он может превращаться в два зала на 5000 и на 3000 человек. Форма здания отчасти похожа на главный корпус в проекте А. Никольского, и аналогично его проекту, с помощью разделения входов в здание, регулируется движение посетителей¹⁶⁹. Сцена Большого зала расположена в полукруглой части здания, а зрительные места – в квадратной части. Остальные помещения расположены вокруг зала. Большой зал

¹⁶⁷ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.12 об.

¹⁶⁸ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.11.

¹⁶⁹ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.2.

находится на первом этаже здания, в части стереобата. На втором этаже находятся зал для делегатов и выставочный зал, входы в которые размещены со стороны улиц Тверской и Большой Дмитровки. Места для Президиума расположены на первом, втором и третьем этажах, причем, на третьем этаже это место может использоваться также, «как выставочный музей преподношений Съезду»¹⁷⁰. С третьего по пятый этаж расположены вестибюли, связанные со зрительными местами, и комнаты для отдыха, выполненные в виде балконов. На шестом этаже здания находятся помещения для просмотра кинофильмов и размещения оркестра, а пространство седьмого, восьмого и девятого этажей занимает «авиа-площадка легкого типа, вращающаяся на вертикальной оси, с направляющей по кривой полукруга длиной 100 м, шириной 25 м, могущая менять свое направление и стать против ветра для приема аэропланов»¹⁷¹. Идея о размещении в здании авиа-площадки напоминает проект Дворца Труда Г. Людвига. Что касается внешнего вида здания, то в нем явно отражено функциональное оформление, «лишних частей нет» и «общий вид его несомненно несет на себе отпечаток индустриального расцвета страны»¹⁷². Из-за наличия авиа-площадки в верхней части здания Дворец не завершается куполом, обеспечивающим естественное освещение и акустику. В целом, оформление здания похоже на здания Малого зала в проектах Б. и Д. Иофана.

Характерной чертой проекта **В.Ф. Фидмана**¹⁷³ (рисунок 58-59) является горизонтальная удлиненная эллипсовидная в плане форма здания, вмещающего 20000 человек и разделенного с помощью пневматических перегородок на три зала. От других работ данный проект отличает то, что единый общий зал, получаемый после трансформации перегородок, выполнен в форме длинного стадиона, а не в форме амфитеатра. В этом проекте не обозначены линии

¹⁷⁰ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.3.

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.4.

¹⁷³ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.21.

движения демонстрантов, а также помещения помимо зала. Можно сделать вывод, что проектировщик считал наиболее важной деталью проекта возможность разделения залов.

В проекте **А.В. Щусева** (рисунок 60-63) местом строительства выбран участок Хамовнического вала. По замыслу архитектора, «в шумных кварталах города располагать здание возможно с условием расположения аудиторных зданий внутри участка для избежания уличного шума, мешающего работать при открытых окнах»¹⁷⁴. По словам А. Щусева, его идея базируется на проекте государственной библиотеки им. Ленина 1928 года¹⁷⁵. Его проект отличается от других работ тем, что Дворец Советов представляет собой развитый архитектурный комплекс, состоящий из многих различных зданий. Здание Большого зала размещено в центре комплекса и через переход связано со зданием Малого зала, расположенного в северной части комплекса. Административные корпуса находятся на западе, а на юго-западе расположены три высотных здания гостиницы, связанных с административными корпусами переходом (по ритму расстановки и характеру архитектуры эти корпуса напоминают ряд зданий 2-й пол. 20 в. в форме раскрытых «книжек» на Калининском проспекте в Москве). Пространство между такими корпусами не имеет специальной площадки для демонстрантов, но «обширный сад, вполне изолирован от улицы»¹⁷⁶. Большой зал вмещает около 15000 человек. Партер, расположенный на первом этаже, рассчитан на 7000 человек, а зрительские места на втором этаже – на 8000 человек. На втором этаже также расположены комнаты отдыха, буфеты и туалеты. Места для Президиума и делегатов находятся за трибуной, и там же размещены входы и бюро. Выше расположены рабочие кабинеты. Расстояние от трибуны до последнего ряда зрительских мест составляет 70 м. В конструкции

¹⁷⁴ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.9.

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Там же.

зала использована система акустики, аналогичная театру Плейель в Париже¹⁷⁷. Внешний вид здания Большого зала основан на форме прямоугольника. Венчает здание ярус, имеющий в плане полукруглую форму. Здание Малого зала также имеет в плане прямоугольную форму и завершается односкатной крышей, расположенной скатом на север. Здания выполнены из простых материалов, железа и железобетона. По материалам, использованным в конструкции зданий, данный проект можно отнести к функциональному типу, как проекты Б. и Д. Иофана и АРУ, или к типу американского офисного здания, как проект Дворца Труда братьев Весниных.

xxx

Попытаемся классифицировать рассмотренные проекты по типу планировочных и объемно-пространственных решений. В этом случае, на наш взгляд, все проекты можно разделить на четыре типа. Первый характерен тем, что площадка или проход, ведущий посетителей и демонстрантов внутрь Дворца, расположен вокруг здания. Для второго характерно наличие площадки или проход для демонстрантов между корпусами. Третий тип отличает то, что различные помещения объединяются в одном здании. К четвертому типу относятся проекты, в которых комплекс Дворца Советов состоит из различных корпусов, каждый из которых наделен своей функцией. Некоторые проекты можно отнести сразу к нескольким типам, но можно утверждать, что данная классификация дает возможность найти общие черты среди проектов разных авторов.

К первому типу можно отнести проекты АСНОВА, ВОПРА и Н. Ладовского. В проекте АСНОВА пандус по спирали ведет посетителей внутрь здания и служит проходом в Большой зал. В проекте ВОПРА пространство от Боровицкой площади до главного корпуса служит площадкой для демонстрантов и, одновременно, широким проходом. Такая композиция превращает главный

¹⁷⁷ Там же.

корпус Дворца Советов в сцену. В проекте Н. Ладовского пандус окружает главный корпус, а также присутствует система разделения входов для разных групп посетителей. В проектах данного типа поток посетителей и демонстрантов направляется по определенной линии движения, и сам процесс шествия до главного корпуса (здания Большого зала) играет важную роль. В связи с этим линия движения посетителей и демонстрантов идет вокруг здания, а само здание главного корпуса имеет в плане спиралевидную или эллиптическую форму.

Ко второму типу относятся проекты Б. и Д. Иофана. Несмотря на разные участки строительства в этих проектах, их объединяет между собой наличие площадки или прохода для демонстрантов, расположенных между зданиями Большого и Малого залов. Такая площадка или проход несут аккумулялирующую функцию и, одновременно, направляют посетителей с улицы в здание, что отчасти напоминает проекты первого типа. Однако, ограничивающие такую площадку галереи или трибуны отделяют ее от окружающего пространства и, одновременно, связывают между собой отдаленные корпуса комплекса.

К третьей группе относятся многие проекты. Они подразделяются по форме зданий: сфероидной или полукруглой формы, стереобатной или дворцовой, формы стадиона и прямоугольной. К проектам со зданиями сфероидной или полукруглой формы относятся проекты Н. Ладовского и САСС (вариант на Ленинских горах). Наличие зданий стереобатной или дворцовой формы объединяет проекты Г. Красина и А. Куцаева, Г. Людвига и А. Розенблюма. К проектам со зданиями в форме стадиона можно отнести проекты арх. Бронштейна и Д. Фидмана. А прямоугольная форма зданий характерна для проектов А. Никольского и САСС (вариант на участке храма Христа Спасителя). Для проектов со сфероидными или полукруглыми зданиями характерно то, что сама форма здания подчеркивает объем внутреннего пространства и позволяет зрительно расширить его. В проекте Н. Ладовского в верхней части балкона установлена диафрагма, которая может открываться, а в проекте САСС на Ленинских горах здание оформлено в виде сферического купола с тонкой поверхностью фасада.

Проекты со стереобатной или дворцовой формой здания отличает то, что Большой зал размещен на первом этаже, а вокруг него находятся различные помещения. Верхняя часть зала в таких проектах оформлена в виде гладкого или ступенчатого купола. Согласно пояснительной записке к проекту А. Розенблюма, на верхнем этаже здания расположена авиа-площадка, но по чертежам видно, что в целом форма здания является ступенчатой. В проекте Г. Людвига форма здания стремится к пирамидальной. В целом, в проектах этого типа Большой зал, расположенный на нижнем этаже здания, имеет большие размеры, а само здание выглядит тяжелым, массивным.

К четвертому типу относятся проекты АРУ и А. Щусева. В проекте АРУ отдельные здания Большого и Малого залов и заведений для делегатов объединены обширной площадкой для демонстрантов, но переходы между корпусами отсутствуют. По сравнению с другими проектами, где предусмотрена площадка для демонстрантов, в данном проекте она играет связующую роль между различными зданиями комплекса и, благодаря своим размерам, выглядит более значительной, чем главный корпус Дворца. В проекте А. Щусева здания комплекса Дворца Советов разделены по своим функциям, и данный проект можно назвать архитектурным комплексом во главе с самим зданием Дворца Советов.

Таким образом, проанализировав проекты, представленные на предварительный тур конкурса, и сгруппировав их по вышеуказанным типам, мы можем утверждать, что они спроектированы скорее на основе функциональности здания, нежели на основе важности его внешнего облика. Таким образом, данные проекты нельзя отнести к ранее существовавшим зданиям типа Дворца культуры, предназначение и содержание которых, в свою очередь, также «качественно отличались от предшествующих зданий родственного типологического ряда»¹⁷⁸. В целом, как отмечалось ранее, учитывая тот факт, что образ знакового

¹⁷⁸ Астафьева-Длугач М.И., Волчек Ю.И. О конкурсе на Дворец Советов // Зодчество. М., 1989, №.3 (22). С.227.

общественного здания или «Дворца» в советской послереволюционной архитектуре стал объединять в себе отражение политической и культурной функции, можно считать тенденцию среди проектов предварительного тура естественной. Однако, согласно критической оценке Совета строительства Дворца Советов, «почти во всех проектах, независимо от идеологических направлений их авторов, не поставлена всерьез задача – на базе функционального проектирования найти архитектурную форму логичную, строгую, пропорционально гармоническую. Кажется, что архитекторы разучились иметь дело с пропорциями»¹⁷⁹. Совет строительства требовал от участников создания конкретного образа, связанного с внешним обликом здания. Таким образом, можно сделать вывод, что на этапе предварительного тура существовала разница в понимании образа здания Дворца Советов у архитекторов и организаторов конкурса.

Далее мы рассмотрим, какое влияние оказали результаты предварительного тура на последующий международный этап конкурса. Следует отметить, что приготовление к международному конкурсу было начато уже во время окончания срока подачи проектов на предварительный тур (в середине июля 1931 года). Прежде всего, необходимо выяснить, какие изменения были внесены в программу международного конкурса по сравнению с программой предварительного тура.

Выводы к разделу по 1-му туру конкурса.

1. Материалы 1-го тура конкурса на Дворец Советов являются важным и интереснейшим материалом для понимания хода развития советского зодчества в этот период – в последние месяцы перед официальным объявлением об изменении стилистической направленности советской архитектуры. 15 проектов, представленных ведущими архитекторами того времени на 1-й подготовительный тур конкурса на Дворец Советов, отразили сложившееся к началу 1931 г. почти полное доминирование авангардного направления зодчества (это доминирование

¹⁷⁹ Дворец Советов, 1931, № 2-3. Указ. соч., С. 1.

особенно рельефно высвечивается, если вспомнить чрезвычайно большое стилистическое разнообразие, представленное в проектах конкурсов на Дворец Рабочих 1919 г. и Дворец Труда 1922-23 гг.). Правда, необходимо оговориться, что в 1-ом туре конкурса не участвовали виднейшие представители традиционалистского направления архитектуры, и прежде всего, И.В. Жолтовский и его последователи.

2. На наш взгляд неверным было бы утверждать, что авторы проектов 1-го тура уделяли главное внимание разработке функциональной структуры комплекса Дворца Советов, не разрабатывая тему «образа главного сооружения страны». Напротив, в рамках преобладавшего в это время стиля аскетичных геометризированных форм, архитекторы несомненно пытались найти яркий, величественный и в то же время монументальный образ, соответствовавший теме здания-памятника или здания-символа: этим объясняется нетипичное для архитектуры советского авангарда конца 1920-х – начала 1930-х гг. большое число статичных и даже центрических композиций. Учитывая чрезвычайную ответственность при проектировании данного комплекса, архитекторы, даже работая в рамках стилистики авангардного направления, невольно обращались к классическим темам «здания-памятника» в форме усеченной пирамиды.

3. Рассмотрев объемно-пространственные композиции всех 15 проектов, можно выявить несколько повторяющихся в разных проектах типов: а). единый центрический пирамидальный ступенчатый объем (в работах Красина и Куцаева, Людвига); б). доминирующий центрический (или близкий к центрическому) объем главного здания, дополненный башней-небоскребом (в работах АРУ, Бронштейна, Ладовского, Розенблюма) или дополненный пониженным вторым корпусом (в проекте АСНОВА, Никольского, САСС 2) или системой низких корпусов (в проекте ВОПРА, САСС 1).

4. Только в нескольких проектах были задуманы более сложные композиции из многих разномасштабных объемов (в проектах Б. Иофана, Д. Иофана, А. Щусева).

При этом у двух первых авторов в основу композиций были положены классические, близкие к симметричным, схемы; тогда как Щусев применил асимметричную систему.

5.Особняком, на наш взгляд, стоит проект Фидмана, который задумал подчеркнуто пластичную форму единого корпуса, в формах которого подчеркнуто движение: особенно ярко это видно в перспективе здания, напоминающего летящий вперед локомотив.

6.Чрезвычайно интересны весьма эффектные разработки в ряде проектов пространств вокруг и внутри комплекса Дворца Советов для массовых шествий трудящихся и военных парадов (в проектах АСНОВА, АРУ, ВОПРА, Б. Иофана, Д. Иофана, Ладовского, Фидмана и др.).

7.Символика архитектуры в ряде проектов была дополнена «говорящими» изобразительными элементами – скульптурными композициями (в проектах Б. Иофана, А. Щусева).

Параграф 3. Второй тур: открытый международный конкурс на Дворец Советов.

Начало второго тура, являющегося, по сути, международным открытым конкурсом, было официально объявлено в газетах «Известия» и «Правда» 18 июля 1931 г., и уже три дня спустя, 21 июня, глава Управления строительством Дворца Советов, М. Крюков, опубликовал официальную программу¹⁸⁰. Во втором туре, помимо ведущих архитекторов Советского Союза, приняли участие зарубежные архитекторы с мировым именем, такие, как Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье и Огюст Перре. Всего на конкурс было подано 160 проектов (12 заказных, 135 конкурсных и 13 внеконкурсных, в том числе 24 проекта иностранных архитекторов) и 112 отдельных проектных предложений¹⁸¹.

Жюри конкурса должно было разделить присланные проекты на три категории: 1) выдвигаемые на проектирование, 2) проекты к поощрению или рекомендации, 3) остальные проекты¹⁸². Существовало также примечание, что «проекты, исполненные по заказу, не участвуют в конкурсе и не рассматриваются вместе с другими проектами»¹⁸³. Под этими «проектами по заказу» подразумевались проекты приглашенных зарубежных архитекторов, которые считались только справочным материалом для проведения второго тура.

В отличие от первого тура, во втором туре четко обозначены место строительства, необходимое оборудование и помещения, из которых состоит здание Дворца Советов. Место строительства сооружения было обозначено следующим образом: «участок на набережной Москвы-реки, на площади храма Христа Спасителя с расширением последней в сторону улицы Волхонки и со

¹⁸⁰ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.4-6.

¹⁸¹ Филюкова Н.И. Каталог коллекции проектов конкурса на Дворец Советов Музея им. Щусева в Москве. М., 1989 г.; С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 2: Социальные проблемы. М., 2001 г. С. 471; Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007 г. С. 86;

¹⁸² РГАЛИ ф.694, оп.1, д.50, л.21.

¹⁸³ Там же.

сносом самого храма и соседних строений до улицы Ленивки, а впоследствии и до Александровского сада»¹⁸⁴.

Как уже было отмечено, в некоторых проектах первого тура встречались и другие места предполагаемого строительства, кроме участка храма Христа Спасителя, но в конечном итоге именно он был выбран самым приемлемым вариантом для постройки сооружения.

Кроме того, даже в тех проектах первого тура, которые предполагали использование участка храма Христа Спасителя, область строительства не была строго определена. Несмотря на то, что программа первого тура определяла залы вместимостью 5 и 10 тысяч человек главной частью сооружения, авторы некоторых проектов отступали от заданных правил. В связи с этим, во втором туре необходимые помещения и их вместимость были строго обозначены.

Согласно программе второго тура, Дворец Советов должен состоять из 4 групп помещений. Группа А включает в себя зал на 15000 человек, группа Б – зал вместимостью 5000 человек, группа В примыкает к группе Б и включает в себя 2 зала на 500 человек и 2 зала на 200 человек, группа Г состоит из комендантского и хозяйственного управления и т. п.¹⁸⁵. Кроме того, «залы общих собраний должны иметь полное естественное освещение, допускается верхний свет» и «должны быть учтены условия акустики»¹⁸⁶. Так как «объем здания программой не определяется», внешность сооружения не строго регламентирована, однако, указано, что «проект сооружения должен соответствовать: характеру эпохи, воплотившей волю трудящихся к строительству социализма, специальному назначению сооружения и значению его как художественно-архитектурного памятника столицы СССР»¹⁸⁷. Таким образом, внешний вид сооружения и

¹⁸⁴ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.1 об.

¹⁸⁵ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.4. – л.6 об.

¹⁸⁶ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.4.

¹⁸⁷ Там же.

архитектурные материалы оставлялись на усмотрение участвовавших в конкурсе архитекторов, а определены были лишь место постройки, нужные помещения, их функции и вместимость.

К предоставляемым конкурсантами материалам были предъявлены следующие требования: наличие проектов нескольких масштабов, перспективы всего сооружения, пояснительных записок и запечатанного конверта с девизом проекта, а также именем и адресом автора¹⁸⁸. Перспектива здания была необходима для того, чтобы продемонстрировать, как оно отражает суть образа архитектурно-художественного памятника столицы. Подобного задания не было в первом туре конкурса.

Новым пунктом программы второго тура стало также требование о предоставлении девиза проекта. Это было сделано для того, чтобы конкурсанты четко и ясно выражали основную мысль своего проекта. Многие посетители выставки проектных макетов второго тура отмечали работы, в том числе, и за девиз проекта¹⁸⁹.

Программа второго тура предусматривала проведение архитектурного конкурс и последующее обсуждение проектов с приглашенными УСДС экспертами (в основном, иностранными). На общий архитектурный конкурс осуществлялся прием проектов не только от советских, но и от зарубежных архитекторов. Согласно программе конкурса, участникам полагалось сообщить свои данные УСДС до 15 августа 1931 г. Последний срок подачи проектов был назначен на 1 октября¹⁹⁰, но затем был продлен до 20 ноября, и в конце концов – до 1 декабря того же года¹⁹¹. В архитектурном конкурсе второго тура были назначены премии

¹⁸⁸ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.3.

¹⁸⁹ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.29, л.11 - л.118.

¹⁹⁰ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.2 об.

¹⁹¹ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.36., ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.116. По указанию Совета строительства Дворца Советов от 28 июля 1931 г. срок подачи проектов собирались продлить до 20 ноября (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.36). Однако, 17 августа 1931 г. УСДС ходатайствовало перед Советом строительства Дворца Советов о дополнительном продлении срока, объясняя это тем, что архитекторы указали на краткость предоставленного для проектирования

для проектов «с точки зрения возможности практического применения его при осуществлении строительства»: 3 первых премии по 10000 руб., 5 вторых премий по 5000 руб. и 5 третьих премий по 3000 руб.. Совет также определил премию в 1000 руб. каждому проекту, который будет признан «в достаточном мере соответствующим условиям задания»¹⁹². Кроме того, предполагалось, что на каждый проект приглашенных зарубежных архитекторов будет выделена сумма в 3000 руб.¹⁹³.

Следует остановиться подробнее на именах зарубежных специалистов, приглашенных к участию в конкурсе. Первоначально в список приглашенных иностранных архитекторов, который Совет Строительства Дворца Советов предоставил УСДС, были включены 19 специалистов из 7 стран¹⁹⁴. В нем значились такие всемирно известные мастера авангардного направления архитектуры XX века, или, употребляя терминологию тех лет, такие представители «новой архитектуры»¹⁹⁵, как Вальтер Гропиус, Ле Корбюзье, Ричард Нейтра, Фрэнк Ллойд Райт, Якобус Иоханнес и Питер Ауд. Однако было бы упрощением говорить, что на конкурс были приглашены только представители «новой архитектуры», чей творческий почерк в той или иной степени был близок советскому конструктивизму. Такие, представленные в списке, итальянские

времени (всего 3 месяца) (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.116.). Например, Людвиг Гильберсаймер прямо попросил УСДС предоставить возможность продления срока, так как «публикации в иностранной прессе появились в очень ограниченном количестве и с значительным запозданием» (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.112). В итоге, ходатайство было принято.

¹⁹² ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.3.

¹⁹³ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.23. В результате, сумма премий различалась в зависимости от архитекторов. Например, французские архитекторы, Ле Корбюзье и Огюст Перре, согласились на половину суммы (1500 американских долларов) для разработки проекта. (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.144). А проекты американских архитекторов Лэмба и Белла стоили 10000 американских долларов каждый (ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.209).

¹⁹⁴ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.13. В списке перечислены Мендельсон, Беренс, Пёльцих, Гропиус, Литман и Кауфман (из Германии), Лалу, Перре и Ле Корбюзье (из Франции), Хейманс (из Бельгии), Бразини и Пьячентини (из Италии), Зейденберг, Райт, Нейтра и Белл (из Америки), Виллс и Ауд (из Голландии) и Эстберг (из Швеции).

¹⁹⁵ Архитектура современного запада / Общ. ред. Аркин Д., ИЗОГИЗ, М., 1932. С.3-4. Редактор назвал архитектурные течения того времени, которые возникли и получили развитие в капиталистических странах под знаком «нового движения» и «нового стиля», такими терминами, как «конструктивизм», «функционализм» и «новая архитектура».

архитекторы, как Марчелло Пьячентини и Армандо Бразини, едва ли могли считаться близкими авангардному направлению: их архитектурный стиль основывался на поисках выразительности в рамках романтизированного неоклассицизма, и в то время уже занял свое место в архитектурном сообществе Италии; Ханс Пельциг и Эрих Мендельсон, были пионерами немецкой экспрессионистской архитектуры 1920-х годов, а для творчества Рагнара Эстберга был близок национальный романтизм Швеции начала 1920-х гг.

Очевидно, что УСДС изначально собиралось пригласить не только архитекторов, известных приверженностью к «интернациональному архитектурному стилю», но и известных представителей различных традиционалистических архитектурных течений Европы 1920-х гг. В окончательном варианте список приглашенных зарубежных мастеров был сокращен, и в него вошли всего 8 фамилий, при этом, в нем оказалось примерно равное число «авангардистов» и «традиционалистов»: Пельциг, Гропиус, Мендельсон (из Германии), Ле Корбюзье, Перре (из Франции), Лэмб, Урбан (из США) и Бразини (из Италии). Кроме того, Г. Красин, представивший свой проект в первом туре, выставил свой эскиз и во втором, в качестве приглашенного архитектора.

Результаты второго открытого тура конкурса были объявлены 28 февраля 1932 г. Было присуждено 16 премий – три высшие, три первые, и по пять вторых и третьих премий. Кроме того, было приобретено пятьдесят проектов и двадцать одно рабочее предложение¹⁹⁶. При этом Совет строительства объявил, что «ни один из проектов международного конкурса нельзя считать окончательным»¹⁹⁷. Как справедливо отмечал Д. Хмельницкий «Международный конкурс на Дворец Советов... это исключительная коллекция блестящих и интереснейших проектов, сыгравших серьезную роль в творчестве крупнейших архитекторов Запада и

¹⁹⁶ Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007 г. С. 87.

¹⁹⁷ Филлюкова Н.И. Указ. соч., с. 7.

вообще в развитии западной архитектурной мысли. Это конкурс на многофункциональное большепролетное здание...»¹⁹⁸. Добавим, что этот тур конкурса является чрезвычайно ярким событием и в развитии советской, и даже шире, русской архитектуры 1930-х гг. Не останавливаясь на вопросах противостояния различных стилистических направлений того времени, попытаемся рассмотреть особенности основных архитектурных проектов, участвовавших в открытом туре конкурса. При этом представляется важным на этой стадии нашего исследования абстрагироваться от идеологического и политического контекста того времени и сосредоточиться на разборе вопросов чисто архитектурных – вопросов планировки, стиля и объемно-пространственных композиций задуманных в проектах сооружений.

¹⁹⁸ Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007 г. С. 86-87.

Проекты иностранных архитекторов, в том числе заказных, представленных на 2-й тур конкурса.

В проекте **Армандо Бразини** (рисунок 64-67) здание Дворца Советов выполнено в духе романтического символизма с использованием элементов классической архитектуры. Единое сложное по композиции здание вытянуто с севера на юг и объединяет в себе все разнообразные помещения. По форме плана эллипсовидный комплекс, симметричный относительно продольной оси, напоминает «удлиненную черепаху», с выступающими из эллипса «круглой головой, двумя круглыми боковыми ножками по ее сторонам, и двумя короткими задними ножками». Нижняя часть всего корпуса оформлена пилонами и колоннадами. Над серединой главного фасада, расположенного со стороны Боровицкой площади, возвышается вертикально вытянутая пирамидальная башня в форме сложенного зонта. На флангах этого фасада находятся две пониженные аналогичные башни с усеченными вершинами. (Согласно проекту в объеме средней башни должны были разместиться один над другим – два зала; еще два малых зала помещались под боковыми башнями. Основной большой зал Дворца Советов занимал заднюю часть сооружения, противоположную башням, которые играли роль величественных «пропилей» входа в здание). Венчает среднюю башню скульптура Ленина, расположенная лицом к Кремлю. (Этот прием роднит проект Бразини для Дворца Советов с созданным им же ранее проектом мемориала Данте Алигьери, в котором здание также увенчивалось статуей). На боковых фасадах (со стороны набережной и улицы Волхонки) и в заднем фасаде (со стороны Соймоновского проезда) на первом этаже расположены открытые галереи. На втором и третьем этажах находятся выступы, установленные на определенном расстоянии друг от друга и подхватывающие мотив пирамидальных башен. Линии фасадов второго и третьего этажей отступают вглубь по отношению к линии фасада первого этажа. Все фасады, кроме главного, оформлены единообразно. В облике комплекса зрительно доминируют три башни главного фасада, по сравнению с которыми другие архитектурные элементы

выглядят менее примечательными. Чрезвычайно эффектен созданный Бразини рисунок интерьера главного зала, в духе романтизированной античности, с монументальными ярусами аркад. В целом, в данном проекте отсутствует подчеркнутое внимание к функциональности здания и подчинение композиции линиям движения посетителей и демонстрантов, характерные для большинства проектов предварительного тура конкурса. В то же время проект отличается яркой необычной образной трактовкой.

Проект **Вальтера Гропиуса** (рисунок 68-70) разработан точно на участке храма Христа Спасителя. Комплекс, выполненный в формах геометризированного стиля, близкого конструктивизму, имеет в плане форму круга, с вынутыми из него секторами, со стороны Москвы реки и с противоположной. К круглому центральному ядру здания, таким образом, с северо-восточной стороны (со стороны Кремля) один за другим примыкают три клиновидных крыла, а с другой стороны – одно веерообразное крыло. В этих крыльях находятся главные залы и другие помещения Дворца Советов. В открытых боковых фасадах центрального здания расположены входы во Дворец. На участке от Боровицкой площади до улицы Ленивки находится площадь для посетителей и демонстрантов. Со стороны этой площади также расположены входы в здание в главных фасадах клиновидных крыльев. Дугообразный главный фасад большего веерообразного корпуса имеет пять башнеобразных выступов, находящихся на равном расстоянии друг от друга. Эти объемы заняты балконами, расположенными друг над другом на каждом этаже здания. Выполненный из стекла фасад здания аскетичен. Внешний облик здания в проекте Гропиуса напоминает проекты предварительного тура конкурса, основанные на поисках функциональности здания. Большой зал расположен в большем веерообразном крыле, а Малый зал – в среднем из клиновидных крыльев, прочие помещения находятся в двух оставшихся клиновидных корпусах. Крылья связаны между собой центральным круглым ядром, которое служит переходом между ними. Таким образом, все части объединяются в одно здание. Большой зал, вписанный в веерообразный

корпус, по вместимости не соответствует программе конкурса и составляет всего 13600 человек. Малый зал оформлен аналогично проекту А. Щусева в предварительном туре. Сцены Большого и Малого залов находятся в центральном круглом ядре. В своем проекте Гропиус попытался совместить функцию (линию движения посетителей и демонстрантов) с формой здания (сочленением центрального круглого ядра с клиновидными и веерообразным крыльями). Можно утверждать, что его проект имеет некоторое сходство с проектами предварительного тура, основанными на поисках центрического в плане функционального решения (АСНОВА, САСС-1 и Н. Ладовского). Вместе с тем, отметим, что отличительной чертой данного проекта является массивность здания, но в проекте отсутствуют монументальность, а особенно величественность, которые требовались по программе конкурса. С точки зрения объемно-пространственного построения задуманное Гропиусом сооружение не имеет явных композиционных доминант и предстает перед посетителем «трудночитаемым» огромным сооружением.

Для проекта **Ле Корбюзье** (рисунок 71-75), в отличие от работы Гропиуса, характерен предельно рационалистический функциональный подход с очень ясным легко «читаемым» планировочным построением. В проекте, выдержанном в стилистике «современной архитектуры», уделено большое внимание линиям движения транспорта и демонстрантов. Данный проект стал самым заметным среди проектов приглашенных архитекторов. Известность автора была основана на участии незадолго до этого в архитектурном конкурсе на проект Лиги Наций в Женеве, хотя он и не стал победителем. В принципе, можно рассматривать участие Ле Корбюзье в конкурсе на проект Дворца Советов ответным шагом на его поражение в конкурсе проекта Лиги Наций. Однако, данный архитектор являлся приглашенным, и по условиям второго тура его проект не мог участвовать в конкурсе наряду с обычными проектами. Несмотря на эти обстоятельства, жюри конкурса и посетители выставки высоко оценили данный

проект¹⁹⁹. Согласно генплану, корпус Большого зала размещен со стороны Соймоновского проезда, а корпус Малого зала – со стороны улицы Ленивки. В отличие от проекта Гропиуса корпуса не объединены в общий объем, а напротив, значительно удалены друг от друга: они размещены на противоположных концах общей оси симметрии всего комплекса. Оба корпуса имеют в плане одинаковую веерообразную форму и различаются только размерами. В сторону среднего пространства комплекса обращены объемы сценических коробок двух корпусов. Между ними находятся проходы и средняя обширная площадь для посетителей и демонстрантов. Входы в корпуса Большого и Малого залов задуманы со стороны средней площади комплекса. Во входной части здания Большого зала установлена платформа, над которой расположена плоская горизонтальная крыша, поддерживаемая столбами-опорами. С обеих сторон входной части здания Малого зала размещено по маленькому залу на 200 и на 500 человек. Между зданиями двух больших залов вдоль оси симметрии всего комплекса вытянут поднятый на опоры навесной переход, пересекающий средний двор. Таким образом, обеспечивается гарантированная связь между зданиями, не мешающая транспортному движению и движению посетителей и демонстрантов. Характерными чертами проекта являются аскетичные фасады из плоскостей остекления, использование железобетонного каркаса и многочисленные консольные конструкции. Главной выразительной деталью комплекса является большая параболическая декоративная арка, установленная над зданием Большого зала. За исключением этой арки, здания Большого и Малого зала похожи друг на друга. В целом, можно заключить, что в данном проекте больше внимания уделено функциональности здания, чем его выразительности: очевидно механистичен прием повторения формы корпусов двух основных залов. В то же время, думается, что Ле Корбюзье намеренно использовал такой прием: учитывая подавляющие грандиозные масштаба всего комплекса автор, возможно, пытался

¹⁹⁹ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.29, л.13. Из отзывов посетителей выставки о показе Всесоюзного конкурса на проект Дворца Советов видно, что самым впечатляющим среди проектов приглашенных архитекторов оказался проект Ле Корбюзье, несмотря на то, что он не был премирован.

придать ему наиболее легко воспринимаемую объемно-пространственную структуру. Вместе с тем, нельзя не отметить, что в рамках изобразительного языка «современной архитектуры», автор создал чрезвычайно изящный по рисунку и пропорциям проект.

В проекте **Томаса Лэмба** (рисунок 76-78) выдержанный в формах аскетичного неоклассицизма, симметричный относительно поперечной оси, прямоугольный в плане комплекс Дворца Советов вытянут с севера на юг и разделен на три блока: корпуса Большого зала, Малого зала и зала на 200-500 человек. Корпус Большого зала расположен на юге территории, со стороны Соймоновского проезда, корпус Малого зала – на севере, со стороны улицы Ленивки, а корпус зала на 200-500 человек размещен между ними. Вдоль всех фасадов здания идет лестница в виде крепидомы²⁰⁰. По всему периметру здания проходят открытые галереи. Такое расположение галерей затрудняет четкую организацию движения посетителей. Кроме того, данный проект не предусматривает наличие площадки для демонстрантов. Таким образом, в проекте не учтена возможность посещения Дворца большими массами людей. Здания Большого и Малого залов схожи по форме. В основу зданий положена прямоугольная форма в плане. Центральные части восточных и западных фасадов выполнены в виде выступающих дугообразных стен с вертикальными членениями упрощенными лопатками, чередующимися с вертикалями витражей. Средний квадратный в плане корпус доминирует по высоте, по сравнению с пониженными фланговыми блоками, имея ступенчатое завершение. Обращенный к реке фасад этого корпуса также оформлен в виде дугообразного выступа с вертикальными членениями, но их разбивка более мелкая, по сравнению с боковыми корпусами. Сооружение, представленное в проекте Лэмба, было отнесено к «парламентскому типу»²⁰⁰: видимо имелся в виду близкий неоклассицизму стиль официальных административных зданий в архитектуре США того времени, который был

²⁰⁰ Советская Архитектура, 1932. №.2-3. Указ. соч., С.71.

распространен в Вашингтоне и других крупных городах в 1920-е – 30-е гг. (в американской литературе этот стиль называется «федеральным» - Federal Style).

В проекте Дворца Советов **Эриха Мендельсона** (рисунок 79-82) Большой зал, Малый зал и другие помещения объединены в одном здании эллиптической формы, вытянутом с севера на юг. Стиль почти симметричного сооружения, составленного из чистых геометрических форм, близок конструктивизму, но в то же время симметрия плана знаменует тяготение к классическим принципам композиции. Объем Большого зала расположен со стороны улицы Ленивки, а объем Малого зала – со стороны Соймоновского проезда. Между объемами Большого и Малого залов, вдоль поперечной оси эллипса, расположен повышенный прямоугольный в плане корпус сценической коробки. Она превышает по высоте части, в которых расположены залы и зрительно разделяет их. Большая сцена, расположенная в середине комплекса, используется для обоих залов. Конструкция, устроенная в этом прямоугольном корпусе, предусматривает возможность закрытия сцены с одной стороны (в зависимости от того, какой зал используется в данный момент) звуконепроницаемым занавесом, а при необходимости пространство сцены может быть открыто и с обеих сторон. Остальные помещения расположены вокруг главных залов. Вокруг Малого зала размещены четыре зала на 200-500 человек, помещения которых разделены внутренними дворами. Главные входы в здание расположены в боковых фасадах прямоугольного корпуса. Кроме того, отдельные входы для Большого и Малого залов располагаются вдоль периметра комплекса. Перед входом в корпус Большого зала расположена площадка для демонстрантов. Крыши корпусов Большого и Малого залов имеют формы полусфер. Причем, корпус Большого зала несколько превосходит по высоте корпус Малого зала. Такая конструкция здания отвечает требованиям акустики. Наличие центрального повышенного прямоугольного корпуса решает проблему разницы высоты между корпусами Большого и Малого залов. Представляются справедливыми слова Григория

Бархина о том, что в проектах Мендельсона «есть определенный уклон к формализму, даже к архитектурной романтике»²⁰¹.

Проект **Огюста Перре** (рисунок 83-86) отличается от вышеуказанных проектов приглашенных архитекторов расположением зданий и иным подходом к ткани городской застройки. Архитектор постарался не застраивать место, на котором стоял храм Христа Спасителя, оставив его пустым, но создал по сторонам образовавшейся площади два крупных асимметричных массива зданий, полностью заполняющих оставшиеся участки территории. Как и в проекте Ле Корбюзье, в данном проекте корпуса Большого и Малого залов разделены. Согласно генплану, корпус Большого зала находится со стороны набережной, а корпус Малого зала – со стороны улицы Волхонки. Между двумя зданиями простирается широкая площадь-проход, ведущий от Боровицкой до Кропоткинской площади. Корпус Большого зала расположен на пересечении Соймоновского проезда и набережной Москвы-реки. Форма зала полукруглая в плане, а форма самого корпуса близка к треугольной. Малый зал имеет в плане подковообразную форму. Помещение зала расположено напротив Музея Изящных Искусств, а весь корпус в целом вытянут вдоль улицы Волхонки. Внешний вид комплекса, задуманного Перре, лаконичен и довольно однообразен, на фасадах использованы ритмические горизонтальные и вертикальные членения. В обращенных на площадь фасадах созданы симметричные композиции с выдвинутыми вперед одинаковыми фланговыми объемами. Стиль задуманного Огюстом Перре комплекса трудно определить однозначно. Регулярность центральной площади, обработка фасадов вертикальными пилонами созвучны упрощенному символическому неоклассицизму. Формы корпусов с монотонными ячеистыми фасадами отчасти близка стилистике позднесоветского «интернационального» стиля, ярким примером которого является комплекс административных зданий на Калужской площади в Москве.

²⁰¹ Дворец Советов СССР, 1933. Указ. соч., С.82.

В проекте **Ханса Пёльцига** (рисунок 87-90) есть общие черты, с одной стороны, с проектом Ле Корбюзье, а с другой – с работой Перре. Согласно генплану, Большой и Малый залы размещены в отдельных отстоящих друг от друга объемах. Корпус Большого зала находится со стороны Соймоновского проезда, а корпус Малого зала – со стороны улицы Ленивки. Между ними расположен проход, ведущий от улицы Волхонки до набережной Москвы-реки. Аналогично проекту Ле Корбюзье, корпус Большого зала имеет в плане веерообразную форму. Форма корпуса Малого зала близка подковообразной. В проекте Ле Корбюзье сценические объемы Большого и Малого залов обращены к пространству центральной площади; а в проекте Пёльцига, напротив – объемы сценических коробок расположены в частях зданий, обращенных к периферии. Таким образом, сцена Большого зала располагается в стороне Соймоновского проезда, а сцена Малого зала – в стороне улицы Ленивки. Оба корпуса расширяются к центральному проходу. Боковые, вытянутые к югу, флигели корпуса Малого зала ограничивают курдонер, который соединяется с центральным проходом. Здание Большого зала «приподнимается на искусственной террасе с уровнем на 7 м выше второй площади, что позволяет автору использовать пространство под ней для механического транспорта»²⁰². Проект Пёльцига был оценен, в частности, за то, что в нем, кроме направления движения посетителей, учтено также удобство движения транспорта, оговоренное в программе конкурса. Для достижения этой цели, в том числе, между южным фасадом корпуса Большого зала и Соймоновским проездом была спроектирована площадка и парковочные места для транспорта, вокруг которых находился проход для демонстрантов. Однако, если обратить внимание на центральный проход для демонстрантов между корпусами Большого и Малого залов, то можно отметить, что в проекте Пёльцига данное пространство недостаточно спланировано, по сравнению с проектами Ле Корбюзье и Перре. Входы в здание Большого зала расположены со стороны центрального прохода, что осложняет продвижение

²⁰² Дворец Советов СССР, 1933. Указ. соч., С.81; Она же, Советская Архитектура, 1932, №.2-3. Указ. соч. С.70-71.

посетителей по нему. Кроме того, выступающие в сторону средней зоны комплекса боковые крылья здания Малого зала также уменьшают ширину центрального прохода. На фасадах зданий, выдержанных в духе немецкого экспрессионизма, использованы характерные для этого направления размельчающие поверхность частые вертикальные и широкие горизонтальные членения, подчеркивающие геометрию форм объемов, как и в проекте Перре. Весьма эффектно экспрессионистическое изображение амфитеатра Большого зала. С точки зрения целостности и масштабности комплекса о данном проекте было сказано, что его «можно отнести к категории наиболее удачных на конкурсе»²⁰³.

В проекте **Йозефа Урбана** (рисунок 91) корпуса Большого и Малого залов разделены центральным проходом и площадью для демонстрантов. Объем Большого зала расположен в юго-западном углу участка, со стороны Кропоткинской площади. Его форма в плане является веерообразной, как в проектах Ле Корбюзье и Пельцига. Объем Малого зала имеет трапециевидную форму и размещен со стороны улицы Ленивки. Третий корпус для размещения различных помещений, примыкает с южной стороны к объему Малого зала. Между двумя последними корпусами и объемом Большого зала расположен дугообразный проход, который протягивается от улицы Волхонки до Соймоновского проезда. В юго-восточном углу участка, на пересечении набережной и Соймоновского проезда, находится еще один четвертый объем, имеющий в плане форму вытянутого прямоугольника. В отличие от других проектов, в проекте Урбана центральное пространство между корпусами Большого и Малого залов служит не только проходом, но также и площадью, с которой открывается вид на корпус Большого зала. На главном фасаде здания Большого зала через равные расстояния расположены вертикальные прямоугольные пилоны; поверхность фасада дополнительно размельчена горизонтальными и вертикальными членениями, как в проектах Ле Корбюзье и

²⁰³ Дворец Советов СССР, 1933. Указ. соч., С.83.

Лэмба. В данном проекте также использована искусственная терраса, на которой установлено здание Большого зала, как в проекте Пельцига. Благодаря этой террасе участок Дворца Советов разделен по высоте на два уровня. Первый уровень выделен для движения транспорта, а второй, более высокий, для движения посетителей и демонстрантов. Наличие широкого центрального пространства зрительно разделяет здания комплекса между собой. Образность этой архитектуры, отчасти возникшая под влиянием кубизма, основана на сочетании многочисленных геометризованных объемов и выступов. На поданном на конкурс чертеже перспективы комплекса, он предстает как зрительно монолитный «низкий замок», в формах которого соединились мотивы ар деко и экспрессионизма.

Проект представлявшего США **Н.В. Васильева** отчасти близок по общей композиции работе Эриха Мендельсона. Комплекс, выдержанный в брутальных геометризованных формах, имеет в плане форму эллипса. В двух его концах размещены почти идентичные по форме корпуса Большого и Малого залов. В разрыве между этими двумя объемами, в отличие от проекта Мендельсона, размещена площадь, над которой возвышается тонкий объем небоскреба, сдвинутый к корпусу Малого зала. Оригинальной чертой проекта является широкая кольцевая эспланада, обводящая по периметру весь комплекс и позволяющая организовать круговое движение демонстраций.

В проекте североамериканских архитекторов **Персимана и Гудмана** в сложном многообъемном комплексе доминирует главное здание, составленное из веерообразных блоков Большого и Малого залов, соединенных общим ядром сценической коробки (этот прием схож с проектами Мендельсона и Гропиуса). Второе меньшее по размерам здание, включающее два малых зала, поставлено напротив главного сооружения на другом конце среднего пространства площади для демонстраций. Ближе к Москве реке вытянут узкий длинный вспомогательный соединительный корпус. Над его средней частью возвышается тонкая башня, отмечающая среднюю поперечную ось площади собраний.

В проекте швейцарского архитектора **В. Безингера** Дворец Советов, выдержанный в стилистике авангардного направления, задуман как дробный по композиции комплекс из нескольких близких по масштабу не крупных корпусов, над которыми возвышается один небоскреб.

Во втором туре конкурса также участвовали два проекта, которые дополнительно заказало Управление Строительством Дворца Советов у отечественных проектировщиков. Один из них – проект Г.Б. Красина, участвовавшего ранее в предварительном туре конкурса, а второй – проект ГИПРОВТУЗа под руководством архитектора Ханнеса Мейера, который работал в СССР в то время.

Проект, представленный **Г.Б. Красиным и И.Н. Николаевой** (рисунок 92-95), при участии В.Н. Васильева, Д.А. Касаткина, В.В. Бенккера, во втором туре конкурса, мало чем отличается от работы Красина предварительного тура. В основе композиции – единый круглый в плане гигантский объем, вмещающий на двух ярусах, один над другим, Большой и Малый залы и другие помещения. Однако, внешний вид зданий в этих проектах имеет ряд существенных отличий. В проекте предварительного тура верхняя часть объема была выполнена в духе символической неоклассики, а в проекте второго тура верхняя часть перекрыта куполом в виде полусферы. По всему кольцеобразному фасаду, через равные расстояния, располагаются шесть одинаковых выступающих вертикальных корпусов-пилонов лестниц. Внизу перед этими пилонами – крупные скульптурные композиции. Кроме того, на северном конце плоской крыши примыкающего со стороны Кремля к основному объему низкого трехэтажного трапециевидного корпуса установлена статуя Ленина с вытянутой вперед рукой. На первом этаже круглого главного объема находятся входы в здание, окруженные открытыми галереями, оформленными колоннадами. Внутренняя структура главного объема основана на том, что Малый зал располагается над Большим залом. По разрезу здания видно, что высота Большого и Малого залов одинакова. Форма потолка Большого зала является вогнутой, что придает залу в

вертикальном разрезе клиновидную форму. Такая форма зала, вероятно, соответствует требованиям акустики. В целом, можно заключить, что в проекте Г.Б. Красина внешний облик Дворца Советов не отличается особой яркостью образа, а скорее отвечает конструктивным особенностям здания.

В проекте бригады **ГИПРОВТУЗа** (авторы – группа немецких архитекторов-авангардистов Х. Мейер, Т. Вайнер, К. Майман, Р. Менш, К. Пюшель, Ф. Тольцнер, А. Урбан, Б. Шефлер) (рисунок 96-97), выполненном в стилистике современной архитектуры, объемы двух залов отнесены на концы вытянутого вдоль набережной Москвы реки участка. Корпус Малого зала расположен с северной стороны, а корпус Большого зала – с южной. Сцены залов обращены друг к другу. Между корпусами расположена обширная прямоугольная площадь для демонстрантов. Такое расположение площади не является оригинальным, но ее размер, в отличие проектов приглашенных архитекторов, превышает площадь обоих корпусов. Площадь со стороны набережной украшена четырьмя скульптурными композициями, которые отделяют ее от проезжей части. Форма корпуса Малого зала является веерообразной и расширяется к южной стороне. Перед корпусом Малого зала, со стороны внутренней площади, расположен вытянутый с востока на запад корпус, имеющий в плане прямоугольную форму. Данный корпус приподнят на столбах-опорах, что позволяет потоку демонстрантов проходить под ним, мимо корпуса Малого зала, на центральную площадь. Согласно чертежам, фасад здания выполнен из стекла и не декорирован. Корпус Большого зала имеет в плане форму эллипса, а линия купола в разрезе дугообразная. Главный вход в корпус расположен со стороны площади для демонстрантов и представляет собой широкий проем в фасаде здания, в верхней части открытый до самой крыши. Вокруг партера Большого зала расположен проход, ведущий посетителей и демонстрантов от центрального двора, через зал, к Соймоновскому проезду. Фасад корпуса Большого зала не декорирован, аналогично корпусу Малого зала. В проекте ГИПРОВТУЗа аскетичный внешний

вид комплекса является отражением строительной конструкции, как и в проекте Корбюзье.

Попытаемся сформулировать краткие выводы по особенностям заказных проектов иностранных и советских архитекторов во 2-м туре. Необходимо отметить общую черту подавляющего числа проектов: симметрию предложенных комплексов относительно продольной оси (исключением являются работы О. Перре (у него симметрична только средняя площадь), и Персимана и Гудмана). *По принципу планировки и форме плана* все проекты можно разделить на 2 группы. К 1-й группе отнесем варианты, в которых предлагается создать единый объем (пусть и сложной конфигурации) или объем с общим центром. К этой группе принадлежат, прежде всего, проекты Э. Мендельсона и А. Бразини. Общая их черта – эллипсовидная форма плана. Композиция Дворца Советов в проекте В. Гропиуса, хотя и не монолитна, а скорее распадается на несколько объемов, но объединена общей сердцевинной и единой формой плана, построенного на основе концентрических кругов и их секторов. В проекте Урбана в основу плана комплекса положен вытянутый прямоугольник: вписанные в него объемы двух главных залов объединены общей сердцевинной, в которой смыкаются пространства сцен. Вытянутую прямоугольную форму плана имеет и комплекс из трех близко расположенных объемов в проекте Томаса Ламба. В проекте Г.Б. Красина главный объем имеет правильную круглую форму. Ко 2-й группе относятся проекты, в которых задумано создание комплекса из двух главных объемов, разделенных пространством площади: это работы Ле Корбюзье, О. Перре, Х. Пельцига, Н.В. Васильева, Персимана и Гудмана, бригады ГИПРОВТУЗа. *По стилистическим решениям* выделим три группы. 1-я группа: к стилистике геометризированной авангардной архитектуры относятся проекты В. Гропиуса, Ле Корбюзье, Э. Мендельсона, Н.В. Васильева, Персимана и Гудмана, Г.Б. Красина, бригады ГИПРОВТУЗа. Неверно было бы утверждать, что эти авторы не искали в своих проектах образной выразительности – вместе с тем, отметим, некоторую схематичность и скованность изобразительных средств в

этих работах, что выразилось, в частности, в механическом повторении одинаковых форм главных корпусов (например, у Ле Корбюзье) и в создании строго симметричных композиций. 2-я группа: к стилистике экспрессионизма можно отнести проекты А. Бразини и Урбана. Оба эти проекта весьма своеобразны. Особенно необычен выделяющийся странной неуравновешенной композицией проект А. Бразини – но тем он и интересен: в созданном им образе доминируют романтические футуристические мотивы. Комплекс Урбана на чертеже перспективы здания предстает как своего рода обширное низкое замковое сооружение с невысокими башнеобразными выступами (отчасти эта стилистика навеяна ар деко). 3-я группа: традиционализм с мотивами неоклассицизма и ар деко представлен тремя проектами. Работа Т. Ламба демонстрирует аскетичный вариант суховатого по формам неоклассицизма. Более выразительны проекты О. Перре и Х. Пельцига: эти работы роднит разбивка длинных монотонных фасадов корпусов мелкими вертикальными членениями (тот же прием несколько механистичной разбивки фасадов в дальнейшем будет применен в окончательном варианте композиции Дворца Советов Б.М. Иофана).

Проекты, премированные во втором туре конкурса.

В рамках присуждения премий наиболее выдающимся проектам было решено, что жюри «распределяет премии в зависимости от относительной ценности каждого проекта, совокупности его отдельных частей, с точки зрения возможности практического применения его при осуществлении строительства»²⁰⁴. В результате было премировано 16 проектов, несмотря на то, что ни один из них не удовлетворил жюри полностью.

В первую очередь мы рассмотрим три проекта, получившие высшую премию, - работы Гектора Гамильтона, И.В. Жолтовского (при участии Г.П. Гольца), Б.М. Иофана.

²⁰⁴ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.2, л.3.

Проект американского архитектора **Гектора Гамильтона** (рисунок 98-101), выдержанный в стилистике ар деко, является наиболее реалистичным и последовательным с точки зрения композиции и внешнего вида здания, по сравнению с рассмотренными ранее проектами приглашенных архитекторов. Задуманный Гамильтоном комплекс невысоких сооружений был симметричен относительно двух взаимно перпендикулярных осей. Согласно генплану, комплекс Дворца Советов вытянут вдоль реки с севера на юг, и его южная и северная части спроектированы в виде одинаковых объемов, разделенных площадью, расположенной на поперечной оси симметрии. Корпус Большого зала расположен с северной стороны, а корпус Малого зала – с южной. Объемы двух залов связаны между собой возвышающимся над всем сооружением корпусом-переходом, расположенным вдоль продольной оси симметрии участка. При этом соединительный корпус приподнят над землей, что позволяет демонстрантам пройти под ним через всю площадь. Помимо этого, ряд узких параллельных проходов и проездов, соединяющих восточную и западную стороны участка Дворца Советов, расположены под корпусами Большого и Малого залов. Важнейшим отличием проекта Гамильтона от других работ, является четко продуманная схема доступа транспорта в нижнюю часть комплекса, весь нижний этаж которого намечено превратить в систему взаимно-параллельных въездов: эти въезды используются «для загрузки помещений Дворца Советов, путем ввода под здание трамваев, автобусов и автомобилей»²⁰⁵. Большой и Малый залы развернуты сценами к периферии здания, таким образом зрительские места расположены ближе к центральной части. За зрительскими местами обоих залов, в центральной части комплекса, находятся различные помещения. Центральные части фасадов со стороны набережной и улицы Волхонки оформлены рядом широких вертикальных выступов. Вертикальные членения остальных фасадов более размельченные, как в проекте Пельцига. Подобное оформление в духе ар деко дает возможность подчеркнуть массивность здания без использования

²⁰⁵ Дворец Советов СССР, 1933. Указ соч., С.85.

лишних декоративных элементов. Стоит отметить, что в данном проекте автор использовал «архитектурный прием, крайне стеснивший внутреннюю планировку здания»²⁰⁶. Среди рассмотренных ранее проектов приглашенных архитекторов близкими к проекту Гамильтона являются работы Бразини и Лэмба. С проектом Лэмба сходство достаточно большое, за исключением того, что средняя часть комплекса у Гамильтона занята площадью, а у Лэмба – третьим корпусом. Фланговые здания обоих проектов имеют схожие пропорции, вытянуты с севера на юг, северный и южный фасады зданий в обоих проектах выполнены полукруглыми. Иностранные эксперты, видимо отмечая приземленность образа, созданного архитектором, писали, что проект Гамильтона создает впечатление «городского дома со станцией метро под основой здания»²⁰⁷.

Проект **И.В. Жолтовского** (при участии Г.П. Гольца) (рисунок 102-105) принципиально отличается от рассмотренных выше проектов. Задуманный зодчим ансамбль выполнен в стилистике неоренессанса и имеет непосредственные отсылки к композиционным мотивам стоящего рядом московского Кремля. Комплекс Дворца Советов вытянут вдоль реки с севера на юг, как и в большинстве проектов. Вместе с тем, весь участок Дворца Советов, имеющий в плане форму сильно вытянутой трапеции, полностью отделен от окружающей территории: корпуса вытянутой прямоугольной формы, стены, галереи и аркады создают своеобразное «крепостное» замкнутое ограждение участка, внутри которого расположены объемы Большого и Малого залов. Занимающий среднее положение корпус Большого зала, в форме римского Колизея, фланкирован двумя внутренними дворами. Корпус Малого зала находится в южном конце участка, а в северном конце, ближе к Кремлю, расположен прямоугольный в плане корпус, увенчанный высокой ступенчатой башней-кампаниллой, несколько напоминающей по структуре и пропорциям вертикально растянутую кремлевскую башню. На вершине башни – скульптуры

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ The Palace of the Soviets, Moscow // The Architectural Review, London, 1932, vol.71. P.200.

рабочих. Между корпусами Большого и Малого залов расположен двор, входы в который, с восточной и западной сторон, оформлены в виде крупных аркад. С северной стороны к корпусу Большого зала также примыкает просторный двор, с западной и восточной стороны ограниченный галереями. Этот двор трактован как парадный: вход в него, расположенный на севере и отмеченный своеобразной «надвратной» башней-кампаниллой, представляет собой главный вход в комплекс. Собственно вход оформлен в виде портика, колонны которого достигают в высоту второго этажа здания. В целом, можно отметить, что в данном проекте не достаточно учтены линии движения транспорта и тысяч демонстрантов. Массивный стилобат корпуса Большого зала имеет в плане трапециевидную форму с четырьмя угловыми выступами, наподобие средневековых крепостных бастонов. Форма Большого зрительного зала – полный круглый амфитеатр со сценой в его центре. Убранство второго и третьего этажей «корпуса-колизея» выполнены в виде аркад, внутри которых располагаются символические скульптуры. Фасады увенчаны широкой полосой глухой стены. Корпус Малого зала состоит из двух объемов: с юга находится полуциркульный корпус зрительного зала, перед которым с севера, со стороны внутренней площади, возвышается повышенный объем сценической коробки. В проекте И.В. Жолтовского корпуса Большого и Малого залов разделены, но галереи и аркады, образующие внешний контур участка, объединяют все строения в единый комплекс. Расположение главного и боковых входов в комплекс в рамках единого контура строений создает впечатление общей замкнутости и изолированности пространства. Не случайно, одним из недостатков проекта И.В. Жолтовского было названо то, что «замкнутость площади сооружения не отвечает выдвигаемому требованию открытой площади вокруг Дворца»²⁰⁸.

Проект **Б.М. Иофана** (рисунок 106-109) основан на его предыдущем проекте, поданном на предварительный тур. Планировочно и по характеру и набору главных объемов проект отчасти близок работе И.В. Жолтовского: здесь также

²⁰⁸ Дворец Советов СССР, 1933. Указ. соч., С.75.

задумано создание двух основных корпусов круглого Большого зала и полукруглого Малого зала, а также башнеобразного объема, увенчанного скульптурой рабочего. Отличием от проекта И.В. Жолтовского является расстановка двух объемов залов по концам участка, с образованием между ними единой обширной площади, на которой устанавливается башня. Корпус Малого зала расположен в северной стороне участка, а корпус Большого зала – в южной. Площадь для демонстрантов с трех сторон окружена галереей (речная сторона участка оставлена открытой). Такое расположение корпусов аналогично предыдущему проекту автора. Однако, башня, увенчанная скульптурой, теперь расположена в центре южной границы площадки для демонстрантов, в рамках галереи, обходящей двор. Цокольная часть этой башни представляет собой вход в корпус Большого зала. Восточная граница площади полностью открыта, и демонстранты могут свободно выходить на набережную через площадь Дворца Советов. Можно сделать вывод, что в данном проекте Б.М. Иофан в большей степени учитывает линии движения посетителей и демонстрантов, чем в своей предыдущей работе. В частности, это подчеркивается тем, что входы в корпус Большого зала расположены в его боковых фасадах (со стороны улицы Волхонки и набережной). Движение посетителей и демонстрантов от входов, через внутренние помещения корпуса, во двор и, далее, огибая корпус Малого зала, указано в плане. Входы в корпус Малого зала также расположены в его боковых частях и со стороны улицы Ленивки, что облегчает вход и выход посетителей и демонстрантов. Лаконичное наружное убранство подчеркивает геометрию форм: кроме вертикальных членений, использованных на фасадах второго этажа корпусов Большого и Малого залов, здания практически не декорированы. Башня, расположенная на входе в корпус Большого зала, по оценке современников, «напоминает американские небоскребы»²⁰⁹. Ее вертикально вытянутая спиралевидно закрученная форма, несомненно, навеяна мотивами ар деко. Однако, наличие скульптур рабочих, расположенных на лестницах при входе в

²⁰⁹ Там же, С.76.

корпуса Большого и Малого залов, а также на лестницах, ведущих с набережной на площадь, говорит о том, что в данном проекте приемы классической архитектуры используются для создания символической атмосферы важнейшего здания страны.

Обобщая особенности трех проектов, получивших высшую премию, отметим, что они представляют два разных стилистических направления: ар деко (проекты Гамильтона и Иофана) и неоренессанс (проект Жолтовского). Отметим, что ни один из проектов, относящихся к линии авангардной геометризированной архитектуры, не получил высшей оценки. Все три премированные работы отличаются ясностью пространственно-планировочного решения, основанного на четких симметрично-осевых построениях; две из них – проекты Иофана и Жолтовского, кроме того, насыщены «говорящими» изобразительными элементами – многочисленной скульптурой; важнейшими образными частями этих проектов являются пирамидальные башнеобразные объемы, также увенчанные скульптурой.

Проекты, удостоенные первой премии.

В основу проекта **К. Алабяна и В. Симбирцева** (рисунок 110-112) лег их проект для предварительного тура конкурса, созданный в рамках организации ВОПРА. Задуманный авторами комплекс в стилистике конструктивизма асимметричен в плане. Прямоугольный корпус Малого зала расположен в северо-восточном углу участка и вытянут вдоль набережной. В южной части комплекса расположен корпус Большого зала, имеющий в плане форму эллипса. Два главных объема соединены между собой рядом дополнительных строений, что создает впечатление единого комплекса зданий. Перед входом в корпус Большого зала, как и в предыдущем проекте этих авторов, расположена площадь для демонстрантов. В отличие от проекта для предварительного тура, по центральной оси площади установлен ряд монументов из скульптур рабочих, предназначенный для разделения потоков движения демонстрантов и посетителей. Вместе с тем,

данные скульптуры способствуют созданию патриотического образа Дворца Советов. Строения, связывающие между собой корпуса Большого и Малого залов, выполняют только функцию переходов, в отличие от проекта предварительного тура, где в данных строениях располагаются различные подсобные помещения. Такая структура является следствием того, что «с целью обеспечения быстрой загрузки и выгрузки как большого зала, так и остальных помещений, все входы и вестибюли расположены вдоль длинного периметра здания»²¹⁰. Т. е. вдоль восточного фасада строений, соединяющих корпуса Большого и Малого залов, располагается ряд дополнительных входов в здание со стороны набережной. Северный фасад корпуса Большого зала выполнен из стекла и имеет возможность автоматически открываться, как и в проекте предварительного тура. В боковых частях корпуса расположены лестницы, ведущие к проходу на зрительские места зала. Внешний вид здания практически совпадает с предыдущим проектом авторов. Однако, из вертикального разреза корпуса видно, что сферическая часть купола Большого зала имеет двойную оболочку, для обеспечения лучшей акустики.

В проекте **Я. Додицы и А. Душкина** (рисунок 113-115) есть общие черты с проектом Э. Мендельсона. Комплекс в стилистике авангардной архитектуры имеет в плане форму эллипса. Корпус Большого зала расположен в северной стороне участка, а корпус Малого зала – в южной. Форма каждого корпуса является полукруглой в плане. Между ними расположен прямоугольный в плане объем сценической коробки. В центральной части объема установлена автоматическая перегородка, как и в проекте Мендельсона. Над сценой располагаются различные подсобные помещения. Входы в корпуса Большого и Малого залов расположены, аналогично проекту Мендельсона, вдоль полукруглых фасадов. Напротив корпуса Большого зала находится площадь для демонстраций. Форма верхней части корпусов Большого и Малого залов ступенчатая, в отличие от проекта Мендельсона, где она выполнена в виде

²¹⁰ Советская Архитектура, 1932. №.2-3. Указ. соч., С.19.

купола. Фасады корпусов выполнены из стекла. Скульптуры, помогающие создать образ Дворца Советов, в проекте не использованы. По словам А. Щусева, в данном проекте «авторы дают часто встречающееся на наших архитектурных конкурсах здание клуба обычного типа, увеличенного? до громадных размеров»²¹¹. Действительно, например, победившую в конкурсе на проект Дворца культуры какого? работу братьев Весниных характеризует сочетание полукруглых залов и прямоугольного корпуса, а также наличие стеклянного фасада. Таким образом, мнение А. Щусева можно считать обоснованным.

Проект **А. Жукова и Д. Чечулина** (рисунок 116-117) отличается от других проектов, удостоенных первой премии, монументальной ордерной архитектурой в духе неоренессанса. План комплекса симметричен относительно продольной оси. Между объемами Большого и Малого залов расположена квадратная площадь, окруженная колоннадами (близкие мотивы использованы в проектах И.В. Жолтовского и Б.М. Иофана). Корпус Большого зала расположен в южной стороне участка; он круглый в плане с пятью лестничными выступами, придающими объему форму пятиконечной звезды. Корпус Малого зала находится в северной стороне, прямоугольный в плане. Руководствуясь ландшафтной ситуацией на участке Соймоновского проезда и набережной, авторы спроектировали стереобат в восточной части здания, который спускается к Москве-реке, аналогично проекту Б.М. Иофана. Со стороны Соймоновского проезда расположена ведущая к входу в Большой зал лестница, в боковой части которой установлена скульптура Ленина. Между лестничными выступами, вдоль фасадов здания, расположены дугообразные открытые галереи. Средний ярус фасада корпуса Большого зала декорирован многочисленными лопатками. В верхней части фасада устроен фриз с рельефами, изображающими рабочих, и надписями в верхней части.

Пять проектов, удостоенных второй премии.

²¹¹ Дворец Советов СССР. М., 1933. С.74.

В проекте **УОПРА** (Харьковского отделения ВОПРА; Фролов П.И., Афанасьев Ю.П., и др.) (рисунок 118-120), Большой и Малый зал помещены в середине одного обширного трапециевидного в плане здания по сторонам общей сцены (такое архитектурное решение близко проектам Мендельсона, Додицы и Душкина). Сооружение задумано в формах современной архитектуры. Второстепенные помещения комплекса остроумно расположены на периферии здания. В северной части территории запланирована площадь для демонстраций. Кроме того, согласно генплану, строения на участке от улицы Ленивки до Боровицкой площади не подлежат сносу, в отличие от других премированных проектов, что также ограничивает размер площадки. Вдоль всего периметра здания расположен проход для демонстрантов. Крыша здания имеет сложную конфигурацию в виде уплощенного вытянутого купола. В оформлении боковых фасадов использованы горизонтальные членения ярусов, выполненные из стекла и железобетона. Главный вход расположен со стороны северного фасада. Центральная часть северного фасада, обрамляющая главный вход, выполнена из стекла, однако, в оформлении боковых частей этого же фасада стекло не используется. По бокам от главного входа установлены скульптуры рабочих. Помимо этого в проекте не использованы никакие декорирующие элементы, в связи с чем о нем было сказано, что «в отношении архитектурно-художественной выразительности проект выглядит скупом»²¹².

Проект **Г. Я. Вольфензона, Р.О. Вальденберга, Д.С. Меерсона и З.Л. Розенфельда** (рисунок 121-123), выполнен в ярких подчеркнуто геометризированных формах авангардного архитектурного направления периода. Проект отличается от большинства других проектов асимметричным расположением зданий. Согласно генплану, длинный, прямоугольный в плане, корпус, играющий роль композиционного стержня, вытянут вдоль улицы Волхонки, от улицы Ленивки до Соймоновского проезда. К его южному концу с запада примыкает полуэллиптический в плане корпус Малого зала. С другой,

²¹² Советская Архитектура, 1932. №.2-3. Указ. соч., С.32.

восточной, стороны к середине продольного корпуса примыкает эллиптический в плане объем Большого зала. С севера композиция комплекса завершена необычно высоким похожим на иглу башнеобразным обелиском (общая идея композиции, несомненно, навеяна проектом института им. Ленина И. Лелнидова). Между продольным корпусом и объемом Большого зала в направлении набережной запланирована обширная трехуровневая площадь. Верхняя часть корпуса Большого зала выполнена в виде полусферы; композиция зала основывается на форме амфитеатра. Вокруг Большого зала расположены различные помещения. Вход в корпус находится со стороны северного фасада, и перед ним установлены скульптуры рабочих. Корпус Малого зала перекрыт плоской крышей. Фасад здания выполнен из стекла. На первом этаже удлиненного прямоугольного корпуса расположена открытая галерея, через которую посетители могут пройти с улицы Волхонки на площадь для демонстраций.

В выполненном в стилистике авангардной архитектуры проекте группы студентов «ВАСИ», работавшей под руководством **А.В. Власова** (рисунок 124-126), асимметричное расположение корпусов похоже на проект К. Алабяна и В. Симбирцева. Корпус Большого зала размещен у южной границы участка, а вдоль набережной вытянут протяженный корпус, имеющий в плане сложную форму. В центральной части данного корпуса находится Малый зал. В целом, форма комплекса Дворца Советов в этом проекте при взгляде сверху напоминает латинскую букву «J». Оба объема залов расширяются в сторону двора, что сокращает размер внутренней площади по сравнению с проектом К. Алабяна и В. Симбирцева. Доминантой композиции является полусферическое завершение корпуса Большого зала. Северный фасад корпуса имеет ступенчатую структуру. Часть объема, в которой располагается Малый зал, решена в виде трапеции, а в его северной оконечности находится квадратное в плане строение с подсобными помещениями. Северная половина этого корпуса представлена воздушной галереей со сквозными проходами под ней, обеспечивающими выход на набережную Москвы-реки.

В проекте **А. Кастнера и О. Стонорова** (США) (рисунок 127-129), выполненном в стилистике современной архитектуры с элементами экспрессионизма, Большой и Малый залы, оба – трапециевидной формы, расположены в одном здании, друг напротив друга; между ними находится общее сценическое пространство (аналогично проекту Э. Мендельсона, а также Я. Додицы и А. Душкина). Перекрытие над залами имеет вогнутую форму. Различные подсобные помещения располагаются не на периферии основных залов, а вынесены в отдельный объем, стоящий вдоль Соймоновского проезда. Здание Большого и Малого зала вытянуто параллельно улице Волхонке, с северо-востока на юго-запад. Главный, северо-восточный, фасад здания расположен на пути движения посетителей и демонстрантов, идущих со стороны Моховой улицы и Кремля. Фасад представлен в виде мощной и эффектной ступенчатой структуры, уступы которой отвечают во внутренней конструкции здания ярусам зрительных мест Большого зала. Отделочным материалом для главного фасада авторы выбрано стекло.

В проекте **И.Г. Лангбарда** (рисунок 130-133), выполненном в стилистике современной архитектуры (родственной советскому строительству 1970-х – 80-х гг.), комплекс Дворца Советов имеет симметричную относительно продольной оси композицию. Расположенный с севера Круглый в плане корпус Большого зала и поставленный с юга полукруглый корпус Малого зала, вписанный в прямоугольник, примыкают к вытянутому между ними длинному прямоугольному корпусу своеобразного пассажа или крытой площади, завершенной стеклянным фонарем (кроме среднего открытого пространства, в этом корпусе расположены различные подсобные помещения). Большой и Малый зал развернуты сценами друг от друга. Входы в корпуса Большого и Малого залов расположены со стороны северного и южного фасадов соответственно. Вместимость Большого зала составляет 14143 места таким образом данный проект не точно выполнял условия конкурса. Зал имеет в плане форму круга. В южной части зала по дуге, через равные расстояния, расположены шесть

балконов, имеющих в плане форму эллипса. В северной части находится дугообразный ступенчатый балкон, в центре которого на вертикальном постаменте установлены скульптуры рабочих. Главный вход в корпус оформлен в виде широкой открытой галереи. Вдоль всего северного фасада, над колоннадой главного входа, установлена широкая дугообразная лестница, ведущая к дополнительным входам в зал. За счет этой лестницы внешние размеры корпуса значительно увеличены. На фасадах корпуса Большого зала использованы тонкие вертикальные членения. В средней части фасада эллипсовидные балконы Большого зала образуют полукруглые выступы. Над колоннадой главного входа здание декорировано монументальным живописным панно. А.В. Щусев считал это «крупным минусом» проекта и «чрезмерным использованием архитектурных мотивов былых времен»²¹³.

Проекты, которым была присуждена третья премия.

В проекте под девизом «518 1040» студенческой группы «ВАСИ», в состав которой входили **Л.О. Бумажный, А.М. Дукельский и другие** (рисунок 134-135), асимметричное расположение корпусов, образующих Г-образную в плане фигуру, напоминает проект К. Алабяна и В. Симбирцева. Проект выполнен в стилистике конструктивизма с элементами символического брутального неоклассицизма. Круглый корпус Большого зала располагается по Соймоновскому проезду, а прямоугольный корпус Малого зала, имеющий длинное тонкое крыло, – вдоль набережной. Объемы двух залов на уровне второго этажа связаны между собой переходом. В результате такой планировки, территория комплекса разделяется на две площади: внутреннюю четырехугольную, ограниченную корпусами залов и переходом между ними, и треугольную, открытую со стороны улицы Волхонки. Главный вход в корпус Большого зала расположен со стороны Соймоновского проезда и оформлен в виде корпуса «пропилей» с тремя выступами гигантских пилонов (в них помещены

²¹³ Дворец Советов СССР, 1933. Указ. соч., С.77.

лифты). Пилоны поддерживают горизонтальный прямоугольный в плане корпус, который посредством двух симметрично расположенных воздушных галерей соединен со вторым этажом корпуса Большого зала. Корпус Большого зала имеет в плане форму круга, и несколько входов в него расположены вдоль всей окружности фасада через определенные расстояния. Между сценой и партером находится широкий сквозной проход, обеспечивающий линию движения посетителей и демонстрантов. Сцена располагается в северной части корпуса. Зрительный зал имеет в плане форму полукруга. По его периферии, в южной части корпуса, располагаются различные подсобные помещения. Входы в корпус Малого зала расположены со стороны северного и южного фасадов. Сам зал имеет в плане прямоугольную форму, а сцена находится в южной стороне. В южной оконечности узкой протяженной части корпуса Малого зала установлен высокий обелиск.

В проекте под девизом «40», выполненном еще одной студенческой группой «ВАСИ», в которую входили **М.Ф. Оленев, В.М. Новак, Веселовская, С.Б. Знаменский, В.И. Карпов** (руководитель группы – А.А. Веснин, ассистент – А.Г. Мордвинов) (рисунок 136-138), общая композиция комплекса, выполненного в стилистике конструктивизма, близка планировке проекта ВАСИ под девизом «518 1040»: отличие в том, что круглый купольный корпус Большого зала расположен в центре участка, а корпус Малого зала – перпендикулярен набережной Москвы-реки. К корпусу Малого зала примыкает длинный узкий, прямоугольный в плане, корпус, вытянутый вдоль Соймоновского проезда. Этот корпус соединен с корпусом Большого зала воздушной галереей. Между корпусом Большого зала и улицей Ленивкой расположена площадь для демонстрантов. Со стороны набережной расположена лестница, ведущая к корпусу Большого зала, что обеспечивает проход к корпусу со всех сторон. Купол Большого зала имеет форму полусферы. Полусфера опоясана выступом, плавно повышающимся от южного фасада к северному. Вдоль северной полуокружности фасада расположен пандус. Конструкция самого зала основана на форме амфитеатра. На периферии

зрительного зала находятся подсобные помещения. В северной части здания часть перекрывающего зал купола выполнена из стекла, что обеспечивает естественное освещение. Корпус Малого зала, как и сам зал, имеет в плане прямоугольную форму и перекрыт плоской горизонтальной крышей. Сцена располагается в южной части корпуса.

Проект группы «Всекохудожник», членами которой являлись **Г.П. Гольц, И.Н. Соболев и М.П. Парусников** (при участии С.Н. Кожина, И.Г. Бурова; консультант – И.В. Жолтовский) (рисунок 139-141) выполнен в формах упрощенного неоренессанса и весьма напоминает по композиции проект И.В.Жолтовского. В плане общие очертания комплекса имеют вид вытянутой трапеции. В рамках этого пространства, по общей продольной оси, идущей с севера на юг, расположены корпуса Большого и Малого залов. Корпус Большого зала находится в центральной части, а корпус Малого зала – возле южной границы участка. Территория окружена по всему периметру узкими протяженными корпусами и открытыми галереями. Главный вход в виде колоннады пропилей с фланговыми пилонами расположен со стороны улицы Ленивки. Далее линия движения посетителей протекает через первый внутренний двор до корпуса Большого зала, а затем, сквозь него, проходит во второй внутренний двор, расположенный между корпусами Большого и Малого залов. Из внутреннего двора нет выхода непосредственно на набережную Москвы-реки, однако, здесь установлена лестница, по которой посетители могут спуститься к Соймоновскому проезду. Со стороны набережной, на выходе из второго внутреннего двора комплекса, установлена высокая сужающаяся кверху ярусная башня-«кампанилла». Корпус Большого зала имеет в плане форму эллипса и напоминает Колизей. Сцена расположена в центре зала и окружена зрительными местами. По центральной оси комплекса Большой зал пересекает широкий сквозной проход, обеспечивающий движение посетителей от северного двора, через сцену Большого зала, до второго внутреннего двора. Аналогично проекту И.В. Жолтовского, на фасадах зданий использованы вертикальные и

горизонтальные ордерные членения. Однако, по сравнению с проектом И.В. Жолтовского рисунок ордера упрощен.

В проекте **И.Н. Лихачева** (рисунок 142-144), выполненном в духе упрощенного неоклассицизма, корпус Большого зала расположен со стороны Соймоновского проезда, а корпус Малого зала – со стороны улицы Ленивки. Эти корпуса соединены между собой узким протяженным корпусом в виде латинской буквы «L», идущим вдоль набережной Москвы-реки. Данное расположение главных объемов напоминает проект К. Алабяна и В. Симбирцева и проект группы «ВАСИ» под руководством А. Власова. В результате этого композиционного решения между «L»-образным корпусом и улицей Волхонкой образуется треугольная площадь. Различные подсобные помещения расположены в переходном «L»-образном корпусе и по периферии Большого и Малого залов. Корпуса Большого и Малого залов имеют в плане эллиптическую форму. В качестве элементов декора фасадов в проекте использованы вертикальные членения пилонов и лопаток, в верхней части стен объединенных подобием упрощенного анаблемента.

В выполненном в стилистике конструктивизма проекте **«Особого ударного коллектива»** под руководством проф. **А.В. Кузнецова** (рисунок 145-147) Большой и Малый залы размещены в одном эллипсовидном в плане корпусе. Большой зал находится в южной части здания, а Малый – в северной. Между залами в выступающем повышенном объеме располагается общая сцена, аналогично проектам Э. Мендельсона, Я. Додицы и А. Душкина, а также А. Кастнера и О. Стронова. По периферии залов размещены различные подсобные помещения. Напротив Малого зала, в северной части территории комплекса расположена площадь, от которой к зданию ведет широкий наклонный пандус, переходящий в плоский цоколь, окружающий здание. По бокам от пандуса расположены небольшие подьемы, ведущие к внешней части цоколя, используемой для движения транспорта. Входы расположены через определенные расстояния вдоль всего периметра здания и разделены между собой колоннадами.

Вместимость Большого зала составляет 12234 места, что почти на 2500 мест меньше, чем вместимость, определенная программой конкурса. Вместе с тем, площадь подсобных помещений, расположенных по периферии залов, превышает таковую в проектах Э. Мендельсона, Я. Додицы и А. Душкина, а также А. Кастнера и О. Стронова, что обеспечивает более свободное движение посетителей.

Непремированные проекты 2-го тура.

Наряду с рассмотренными выше заказными проектами иностранных авторов и премированными проектами, во 2-м открытом туре конкурса участвовало значительное число проектов, не получивших высших оценок жюри. Число этих непремированных проектов сегодня трудно точно определить, поскольку не все из них были опубликованы, однако рассмотреть этот интереснейший материал, хотя бы кратко, необходимо. Отметим, что эти проекты весьма различны по уровню проработки функционального и образного решения, а также по уровню графической подачи материалов. По многим из них были опубликованы только общие виды или аксонометрии, не дающие полного представления о планировке. Всё же из нескольких десятков представленных на этот тур работ, представляется возможным отобрать для рассмотрения около 40 проектов²¹⁴, выполненных на сравнительно высоком профессиональном уровне. Сразу отметим, что стилистически подавляющее большинство из них было выполнено в формах, близких конструктивизму и лишь единицы отличались другой стилистикой²¹⁵. Что

²¹⁴ Графические материалы по этим непремированным проектам предоставлены в Приложении к данной диссертационной работе.

²¹⁵ В проекте под девизом «Чокка» здание Дворца Советов выполнено в ярких формах романтизированного символизма – наиболее выразительная часть задуманного комплекса – центральное пятибашенное вертикально вытянутое сооружение, увенчанное куполами со скульптурой; в проекте под девизом «СССР» задумано здание в духе архитектуры пассажей гигантских универсальных магазинов рубежа 19 – 20 вв., с огромными арками входов, галереями и доминантами многоярусных башен. Примером своеобразных символично-романтических поисков стал проект под девизом «Одна шестая мира» Утятникова, изобразившего сложный конгломерат изгибающихся сооружений, в середине которых поставлен небоскреб, напоминающий человеческую фигуру с поднятыми руками: одна рука держит звезду, а другая, с огненным зарядом, направлена в сторону другой башни, увенчанной пылающим факелом. Примером символической архитектуры с элементами брутального натурализма является проект «СССР спокойно смотрит в будущее», в котором горизонтально вытянутый основной корпус (близкий по

касается пространственно-планировочных и объемных композиций, то все они легко поддаются систематизации на основе простейшей классификации:

1. Единый объем, как правило центрический, нередко завершенный куполом, включающий два главных зала, которые могут быть объединены в одно пространство – этот принцип выдержан в проектах следующих авторских групп: Афанасьев и Ефимович; Гиляров; Гундобин, Кржижановский, М.А. Фомицын; А.В. Куровский (консультанты Кувакин К.С., Лившиц С.Я., Жуковский К.Н.); проект под девизом «№ 62»; проект под девизом «01X»;

2. Объемы двух залов примыкают друг к другу, образуя общее сооружение, но, как правило не могут быть объединены в одно пространство, поскольку залы «развернуты друг к другу» амфитеатрами зрительных мест – этот принцип наиболее ярко выдержан в работе И.Г. Явейна, а также проектах следующих авторских групп: Бурышкин, Заседатель; С.И. Германович, В. Стрежаллусваари, Н. Симоненко; Дуплицкий, Яковлев; Калмыков; И.В. Ламцов при участии Мухина, Красильникова; В.М. Оленев; Бригада архитекторов Харьковского строительного института (Украинское отделение ВОПРА/УОПРА); проект под девизом «Трибуна Советов»; кроме того, к менее четкой вариации этого же типа можно отнести проекты с более дробными многообъемными композициями, созданными следующими авторами: Э. Зеeman, К. Ланг, В. Леер, В. Стенберг, Г. Стенберг; Б. Любеткин, Г. Сталин, Е.Б. Блюм;

3. Создание двух отдельных корпусов Большого и Малого залов, отнесенных на концы участка, с образованием между ними площади – этот наиболее широко использованный принцип выдержан в проектах следующих авторских групп: Н.З. Вайнштейн, Л.К. Комарова, Ю.М. Мушинский; А.Б. Варшавер, А.А. Держкович; Л.П. Вышинский; Бригада Гражданстроя ВОТВФ (Алимов Л. и др.); З.А. Густавсон; А.Я. Карра; А.Б. Крячков; М.Я. Кузнецов; Г.М. Людвиг; И.Н.

Николаев; Пороховщиков; Н. Сабуров, Д. Бородовский; Бригада САСС (П.А. Александров, В.В. Калинин, Л.Н. Павлов); Б. Штивель, Э. Розенбаум; Бригада УОПРА (А.А. Таций и др.); проект под девизом «24»; проект под девизом «1912-1932»; проект под девизом «Красный клин в золотом круге»; проект под девизом «Коричневый квадрат с белым ободком»; проект под девизом «МАЛЫГИН»; проект под девизом «Рационализация»; проект под девизом «ВСЯ ВЛАСТЬ СОВЕТАМ»; проект под девизом «ЗЕМЛЯ ДЫБОМ».

Итоги 2-го международного тура конкурса Дворца Советов.

Анализируя проекты приглашенных архитекторов и премированные проекты международного конкурса или 2-го тура конкурса на Дворец Советов, можно классифицировать их согласно различным характеристикам. Если принять за основу классификации архитектурный стиль, то стоит обратить внимание на то, какое влияние оказала на ряд проектов классическая архитектура и поиски выразительности в рамках традиционализма. Неоклассический стиль в различных вариациях, или шире, традиционалистское направление, использованы в проектах А. Бразини, Т. Лэмба, И.В. Жолтовского, Г.П. Гольца («Всекохудожник») и А.Ф. Жукова. Элементы неоклассического стиля в этих проектах употребляются как во внешности зданий, так и в их конструкции. В проектах Урбана, Б.М. Иофана, И.Г. Лангбарда и И.Н. Лихачева приемы и элементы неклассицизма задействованы лишь частично или существенно упрощены. Яркими примерами такого использования является окружение двора галереями (в проекте Б.М. Иофана), использование упрощенных декорирующих элементов, например, лопаток, в оформлении фасадов здания (в проектах Урбана, И.Г. Лангбарда, И.Н. Лихачева), а также употребление монументальной живописи на фасадах (в проекте И.Г. Лангбарда).

Однако, систематизировать все подобные проекты на основе архитектурного стиля довольно трудно. В качестве основы для классификации скорее подходят объемно-пространственная композиция здания, а также взаимное расположение

главных залов и подсобных помещений. Подобная, чрезвычайно убедительная, на наш взгляд, классификация была проведена в статье одного из архитектурных журналов того времени, опубликованной после окончания международного тура конкурса на проект Дворца Советов. Проанализируем проекты приглашенных архитекторов и премированные проекты на основе этой классификации (отметим, что приблизительно такая же классификация, основанная на объективных характеристиках композиций, была применена нами ранее при разборе, например, работ иностранных авторов). Использование данной конкретной классификации из статьи журнала «Строительство Москвы» представляется оправданным, ввиду того, что скорее всего она была близкой к официальной позиции по оценке результатов 2-го тура. Архитектурный критик Николай Заплетин, член ВОПРА, в своей статье в журнале «Строительство Москвы» разделил все премированные проекты на четыре типа: «1. Большой и малый залы Дворца советов запроектированы в одном здании и могут быть объединены в один большой зал. 2. Главные залы находятся в одном здании друг над другом. 3. Главные залы запроектированы в одном здании, но не объединяются в один зал. 4. Главные залы находятся в двух отдельных зданиях и объединены лишь общей архитектурной композицией»²¹⁶. На основе такой классификации можно сделать вывод, что архитектурная композиция комплекса Дворца Советов строилась, по большей части, на расположении Большого и Малого залов. Согласно программе международного конкурса проектирование этих залов играло важнейшую роль в создании проекта Дворца Советов. В отличие от международного этапа конкурса, во многих проектах предварительного тура авторы старались учитывать не только функциональность главных залов и здания в целом, но и функциональность подсобных помещений. Вместе с тем, на этом этапе не был окончательно утвержден участок строительства Дворца Советов. Поэтому расположение корпусов, составляющих комплекс Дворца Советов, зачастую определено в проектах довольно абстрактно. В качестве примеров можно привести проекты

²¹⁶ Итоги величайшего архитектурного конкурса // Строительство Москвы, М., 1932, №3. С.18.

АРУ и А.В. Щусева. Однако, в программе международного этапа конкурса участок строительства был уже окончательно определен, а также был отчетливо обозначен приоритет функциональности здания. Кроме того, стало понятно, что сооружение Дворца Советов скорее должно быть решено как единое здание, а не как многосоставной архитектурный комплекс. Отчасти, именно эти факторы легли в основу классификации Н. Заплетина. Как известно, в программе второго, открытого, тура конкурса не было оговорено использование какого-либо определенного архитектурного стиля. Несмотря на это, было бы ошибкой считать, что не имеет смысла подробно останавливаться на том, какой архитектурный стиль в целом преобладал среди премированных проектов и проектов приглашенных архитекторов, а также во всей совокупности представленных проектов. Ведь именно материалы открытого 2-го тура конкурса на Дворец Советов, скорее всего, являются наиболее объективным и уникальным (в силу массового участия проектировщиков в этом туре) свидетельством об архитектурной реальности того времени – о соотношении приверженцев авангардного направления и последователей традиционалистического направления. Об этих особенностях стилистического развития будет сказано ниже, но сначала обратимся к классификации Н. Заплетина, основанной на типах объемно-пространственных и планировочных решений.

Согласно Н. Заплетину, к первому типу («Большой и малый залы Дворца советов запроектированы в одном здании и могут быть объединены в один большой зал») относятся проекты УОПРА, «Особого ударного коллектива» под руководством проф. А. Кузнецова, Я. Додицы и А. Душкина, А. Кастнера и О. Стронова, а также Э. Мендельсона. Проекты данного типа можно разделить на две группы: такие, в которых корпус Большого зала имеет эллиптическую форму (работы Э. Мендельсона, Я. Додицы и А. Душкина и «Особого ударного коллектива» под руководством проф. А. Кузнецова), и выполненные на основе сочетания трапециевидной или веерообразной формы здания (работы УОПРА, А. Кастнера и О. Стронова). В первой группе (1-1) форма крыши над Большим и

Малым залами стремится к полуэллиптической форме, а в центральной части сооружения располагается удлиненный прямоугольный корпус. Таким образом, при взгляде на здание со стороны корпуса Большого или Малого зала, центральный корпус имеет вид перегородки. Что касается внутренней конструкции здания, то оба корпуса связаны пространством общей центральной сцены, и композиция в целом напоминает стадион. В проектах второй группы (1-2) пространства Большого и Малого залов перекрыты общей крышей и, при взгляде на здание снаружи, не разделены между собой. Внешний вид сооружений в данных проектах в большей степени создает впечатление единого здания, чем в проектах, относящихся к группе 1-1. Согласно разрезам, высота потолка здания в таких проектах снижается к центральной части пространства, где расположена сцена, а над зрительскими местами имеет максимальную высоту. Вместе с тем, при значительной высоте потолков, площадь зрительных залов в этих проектах относительно мала. В связи с этим, Н. Заплетин определяет конструкцию зданий в таких проектах, как разработанную «в целях получения наилучших акустических условий»²¹⁷. В проектах группы 1-1 высота перекрытий Большого и Малого зала является одинаковой, но форма крыши в проекте Э. Мендельсона куполообразная, а в проектах Я. Додицы и А. Душкина, а также «Особого ударного коллектива» под руководством проф. А. Кузнецова – плоская. В первой группе проектов фасады практически не декорированы, использованы только горизонтальные и вертикальные членения. За исключением упрощенной по формам колоннады в проекте Я. Додицы и А. Душкина и каннелированных колонн в проекте «Особого ударного коллектива», приемы классической архитектуры в проектах этой группы не используются. В целом, данные проекты по архитектурному стилю можно отнести к направлению современной архитектуры с преобладанием функционализма, когда идея функциональности сооружения Дворца Советов является доминирующей.

²¹⁷ Там же, С.20-21.

Ко второму типу своей классификации («Главные залы находятся в одном здании друг над другом») Н. Заплетин относит проект Г. Красина. Его работа с точки зрения строительной технологии напоминает проекты группы 1-2, так как потолок Большого зала снижается в центральной части, и, таким образом учтены требования акустики. В качестве еще одного примера проектов данного типа Н. Заплетин рассматривает непремированный проект арх. Гилярова. В этой работе Малый зал надстроен над Большим залом, как и в проекте Г. Красина. Но по периферии корпуса, где расположены главные залы, примыкают вспомогательные помещения, придавая всему сооружению в плане форму пятиконечной звезды. Такая форма отражает символическое значение Дворца Советов. Таким образом, среди проектов второго типа можно выделить такие, в которых особое значение придается особенностям конструкции (2-1), те, в которых акцент сделан на выражении символического характера здания (2-2).

К третьему типу проектов («Главные залы запроектированы в одном здании, но не объединяются в один зал») относятся проекты А. Бразини и В. Гропиуса. Из-за характерной клиновидной или веерообразной формы корпусов Большого и Малого залов проект Гропиуса близок также к группе 1-2. Однако, в этом проекте отсутствует общая для обоих залов сцена. Вместе с тем, центральный корпус объединяет корпуса главных залов, служит общим проходом для них и обеспечивает линию движения посетителей. Кроме того, конструкция зрительных залов соответствует требованиям акустики и напоминает проект УОПРА, а также А. Кастнера и О. Стронова. В проекте А. Бразини Большой и Малый залы находятся напротив друг друга, в северной и южной оконечности здания соответственно, а между ними, по центральной оси здания, располагается широкий проход. Эскиз проекта изображает вид перспективы от сцены Большого зала вглубь центрального прохода. На эскизе также показано движение посетителей в этом направлении. Таким образом, данный проект предусматривал связь главных залов с центральным проходом. Исходя из эскиза можно предположить, что внутренняя конструкция здания не учитывала требования

акустики, так как со стороны сцены Большого зала пространство ничем не ограничено. Вместе с тем данная конструкция обеспечивает возможность широкого обзора помещения из зрительного зала. В связи со всем вышеперечисленным, проект А. Бразини довольно затруднительно отнести к одной группе с проектом В. Гропиуса с точки зрения функциональности здания. Однако, классификация Н. Заплетина основана по большей части на форме здания. На основе данной классификации мы можем выделить среди проектов третьего типа те, в которых акцент сделан на функциональности здания (например, планирование линий движения посетителей) (3-1), и те, в которых подчеркнута визуальная составляющая (элементы декора, выразительность) (3-2).

К четвертому типу проектов («Главные залы находятся в двух отдельных зданиях и объединены лишь общей архитектурной композицией») Н. Заплетин относит проекты К. Алабяна и В. Симбирцева, А. Жукова и Д. Чечулина, Г. Вольфензона, группы «ВАСИ» под руководством А. Власова, группы «ВАСИ» под девизом «518 1040», группы «ВАСИ» под девизом «40», Ле Корбюзье, Б. Иофана, И. Жолтовского, Перре, Лэмба, Урбана и Пельцига. Интересно, что к этому типу отнесено большинство рассматриваемых проектов. В свою очередь, все эти проекты можно разделить на несколько групп. Проекты К. Алабяна и В. Симбирцева, Г. Вольфензона, группы «ВАСИ» под руководством А. Власова, группы «ВАСИ» под девизом «518 1040» и группы «ВАСИ» под девизом «40» можно объединить в одну группу (4-1). Характерной чертой этих проектов является то, что корпуса Большого и Малого залов связаны между собой посредством узкого протяженного проходного корпуса. Кроме того, данные проекты объединяет наличие большой площади для демонстрантов, простирающейся от улицы Ленивки до корпуса Большого зала. Во всех перечисленных проектах, кроме проекта группы «ВАСИ» под руководством А. Власова, корпус Большого зала выполнен в виде полусферы. Основная функция корпуса Большого зала подчеркнута в рассматриваемых проектах при помощи планировки участка застройки, в результате которой корпус Малого зала

располагается в стороне от центральной оси участка, таким образом, что линия движения посетителей пролегает мимо него, через площадь для демонстрантов, непосредственно к входу в корпус Большого зала. Можно сделать вывод, что проекты данной группы отражают требуемую монументальность Дворца Советов посредством подчеркивания ведущей функции Большого зала. Стоит отметить, что проект И. Лихачева, не включенный Н. Заплетиним в данную классификацию, по расположению корпусов также можно отнести к группе 4-1.

Проекты И. Жолтовского, Б. Иофана и А. Жукова, также отнесенные Н. Заплетиним к четвертому типу, можно объединить в группу 4-2. Характерной чертой этих проектов является то, что весь участок комплекса Дворца Советов отделен от окружающей территории с помощью узких протяженных корпусов и галерей. Сюда же можно отнести проект группы «Всекохудожник» под руководством Г. Гольца. Помимо проекта Б. Иофана, в проектах данной группы использован преимущественно классический архитектурный стиль или вариации в рамках традиционализма с мотивами ар деко. Общими чертами всех проектов группы 4-2 является наличие протяженного корпуса или галереи, установленных между корпусами Большого и Малого залов, а также форма корпуса Большого зала, который представляет в плане круг и перекрыт плоской горизонтальной крышей. В проектах данной группы корпус Большого зала посредством протяженных корпусов или галерей, расположенных вдоль периметра участка застройки, включен в общую архитектурную композицию комплекса Дворца Советов и не является независимым зданием или архитектурной доминантой. Таким образом, расположение корпусов Большого и Малого залов по центральной оси участка отражает «характер масштаба и монументальности»²¹⁸ в большей степени, чем выделение на общем фоне архитектурного комплекса главного здания или корпуса, путем его особого внешнего вида или расположения.

²¹⁸ Там же, С.22.

В рамках четвертого типа проекты Ле Корбюзье, Перре, Лэмба и Пёльцига можно объединить в группу 4-3. К этой группе можно отнести также проекты Урбана и Гамильтона. Проекты этой группы отличает от проектов группы 4-2 отсутствие протяженных периметральных корпусов, ограничивающих территорию комплекса. Между корпусами Большого и Малого залов располагаются открытый проход или площадь для демонстрантов (проекты Перре и Пельцига), или еще один корпус (проект Лэмба), или же они связаны переходом на уровне второго этажа (проекты Ле Корбюзье и Гамильтона). В итоге, согласно классификации, корпуса главных залов в этих проектах объединены лишь общей архитектурной композицией. Стоит отметить, что проекты в группе 4-3 не похожи с точки зрения расположения корпусов и внешнего вида зданий. В проектах этой группы монументальность не выражена отчетливо, что обусловлено рядом причин: 1. широкая площадь или проход между корпусами Большого и Малого залов выглядят более заметными, чем сами сооружения (проекты Урбана и Перре); 2. корпуса Большого и Малого залов располагаются близко друг к другу, и площадь для демонстрантов находится в проеме между ними, что делает ее малозаметной на фоне общей массивности здания (проекты Ле Корбюзье, Гамильтона и Пельцига); 3. высота всех корпусов в проекте примерно одинакова, из-за чего весь комплекс Дворца Советов выглядит единым массивом (проект Лэмба). Стоит отметить, что в проектах группы 4-3 внушительные размеры зданий создают ощущение массивности, но, несмотря на это, не производят достаточного впечатления на посетителей с точки зрения монументальности. Это связано с тем, что посетители могут видеть и воспринимать все сооружение не одновременно и целиком, а лишь постепенно, по мере приближения к нему. Данное свойство легко понять, если провести сравнение проектов группы 4-3 с проектами, в которых достаточно выражены обе характеристики – массивность и монументальность. Например, в проекте И. Жолтовского портик главного входа расположен с северной стороны, и рядом с ним установлена высокая башня, а за ним, через площадку для демонстрантов, открывается вид на корпус Большого зала, выполненный в форме Колизея. В проекте А. Жукова и Д. Чечулина вход в

корпус Малого зала, окруженный колоннадами, расположен с северной стороны комплекса, и от него посетителям видна верхняя часть корпуса Большого зала, декорированная многочисленными лопатками и горизонтальными членениями с рельефами и лозунгами патриотического содержания. В проекте Б. Иофана, со стороны входа в корпус Малого зала, расположенного в северной части комплекса, открывается вид на монументальную башню, увенчанную скульптурой, за которой видна верхняя часть корпуса Большого зала. В проекте группы «Всекохудожник» под руководством Г. Гольца главный вход, расположенный со стороны улицы Ленивки, оформлен в виде открытой галереи, а за ним расположен корпус Большого зала, имеющий в плане круглую форму. Вместе с тем, от входа, расположенного со стороны набережной, посетителям открывается вид на установленную рядом с корпусом Большого зала монументальную башню. Таким образом, композиционное решение четырех вышеуказанных проектов позволяет посетителям с разных точек осмотра видеть сразу несколько ключевых элементов архитектурного комплекса Дворца Советов. Можно сделать вывод, что здания в данных проектах характеризуются одновременно «массивностью и монументальностью». Вместе с тем становится понятно, что проекты приглашенных архитекторов, отнесенные Н. Заплетиним к четвертому типу, характеризуются лишь массивностью, что не в полной мере отвечало требованиям конкурса.

Таким образом, в рамках классификации Н. Заплетина мы можем разделить премированные проекты и проекты приглашенных архитекторов второго, международного, тура конкурса на семь групп. Группы 4-1 и 4-2 включают в себя большинство проектов, удостоенных высшей и первой премии. Очевидно, что, в ходе второго тура конкурса, для создания образа Дворца Советов внешняя выразительность здания Дворца Советов, должна была, по мнению жюри, подвергнуться более пристальной разработке, чем его функциональность. Собственно выразительность, как это было сказано в программе, подразумевала под собой монументальность сооружения, но на данном этапе суть этого понятия

еще не была достаточно определена. Как уже было отмечено, проекты, отражающие «масштабность и монументальность» сооружения, в ходе конкурса были оценены выше, чем проекты группы 4-3, в которых техническая сторона и функциональность здания отражены во внешности и в единой архитектурной композиции. Это подтверждает весьма примечательный по своему содержанию и детализации архитектуры будущего Дворца Советов текст «постановления» Совета строительства Дворца Советов «Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов Союза ССР в гор. Москве».

По результатам второго тура конкурса вышло официальное постановление от 28 февраля 1932 г. Совета строительства Дворца Советов «Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов Союза ССР в гор. Москве»²¹⁹. В этом постановлении уточняется, на какие аспекты авторам стоит обратить внимание при создании проектов для участия в дальнейшем, закрытом, туре этого конкурса. Согласно этому документу «Дворец Советов должен быть единым комплексом, с размещением главных зал групп А и Б в одном здании. В крайнем случае может быть допущено и раздельное размещение групп А и Б, при том непременно условии, чтобы группа А с большим залом на 15 тыс. мест была расположена на первом плане (со стороны Кремля), остальные группы должны быть размещены за группой А»²²⁰ (выделение здесь и далее – авт.). Отдельно отмечено, что «не допускается соединение главных зал в один зал»²²¹, что было характерно для проектов первого типа классификации Н. Заплетина. Согласно данным пунктам постановления можно сделать вывод, что наиболее предпочтительным вариантом являются проекты, соответствующие четвертому

²¹⁹ См. текст в книге: Постановление Совета строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. II. Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов Союза СССР в гор. Москве. // Дворец Советов. М., 1933. С. 56. Сама книга «Дворец Советов», вышедшая в 1933 г. и включающая исчерпывающие материалы по конкурсу, в том числе по второму международному туру, а также вариант Б.М. Иофана после закончившегося четвертого «закрытого» тура, выбранный «за основу» в мае 1933 г., по данным Д. Хмельницкого, была подготовлена к изданию в октябре 1932 г.: Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 89.

²²⁰ Дворец Советов. М., 1933. С.55.

²²¹ Там же.

типу классификации Н. Заплетина, так как они не противоречат указанным поправкам. Однако, существенным замечанием является также то, что «здание Дворца Советов должно быть размещено на площади открыто и ограждение ее колоннадами или другими сооружениями, нарушающими впечатление открытого расположения, не допускается»²²². Отсюда видно, что проекты группы 4-2, для которых наличие обрамляющих протяженных корпусов является характерной особенностью, не удовлетворяют уточненным требованиям жюри конкурса. Из данного замечания можно заключить, что монументальность Дворца Советов должна быть отражена не столько самим зданием или архитектурным комплексом, сколько взаимоотношением сооружения с окружающим пространством. В одном из последующих пунктов уточняется, что «преобладающую во многих проектах приземистость зданий необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения» и «при этом желательно дать зданию завершающее возглавление»²²³. Если соотнести данные уточнения с конструктивными особенностями зданий в классифицируемых Н. Заплетиним проектах, то наиболее соответствующими подобным условиям являются проекты второго типа, в которых главные залы и другие помещения расположены в пределах одного здания друг над другом. Таким образом, можно сделать вывод, что, по результатам второго тура конкурса, предпочтения Совета строительства сместились в сторону проектов, основанных не на горизонтальной, а на вертикальной композиции здания. Отдельно, стоит обратить внимание на требование «дать зданию завершающее возглавление», которое позволяет нам в большей степени понять, какой именно смысл вкладывался в термин «монументальность». Можно предположить, что целью Совета строительства было получить проект, в котором здание Дворца Советов станет архитектурной доминантой центра Москвы, при этом гармонируя с окружающей территорией. Одновременно, сооружение должно было выделяться по высоте на фоне других

²²² Там же, С.56.

²²³ Там же.

строений, благодаря своим пропорциям. Было сделано заявление, что, «не предрешая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры»²²⁴. Принимая во внимание требование о том, что сооружение Дворца Советов должно гармонизировать с окружающей территорией, во главе которой находится Кремль, можно заключить, что данное заявление подводит авторов проектов к использованию классического архитектурного стиля, так как он преобладает в окружающей застройке.

Сразу после оглашения результатов 2-го тура конкурса появились публикации в прессе с откликами о прошедшем международном конкурсе. Отклики международной прессы будут нами рассмотрены в четвертой главе данной диссертации, посвященной международному архитектурному контексту конкурса на Дворец Советов. Здесь же кратко разберем реакцию советской прессы, и что наиболее важно – мнения самих ведущих советских архитекторов²²⁵. Мы уже использовали одну из публикаций при разборе типологии планировочно-пространственных структур, предложенных в проектах – а именно статью члена ВОПРА Н. Заплетина. Однако там был дан своего рода «абстрактный» анализ композиций. Что касается оценок стилистических решений, то далеко не все авторы, писавшие о конкурсе, отважились на определенные характеристики. Н. Заплетин в той же статье для журнала Советская архитектура²²⁶ в основном ограничился общими, характерными для членов ВОПРА, «демагогическими» оценками традиционалистских архитектурных направлений и критикой западной архитектуры, где «господствует реставраторская эклектика, копирующая старые формы, собирающая кусочки старых стилей...»²²⁷. В качестве последнего примера

²²⁴ Там же.

²²⁵ Эта тема детально исследована в книге Д. Хмельницкого Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 89-97.

²²⁶ Заплетин Н. Дворец Советов СССР (по материалам конкурса) // Советская архитектура. 1932. № 2-3 (март-июнь). С. 10.

²²⁷ Там же.

«деградации» европейской архитектуры, возможно не очень уместно (в свете надвигавшейся перемены стилистической направленности советского зодчества, о которой автор еще не догадывался) приводятся итоги только что завершенного конкурса на Дворец Лиги наций в Женеве, в котором победил проект архитектора Ваго «... в стиле итальянского ренессанса, давшего показательный образец реставраторства, что ярко характеризует вырождение буржуазной культуры»²²⁸ (отметим, что в этом конкурсе, в частности, принимал участие Ле Корбюзье). Гораздо более содержательными и свидетельствующими о ситуации именно того момента являются статьи двух известных зодчих того времени А.А. Щусева и Г. Бархина, посвященные, соответственно, проектам советских и иностранных участников конкурса. Статья Щусева демонстрирует достаточно профессиональный, но одновременно, чрезвычайно осторожный по оценкам (особенно премированных работ), разбор проектов, получивших высшую премию. Говоря о проекте Иофана, Щусев отмечает, что он «... разрешен с бесспорным умением и подъемом»; об академике Жолтовском – что он «... стоит на точке зрения строгого классицизма... он теоретически разрешает вопрос о взаимоотношении объемов Кремля и Дворца Советов...», стремится «...придать сооружению наиболее совершенные формы»²²⁹. В то же время по отношению к не премированному проекту Лангбарда применяется критика: «Крупным минусом проекта является эклектика архитектурных форм, чрезмерное использование архитектурных мотивов былых времен»²³⁰. В статье Г. Бархина, принадлежавшего в то время к отряду убежденных конструктивистов, чрезвычайно высоко оцениваются проекты Пёльцига, Гропиуса, Мендельсона, и особенно Ле Корбюзье. Последнего Бархин даже защищает от «ревизии идей Корбюзье», которая появилась «в связи с происходящей сейчас некоторой переоценкой архитектурных воззрений»: «Нам кажется все же. что если позволительно с

²²⁸ Там же.

²²⁹ Щусев А. Международный конкурс Дворца Советов. // Дворец Советов. М., 1933. С. 76, 74, 75.

²³⁰ Там же, с. 75.

большой долей скептицизма отнестись к апологетам Корбюзье, которых у нас достаточно, то не меньше удивления вызывает другая крайность – предвзятого уничтожения Корбюзье...»²³¹. Впрочем отметим, что и Щусев в своей статье оценивает работу Ле Корбюзье чрезвычайно высоко. Чувствовавшие себя более свободно иностранные архитекторы и журналисты отреагировали на результаты 2-го тура более эмоционально и откровенно, хотя, отметим, что и в зарубежной прессе отразились разнообразные точки зрения на итоги международного конкурса Дворца Советов (о них – см. 4-ю главу данной работы).

Выводы.

В протокол «Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов Союза ССР в гор. Москве» были включены три пункта: 1. расположение строений, из которых состоит комплекс Дворца Советов; 2. взаимосвязь между образом сооружения, отражающим монументальность Дворца Советов, и окружающей средой, а также между взаиморасположением корпусов главных залов и общей архитектурной композицией; 3. взаиморасположение внутренних помещений в самом здании Дворца Советов. В рамках рассмотренной нами классификации ни один из проектов не удовлетворял всем трем пунктам данного протокола. Однако, учитывая распределение премий, можно сделать вывод, что Совет строительства уделил особое внимание проектам четвертого типа, в особенности, проектам группы 4-2, которые созданы с учетом требования о монументальности сооружения. Стоит отметить, что данное заключение сделано нами на основе анализа архитектурной композиции и взаиморасположения корпусов в рассмотренных проектах, а не на основе анализа архитектурных стилей, как это преимущественно делалось предыдущими исследователями.

Нельзя оставить без внимания тот факт, что многие члены архитектурной группы ВОПРА подали заявку на участие во всесоюзном конкурсе, и два проекта

²³¹ Бархин Г. Иностранные архитекторы на конкурсе Дворца Советов. // Дворец Советов. М., 1933. С. 87.

«вопроцвев» были премированы по результатам этого конкурса. По словам Н. Заплетина эти факты, а также то, что молодые архитекторы «более или менее удачные ответы на задание конкурса дают»²³², «несомненно свидетельствует о значительном продвижении пролетарских архитекторов и о росте молодых сил ВОПРА»²³³. Однако, Н. Заплетин не поясняет, что именно он считает «удачными ответами на задание конкурса». Характерной чертой премированного проекта К. Алабяна и В. Симбирцева является то, что напротив корпуса Большого зала находится большая площадь для демонстрантов, второстепенные строения комплекса располагаются вдоль Набережной или со стороны улицы Волхонки, а на пути к входу в корпус Большого зала установлены монументальные скульптуры. Н. Заплетин, оценивая данный вариант планировки участка застройки, говорил, что «для четкой ориентации, организации восприятия посетителей и создания художественной выразительности сооружения и площади центром композиции запроектировано здание главного зала»²³⁴. Вместе с тем он отмечал, что «с точки зрения архитектурно-художественной выразительности композиция выглядит несколько приземистой, пропорции недостаточно проработаны»²³⁵. В целом, по его мнению, «в этих проектах недостаточно преодолевается формализм, голый функционализм»²³⁶. Таким образом, можно сделать вывод, что проекты членов ВОПРА не лишены элементов формализма, однако, это не мешало их премированию по результатам конкурса. Следовательно, причиной присуждения им премий стала их выразительность, которая, как уже отмечалось, заключалась в определенном планировании участка застройки. В результате такого планирования наличие большой площадки напротив корпуса Большого зала открывало визуальную перспективу для

²³² Советская архитектура, 1932, № 2-3. С.18-19.

²³³ Советская архитектура, 1932, № 2-3. С.19.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Там же.

²³⁶ Там же.

посетителей и акцентировало внимание на главном здании Дворца Советов. Можно сделать вывод, что в результате всесоюзного конкурса высокую оценку получили не только проекты, основанные на классическом стиле архитектуры, но и проекты, выполненные в эклектичном стиле, сочетающие в себе выразительность и функциональность.

Таким образом, нельзя сделать однозначный вывод и согласиться полностью с американским исследователем Питером Лизоном, что «противостояние между современной и классической архитектурой»²³⁷ оказало непосредственное влияние на распределение премий. Как отмечалось ранее, уже во время предварительного тура конкурса на проект Дворца Советов Управление строительством Дворца Советов решило, что второй тур будет открытым и всесоюзным, а, кроме того, планировало организацию дальнейшего закрытого этапа. Из этого можно заключить, что Управление строительством не ставило перед собой цели определить победивший проект по результатам международного тура. Скорее можно предвидеть, что борьба «за гегемонию» архитектурного стиля среди представленных проектов стала результатом закрытого третьего тура конкурса.

В заключении рассмотрения результатов 2-го открытого международного тура конкурса, не предваряя дальнейшего хода этого соревнования в последующих турах, отметим, три особенности при отборе премированных проектов. *Первое:* на фоне преобладающего числа поданных на 2-й тур проектов в стилистике геометризированной авангардной архитектуры (что наиболее очевидно при обращении ко всему корпусу десятков участвовавших во 2-м туре работ), практически все профессионально выполненные проекты, выдержанные в формах неоклассики или других традиционалистских направлений, попали в число премированных. *Второе:* среди двух основных противоположных видов композиционных решений – «единый объем, включающий два главных зала Дворца Советов» и «два отдельных объема Большого и Малого залов Дворца

²³⁷ Lizon P. The Palace of Soviets - the Paradigm of Architecture in the USSR. Colorado: Three Continents Press INC, 1992. P. 65.

Советов» – несмотря на предпочтение схеме с «одним единым объемом», высшую премию получили три проекта с другим типом композиции. Примечательно, что из них два проекта советских архитекторов, И.В. Жолтовского и Б.М. Иофана, которые в дальнейшем должны были стать основой для разработки проекта Дворца Советов на следующем этапе, имели одинаковую особенность: в каждом из них, помимо двух корпусов больших залов, роль главной доминанты играла чрезвычайно высокая и крупная ярусная башня. *Третье:* при оценке результатов второго тура конкурса не следует забывать о субъективном факторе – об учете особенностей личности конкретного архитектора, чья работа получала высшую премию. В этом отношении, из числа наиболее крупных участников 2-го этапа конкурса²³⁸, две персоналии – И.В. Жолтовского, как одного из признанных лидеров архитектуры, последовательного приверженца неоклассики и неоренессанса и чрезвычайно опытного мастера-практика, и Б.М. Иофана, талантливое мастера, работавшего в разных стилистических направлениях и также имевшего обширный опыт практического строительства весьма ответственных объектов по заказу правительства страны (вспомним, что напротив участка, выбранного для Дворца Советов, в 1929-31 гг. возводился грандиозный комплекс – 1-й Дом Совнаркома и ВЦИК, известный как «Дома правительства») – являлись наиболее предпочтительными.

Выводы ко 2-й главе.

Первый и особенно второй (международный) туры конкурса Дворца Советов в Москве стали важными событиями в развитии архитектуры начала 1930-х гг. не только в СССР но и мире. Проекты двух туров конкурса представляют значительный интерес как документы, свидетельствующие о высоком уровне развития творческой мысли в контексте мирового зодчества той эпохи. С формальной «вневременной» точки зрения проекты обоих туров являются богатейшей коллекцией работ, посвященных разработке вариантов композиции

²³⁸ Важно, что во 2-м туре конкурса, многие виднейшие советские архитекторы не принимали участия, видимо избрав выжидательную позицию и ожидая объявления следующего тура.

крупного общественного комплекса с двумя большепролетными залами и большим набором служебных помещений. Разнообразие пространственно-планировочных решений и образно-стилистических трактовкой являются важным источником художественных идей. В первом туре конкурса чрезвычайный интерес представляют градостроительные разработки. Второй тур конкурса, включающий преобладающее число проектов, выполненных в формах новаторской архитектуры своего времени, уникален по числу и оригинальности проектов экспериментального направления. Одновременно, необходимо отметить, что во втором туре конкурса не приняли участие многие лидеры двух основных противоположных направлений советского зодчества того времени – братья Веснины, К. Мельников, И. Голосов, И. Фомин, А. Щусев и др.

Глава 3.

Конкурс на Дворец Советов. Закрытый этап: третий и четвертый туры. Формирование окончательного варианта

Параграф 1. Третий тур: март - июль 1932 г.

Совет строительства Дворца Советов по результатам второго тура определил проекты, достойные присуждения премии, а кроме того сформулировал ряд дополнительных условий для программы следующего тура конкурса (см. об этом подробно в конце 2-й главы)²³⁹. Вместе с тем, было принято решение выбрать финальный вариант комплекса Дворца Советов в закрытом третьем туре конкурса. 9 марта 1932 г., через 10 дней после официального объявления результатов второго тура конкурса, УСДС перечислило архитекторов, которых собиралось привлечь для участия в 3-ем туре. В список вошли следующие архитекторы и архитектурные группы: 1. В. Щуко и В. Гельфрейх, 2. Я. Додица и А. Душкин, 3. архитектурная группа «ВАСИ» под руководством А. Власова, 4. А. Щусев, 5. К. Алабян и В. Симбирцев, 6. братья Веснины, 7. А. Жуков и Д. Чечулин²⁴⁰.

²³⁹ В том числе: «... Дворец Советов должен быть единым комплексом, с размещением главных зал групп А и Б в одном здании...», «не допускается соединение главных зал в один зал», «...преобладающую во многих проектах приземистость зданий необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения» и «при этом желательно дать зданию завершающее возглавление» - см.: Дворец Советов СССР. М., 1933. С.56.

²⁴⁰ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.19, л.301.

В протоколе заседания Совета Строительства от 9 марта 1932 г. говорится о приглашении еще трех архитекторов, удостоенных высшей премии во втором туре конкурса. Ими стали Б. Иофан, И. Жолтовский и Г. Гамильтон. Однако, данный факт не был оглашен во время объявления списка архитекторов, выбранных к участию в закрытом конкурсе²⁴¹. В. Михайлов, который стал главой УСДС после М. Крюкова, предложил включить в список еще 5 участников: Н. Ладовского, И. Голосова, М. Гинзбурга, Г. Людвига и Военно-строительное Управление РККА (Рабоче-Крестьянской Красной Армии)²⁴².

Окончательно к участию в третьем туре были приглашены 13 архитекторов и архитектурных групп. В их число вошли 7 авторов, изначально выбранных Советом Строительства, обладатели высшей премии Б. Иофан и И. Жолтовский, а также четверо из предложенных В. Михайловым архитекторов (Н. Ладовский, И. Голосов, М. Гинзбург и Г. Людвиг). Сроком подачи проектов было назначено 10 июня 1932 года²⁴³.

Кроме официально приглашенных участников, 8 архитекторов и архитектурных групп участвовали в конкурсе «по личной инициативе»²⁴⁴, однако, судя по всему, при подведении итогов тура их проекты не подверглись серьезному рассмотрению. В конечном итоге, в ходе третьего тура конкурса должно было быть рассмотрено всего 16 проектов. Архитекторы должны были при подаче проектов следовать ряду требований. Чертежи, в состав которых входили генплан, фасады, разрез и аксонометрия, необходимо было представить в масштабе 1/1000. Срок подачи был продлен до 25 июня 1932 года²⁴⁵. Основные пункты программы второго и третьего туров конкурса практически совпадали,

²⁴¹ Там же.

²⁴² Там же.

²⁴³ Там же.

²⁴⁴ 1. Беляков, Бронштейн, Марков, 2. Г. Гамильтон (США), 3. инженер Г. Красин, 4. В. Кринский, 5. Мешков, Николаев, Васильев, 6. Д. Фидман, 7. Вячеслав Олтаржевский (США), 8. Черкасский. ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.71.

²⁴⁵ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.64, л.65.

отличие заключалось в увеличении проектной емкости Большого зала с 15 до 20 тысяч мест. Следует понимать, что емкость в 20000 мест была установлена, как минимальная допустимая²⁴⁶. Данные изменения были внесены в программу согласно замечаниям Совета Строительства, сделанным по окончании второго тура конкурса, а также в связи с приданием большего значения монументальности сооружения Дворца Советов.

Следует подчеркнуть, что обстоятельства проведения этого тура оказались значительно сложнее прежних этапов конкурса. Общая ситуация неопределенности будущего развития архитектуры и возникшая в ходе дискуссии о стиле в архитектуре атмосфера враждебности между разными группировками не способствовали свободной творческой работе. Примерно через месяц после начала этого тура, 23 апреля 1932 г. было официально опубликовано Постановление ЦК КПСС «О перестройке литературно-художественных организаций», означавшее фактический роспуск всех ранее существовавших творческих объединений и организацию единых творческих союзов. Однако судя по разнообразию образных решений, представленных в проектах тура, их авторы (по крайней мере, часть авторов) еще не до конца предвидели характер дальнейших событий, вылившихся в официальное доминирование традиционалистского направления архитектуры.

Обратимся к проектам тура.

Проект **К. Алабяна и В. Симбирцева** (рисунок 148-149), выполненный для третьего тура конкурса, принципиально отличается от их предыдущих проектов, которые были похожи между собой. В стилистике здания соединены мотивы, близкие конструктивизму, и ар деко. Согласно генплану проекта, главные залы и остальные помещения расположены в одном здании с формой плана, близкой к треугольнику, расширяющемуся на юг и со скругленным углом обращенным на север – к московскому Кремлю. Большой зал находится в его северной части, а

²⁴⁶ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.210.

Малый зал – в южной. Пространство между залами занимает большой холл. Вокруг главных залов располагается ряд подсобных помещений. Форма Большого зала в плане стремится к полуэллиптической. Сцена находится ближе к центральной части здания. Малый зал имеет в плане форму трапеции. Оба зала развернуты сценами к югу. Основной корпус имеет ступенчатый сужающийся вверх силуэт, напоминающий форму огромного корабля. Со стороны набережной Москвы-реки, установлены три выступающие из основного корпуса высокие башни, увенчанные скульптурами рабочих. Ещё три гигантские скульптуры расположены у подножия башен на набережной. Третья крупная вертикально вытянутая скульптурная композиция установлена на северном конце крыши главного корпуса здания.

Проект студенческой группы «ВАСИ» под руководством А.В. Власова (рисунок 150-152), представленный в третьем туре, также отличается от их работы, премированной во втором туре. Все помещения объединены в одном здании, которое имеет в плане полуэллиптическую форму. В северной полукруглой половине здания находится Большой зал; в прямоугольной южной – Малый. Большой зал имеет в плане форму полукруга; форма Малого зала – прямоугольная. Оба зала развернуты сценами к югу, что напоминает проект К. Алабяна и В. Симбирцева. Однако по образному решению этот проект весьма своеобразен и выразителен. Стилистически работа выдержана в духе символической неоклассики. Доминирующий в композиции главный объем Большого зала напоминает римский Колизей, поднятый на огромный ступенчатый стилобат. У подножия стилобата перед главным северным входом в комплекс со стороны Кремля расположена гигантская выгнутая колоннада, играющая роль «Пропилей». Ярким элементом проекта является установленная на набережной, у южного конца сооружения, колоссальная башня в форме стилизованной дорической колонны, увенчанная скульптурной группой. Ещё две скульптурные композиции помещены на крыше корпуса Большого зала.

Братья **А.А. В.А. и Л.А. Веснины** (рисунок 153-155) вместе впервые представили свой проект в третьем туре конкурса. До этого лишь Александр Веснин принял участие во втором туре, в качестве руководителя проектов «518 1040» и «40» студенческой группы «ВАСИ». В совместном проекте братьев Весниных, выполненном в формах конструктивизма, дополненных символическими скульптурными композициями. Главные залы объединены в одном сложного абриса здании, симметричном относительно продольной оси север-юг. Большой зал имеет в плане форму круга и расположен в северной части здания, а Малый зал трапециевидной формы – в южной части. Корпуса двух залов соединяются между собой более узким в плане, центральным проходом, что придает всей композиции большую дробность, по сравнению с большинством других проектов третьего тура. Главный вход расположен со стороны северного фасада и оформлен в виде стилизованного портика. Объемная композиция основана на сочетании двух доминант: цилиндрического объема Большого зала, с выступами прямоугольных ризалитов, и увенчанного гигантской скульптурой Ленина прямоугольного небоскрёба, возвышающегося над южным концом комплекса. На фасадах чередуются прозрачные поверхности (выполненные из стекла) и глухие фрагменты стен.

Моисей Гинзбург, как и братья Веснины, не принимал участия в конкурсе на проект Дворца Советов до третьего тура. В проекте **М.Я. Гинзбурга, С.А. Лисагора и Г.Э. Гассенпфлуга** (рисунок 156-157), выполненном в стилистике конструктивизма, форма комплекса квадратная в плане. В большой квадрат комплекса вписаны три внутренних двора, круглый в плане Большой зал и трапециевидный Малый, частично выступающий из квадрата. Большой зал занимает северо-западную часть квадрата, Малый – юго-восточную. В композиции доминирует крупный корпус Большого зала яйцевидной формы. Объем Малого зала имеет форму низкой четырехугольной призмы. К его северной грани примыкает прямоугольный в плане, вытянутый с запада на восток узкий, необычного треугольного сечения, вспомогательный корпус, восточная

оконечность которого упирается в набережную. Фасады купола Большого зала основаны на чередовании прозрачных и глухих фрагментов стен; в наружном убранстве длинного третьего корпуса использованы тонкие горизонтальные членения.

Проект **И.А. Голосова** (рисунок 158-160) выполнен в оригинальной стилистике, сочетающей геометризированные формы авангардного направления и приемы символического экспрессионизма (С.О. Хан-Магомедов относит этот проект к постконструктивизму). Общий контур комплекса в плане напоминает трапецию, расширяющуюся с севера на юг. Круглый в плане Большой зал располагается в центральной части. Высота этого объема существенно превосходит высоту других частей сооружения. С северной стороны, от улицы Ленивки к обращенному к Кремлю главному входу ведут широкие лестницы. Кроме того, лестницы окружают здание с восточной и западной сторон. В результате такого композиционного решения создается впечатление, что объем, в котором расположен Большой зал, приподнят над землей. В отличие от рассмотренных ранее проектов третьего тура, в проекте И. Голосова большую роль играет сочетание геометрические форм отдельных фрагментов комплекса, а также объемов, существенно различающихся по масштабу. Веерообразный Малый зал, расположенный в юго-восточном углу комплекса, включен в общую низкую часть строения, и его объем не выделяется на фоне всего комплекса. Таким образом, внимание зрителя полностью концентрируется на доминирующем корпусе Большого зала, который имеет форму цилиндра и отдалённо напоминает Колизей, увеличенный в высоту в два раза. На фасадах в нижних ярусах цилиндра доминирует глухая стена. В верхней более широкой части фасад имеет ячеистую структуру и представляет собой множество прямоугольных ниш, в которых установлены скульптуры. С северной стороны комплекса, у основания лестницы, ведущей к зданию Дворца, с двух сторон располагаются скульптурные композиции рабочих, помещенные на крупные постаменты. Перед главным входом в здание расположена веерообразная открытая трибуна. Главный вход в

объем Большого зала оформлен двумя башнеобразными пилонами, примыкающими к цилиндрическому объему. Между пилонами установлена несколько выдвинутая вперед грандиозная скульптура Ленина.

Проект **Я.Н. Додицы и А.Н. Душкина (Украинское отделение ВОПРА)** (рисунок 161-162), представленный в третьем туре, основан на их работе для второго тура конкурса. В архитектуре задуманного комплекса стилистика конструктивизма сочетается с характерными для ар деко центричностью и ступенчатостью гигантского пирамидального сооружения, имеющего в плане эллиптическую форму. Большой зал расположен в северной половине здания, а Малый зал – в южной части. Залы развернуты сценами навстречу друг другу, но, в отличие от проекта для второго тура, в данном варианте сцены залов не объединяются. Между залами, в средней части здания, расположена широкая площадь, обеспечивающая проход под комплексом. Центральные части западного и восточного фасадов здания выполнены в виде ступенчатых ярусов и постепенно сходятся к центральной, продольной, оси комплекса. Соответствующие залам полукруглые северная и южная части сооружения в виде уменьшающихся с высотой ступенчатых полукруглых ярусов сходятся к центральной части, увенчанной башней. Поперечная ось здания, отвечающая площадью между залами, на фасадах подчеркнута прямоугольными ступенчатыми пилонами. Таким образом, общая вертикальность композиции подчеркнута более, чем в проекте тех же авторов для второго тура конкурса. На фасадах здания используются вертикальные и горизонтальные членения, подчеркивающие геометрическую форму частей здания. В первом ярусе использованы узкие вертикальные пилоны, образующие стилизованную круговую колоннаду. Вдоль всей северной полукруглой части здания расположена лестница. Можно сделать вывод, что, в отличие от своего проекта для второго тура, в данной работе авторы уделили большее внимание мотивам классической архитектуры.

Проект **И.В. Жолтовского** (рисунок 163-165), выполненный в стилистике неоренессанса, также близок его работе, премированной во втором туре конкурса.

По сравнению с ним, новый вариант, как всегда мастерски прорисованный, приобрел большую центричность композиции; вместо двух башнеобразных доминант, задумана одна. Здание имеет в плане форму длинного прямоугольника, вытянутого с севера на юг. В северной половине расположены входная часть, система крытых дворов-холлов, предвещающих Большой зал, и сам Большой зал. В южном конце комплекса находится Малый зал, перед которым разбита обширная общественная площадь, разделяющая два зала. Форма Большого зала в плане является круглой; форма Малого зала – полукруглая. Приближающаяся к простому параллелепипеду объемная композиция и образное решение комплекса построены на сочетании двух горизонтальных прямоугольных в плане ярусов, которые ассоциируются с европейской крепостной архитектурой. На нижнем более широком ярусе, выполняющем роль мощного глухого стилобата, установлен более нарядно декорированный главный верхний корпус, над северным концом которого возвышается четырехъярусная башня. На фасадах яруса стилобата преобладает глухая плоскость стен, оживленная расположенной внизу аркадой, которая обеспечивает проход на территорию комплекса. В верхней части стилобата также проходит разреженная аркада, напоминающая пояс бойниц. Стоящий на стилобате верхний корпус на протяженных боковых фасадах имеет шесть крупных входных ризалитов разной формы: три невысоких ризалита, с арочным проемом и щипцовым треугольным завершением фасада, чередуются с тремя высокими ризалитами с глухим нижним ярусом, прорезанным аркой, и двумя верхними ярусами, трактованными как изящные лоджии, увенчанные обелисками и скульптурами. Со стороны смотрящего на Кремль северного фасада здания помещена широкая полукруглая лестница парадного входа, выполненная в виде амфитеатра. Доминантой композиции Дворца Советов является высокая башня со шпилем, установленная над холлом в северной части здания. Нижний глухой квадратный ярус башни служит своеобразным постаментом для нарядного второго яруса, окруженного колоннадой. Два верхних цилиндрических яруса напоминают завершение колокольни Ивана Великого в московском Кремле. Если сравнивать данный проект И.В. Жолтовского с его работой для второго тура

конкурса, то можно отметить, что в последнем варианте достигнута большая цельность композиции и монументальность форм.

Проект **А.Ф. Жукова, Д.Н. Чечулина, А.В. Куровского** (рисунок 166-168), выполненный в духе символического неоклассицизма с преувеличенным масштабом объемов, отличается некоторым эклектизмом и перегруженностью форм. Расположенный с севера Большой зал, а также помещенный с юга Малый зал, и разделяющий их внутренний двор, объединены в едином здании, которое имеет в плане прямоугольную вытянутую форму, близкую по структуре рассмотренному выше проекту И.В. Жолтовского. Однако образное решение этого проекта совершенно иное. Нижняя часть комплекса трактована как прямоугольный в плане низкий стилобат, окруженный по периметру мощными муфтированными колоннадами. В объемном построении доминирует возвышающийся над комплексом гигантский цилиндрический объем Большого зала, завершенный конусовидным куполом со скульптурной группой на его вершине. Фасад цилиндрического корпуса разделен на два яруса: нижний, занимающий $\frac{2}{3}$ по высоте, оформлен мощными парными колоннами-пилонами и завершен высоким антаблементом; верхний украшен изящной круговой колоннадой. Над венчающим этот объем антаблементом расставлены скульптуры. Конусовидный купол, судя по разрезу, имеет декоративное значение, усиливая высоту главного объема и служа постаментом для скульптурной группы, изображающей рабочих со знаменами.

Проект, разработанный под руководством **Б.М. Иофана**, для третьего тура конкурса, принципиально отличается от проекта этого автора для второго тура. Напомним, что там объемы двух главных залов разделялись большой площадью, украшенной высокой башней. Проект для третьего тура создала группа архитекторов во главе с **Б.М. Иофаном** (рисунок 169-170), в которую вошли **Д.М. Иофан, А.И. Баранский, С.А. Гальфальд, Д. Циперович, Я.Ф. Попов, Н.П. Заплетин**. Показательно включение в авторский коллектив **Н.П. Заплетина** (в свое время входившего в одиозную группировку ВОПРА), сыгравшего, как было

показано выше, важную роль при анализе результатов второго тура конкурса и опубликовавшего своеобразную классификацию проектов. Вероятно Заплетин, как один из основных «критиков» данного конкурса, был нужен Б.М. Иофану для более точного понимания архитектурных задач в поисках образного решения Дворца Советов. Трапециевидная в плане форма участка строительства, расширяющегося на юг, и его рельеф стали основой композиционного решения нового проекта. Согласно замыслу, большая часть участка покрыта низким стилобатом, окруженным по периметру колоннадами и играющим роль платформы для главного сооружения – гигантского корпуса Большого зала, занимающего во всей композиции центральную доминирующую роль. С севера, со стороны Кремля, где задуман главный подход ко Дворцу Советов, на платформу ведет широкая лестница, которую можно использовать и как большую ярусную трибуну. На противоположном южном конце комплекса этой лестнице-трибуне отвечает заглубленный объем полукруглого Малого зала. Вторая лестница находится со стороны набережной. Корпус Большого зала с четырех сторон окружен широкой площадью, трапециевидной в плане, что повторяет основные контуры участка строительства. В юго-западном и юго-восточном углах участка располагаются пандусы, ведущие от Соймоновского проезда к платформе, окружающей корпус Большого зала. Таким образом, основная ось движения посетителей и демонстрантов ориентирована в направлении север-юг. Со стороны набережной к комплексу Дворца Советов также ведет широкая лестница. С этой стороны под площадку, окружающую корпус Большого зала, организован проход, выполненный в виде открытой галереи с колоннадами. Корпус Большого зала имеет в плане круглую форму и выполнен в виде четырех последовательно уменьшающихся в диаметре ярусов – это своеобразная сужающаяся кверху композиция отчасти напоминает изображения «вавилонской башни». Каждый ярус окружен периметральной колоннадой. Главный вход в корпус находится с северной стороны и выполнен в виде монументального восьмиколонного портика (что отчасти напоминает проекты третьего тура Жукова и Чечулина, братьев Весниных). Новый проект Б.М. Иофана, по

сравнению с вариантом второго тура, стал гораздо более монументальным и даже грандиозным, хотя в его образном решении ощущается какая-то недосказанность. Главной целью проекта стало максимальное выявление главенствующей роли одного главного объема усеченной ступенчатой башни. Для этого все помещения комплекса, кроме Большого зала, размещены в стилобатной части здания, а сам объем Большого зала максимально подчеркнут во внешнем виде Дворца. По сравнению с проектом Жукова и Чечулина, ставившего примерно такую же задачу монументализации одного объема, проект группы Б.М. Иофана выгодно отличается лаконизмом и архитектурной формы. Хотя в этом варианте скульптура не играет такой значительной роли, как в других проектах третьего тура, но и ей отведено определенное место: скульптурные многофигурные группы фланкируют обе большие лестницы комплекса; антаблемент северной колоннады трактован как высокий скульптурный фриз.

Николай Ладовский (рисунок 171-173) представил свой проект в первом, предварительном, туре конкурса, однако, во втором туре он не участвовал. Его проект для третьего тура, выполненный в духе авангардного направления (отчасти близкого современному стилю, имитирующему обтекаемые формы морских животных), отличается от других работ оригинальным образом и асимметричным расположением объемов двух главных залов. Корпуса помещены в юго-западном (Большой зал) и юго-восточном (Малый зал) углах территории. Они расположены параллельно друг другу и композиционно объединены общей поперечной осью. Кроме того, дополнительный корпус, имеющий в плане форму вытянутого прямоугольника, расположен вдоль Соймоновского проезда. Аналогично многим проектам, участок строительства приподнят в виде платформы относительно окружающей территории. Однако, отличием является то, что в проекте Н. Ладовского на верхнюю площадь комплекса ведет не лестница, а наклонный пандус, расположенный вдоль набережной. Корпус Большого зала имеет в плане форму неправильного эллипсоида. Этот ступенчатый слабо сужающийся кверху объем доминирует в общей композиции.

Вдоль южной части фасада расположена линия веерообразно расходящихся прямоугольных выступов, фланкирующих входы в здание. Корпус Малого зала имеет в плане круглую форму и по высоте значительно уступает корпусу Большого зала. Вдоль всей окружности фасада расположена изящная спираль наклонного пандуса, ведущего на крышу здания. Крыша корпуса Малого зала служит площадкой для демонстрантов.

Г.М. Людвиг участвовал во втором туре конкурса, но его работа не была премирована. Проект для третьего тура **Г.М. Людвиг** (рисунок 174-176), руководившего авторской группой, в которую вошли **А.А. Кабаков, Т.И. Макарычев, Н.Н. Селиванов, В.П. Сергеев, В.Н. Константинов**, выполнен в стилистике символического неоклассицизма и отличается благородством пропорций. Как и в ряде других проектов этого этапа в данной работе основные сооружения подняты на горизонтальную платформу, перекрывающую участок. Комплекс вытянут вдоль оси симметрии север-юг. Круглый в плане корпус Большого зала находится в северной части комплекса; корпус Малого зала, полуциркульный в плане, с прямоугольными крыльями, – в южной части. Между двумя этими зданиями устроена прямоугольная площадь. В объемно-пространственной композиции, близкой проектам группы А.В. Власова и братьев Весниных, главными доминантами являются гигантский цилиндрический корпус Большого зала и высокая стройная башня, расположенная на набережной Москвы-реки, на юго-западном фланге Малого зала. Наиболее эффектна архитектура корпуса Большого зала, разделенного на два яруса. Нижний ярус (в нём размещён зал) трактован как монументальный ячеистый цоколь (с четырьмя рядами глубоких оконных амбразур), несущий сквозной верхний ярус, окруженный колоннадой с развитым венчающим антаблементом. Со стороны Кремля, с севера, к корпусу Большого зала поднимается широкая парадная лестница, фланкированная ступенями пилонов, украшенными скульптурой.

В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейх (рисунок 177-178) представили в третьем туре конкурса сразу два своих проекта, выполненные в двух вариациях

символического брутального неоклассицизма. В первом из них корпуса Большого и Малого залов разделены между собой и образуют в плане асимметричную группу: корпус Большого зала расположен в центре участка по его главной продольной оси север-юг; корпус Малого зала – в его юго-восточном углу, на пересечении Соймоновского проезда и набережной Москвы-реки. Узкая галерея с колоннадами, идущая от восточного фасада корпуса Большого зала, соединяет корпуса между собой. В композиции доминирует гигантский корпус Большого зала, составленный из двух высоких объемов-ярусов: монументального прямоугольного в плане нижнего и эллиптического верхнего. Корпус Малого зала характеризуется сложной в плане формой, представляющей собой сочетание прямоугольной основной части (где размещен сам зал) и протяженного неправильной формы крыла, вытянутого вдоль набережной. Фасады всех зданий имеют тонкие вертикальные членения; лишь в основании эллиптического цилиндра главного корпуса выделяется масштабом крупная аркада. Со стороны Кремля, с севера, к поднятой на платформу площади перед объемом Большого зала подводит широкая пологая лестница для процессий, фланкированная двумя длинными стенами с верхними колоннадами. По сторонам лестницы устроены пологие пандусы для въезда военной техники во время парадов. У основания ближайшего к набережной пандуса установлена гигантская скульптура на высоком постаменте. Особый динамизм парадной входной части придают поставленные на площади перед корпусом Большого зала четыре массивные башни (предположительно лифтовых шахт), соединенные вверху со зданием зала горизонтальными крытыми мостами.

Второй проект группы в составе **В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха, а также, В.А. Полякова и А.Ф. Хрякова** (рисунок 179-180) отличается от первого варианта подчеркнутой, если не устрашающей, простотой и монументальностью образа, созвучной проектам К.Н. Леду. Единый прямоугольный стилобат комплекса, вытянутый с севера на юг, объединяет корпуса Большого и Малого залов. Большой зал находится в северной части комплекса; Малый зал – в южной, при

чем он практически полностью «утоплен» внутрь стилобата. Сцены залов обращены друг к другу; между ними – узкий крытый двор. В композиции полностью доминирует гигантский параллелепипед Большого зала, благодаря массивности и цельности формы напоминающий огромный «сундук» или «ларец». Нижняя часть фасада этого объема окружена колоннадой; середина которой на северном фасаде выделена портиком с очень пологим треугольным фронтоном. Аналогичный портик, судя по генплану проекта, задуман и со стороны южного фасада здания. Над нижней колоннадой расположены два горизонтальных глухих аттиковых яруса, образующих своеобразный ступенчатый пьедестал для основного корпуса. Его фасады объединены по всей высоте тонкими вертикальными пилонами; центральная часть северной стены украшена огромным горельефом с изображением советского герба. Венчающий фасады главного корпуса широкий антаблемент включает высокий фриз с символическим статуями. С севера, на верхнюю площадь перед главным входом в корпус Большого зала, ведет широкая длинная лестница для триумфальных действий, с несколькими скульптурными монументами. Сбоку от лестницы, вдоль набережной, проходит пандус для транспорта и военной техники.

В мастерски выполненном проекте **А.В. Щусева** (рисунок 181-183) комплекс Дворца Советов задуман в стилистике романтизированного неоклассицизма, отчасти созвучного ряду работ конкурса 1918 г. на Дворец Труда в Петрограде. Здание, решенное единым объемом, имеет план в форме эллипса с неравными по размерам северной и южной частями, в которых, соответственно, расположены равновысокие Большой и Малый залы. Важным отличием от большинства других работ третьего тура является отсутствие в проекте Щусева расположенной под залами платформы или стилобата, во многих проектах заполненного многочисленными служебными помещениями. В варианте Щусева все второстепенные помещения сконцентрированы не в стилобате, а в высокой ярусной башне, находящейся в центре комплекса между двумя залами. По сторонам квадратного в плане основания башни расположены два квадратных

просторных внутренних двора. Такое объемное построение отчасти напоминает работу для третьего тура Додицы и Душкина. Однако стилистически и образно проект Щусева отличен от всех других вариантов большей реалистичностью и, при подчеркнутой монументальности, отсутствием преувеличенно гигантских форм. Фасады единого эллиптического в плане нижнего объема украшены колоннадами большого ордера, по разному трактованными в северной и южной половинах комплекса. В северной части здания окружающие Большой зал (в форме половины эллипса) отрезки двухрядной колоннады чередуются с массивными входными ризалитами. Перед каждым ризалитом установлена гигантская статуя на монументальном постаменте. Южный дугообразный фасад, ограничивающий меньшую часть здания с Малым, веерообразным в плане, залом, выполнен в виде эффектного 20-колонного ионического портика. На каждом боковом фасаде здания поперечная ось комплекса подчеркнута огромным прямоугольным проемом парадного входа (ведущего во внутренний двор), фланкированного парами мощных ризалитов со скульптурными композициями в нишах. Над ступенчато-пирамидальной крышей комплекса возвышается трехъярусная башня, два яруса которой (квадратный в плане нижний, и цилиндрический верхний) украшены изящными колоннадами, а средний восьмигранный ярус выделен установленными напротив его диагональных граней скульптурными группами. Облик комплекса в целом напоминает храмовое здание в стиле неоклассицизма, что принципиально отличает данный проект автора от его работы в стилистике конструктивизма, представленной в первом туре конкурса.

Рассмотрим результаты архитектурного проектирования третьего тура на основе проектов тех авторов, которые были официально выбраны к участию в этом этапе.

Стилистически в третьем туре перевес оказался на стороне проектов, выполненных в различных вариациях неоклассицизма и шире, в духе обращения к формам прошлого. Из 14 проанализированных выше работ к этой группе

относятся 8 проектов следующих авторов: К.С. Алабяна и его соавторов, А.В. Власова и группы студентов ВАСИ, И.В. Жолтовского, А.Ф. Жукова и Д.Н. Чечулина и соавторов, группы под руководством Б.М. Иофана, группы Г.М. Людвига, группы В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха (два проекта), А.В. Щусева. При этом, разнообразие стилистических трактовок было весьма большим: от брутального эклектичного варианта в проекте А.Ф. Жукова и Д.Н. Чечулина, до романтизированного неоклассицизма с преобладанием тем античности в проекте группы под руководством А.В. Власова, или до чрезвычайно выразительного и мощного по энергетике проекта А.В. Щусева, выполненного отчасти в духе фантазий Пиранези.

Вторым направлением, представленным в третьем туре 4-мя проектами, является авангардная стилистика. Это работы лидеров советской экспериментальной архитектуры: братьев Весниных, М.Я. Гинзбурга и его группы, И.А. Голосова, Н.А. Ладовского. Отметим, при этом, что «чистота стиля» выдержана не во всех проектах. Наиболее последовательными приверженцами авангардного направления оказались Н.А. Ладовский и М.Я. Гинзбург. В проектах братьев Весниных, и особенно, И.А. Голосова значительную роль в образном решении играет символическая скульптура, использование которой было не характерным в период расцвета архитектуры советского авангарда.

В двух проектах, представленных на третий тур, в художественном решении преобладают мотивы ар деко. Впрочем, в каждой версии, на наш взгляд, одновременно присутствует влияние конструктивизма. Это проекты К.С. Алабяна и его группы, а также Я.Н. Додицы и А.Н. Душкина.

Отдельно необходимо отметить повышение роли символической скульптуры, присутствующей в преобладающем числе проектов всех стилистических направлений: исключениями стали работы Н.А. Ладовского, группы М.Я. Гинзбурга, а также, Я.Н. Додицы и А.Н. Душкина.

С точки зрения *вариативности планировки* комплекса Дворца Советов следует отметить, что в третьем туре разнообразие планировочных решений, по сравнению с предыдущими турами, уменьшилось, по-существу, до трех схем – продольно-симметричной, продольно-симметричной с подчеркнутым центром, асимметричной. В преобладающем большинстве проектов (11-ти из 14-ти) задуманный комплекс проучил планировку, симметричную относительно продольной оси всего участка север-юг. При этом, как правило, Большой зал располагается с севера, ближе к Кремлю, а Малый – с юга, и оба они «нанизаны» на одну ось симметрии. Между двумя основными залами, как правило, предусмотрена площадь; от Кремля, с северной стороны – пологая лестница для парадного входа триумфальных шествий (этот элемент отсутствует, по существу, только в проекте А.В. Щусева). К асимметричной планировке обратились только авторы трёх проектов: М.Я. Гинзбург и его группа, Н.А. Ладовский, В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейх (в 1-м варианте).

С точки зрения *объемно-пространственной структуры* в преобладающем числе проектов корпуса Большого и Малого залов разделены²⁴⁷. При этом, корпус Большого зала подчеркнуто доминирует в композиции, а корпус Малого зала играет подчиненную роль или совсем не выявлен в самостоятельном объеме, а, напротив, заглублен, или помещен внутрь нижней платформы или стилобата. Только в четырёх проектах задумано создание единого объема Дворца Советов, включающего оба главных зала, и увенчанного башнеобразной частью. Это проекты К.С. Алабяна и его соавторов, Я.Н. Додицы и А.Н. Душкина, И.В. Жолтовского, А.В. Щусева. Показательно, что эту небольшую группу составляют наиболее выдающиеся по художественному дарованию архитекторы, обладавшие, кроме того, лучшей интуицией. Впрочем не во всех четырех проектах созданы моно-центрические композиции, определявшиеся расположением

²⁴⁷ Подчеркнем, что, ввиду резкого сокращения числа пространственно-планировочных схем, при анализе проектов третьего тура не имеет смысла обращаться к классификации Н. Заплетина, использованной при рассмотрении работ второго тура конкурса. Здесь преобладающее число проектов попадает в одну 4-ю группу этой классификации.

башнеобразного объема: в проекте И.В. Жолтовского венчающая единый корпус Дворца Советов башня сдвинута на северный конец; в проекте группы К.С. Алабяна три башни смещены со средней оси объема ближе к набережной Москвы-реки. Отметим ещё одно обстоятельство. В работах двух авторских коллективов – Б.М. Иофана, а также В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха – хотя общие композиции были поли-центрическими, но, в каждом варианте, доминирующий объем Большого зала обладал настолько явной «символической» или «говорящей» центричностью, что именно авторы этих проектов в дальнейшем были выбраны для составления окончательного варианта проекта Дворца Советов.

Параграф 2. Четвертый тур: август 1932 – февраль 1933 гг.

Результатом третьего тура конкурса стало заявление Совета строительства о том, «что большинство новых проектов по качеству значительно выше прежних работ. Несмотря на это, Совет не считал все же возможным принять какой-либо из представленных проектов за основу для сооружения Дворца Советов»²⁴⁸. В связи с этим, был организован последний, четвертый тур конкурса. 22 августа 1932 г. были определены сроки подачи проектов – с августа по ноябрь того же года. Для участия в туре УСДС пригласило 5 архитектурных групп: 1. И. Жолтовского и А. Щусева, 2. В. Щуко и В. Гельфрейха, 3. братьев Весниных, 4. Б. Иофана, 5. К. Алабяна, В. Симбирцева, Я. Додицы, А. Душкина и А. Власова²⁴⁹.

Впоследствии, начальник УСДС сообщил председателю Совета Строительства Дворца Советов, Вячеславу Молотову, о том, что срок подачи проектов продлен до 1 декабря 1932 г. Это было обусловлено тем, что третий тур закончился 15 июля того же года, и так как «архитекторам, работающим проект Дворца Советов, было необходимо предоставить отдых после окончания предыдущего этапа работы, они смогли приступить к проектированию только в середине сентября»²⁵⁰. После последнего продления сроков, четвертый, окончательный тур конкурса завершился лишь в феврале 1933 года.

По условиям четвертого тура участникам было необходимо представить, кроме стандартного набора чертежей, следующие материалы: 1) проект планировки участка, 2) проект организации транспортных путей к Дворцу Советов, 3) описание характера стройматериалов²⁵¹. Следует также отметить, что

²⁴⁸ Заплетин Н.П. Магнитстрой архитектуры // Строительство Москвы, М., 1933, № 5-6. С.10.

²⁴⁹ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.324.

²⁵⁰ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.253.

²⁵¹ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.267, 268.

в рамках 4-го тура не рассматривались проекты, представленные «по личной инициативе», как это было сделано в третьем туре²⁵².

В четвертом туре **К.С. Алабян и В.И. Симбирцев** совместно с **Я.Н. Додицей, А.Н. Душкиным, А.В. Власовым и А.Г. Мордвиновым** (рисунок 184-186) разработали свой проект, выполненный в стилистике брутального символического неоклассицизма с чертами ар деко. Согласно генплану, застройка на участке от Музея Изящных Искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) до Кропоткинской площади предполагается к сносу. Здание Дворца расположено в дальней от Кремля южной части территории. Остальное пространство от главного входа в Дворец Советов до Боровицкой площади занята обширной площадью для демонстраций и парадов. Планировочная и пространственная структура Дворца в данном проекте близка работам Додицы и Душкина для второго и третьего туров конкурса, а также отчасти проекту Щусева для третьего тура. Единое здание Дворца состоит из двух гигантских ярусов. Форма нижнего яруса, играющего роль монументального постамента, близка к квадратной в плане призме. Верхняя часть выполнена в виде эллипсовидного в плане цилиндрического объема, вытянутого с запада на восток. Большой и Малый залы расположены в центре здания друг напротив друга и разделены проходом, вытянутым с севера на юг. Большой зал находится в западной части здания, а Малый – в восточной. По разрезу видно, что зрительские места обоих залов располагаются в нижнем ярусе комплекса. На фасадах нижнего объема преобладает глухая поверхность стен. Верхний объем, напоминающий Колизей, внизу имеет два яруса колоннад, над которыми помещается высокий глухой верхний ярус. Особое внимание, как и в большинстве проектов 3-го тура, в этой работе уделено композиции парадного входа. Со стороны Кремля, с севера, в нижнем объеме устроена широкая монументальная лестница, фланкированная парой ризалитов. Лестница подводит к верхней площадке перед эллипсовидным верхним корпусом. В середине площадки

²⁵² ЦАГМ ф.694, оп.1, д.19, л.257.

установлена гигантская статуя Ленина. За ней из верхнего объема здания выступает трехъярусная башня. По сторонам башни расположены два необычных элемента, придающих всему комплексу особую, несколько устрашающую, торжественность, играя роль фона для статуи Ленина: это два плоских, сужающихся вверх пилона, напоминающих два каменных знамени, увенчанных скульптурными группами.

В проекте братьев **Весниных** (рисунок 187-188), выполненном в формах позднего конструктивизма, тяготеющего к симметричным построениям, применена планировочная схема, часто встречавшаяся в предыдущем туре конкурса. Единое горизонтально растянутое прямоугольное в плане здание симметрично относительно продольной оси север-юг. Круглый в плане Большой зал расположен в северной части здания, трапециевидный Малый зал – в южной. Между двумя залами устроена поперечная площадь. Объем Малого зала поглощен основным корпусом здания, а Большой зал выступает над крышей этого корпуса в форме низкого цилиндра. На элегантных фасадах (их чертежи исполнили братья В.А. и А.А. Стенберги – на главном изображении находится печать «2 СТЕНБЕРГ 2») глухие горизонтальные полосы стен чередуются с широкими ярусами остекления, забранного тонкими вертикальными стойками, напоминающими стилизованные колоннады. Особенностью этого проекта является ясность стилистического решения, выверенность пропорций, а также отсутствие скульптурных элементов.

Проект авторского коллектива во главе с **Б.М. Иофаном** (рисунок 189-191), в который вошли **Д.М. Иофан, А.И. Барановский, С.А. Гальфальд, Д. Циперович, Я.Ф. Попов, Н.П. Заплетин, В.П. Поляцкий** выполнен в стилистике символично-романтического неоклассицизма. Он основан на проекте этой же группы для третьего тура конкурса. Вместе с тем, при сравнении вариантов третьего и четвертого туров, становится очевидной гораздо большая проработка всех составляющих проекта. Композиция здания, предложенного в третьем туре, кажется эскизной. Схема планировки комплекса та же, что и в

третьем туре: симметричный относительно продольной оси север-юг, трапециевидный в плане, комплекс включает круглый Большой зал, находящийся в северной части здания, а также, расположенный в южной части Малый зал и обширную входную часть (с гигантской лестницей-«трибуной», фланкированной колоннадами, и площадью перед ней), развернутую в сторону Кремля, к северу от Большого зала. Башнеобразный четырехъярусный объем Большого зала, составленный из цилиндрических элементов, полностью доминирует в композиции²⁵³. Малый зал утоплен в стилобат комплекса. По сравнению с проектом третьего тура, роль объема Большого зала ещё более усилена, благодаря устройству под ним монументального трапециевидного в плане ступенчатого основания. Судя по разрезу, в этом нижнем объеме размещена нижняя половина пространства Большого зала. Вторая, верхняя половина зала, а именно его гигантский сферический купол, помещён внутрь ярусной цилиндрической башни, которая, как оказывается, играет декоративную роль вертикального объема, придавая облику комплекса подчеркнутую монументальность. Верх купола Большого зала совпадает с верхом второго яруса башнеобразного объема. Фасады всех частей комплекса объединены общим ритмом частых вертикальных членений – упрощённых колонн и полуколонн в нижней половине здания (без баз и капителей), и пилонов, украшающих три яруса цилиндрического корпуса. Четвертый верхний ярус этого объема, меньший в диаметре, – глухой и играет роль постамента для гигантской статуи Ленина, сдвинутой к его северному краю. Важным отличием этого проекта от всех других является чрезвычайно подробная проработка не только генплана собственно комплекса Дворца Советов, но и обширной окружающей городской территории. На поперечной оси комплекса восток-запад, на участках к востоку (северо-востоку) от Дворца Советов (рядом с Музеем изящных искусств) и напротив, к западу, на другом берегу Москвы-реки – задуманы дополнительные масштабные симметричные композиции с полукруглыми площадями, обращенными ко Дворцу. Ещё одна, наиболее

²⁵³ Справедлива характеристика Д. Хмельницкого, что данный проект Б.М. Иофана характеризуется «абсолютно симметричной дворцово-храмовой композицией» См.: Хмельницкий Д. 2007. Указ. соч., С.115.

протяженная цепь площадей вытянута в сторону Кремля, вплоть до здания Манежа.

Архитекторы **А.В. Щусев и И.В. Жолтовский** (рисунок 192-194) представили в четвертом туре конкурса сразу два проекта Дворца, в формах монументализированного неоклассицизма (с преобладающими мотивами неоренессанса), с одинаковой планировкой, но разным оформлением фасадов. Эта работа базируется на проектах тех же авторов для третьего тура. Большой и Малый залы располагаются в одном вытянутом с севера на юг прямоугольном горизонтальном здании, вытянутом по оси север- юг. Над центральной частью основного объема установлена высокая ярусная башня, являющаяся архитектурной доминантой комплекса. Большой зал полуэллиптической формы в плане находится в северной части здания, а Малый зал полукруглой формы – в южной. Залы разделены просторным поперечным двором. Со стороны северного фасада, в зоне главного входа, находится квадратный в плане внутренний двор, проход в который с северной стороны оформлен в виде выделенного в крупный объем портика с четырьмя рядами колонн (в 1-м варианте проекта) и в виде четырёхчастной триумфальной арки (во 2-м варианте). По бокам пологой лестницы, ведущей к главному входу, установлены скульптуры. В первом варианте проекта нижняя часть обращенного на набережную протяженного главного фасада здания выполнена в виде гигантской колоннады, над которой проходит высокий глухой фриз с некрупными прямоугольными нишами, заполненными статуями. На флангах фасада – мощные глухие ризалиты, украшенные скульптурными композициями. Внутренний двор входной части с боковых восточной и западной сторон ограничен двухъярусными аркадами. Башня выполнена в виде пяти последовательно сужающихся ярусов. Два нижних яруса – квадратные в плане, третий ярус цилиндрический, а два верхние – восьмигранные. Башня увенчана монументальной статуей. Скульптуры установлены и над другими ярусами башни. Для первого варианта проекта предложена вторая версия композиции башни, в которой два нижних яруса

уменьшены по высоте и играют роль постамента для двух средних ярусов, образующих вертикально вытянутую башнеобразную часть. В каждой версии башни, один из средних ярусов украшен периметральной колоннадой, перекликающейся с колоннадами фасадов основного корпуса.

Во втором варианте проекта А.В. Щусева и И.В. Жолтовского облик здания более монументален – на протяженных фасадах основного гигантского корпуса доминируют глухие стены, оживленные расположенными в нижнем уровне аркадами и помещенными выше рядами редко расставленных небольших проемов, напоминающих крепостные амбразуры. Фланговые ризалиты продольных фасадов здания украшены скульптурными группами и барельефами. Внутренний двор парадного входа с западной и восточной стороны ограничен высокими глухими стенами с нижними аркадами и рядами небольших окон в верхней части. Возвышающаяся над главным корпусом башня в этом варианте проекта имеет более прямой вертикально вытянутый силуэт. Она состоит из четырех ярусов, первые три из которых являются прямоугольными в плане, а четвертый имеет цилиндрическую форму. На фасадах первого яруса использованы аркады. Третий, самый высокий, ярус имеет горизонтальные членения, а четвертый – вертикальные. В целом, такое оформление здания характерно для проектов И.В. Жолтовского и может быть отнесено к стилистике неоренессанса.

Проект **В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха, при участии Л.М. Полякова, И.М. Рожина, А.Ф. Хрякова, Ю.В. Щуко** (рисунок 195-197), выполнен в выразительных формах гиперболизированного неоренессанса. Авторы проекта отказались от замысла создания композиции с доминирующим вертикальным купольным объемом, которую они разрабатывали в третьем туре. Образ проекта для четвертого тура, возможно, возник под влиянием работ И.В. Жолтовского для второго и третьего этапов конкурса. В основе композиции проекта группы Щуко и Гельфрейха для четвертого тура – идея создания единого прямоугольного в плане горизонтально вытянутого корпуса, по пропорциям и обработке фасадов

отдалённо напоминающего палаццо Дожей в Венеции. Оба главных зала помещены в этот единый корпус (полуэллиптический Большой зал – в северной части, веерообразный Малый зал – в южной) и разделены поперечным холлом. Все здание поднято на мощный стилобат, вмещающий служебные части. Перед северным фасадом расположена площадь, а севернее её – пологая триумфальная лестница с многочисленными скульптурными группами. На флангах лестницы – пандусы для транспорта и военной техники. Важнейшим элементом общей композиции проекта является гигантская тонкая колонна, установленная на краю набережной Москвы-реки, у северо-западного угла парадной лестницы. Колонна, с чередующимися круговыми колоннадами и глухими ярусами, напоминает своеобразную сильно растянутую по вертикали Пизанскую башню. На вершине колонны – крупная статуя. Цокольная часть стилобата здания открыта со стороны набережной, и ее фасад выполнен в виде ряда открытых галерей. Одинаковые фасады основного объема имеют преобладающие горизонтальные членения, покрытые измельченным декором. В нижних ярусах чередуются ряды мелких колоннад и аркад разной высоты. В средней части фасада, вдоль всего периметра здания, расположена крупная аркада с установленными в арках скульптурами. Выше, фасад выполнен в виде плоскости глухой стены с несколькими рядами прямоугольных окон. Самая верхняя часть фасада представлена двумя рядами аркад, выше которых, над карнизом, по всему периметру здания, установлены тонкие заостренные обелиски разной высоты. Центральная часть северного фасада главного корпуса украшена горельефом с изображением герба СССР.

Итоги четвертого тура.

Четвертый (или второй заказной закрытый) тур архитектурного конкурса на Дворец Советов стал последним этапом творческого соревнования, которое должно было выявить наиболее удачный проект для будущего важнейшего общественного здания страны. Этот тур был наиболее малочисленным по количеству участвовавших работ, но чрезвычайно важным по задаче определения

наиболее выразительного сооружения, наиболее полно отвечавшего требованиям заказчиков конкурса.

С точки зрения *планировочной структуры* в этом туре, в отличие от всех предыдущих, не было большого разнообразия. Во всех проектах этого этапа по существу варьировалась одна схема: два основных зала – Большой и Малый размещены в одном сооружении, при чем, как правило, Большой зал – в северной части единого здания, а Малый – в южной части (исключением является проект авторской группы во главе К.С. Алабяном, где залы расположены в западной и восточной частях). Поперечная площадь или холл между двумя залами, в большинстве проектов, хотя и предусмотрены, но значительно сокращены по размерам: таким образом, два зала максимально приближены друг к другу. Во всех работах особое внимание уделено входной части в комплекс Дворца с севера, со стороны Кремля. Для этого непосредственно перед зданием предусмотрена особая «входная» площадь, которая в ряде вариантов выполнена в виде площади на крыше стилобата или платформы комплекса, а в проекте А.В. Щусева и И.В. Жолтовского даже превращена в важный самостоятельный элемент здания – окруженный стенами и колоннадами внутренний двор. Севернее этой площади, как правило, создана торжественная широкая и пологая лестница, с боковыми пандусами.

С точки зрения *стилистической направленности* в этом туре также в большинстве работ, за исключением конструктивистского проекта братьев Весниных, наблюдается тяготение к одному течению – подчеркнуто монументализированному неоклассицизму. Правда, диапазон вариаций в рамках этой стилистики оказался большим: от откровенно эклектичного проекта группы К. Алабяна его соавторов²⁵⁴, до несколько наивного почти прямого

²⁵⁴ Многие из этого коллектива авторов (Власов, Алабян, Симбирцев, Мордвинов) были членами ВОПРА (Всероссийского общества пролетарских архитекторов) и очевидно именно их участие определило низкий художественный уровень и откровенно плохой вкус предложенного варианта Дворца Советов, который не смог исправить даже такой талантливый архитектор, как Душкин. Впрочем, Душкин и Додица, также принадлежали к ВОПРА (Украинскому отделению).

«цитирования» мотивов итальянского ренессанса в проекте группы Щуко и Гельфрейха, до смелой фантазии в духе символично-романтического неоклассицизма, как-будто навеянного фантазиями Пиранези, в проекте Щусева и Жолтовского. Только в двух случаях в большей степени применена стилизация неоклассицистических форм и, отчасти, обращение к мотивам ар деко: это проект группы К.С. Алабяна и его соавторов, и работа группы Б.М. Иофана. В последнем проекте, широко примененные ордерные элементы упрощены и стилизованы, отчасти, в духе «пролетарской классики» И.А. Фомина, хотя в целом этот проект, выполненный, по меткому определению С.О. Хан-Магомедова, в «пилонно-лопаточном» стиле, близок ар деко.

С точки зрения *объемно-пространственной композиции и поисков художественного образа* Дворца Советов этот тур конкурса, на наш взгляд, в целом, не только не продемонстрировал большого продвижения вперед, но напротив, для большинства участников, стал отходом назад. В предыдущем третьем туре, в соответствии с результатами, сформулированными после второго открытого этапа конкурса, в большинстве проектов отразилось стремление создать вертикально вытянутую композицию главного доминирующего корпуса Большого зала. В четвертом туре, из пяти работ – в трёх предложены доминирующие горизонтально вытянутые сооружения, дополненные сравнительно некрупными башнеобразными объемами (в проектах Весниных, Щуко и Гельфрейха, Щусева и Жолтовского). Только в проектах групп Алабяна и Иофана предложены единые гигантские башнеобразные сооружения. С точки зрения поисков образного решения Дворца Советов, четвертый тур, на наш взгляд, стал также наименее ярким: практически во всех проектах (за исключением, пожалуй, работы Весниных) отсутствует чистота и ясность образа, изящество композиции – во всех вариантах композиции тяжеловесны, формы подавляют гигантским масштабом.

Проект Б. Иофана, победивший в четвертом туре конкурса, был признан недостаточно удовлетворяющим требованиям Совета строительства. В связи с

этим, в следующей части главы мы рассмотрим процесс, происходивший после окончания конкурса на проект Дворца Советов, и историю создания окончательного проекта этого сооружения.

Параграф 3. Формирование окончательного варианта проекта Дворца Советов.

Разработка объемно-пространственной композиции.

В результате 4-ого тура конкурса победил проект Б.М. Иофана. Однако это не означало, что представленный Б.М. Иофаном последний вариант является окончательным: этот проект 10 мая 1933 г. был принят Советом Строительства Дворца Советов «за основу» для дальнейшей доработки²⁵⁵.

В Постановлении Совета Строительства Дворца Советов, основанном на принятом 10 мая 1933 г. решении, было сказано: «1. Принять проект тов. Иофана Б.М. за основу проекта Дворца Советов. 2. Верхнюю часть Дворца Советов завершить мощной скульптурой Ленина величиной 50 – 75 метров, чтобы Дворец Советов представлял вид пьедестала для фигуры Ленина. 3. Поручить тов. Иофану продолжить разработку проекта Дворца Советов на основе настоящего решения с тем, чтобы при этом были использованы лучшие части проектов и других архитекторов. 4. Считать возможным привлечение к дальнейшей работе над проектом и других архитекторов»²⁵⁶.

По утверждению В. Паперного, мнение о том, что «все здание должно быть постаментом для статуи Ленина» принадлежало непосредственно И.В. Сталину и было им высказано на заседании Совета Строительства 10 мая 1933 г.²⁵⁷. Это подтверждает и приводимая Д. Хмельницким цитата из книги Н. Атарова «Дворец Советов». Книга эта вышла позднее, в 1940 г., но по наблюдению Д. Хмельницкого «... высказывания Сталина переданы, видимо, буквально. Его стиль, ритм. Даже чувствуется грузинский акцент коротких фраз.»²⁵⁸: «На

²⁵⁵ О проекте Дворца Советов. Постановления Совета Строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР от 10 мая и 4 июня 1933 г. // Дворец Советов. М., 1933. С. 59.

²⁵⁶ Строительство Москвы. 1933 г. № 5-6. С. 2.

²⁵⁷ Владимир Паперный. Культура Два. М., 2007. Изд. 2-е. С. 324.

²⁵⁸ Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 117.

заседании Совета строительства, руководимого В.М. Молотовым, в этот день была высказана и сформулирована плодотворная и смелая идея синтеза двух искусств – архитектуры и скульптуры... Товарищ Сталин вдохновляет ... коллектив строителей Дворца Советов ... мудрыми практическими указаниями. Надо рассматривать Дворец Советов как памятник Ленину. Поэтому не надо бояться высоты. Идти в высоту. В высоте, в верхних ярусах, Дворец должен быть круглым, а не прямоугольным, – и этим отличается от обычных дворцовых зданий. Нужно завершить здание мощной скульптурой Ленина... Размеры статуи надо найти в союзе двух искусств. Пятьдесят метров. Семьдесят пять метров. Может быть больше... На устоях круглых башенных ярусов, ниже статуи Ильича, нужно поставить четыре скульптурные группы – они должны выразить идеи международной солидарности пролетариата, идеи Коммунистического Интернационала. Все эти предложения товарища Сталина были решением единственно возможным, единым и целостным... творческие устремления архитекторов приобрели конкретность, цель стала понятна и ясна»²⁵⁹

Таким образом, перед составлением окончательного варианта, предстояла ещё значительная по объёму работа. Как отмечает в своей книге И.Ю. Эйгель, «в среде мастеров старшего поколения имело место мнение, что автор принятого проекта слишком молод для того, чтобы в одиночку справиться со столь необычной и сложной задачей. Но главное, конечно, было в том, что объём предстоявшей работы действительно был огромен, а намечавшиеся тогда сроки – крайне коротки.»²⁶⁰. Для этого коллектив авторов нужно было увеличить. Справедливым представляется и предположение Д. Хмельницкого, что руководители страны, видимо не были уверены в способности Б.М. Иофана кардинально переделать свой прежний проект, тогда как другие, более опытные архитекторы, в частности В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейх в предыдущих турах

²⁵⁹ Атаров Н. Дворец Советов. М., 1940. С. 43.

²⁶⁰ И.Ю. Эйгель. Борис Иофан. М., 1978. С. 95. По Постановлению от 10 мая 1933 г. архитекторам полагалось в январе 1934 г. «закончить разработку архитектурной части проекта Дворца Советов» и в мае 1934 г. «закончить рабочие чертежи, необходимые для начала строительных работ».

конкурса продемонстрировали готовность к любым версиям и изменениям прежних проектов, готовность следовать «буквально» пожеланиям «заказчиков»: это показал их проект для четвертого тура с откровенной стилизацией Дворца дождей²⁶¹. Поэтому согласно Постановлению от 4 июня 1933 г. «Об организации окончательной разработки проекта Дворца Советов» был назван следующий рабочий авторский коллектив: «1. Назначить главным архитектором строительства Дворца Советов и первым заместителем начальника строительства Б.М. Иофана, возложить на него руководство архитектурно-художественной частью строительства. 2. Привлечь академика архитектуры В.А. Щуко и профессора В.Г. Гельфрейха на правах соавторства с архитектором Б.М. Иофаном. Назначить академика архитектуры В.А. Щуко заместителем главного архитектора.»²⁶²

Кроме того, для содействия в поисках художественного образа Дворца Советов продолжало работать Постоянное архитектурно-техническое совещание при Управлении строительством, в которое входили виднейшие деятели литературы и искусства: А.М. Горький, И.Э. Грабарь, А.В. Луначарский, В.Э. Меерхольд, К.С. Станиславский и другие²⁶³. Этот орган должен был внести значительный вклад в разработку не только внешнего облика, но и интерьеров здания.

Новый архитектурный «авторский коллектив» не сразу нашел язык взаимопонимания, и на первых порах, по-прежнему оставались две проектные группы – одна под руководством Б.М. Иофана, и вторая – под руководством В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха. По существу, по меткому замечанию С.О. Хан-Магомедова, это был пятый тур конкурса, в котором принимали участие два

²⁶¹ Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 118.

²⁶² Об окончательной разработке проекта Дворца Советов. Постановление Совета Строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР от 4 июня 1933 г. // Дворец Советов. М., 1933. С. 59-60.

²⁶³ Постановление Совета Строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР от 4 июня 1933 г. Дворец Советов. М., 1933. С. 59-60. О составе этого органа, первоначально называвшегося Временный технический совет при Управлении строительством Дворца Советов (ВТС УСДС) подробнее см.: Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 78-79.

коллектива авторов. Окончательная форма здания и его архитектура по-прежнему были не совсем ясны ни самим архитекторам, ни широкому кругу критиков и «идеологов искусства» того времени. Касательно форм будущего Дворца Советов, в докладах Совета Строительства и Управления Строительством Дворца Советов (УСДС) по-прежнему употреблялись такие, достаточно туманные, выражения, как «лаконичность» и «выраженность», которые считалось необходимым воплотить в проекте Дворца Советов, но эти понятия не были конкретизированы. Другой иллюстрацией, насколько трудно было представить будущий архитектурный облик Дворца Советов, является высказывание члена Совета Строительства А.В. Луначарского, что проект Б.М. Иофана был высоко оценен за то, что в нем «получается грандиозное, но легкое и устремленное вверх»²⁶⁴.

Летом и осенью 1933 г., сначала работавшими отдельно, группами Б.М. Иофана, а также, В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха, были созданы десятки вариантов окончательной композиции Дворца Советов, в том числе совсем новые версии в форме единого, а не ярусного, прямоугольного или круглого в плане вертикального объема²⁶⁵. Вместе с тем, авторы обращались и к своим старым вариантам здания, представленным в ходе последнего тура конкурса. Б.М. Иофан продолжал разрабатывать свой проект для четвертого тура конкурса, где композиция главного башнеобразного объема построена на сочетании трех основных горизонтальных цилиндрических ярусов и увенчана гигантской статуей Ленина. Различия в двух основных практически одинаковых проектах Иофана на этом этапе заключались в размещении статуи, в обоих случаях сдвинутой с центральной оси здания к северу, в сторону входной части со стороны Кремля: в одном варианте статуя установлена на верхнем ярусе сооружения, а во втором – на краю среднего цилиндрического яруса. В обоих этих вариантах масса самого здания доминирует в общей композиции, уменьшая роль статуи, что, видимо, не соответствовало представлениям заказчиков об облике Дворца Советов.

²⁶⁴ Строительство Москвы, 1933, №.5-6, Указ. соч., С.9.

²⁶⁵ И.Ю. Эйгель. Борис Иофан. М., 1978. С. 96-97.

По гораздо более радикальной, по существу новой, линии переработки прошлых вариантов проекта пошли В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейх²⁶⁶ (рисунок 198, 199), которые, судя по всему, восприняли рекомендацию о создании пьедестала для статуи Ленина буквально. Они «... пошли по пути постановки скульптуры по вертикальной оси, проходящей по центру здания, что неизбежно оказалось связанным с образованием энергичной высотной части, призванной создать переход от объемов здания к объему статуи.»²⁶⁷. В результате была создана ярусная композиция высотой около 400 м. со стилобатом и двумя нижними мощными горизонтальными ярусами, над которыми возвышался основной трехъярусный объем, увенчанный статуей Ленина с поднятой вверх правой рукой. Высота и стройность каждого верхнего яруса повышались: нижний был декорирован периметральной колоннадой из спаренных колонн; средний ярус был обработан вертикальными пилонами и завершался поставленными на его краях скульптурными группами; верхний башнеобразный объем, с пропорциями ширины и высоты, примерно 1:3, также имел вертикальные пилоны и был разбит на дополнительные горизонтальные ярусы, характерные для классического башнеобразного «постамент» для скульптуры. По данным С.О. Хан-Магомедова, Щуко и Гельфрейхом «...прорабатывались два варианта – квадратный и круглый в плане (закончены в октябре 1933 г.). Круглый вариант был ближе к принятому за основу проекту Б. Иофана (рисунок 198). Он и был одобрен Советом строительства... как основа для составления окончательного варианта проекта...»²⁶⁸.

²⁶⁶ В группу под руководством Щуко и Гельфрейха входили архитекторы П. Абросимов, А. Великанов, Л. Поляков, И. Рожин, А. Хряков и др.

²⁶⁷ И.Ю. Эйгель. Борис Иофан. М., 1978. С. 96).

²⁶⁸ С.О. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда. В 2 кн. Кн. 2: Социальные проблемы. М., 2001 г. С. 476. Данные о двух вариантах, разработанных Щуко и Гельфрейхом, расходятся с версией Эйгеля, который утверждал, что эти авторы сделали только один квадратный в плане вариант и что «они... стремились избежать цилиндрической формы ярусов и заменяли их объемами в форме кубов и параллелепипеда.» (И.Ю. Эйгель. Борис Иофан. М., 1978. С. 96).

Поиски окончательной версии, судя по всему, шли под постоянным непосредственным контролем Совета Строительства, который, как отмечал позднее Б.М. Иофан, остановился на вышеописанной ярусной вертикально вытянутой композиции в «эскизе, выполненном В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейхом», но «... отверг решения, трактующие Дворец Советов прямоугольным объемом...»²⁶⁹. В результате, совместной авторской группой во главе с тремя архитекторами В.Г. Гельфрейхом, Б.М. Иофаном и В.А. Щуко, был представлен проект, утвержденный 19 февраля 1934 г.²⁷⁰. В этом варианте, по силуэту весьма близкому описанной выше строго центрической вертикальной ярусной композиции, созданной Щуко и Гельфрейхом, для основного объема использованы не три, а пять цилиндрических ярусов, увенчанных статуей Ленина. Высота здания в этой версии достигала 415 м (при высоте статуи 75 м.), то есть значительно увеличилась, по сравнению с 250 м в принятом «за основу» проекте Б.М. Иофана четвертого тура. Отметим, что этот объявленный 19 февраля 1934 г. «окончательным» вариант, впоследствии, после командировки авторов в страны Европы и США, был несколько переделан в сторону монументализации композиции, уменьшения числа цилиндрических ярусов и увеличения высоты статуи до 100 м, хотя общий характер силуэта сохранился.

Согласно постановлению Совета строительства от 19 февраля 1934 г. было решено: «1. Утвердить и принять к исполнению архитектурный проект Дворца Советов, составленный согласно постановлению Совета строительства от 10 мая и 4 июня 1933 г. на основе принятого по конкурсу проекта архитектора Б.М. Иофана группой архитекторов в составе профессора В.Г. Гельфрейха, архитектора Б.М. Иофана и академика архитектуры В.А. Щуко. 2. Руководство архитектурно-художественной стороной проектирования Дворца Советов

²⁶⁹ Иофан Б.М. Об архитектуре Дворца Советов. Доклад на Первом съезде архитекторов. // «Архитектурная газета» от 21 июня 1937 г.

²⁷⁰ Постановление Совета Строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР от 19 февраля 1934 г. // Строительство Москвы. 1934. № 3. С. 14.

возложить на вышеуказанных авторов.»²⁷¹. Важно, что учитывая определяющую роль В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейха в нахождении окончательной композиции и образа Дворца Советов, их статус был повышен: они стали равноправными членами авторского коллектива.

Ещё на стадии проектирования 1933 г., а также, в первые месяцы 1934 г., в начале создания рабочих чертежей стала очевидной необходимость чрезвычайно глубокого изучения ряда технологических вопросов. Одновременно, поскольку в предшествующие месяцы основные усилия архитекторов были направлены на поиски решения внешнего облика здания, необходимо было обратиться к детальному проектированию интерьеров (поскольку окончательно они разрабатывались гораздо позднее, в 1935 – 1936 гг., то они будут описаны ниже, в соответствии с хронологическим порядком). Но первоочередными, в первые месяцы 1934 г., оказались вопросы, связанные с решением конструктивной и технологической систем комплекса Дворца Советов. Согласно объявлению, сделанному по окончании архитектурного конкурса, архитекторы должны были представить часть рабочих чертежей Совету Строительства Дворца Советов до 1-ого апреля 1934 г. Однако на деле такие сроки были не реальны. Процесс рабочего проектирования в первые месяцы 1934 г. затянулся из-за большого числа возникших вопросов. В объявлении от 2-ого апреля 1934 г. говорилось, что надо «признать необходимым проведение большей увязки в работе группы разрезов с группой планов»²⁷². Кроме того, обсуждался вопрос участия нескольких новых архитекторов в группе, работающей над Большим и Малым залами. Сообщалось о прогрессе в работе, результаты которой должны быть представлены до 1-ого апреля 1934 г. Но стоит заметить, что данный прогресс не достиг необходимого уровня. В протоколе совещания ответственных по группам работников Архитектурной Мастерской Дворца Советов можно заметить такие конкретные

²⁷¹ Постановление Совета Строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР от 19 февраля 1934 г. // Строительство Москвы. 1934. № 3, С. 14.

²⁷² ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.42, л.8.

замечания, как «считать необходимым в текущей работе получение консультации по акустике» или «для решения вопроса об облицовочных материалах внести в план работ полихромную раскраску фасадов»²⁷³. Судя по всему, много вопросов возникло и при создании планов фундамента здания Дворца Советов после представления эскизного проекта (после 1-ого апреля 1934 г.). Планы фундамента были закончены заранее, так как на том же участке планировалось проложить линию метро. Необходимо было завершить взрывные работы для закладки фундамента Дворца Советов до проведения линии метрополитена. Но из замечаний на совещании работников Архитектурной Мастерской Д.С. можно сделать вывод, что генеральный план здания, и в том числе план фундамента, подвергался переработке, и закладка фундамента отставала от запланированного графика. Таким образом, целью УСДС было скорейшее решение технологических проблем для ускорения процесса рабочего проектирования.

Разработка конструкций и технологического проекта окончательного варианта Дворца Советов. Изучение опыта США.

Важнейшими вопросами, возникшими на заключительном этапе проектирования Дворца Советов, стали разработка конструктивной системы и технологического оснащения здания. Ввиду уникальности задуманного высотного сооружения для строительной практики СССР тех лет, возникла настоятельная необходимость использования новейшего зарубежного опыта. В многочисленных трудах советских историков архитектуры разных лет, посвященных проектированию окончательного варианта Дворца Советов, по понятным причинам, не всегда подробно освещалась тема обращения советских специалистов в 1933 – 1935 гг. к зарубежному опыту, и особенно к практике строительства небоскрёбов США²⁷⁴. Вместе с тем, тема эта чрезвычайно важна для всестороннего раскрытия архитектурной реальности того периода.

²⁷³ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.42, л.4.

²⁷⁴ В ряде статей конца 1930-х гг., в которых признавалось использование зарубежных технологий при создании этого комплекса, в то же время подчеркивалась уникальность комплекса Дворца Советов и своеобразие

Уже в конце 1920-х – начале 1930-х гг. политика в области развития архитектурных и строительных технологий в СССР была направлена на использование передовых новейших технологий США и других стран. Об этом свидетельствует тот факт, что советское правительство заказало американской фирме «Альберт Кан Инк» разработку проектов различных заводов на территории СССР перед конкурсом Дворца Советов. Это должно было способствовать и общим задачам индустриализации Советского Союза того времени²⁷⁵. Известно, что фирма «Альберт Кан Инк» договорилась с Всесоюзным советом народного хозяйства (ВСНХ) СССР о постоянной технической помощи. Американские специалисты руководили советскими архитекторами и инженерами в тресте ГОСПРОЕКТСТРОЙ 1 в 1930-32 гг.²⁷⁶. До объявления результата международного конкурса совет строительства попросил «Альберт Кан Инк» разработать последний план Дворца Советов, но на практике это не было осуществлено²⁷⁷. В силу того, что УСДС осознавало лидерство американских архитектурных технологий в мире, оно попросило члена совета строительства А. Енукидзе, командировать нескольких представителей Управления в Америку, с целью получения консультаций, для решения проблем и задач, связанных с созданием Дворца Советов²⁷⁸. Комиссия по технической экспертизе конкурса Дворца Советов также считала, «что следует теперь же, не

задуманного для него оснащения, поскольку «проектировщикам США не приходилось решать задач, схожих по сложности с теми, которые предстоит решить проектировщикам Дворца Советов» (Вениаминов Е. Торжество передовой техники» // Строительство Москвы, М., 1937. №.19-20. С. 15.). В 1960-е - 70-е годы об использовании этого зарубежного опыта часто говорилось лишь вскользь, неконкретно: в одном из крупных исследований о творчестве Б.М. Иофана – книге И.Ю. Эйгеля – факту организации командировок в США посвящен один небольшой абзац, и при этом совершенно не раскрыта главная цель этих поездок. – См.: Эйгель И.Ю. Борис Иофан. М., 1978. С. 99.

²⁷⁵ В данной работе не упомянуто подробно сотрудничество советского правительства с Альбертом Каном. См. Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. Новое литературное образование, М., 2007. С. 27-41; Меерович М.Г. Альберт Кан в истории советской индустриализации // Известия Вузов Архитектуры, 2009, №.26; http://archvuz.ru/numbers/2009_2/ia1

²⁷⁶ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.170.

²⁷⁷ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.168-169.

²⁷⁸ ЦАГМ ф.694, оп.1, д.10, л.221.

дожидаясь результатов конкурса, приступить к изучению этого вопроса, привлекая для консультации лучших специалистов как советских, так и иностранных, теоретически, и особенно практически, изучавших акустические свойства больших помещений, а также ставя опыты в большом масштабе для проверки теоретических выводов»²⁷⁹. Таким образом, еще до утверждения конкретного победителя конкурса, была очевидна необходимость обращения к опыту зарубежных строительных технологий.

Осенью 1933 г., в ходе проектирования окончательного варианта здания, а возможно и раньше, самому Б.М. Иофану также стала очевидна необходимость знакомства с опытом строительства высотных сооружений в США. Поэтому он предпринял активные шаги по выяснению ряда вопросов. Показательна в этом отношении переписка Б.М. Иофана с коллегами из США, для получения информации о Радио Сити и Эмпайр-Стейт-билдинг. Эти сведения должны были помочь в разработке проекта Дворца Советов²⁸⁰. В одном из писем содержались схемы обоих зданий, а также данные об их функциональной организации и строительных материалах. Относительно Эмпайр-Стейт-билдинг были собраны данные о лифтах и другом внутреннем транспорте, его скорости, телефонных и телеграфных системах, электроэнергии, вместимости здания, а также о граните и других породах камня, которые использовались при строительстве данного сооружения²⁸¹. В своем письме от 25-ого ноября 1933 г., адресованном акционерному обществу АМТОРГ (Amtorg Trading Corporation), Б.М. Иофан запросил «информацию по вопросу музыкального оборудования, коррозии металлов и нержавеющей стали для конструкции Дворца». Архитектор писал, что «он хотел бы расширить... ..вопрос о применении нержавеющей сталей», «...включив все архитектурно-художественные и отделочные работы – переплеты

²⁷⁹ РГАЛИ ф.1981, оп.1, д.50, л.27.

²⁸⁰ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.43, л.9-13.

²⁸¹ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.43, л.10.

окон, отделку потолков, плафонов, переборок, дверей, а возможно и колонн»²⁸². Решив использовать в качестве примера здания Радио Мьюзик Сити Холл и Эмпайр-Стейт-билдинг, он попросил АМТОРГ прислать из США статьи и материалы, касающиеся этих сооружений. Из этой переписки становится понятно, что советские архитекторы и инженеры имели общие представления об американских небоскребах, но были необходимы конкретные сведения, касающиеся проектирования и строительства зданий.

Ввиду необходимости изучения новейших технологий и практики строительства высотных зданий, Управление Строительством Дворца Советов запланировало командировки авторов проекта (архитекторов и инженеров) в США; делегации советских специалистов были там два раза в течение 1934-35 гг.

В ходе планирования заграничной поездки в докладе от 27 марта 1934 г. Б.М. Иофан объявил такие ее цели, как «осмотр всех крупнейших и новейших зданий и сооружений» и «изучение применявшихся» систем механизмов конструкции и техники зданий²⁸³. Кроме США, в план поездки включалось посещение европейских стран (Германии, Англии, Франции и Италии), с целью изучения классической архитектуры, но на посещение США приходилась почти половина всего времени. В США, напротив, судя по документам, основной упор планировался на изучение новейших сооружений: небоскрёбов, зрелищных и общественных зданий (театров, вокзалов и т.д.)²⁸⁴. В своем докладе Б.М. Иофан сформулировал систему вопросов, на которые, с его точки зрения, стоило обратить внимание: 1 - основание и фундамент, 2 - стальной каркас, 3 - акустика, 4 - внутренний транспорт, 5 - устройство отопления и вентиляции, 6 - организация питания, 7 - сценические устройства, 8 - разработка каменных карьеров и обработка естественного камня, 9 - стройматериалы, 10 - организация работ, 11 -

²⁸² ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.34, л.29.

²⁸³ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.39, л.25-26.

²⁸⁴ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.39, л.88-90. Указан план посещения достопримечательностей в США: в Нью-Йорке - Эмпайр-Стейт Билдинг, Манхэттен Билдинг, Радио Сити, театр "Рокси" и Стадион сквер, в Детройте - Финер Билдинг и завод Форда, в Чикаго - Мичиган Курт, в Филадельфии - Дом Общественных собраний и Оперный театр, в Атлантик Сити - аудиториум на 41000 чел.

способы дальнейшей консультации²⁸⁵. По большинству этих пунктов заранее была проведена большая работа, благодаря чему было намечено получение консультаций от конкретных американских компаний и специалистов, а также привлечение конкретных американских разработок строительных материалов и технологий²⁸⁶.

Первая командировка советских специалистов, в которой участвовали Б.М. Иофан, В.А. Щуко и В.Г. Гельфрейх, проходила более трех месяцев, с 8 августа по 19 ноября 1934 г. в Европе и США. После командировки Б.М. Иофан доложил ее результаты. Он подчеркнул, что «американская техника является наиболее приспособленной по своим темпам, комплексному решению проблем и четкости проведения работ при постройке самого сооружения и на предприятиях, обслуживающих строительство»²⁸⁷. Самым важным результатом, как подчеркнул Б.М. Иофан, явилось изучение американских технологий.

По результатам данной командировки Б.М. Иофан и остальные ее участники сделали вывод, что они считают «своей обязанностью внести в проект некоторые коррективы, направленные к большей лаконичности и выразительности содержания, упрощению конструкции и удешевлению строительства в целом, не меняя проекта по существу»²⁸⁸. Б.М. Иофан признавал в своем докладе, что придется переработать ранее сделанные эскизы, учитывая информацию, полученную во время командировки.

²⁸⁵ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.39, л.3-10.

²⁸⁶ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.45, л.4-л.29: по вопросам основания и фундамента комиссия делегатов получила консультации от фирмы «Моран & Практор» и «Локвуд Грин Энджинире» (л.4 и л.7), по вопросам акустики – от фирмы «Велл и Всмтерны Электрик» и инженера Свена (л.11), по внутреннему транспорту – от фирмы «Отис» и «Бестингхауз» (л.13), по отоплению и вентиляции – от «Карьер энд Брунсвиг» и «Айс Борк Машинри кампани» (л.14). По вопросам разработки каменных карьеров и обработки естественного камня, а также насчет стройматериалов, в докладе говорилось, что, принимая во внимание материалы, использованные при строительстве Радио Сити и в Эмпайр-Стейт Билдинг, комиссия запросила каталог у нескольких американских кампаний (л.15-л.19). Относительно организации работ были получены материалы по общей организации работ по Радио Сити, календарные графики по Эмпайр-Стейт Билдинг и общая схема последовательности работ, которая практикуется в процессе больших строек от «Локвуд Грин Энджинире» (л.28).

²⁸⁷ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.39, л.3.

²⁸⁸ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.45, л.32.

По результатам первой командировки эскизные чертежи здания были частично изменены, а срок реализации проекта автоматически продлился.

Через год после первой командировки советские инженеры отправились во вторую командировку в США. Б.М. Иофан в ней не участвовал. На этот раз главной целью было разрешение «ряда проектных и производственных вопросов, связанных с сооружением фундаментов Дворца Советов»²⁸⁹. Задачи поездки не включали в себя изучение архитектурного стиля или консультации по интерьеру. Кроме того, планировалось приглашение авторитетных американских инженеров и профессоров по строительной технике (акустике, освещению). На практике приглашение не было реализовано из-за того, что на тот момент Б.М. Иофан считал решение задач, связанных с фундаментом сооружения более важным, чем, например, организацию освещения, хотя Альберт Кан настоятельно рекомендовал получить консультации от таких специалистов²⁹⁰. Вместе с тем, важность изучения американских строительных технологий была в это время признана на официальном уровне. Это подтверждает публикация в 1935 г. статьи об архитектуре США в журнале «Архитектура СССР» американского архитектора В.К. Олтаржевского (имевшего опыт работы на строительстве небоскрёбов, в частности, Эмпайр-Стейт-билдинг), с привлечением параллелей со зданием Дворца Советов²⁹¹.

Вопросы архитектурного стиля Дворца Советов после командировки в США.

Другой темой, поднятой Б.М. Иофаном в своих выступлениях после заграничной командировки 1934 г., была тема архитектурного стиля. Опираясь на результаты поездки по странам Европы, он подчеркивал важность изучения классической архитектуры для молодых архитекторов, а также говорил о

²⁸⁹ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.50, л.104

²⁹⁰ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.50, лл.28, 32-34, 37, 54, 104.

²⁹¹ По словам В.К. Олтаржевского, здание Дворца Советов можно охарактеризовать, как «полуинженерное сооружение, выполненное только при тесной кооперации архитектора с инженером». См.: Олтаржевский В. Архитектура Соединенных Штатов Америки // Архитектура СССР. М., 1935. № 9. С. 56.

создании филиала в Риме с этой целью²⁹². Обращаясь к вариантам стилистических предпочтений, Иофан отметил, что «ключом для создания и развития архитектуры нашей социалистической эпохи является классическая архитектура, так как она даст возможность найти прекрасные формы и пропорции, неразрывно связанные с внутренним содержанием и конструкцией сооружения, обеспечит правильный путь – архитектуру как полноценное искусство»²⁹³. По поводу американского строительства Б.М. Иофан заявил, что «архитектура Америки не смогла использовать свои достижения для наиболее яркого выявления архитектурных форм»²⁹⁴. Он определил американскую архитектуру, как «чрезвычайно эклектичную и поверхностную», отметив, что «монументальная архитектура в Америке продолжает часто КОПИРОВАТЬ образцы классической архитектуры». Б.М. Иофан назвал Нью Йорк «типичным городом небоскребов», в котором по градостроительству «почти отсутствуют зеленые насаждения и площади, нет возможности обозреть небоскребы»²⁹⁵. Учитывая такие высказывания, мы можем предположить, что УСДС, на чье мнение, безусловно, должен был ориентироваться Б.М. Иофан, считало неоклассицистическое направление пригодным для советской архитектуры, а американские архитектурные тенденции в области «стиля небоскребов» не столь желательными.

Однако чрезвычайно показательно, что в реальности, тот «пилонно-лопаточный» стиль (по определению С.О. Хан-Магомедова), который разрабатывался Б.М. Иофаном по-существу на протяжении всех туров конкурса и был предложен в окончательном проекте Дворца Советов, был наиболее близок романтизированному историзму и стилю ар деко, доминировавшим в то время в архитектуре американских небоскребов.

²⁹² ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.39, л.1-2.

²⁹³ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.45, л.32.

²⁹⁴ ЦАГМ, ф.694, оп.1, д.45, л.30.

²⁹⁵ Там же.

Не останавливаясь подробно на дискуссии о стилях в советской архитектуре, которая проходила в первой половине – середине 1930-х гг. среди ведущих столичных архитекторов, между сторонниками авангардного направления и неоклассиками, отметим, что стиль ар деко фактически присутствовал в палитре стилей советской архитектуры 1930-х гг. Хотя в то время об этом никогда не говорилось, да и не могло быть сказано – эта стилистика (как бы она в то не называлась: чаще всего использовали обобщенный термин «стиль американских небоскрёбов»), поскольку она связывалась с понятием «буржуазной архитектуры» – по определению не могла характеризовать стиль «выбранного за основу» руководством СССР проекта Дворца Советов – главного величайшего здания страны. Между тем, фактически, многие значительные работы советских архитекторов были выполнены в текучих плавных формах ар деко. Это и оба павильона СССР, созданные по проектам Б.М. Иофана для Международных выставок в Париже (1937 гг.) и Нью-Йорке (1939 г.), и знаменитые станции московского метро по проектам А.Н. Душкина (в том числе, наиболее яркие – Маяковская, и особенно «Дворец Советов» - ныне Кропоткинская). Что касается причин выбора стилистики близкой ар деко для последнего варианта Дворца Советов, то представляется справедливой точка зрения, что сама архитектурная форма вертикально вытянутого ярусного объема Дворца Советов больше подходила для обработки «каскадом» пилонов и лопаток, нежели для декорирования ордерными элементами, которые выглядели бы на фасадах этого ступенчато-пирамидального, вытянутого вверх, здания слишком откровенной стилизацией. Эту мысль подтверждает и высказывание самого Б.Д. Иофана, опубликованное в сборнике 1939 г.: «...Вся высотная часть здания решена сильно выраженными вертикальными членениями и закреплена по диагоналям мощными пилонами, увенчанными скульптурными группами. Горизонтальных тяг нет, так как не хотелось нарушать устремленность ввысь всей композиции...»²⁹⁶.

²⁹⁶ Иофан Б.М. Строительство Дворца Советов и сотрудничество искусств. // Врхитектура Дворца Советов. М., 1939. С. 7-9. Цит. по: Эйгель И.Ю. Указ. соч., С. 103.

В 1937 г., когда поворот к использованию «форм прошлого» в советском зодчестве уже никем не оспаривался и дискуссия 1-й половины 1930-х гг. о стиле в советской архитектуре уже была пройденным этапом (да и поднимать такие вопросы было не безопасно), в Москве состоялся 1-й Съезд Союза Советских Архитекторов. Чрезвычайно важным, как представляется, было присутствие на съезде известного американского архитектора Ф.Л. Райта, выступившего с критикой проекта Дворца Советов, и говорившего о фальши этой архитектуры²⁹⁷. Думается, что эта критика «буржуазным архитектором» проекта Б.М. Иофана и его соавторов, на деле – в глазах руководителей государства и сторонников истинного «пролетарского искусства», была похвалой, подтверждавшей правильность выбранного решения.

Дискуссия об архитектуре интерьера в советском зодчестве 1934 – 1935 гг.

Общая новая направленность советской архитектуры, «директивно» ориентированная на освоение исторических стилей, в 1934 - 1935 гг. еще не до конца ясно осознавалась всеми архитекторами. Это отразилось и на дискуссии об архитектуре интерьера, развернувшейся на страницах журналов. Характерным примером такого «неустойчивого» положения может служить статья нескольких архитекторов «Проблема интерьера», опубликованная в 1934 г. в журнале «Архитектура СССР». Речь шла о материалах, которые послужили созданию нового архитектурного стиля, а так же о том, чем данный архитектурный стиль отличается от других. Среди авторов статьи был Георгий Гольц, мнение которого было основано на необходимости обращения к классицизму и архитектуре Ренессанса. Он указывал на ситуацию, связанную с интерьерами в советской архитектуре того времени. По его словам, распространенная модная тенденция использования железобетона «очень скоро отойдет в область прошлого»²⁹⁸. Г. Гольц полагал, что некоторые архитекторы неверно использовали строительные материалы, и «основная задача при организации внутреннего пространства – это

²⁹⁷ Владимир Паперный. Культура Два. М., 2007. Изд. 2-е. С. 33.

²⁹⁸ Проблема интерьера. // Архитектура СССР, М., 1934. №.7. С. 6.

найти тот переход с улицы во внутрь», «который организовал бы освоение внутреннего пространства»²⁹⁹. С точки зрения Г. Гольца, это сводилось к освоению композиции, исток которой архитектор должен искать в классической архитектуре.

В противоположность Г. Гольцу, А. Урбан, в вышедшей годом позже статье близок по своим воззрениям мастерам авангардного направления. Рассматривая вопросы психологического воздействия интерьера, А. Урбан обратился к жилым домам тех лет, однако его выводы об общих закономерностях влияния пространства на человека справедливы и для общественных зданий. Взяв примеры известных зданий в стилистике авангарда, он обратил внимание на психологическую сторону, которая давала жителям спокойствие и глубокие эмоции: «контрасты возбуждают глубокие эмоции – чем сильнее пространственное впечатление, тем резче контрасты величины, освещения, света и цвета, материалов, особого направления отдельных пространств»³⁰⁰. Урбан указал, что в зданиях Ле Корбюзье и Огюста Перре интерьер расширяется путем «создания чередующихся перспектив и перемещений пространственных ориентаций»³⁰¹.

Однако все теоретические выкладки и искренних сторонников неоклассики, и сторонников авангарда, оказались не совсем нужными и востребованными при

²⁹⁹ Там же.

³⁰⁰ Урбан А. Архитектура жилого интерьера. // Архитектура СССР, М., 1935, № 6. С. 11-16. Его точка зрения интересна тем, что он предлагал связывать интерьер с внешним пространством по строительному материалу, а не по архитектурному стилю, как было упомянуто выше. Это направление делает акцент на замкнутости внутреннего пространства, потому что оно не включает в себе элементы внешнего пространства, а также ориентирует на гармоническую связь в самом внутреннем пространстве. Такой подход может быть применен к «границе» сооружения, в особенности, ко входу в здание станции метро, как В. Паперный указывает в своей книге. См. Паперный В. Культура Два. М., 2006. С. 79-81.

³⁰¹ Урбан А. 1935. Указ. соч., С. 12. Такое направление, также ориентирует на гармонию внутреннего пространства, но это скорее функциональная или конструктивистская ориентация, так как важную роль играет движение человека, а не его «глубокие эмоции». Характерно, что тезис «форма следует функции» не требует, чтобы внутреннее пространство вызывало «глубокие эмоции» у человека, скорее требуется создание эффектной композиции и функционального удобства. В этом контексте современные технологии помогали авангардистскому направлению достигнуть эстетики через понятие о том, что сама форма без украшения является предметом эстетического выражения. Кроме того, они позволяли архитектурному направлению выражать свою эстетику, функциональность и экономичность с помощью строительных материалов.

формировании образа внутреннего пространства в окончательном проекте Дворца Советов. Скореегодились исследования о психо-физическом воздействии разного масштаба и формы пространства на большие массы людей. В соответствии с установками о связи искусства с идеологией советского государства, на первый план вышли задачи демонстрации мощи и символика подавления индивидуума массами. В этом отношении справедлива трактовка общего характера интерьеров Дворца Советов в книге Эйгеля: «Интерьеры дворца Советов – особенно такие крупные помещения, как Большой и Малый залы, а также прилегающие к ним анфилады зала-фойе были предназначены для заполнения большими массами народа. Поэтому их масштаб, также как в экстерьере, соизмеримом с окружающим пространством многомиллионного города, должен быть отнесен не к индивидууму, а к массе людей.»³⁰².

Проектирование интерьеров Дворца Советов.

Проектирование интерьеров предусматривалось на всех этапах конкурса на Дворец Советов, однако ввиду основного внимания к поискам общей объемно-пространственной композиции этого здания, нередко его внутреннее пространство изображалось в проектах несколько обобщенно. Это характерно не только для первых туров конкурса, но и для последних: даже в выбранном «за основу» проекте Б.М. Иофана начала 1933 г. для четвертого тура, интерьер Большого зала изображен условно, в символично-романтическом ключе. На великолепном рисунке А.И. Баранского этот интерьер изображен как гигантский распластаный круговой амфитеатр, над которым вздымается колоссальный сферический купол с большим световым отверстием в вершине. Интерьер изображен без детализации, частично закрытым «заливающим» его солнечным светом. Единственным достаточно конкретно изображенным архитектурным элементом является правительственная трибуна в виде двухъярусного портика, с восемью колоннами в нижней части, и шестью – в верхней.

³⁰² Эйгель И.Ю. Указ. соч., С. 106.

После корректировки общей композиции здания на основе результатов первой зарубежной командировки, необходимо было перейти к непосредственному проектированию интерьеров. После сложения объемной композиции Дворца, стали ясны основные принципы формообразования интерьеров, которые должны были соответствовать грандиозности его внешнего облика (рисунок 200 – 204).

Согласно протоколу совещания, состоявшегося в мае 1935 г., главной его темой являлось обсуждение композиций интерьеров Большого и Малого залов. Одновременно, были затронуты вопросы техники или оборудования (в особенности, вентиляции и внутреннего транспорта (установления лифта)), которые тоже должны были влиять на облик интерьеров разных частей здания. Обсуждение данных вопросов обозначало переход к следующему этапу реализации проектирования здания Дворца Советов, ставшему возможным после получения информации о строительных технологиях и консультаций американских компаний.

В марте 1937 года был завершен окончательный план Дворца Советов, на основе частично измененного проекта 1934 года. Стала ясна полная картина его внутреннего пространства, состоящая из нескольких частей: Большого зала на 21000 человек, Малого зала на 6000 человек³⁰³, зала Конституции, зала Героики гражданской войны, зала Героики строительства социализма, двух залов для палат Верховного Совета СССР, а также помещений для Орденского зала и зала Приемов правительства СССР. Рассмотрим замысел архитектуры этих интерьеров, наиболее подробно остановившись на Большом и Малом залах Дворца Светов.

Большой зал (рисунок 200) находится в центре здания и имеет в плане форму круга. В нем находятся амфитеатр и арена; зал перекрыт куполом. Объем зала составляет одну седьмую всего объема здания. Диаметр зала – 140 м, а высота –

³⁰³ В книге И.Ю. Эйгеля «Борис Иофан» указана вместимость Большого зала на 21000 чел., но в большинстве архитектурных журналов 1930-х годов и архивных материалах сообщалось о вместимости на 20000 чел. Таким образом, мы указываем информацию по последним материалам. Во время международного конкурса указывалась вместимость Большого зала на 15000 чел. и Малого на 5000 чел. Кроме того, в статье Б.М. Иофана «Дворец Советов СССР» в журнале «Плановое хозяйство» указана вместимость Малого зала на 5900 чел.

97 м³⁰⁴. Диаметр арены (или партера) составляет 42 м. Зал спланирован таким образом, чтобы обеспечить не только выступление оратора, но также и возможность экспонирования механизмов и достижений техники того времени. Арена зала могла трансформироваться в партер на 2000 человек (для театральных представлений), а также «в зависимости от содержания театрализованных показов... в арену, сценическую площадку, водный бассейн, искусственный ледяной каток... Для этого под партером и средней частью амфитеатра предусматривался большой трюм, оборудованный системой накатных вращающихся площадок, подаваемых на уровень пола зала при помощи мощного гидравлического подъемника³⁰⁵. Перед ареной помещен партер для зрителей на 2000 человек, который меняет свою функцию в зависимости от событий в Большом зале. Над партером помещена мраморная терраса для заседания президиума. Рядом с ней находится терраса дипломатического корпуса, а под ней – ложа иностранной прессы.

С другой стороны от террасы для президиума находится ложа прессы СССР. Террасу окружает ступенчатая аудитория. Над зрительным залом на его периферии расположена ложа, окруженная пилонами, предназначенная для делегатов и гостей. Этот пояс сквозной «пилонады» являлся наиболее крупным по своим членениям элементом интерьера. Над развитым антаблементом «пилонады» вздымался купол, поверхность которого на изображении интерьера разделена на три яруса с каскадами световых лучей. В верхней точке купол Большого зала имеет высоту свыше 100 м. В дневное время солнечный свет освещал зал через купол. В темное время суток свет от искусственных источников из-за антаблемента направлялся к куполу и отражался от него, имитируя солнечные лучи. Таким образом, зритель «будет себя чувствовать, как под открытым небом»³⁰⁶. Из проекта виден грандиозный эффект, который должен

³⁰⁴ И.Ю. Эйгель. «Борис Иофан». М., 1978 г. С. 105.

³⁰⁵ И.Ю. Эйгель. «Борис Иофан». М., 1978. С. 105.

³⁰⁶ Рожин И. Интерьер Дворца Советов // Архитектура СССР, М., 1939, №.6. С. 15.

производиться на зрителя. Большое значение должны были играть, по замыслу авторов, элементы изобразительного искусства. Над ареной расположена скульптура рабочих во главе с Лениным и Сталиным. В антаблементе над круговой пилонадой - фриз с лозунгом. За пилонами на периметральной глухой стене зала – гигантское панно, изображающее историю пролетариата. Зал был оборудован тремя экранами, обращенными к трем сторонам амфитеатра. Для технического обеспечения в здании была проведена система радиофикации и кинофикации. Форма Большого зала монументальна и грандиозна. В то время примеры грандиозности, аналогичной Большому залу Дворца Советов, существовали только в зарубежной архитектуре, поэтому в СССР такой тип считали «скорее постройкой инженерного типа утилитарного назначения»³⁰⁷.

Малый зал (рисунок 201), согласно окончательной композиции здания, находится за Большим залом, со стороны Соймоновского проезда. Он далеко не является «маленьким», так как его название употребляется лишь по сравнению с Большим залом. Малый зал имеет полукруглую форму. Он предназначался для конференций, собраний и театральных представлений. Зал имеет площадь в 5000 кв. м и высоту в 30 м. Амфитеатр на 6000 человек примыкает к просцениуму. По периметру зрительного зала проходит резной фриз, где изображена история борьбы пролетариата, как и на панно в Большом зале. На потолке размещены большие фонари, и от них расходятся узоры в виде лучей. В отличие от Большого зала, завершенного гигантским куполом, в Малом зале потолок плоский. Такая форма потолка была использована не только в интерьере Малого зала Дворца Советов, но и в интерьерах многих крупных сооружений того времени³⁰⁸.

В кулуарах Большого зала (рисунок 202-204) и прилегающих анфиладах обоих залов находятся зал «Герои Гражданской войны» и зал «Сталинской

³⁰⁷ Гельфрейх В.Г., Иофан Б.М. и Щуко В.А. Архитектурная доминанта Москвы // Строительство Москвы, М., 1937, №.19-20. С. 12.

³⁰⁸ Например, в интерьере зрительного зала Дворца культуры завода им. Лихачева (вместимость этого зала меньше, чем у Малого зала Дворца Советов, но общий характер интерьеров обоих залов, на наш взгляд, близок). Данный тип внутренних помещений полукруглой формы основывается на типологии древнегреческого театра. В интерьере Дворца Советов употребляются более лаконичное оформление и ясный световой контраст, в сравнении с интерьером Дворца культуры Завода им. Лихачева.

Конституции». В них также размещены декоративные панно и скульптуры в нишах, подобно декору Большого зала. Как и входы в Большой зал, входы в другие залы фланкированы лопатками. В зале «Герои Гражданской войны», примыкающему к улице, стеклянный фасад использован для естественного освещения, а вдоль этой стены размещена колонная галерея, в нижней части которой написаны имена героев Гражданской войны. Зал «Сталинской Конституции» примыкает к Большому залу. Вдоль стен в нем также расположены колоннады. В нижней части колонн размещены плиты, на которых написаны статьи Конституции.

После конкурса Дворца Советов произошел ряд дискуссий по поводу архитектурного стиля, который был тесно связан с проектом Дворца Советов и оказал на него влияние. При сравнении победившего и окончательного проектов, можно заметить, что американская строительная техника была важнейшей частью в реализации сооружения Дворца Советов. На первый взгляд, в небоскребе «вся бутафория орнамента, рельефов, скульптуры производит впечатление безвкусных безделушек, нагроможденных без всякого смысла»³⁰⁹. При проектировании Дворца Советов, идея и образ которого должны были оказать влияние на советскую архитектуру, самой сложной проблемой было соотношение формы и функции здания. Но в контексте значения Дворца Советов не обязательно было строго определять архитектурный стиль. Скорее, архитектурный стиль сооружения после конкурса был фактом, который следовал за изменением структуры здания на пути к осуществлению Дворца Советов. Таким образом, американская архитектурно-строительная технология послужила бы решением в процессе последнего проектирования Дворца Советов после конкурса.

В 1937 г. началось строительство Дворца Советов³¹⁰. К 1939 г. были закончены фундаменты высотного корпуса, главного входа и части со стороны Волхонки.

³⁰⁹ Брунов Н. Монументальность в архитектуре // Строительство Москвы, М., 1933, №.2-3. С. 28.

³¹⁰ См. об этом подробнее: И.Ю. Эйгель. Борис Иофан. М., 1978 г. С. 106-107.

Накануне Второй мировой войны уже осуществлялся монтаж стального каркаса. После начала войны³¹¹ в сентябре-октябре 1941 г. из части приготовленных конструкций каркаса были сделаны противотанковые ежи для обороны Москвы. В 1942 г. части уже смонтированного каркаса разобрали для сооружения мостов. Во время войны и в послевоенные годы проект неоднократно переделывался, однако эта тема не входит в предмет данного исследования³¹².

Выводы к 3-й главе.

В ходе 3-го и 4-го закрытых туров конкурса продолжилась разработка вариантов проектов Дворца Советов преимущественно в стилистике традиционализма. Материалы этих туров демонстрируют чрезвычайно богатое разнообразие композиционных вариантов и образно-стилистических решений: от переработки форм ренессанса до романтических фантазий в духе Пиранези. Вместе с тем, определенная часть проектов отличается откровенной эклектичностью в смешении форм и мотивов из арсенала различных исторических стилей. Период сложения окончательного варианта Дворца Советов (рисунок 205) связан с усилением влияния на его объемную структуру, декоративные формы и конструкции северо-американской практики возведения небоскрёбов. Несмотря на то, что ввиду начала Второй мировой войны, возведение Дворца Советов приостановилось, а затем прекратилось, влияние проекта Дворца Советов на последующее развитие советского зодчества чрезвычайно велико. Непосредственным продолжением и развитием проекта Дворца Советов стало создание в конце 1940-х – начале 1950-х гг. группы высотных зданий Москвы, сформировавших важнейшую систему новых градостроительных доминант центральной зоны столицы. Кроме того, практика

³¹¹ В первые месяцы войны значительная часть архитекторов, художников, инженеров, рабочих строительства Дворца Советов (более 600 человек) вступили в 5-ю дивизию народного ополчения Фрунзенского района г. Москвы. Небольшая группа авторов с архивом были эвакуированы в Свердловск.

³¹² См. об этом подробнее: Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 231-335.

разработки проектов Дворца Советов, несомненно, стала важным источником идей при создании многочисленных градостроительных композиций и общественных зрелищных сооружений 2-й половины 1930-х – 1950-х гг. – республиканских и областных театров, а также многочисленных дворцов культуры, клубов и кинотеатров. Эта последняя тема еще ожидает своих исследователей.

Глава 4. Архитектура первых четырех десятилетий 20 века в Германии, Италии, США, Японии. Феномен многостилья и «официального стиля» в мировом зодчестве 1930-х гг

В задачу данной главы не входит подробный рассказ об архитектуре каждой выбранной страны, что, безусловно, потребовало бы написания не одного десятка крупных работ. Вместе с тем для понимания места такого явления художественной культуры, как конкурс на Дворец Советов в Москве, и места самого советского зодчества начала 1930-х гг. в мировом архитектурном процессе, необходимо попробовать рассмотреть этот процесс на примере нескольких стран – Германии, Италии, США, Японии. При обращении к материалу каждой страны мы попробуем по возможности объективно показать сложность и многообразие происходивших в ее архитектуре явлений, выявить отличия и закономерности архитектурного развития.

Параграф 1. Архитектура Германии.

Говорить об архитектуре Германии этого периода с точки зрения рассмотрения всеобъемлющей картины всего строительства, которое осуществлялось в это время, всех существовавших стилистических направлений – чрезвычайно трудно, поскольку широкий массив построек того времени, если и подробно изучен, то до сих пор ещё не достаточно детально опубликован. Многочисленные монографические исследования второй половины 20 – начала 21 веков, как правило, посвящены двум разным явлениям – экспериментальной или новаторской архитектуре 1920-х гг. и архитектуре Третьего Рейха 1930-х гг.

«К моменту прихода в Германии национал-социалистов к власти ведущие позиции в современной немецкой архитектуре занимали зодчие двух новаторских объединений – Веркбунда (был основан в 1907 г.) и Баухауса (1919 г.)...», – пишет современный исследователь искусства Третьего Рейха Ю.П. Маркин³¹³. Однако это мнение, на наш взгляд, упрощает реальную ситуацию, сложившуюся к началу 1930-х гг. в Германии, а также Австрии (которая, во многом, в конце 19 – начале 20 вв. определяла характер развития искусства в странах немецкой культуры). Как представляется, более правильным было бы говорить об *относительном* доминировании в зодчестве Германии 1920-х – начала 1930-х гг. новаторского стиля на фоне существования разнообразных, в том числе стойких, традиционалистских стилистических направлений разного толка – от неоклассицизма и романтического историзма до «почвеннических» направлений в духе народной жилой и монастырской средневековой архитектуры...

х

х

х

Собственно архитектуру первых трех десятилетий 20 в. в Германии, до наступления эпохи Третьего Рейха, можно разделить на два этапа: до 1914 г. и после 1914 г. Каждый из этих периодов отличался быстрой сменой стилистических предпочтений и постоянными искренними, но нередко, мучительными поисками «художественной правды», нередко выливавшимися в серьезные конфликты между архитекторами. Эти противоречия возникали вследствие постоянного стремления немецких художников к созданию устойчивых творческих объединений, которые, обрастая бюрократическими формами, неизбежно приводили к столкновениям противоположных мнений.

В начале 1900-х гг. главными художественными манифестами боровшихся с эклектикой молодых архитекторов стали «показательные» жилые комплексы или общественные зрелищные здания, которые создавались под патронажем глав малых немецких государств, как например, в земле Гессен-Дармштадт³¹⁴. Следует

³¹³ Маркин Ю.П. Искусство Третьего Рейха. Архитектура. Живопись. Скульптура. М., 2012. С. 71.

³¹⁴ Одним из подобных ранних событий в этом ряду стало создание в конце 1800-х – 1900-х гг. комплекса общественных зданий и индивидуальных домов земли Гессен-Дармштадт по инициативе герцога Эрнста-Людвига.

подчеркнуть, что отличием архитектурного развития Германии (и отчасти Австрии), пожалуй, было то, что там раньше, чем в других странах, еще в 1900-е гг. экспериментальное направление проявилось в постройках на популярных тогда архитектурных выставках и в реальных «ультра-модернистских» зданиях³¹⁵.

В 1907 г., как своеобразный итог этого движения, был образован немецкий Веркбунд – объединение архитекторов, художников и промышленников, ставивших своей задачей исправление художественного стиля в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, а точнее, используя современную терминологию, в промышленном дизайне любых изделий, в том числе инженерно-технических. Ярким примером воплощения принципов Веркбунда является деятельность одного из его основателей Петера Беренса, который с 1907 г. работал в компании AEG в Берлине (Германская электрическая компания), где он отвечал за проектирование всех элементов – от электрооборудования до

Для привлечения художников и архитекторов, представителей «нового стиля», была создана колония художников. Большинство построек в близких к аскетическому модерну формах проектировал Й.М. Ольбрих. Исключением стал павильон «Дом труда» (1899) с мастерскими и выставочным залом, выполненный в формах переходных от модерна к неоклассицизму. Его симметричный главный фасад перед глубокой арочной нишей главного входа украшен двумя выдвинутыми вперед крупными символическими скульптурами «Мужчины» и «Женщины», символами союза красоты и силы. Дармштадт, по замыслу герцога, должен был стать не только центром искусств, но и производства, чему способствовало развитие там мебельной промышленности. См. об этом подробнее: Гнедовская Т.Ю. Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы: История одного поколения. М., 2011. С. 30-40.

³¹⁵ Таких, как достаточно аскетический для того времени «образцовый дом» 1904 г. Х. Пёльцига на ремесленной выставке в Бреслау. Правда, творчество данного архитектора как нельзя лучше передает многогранность стилистических поисков тех лет: построенная им же в романтическом средневековом духе в 1906 г. «ратуша в Левенберге... могла бы стать местом съемок средневековых романов Вальтера Скотта с примесью Кафки» - см. Гнедовская Т.Ю., указ. соч., с. 86-87. Другим ранним примером геометризированной авангардной архитектуры является особняк «Штейнер хауз» в Вене, 1910 г., архитектор Адольф Лоос.

рекламы³¹⁶ Многие последующие работы, в которых принимал участие Беренс, отличались более определенным языком в рамках неоклассицизма³¹⁷.

Для нашей темы особый интерес представляет феномен проектирования различных общественных зрелищных зданий. В Германии, как и в других странах Европы, в этот период получило широкое распространение проектирование «народных театров» с социально ориентированной функцией, направленной на просвещение и развлечение «простых людей»³¹⁸. Одновременно строились и традиционные городские театры и фестивальные здания. Чрезвычайно наглядна широкая палитра стилистических направлений, использованных при создании таких зрелищных зданий 1900-х – начала 1910-х гг.³¹⁹. Различные вариации неоклассицизма и необарокко представляют театры, построенные по проектам М. Литмана³²⁰. Поразительную по смелости и степени опережения общемировых стилистических тенденций работу выполнил в 1903 г. бельгийский архитектор Анри ван де Вельде в проекте фестивального театра в Веймаре по заказу актрисы Луизы Дюмон. Главный фасад, фланкированный мощными бетонными объемами, обращен на зрителя дугообразным консольным выступом стеклянного фойе

³¹⁶ Для АЕГ в 1908-11 гг. Беренс построил несколько промышленных зданий и жилой комплекс: фабрики турбин (1908-9), высокого напряжения (1910), малых моторов (1910-11) и др., а также жилой район в Ханнинсдорфе под Берлином. Этапным произведением для мировой новаторской архитектуры стала фабрика турбин (1908-09) из стали и стекла, в подчеркнуто простых и монументальных невиданных до того формах. Важно, что многочисленные фабричные сооружения, поставленные вокруг внутреннего двора, изнутри этого общего пространства оформлены в духе гармонизированного предельно упрощенного неоклассицизма, отличающегося особой убедительностью и мощностью. См.: *Encyclopedia of Modern Architecture*. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 48; Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 146-153.

³¹⁷ Одним из ярких примеров является здание посольства Германии 1911-12 гг. в Петрограде на площади Исаакиевского собора.

³¹⁸ Это явление аналогично процессам, развивавшимся в промышленных городках России начала 20 в. – о чем говорилось в начале первой главы этой работы.

³¹⁹ Это явление детально рассмотрено Т.Ю. Гнедовской – см.: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 124-137.

³²⁰ К линии неоклассицизма с элементами югендстиля можно отнести созданный по проекту М. Литмана Театр принца-регента в Мюнхене (1900-1901); в его же проекте театра в Веймаре (1906-1908) в формах неоклассицизма видны стилизованные необарочные мотивы. Художественный театр в Мюнхене (1907) сочетает мотивы позднего ар-нуво на фасадах со стилизованным историзмом в интерьерах.

второго этажа, нависающего над главным входом³²¹. (Вспомним, что в 1927 г. близкий принцип нависающих консольных объемов, правда в еще более радикальной, по смелости, композиции, использовал К. Мельников в клубе им. Русакова в Москве). В театральных зданиях начала 1910-х гг. также воплотились разные стилистические линии, но в более символической упрощенной трактовке³²².

Но наряду с этими достаточно редкими, если не уникальными объектами, существовало более широкое строительство индивидуальных жилых домов и промышленных комплексов. В жилой архитектуре, выполненной не только рядовыми проектировщиками, но даже ведущими архитекторами – членами Веркбунда, несмотря на все заявления авангардистов о важности экспериментирования, все же, доминирующими оставались тенденции обращения к традиционным мотивам. Это признавал даже один из наиболее талантливых и независимых архитекторов А. ван де Вельде, говоривший, что тяга заказчиков к «необидермайеру» связана с общей психологической и духовной усталостью людей. Что касается стилистики промышленных сооружений, то там, наряду с первыми новаторскими опытами³²³ и тривиальным лишенным отчетливой стилистики рядовым строительством, в русле «почвеннических» настроений возникло своеобразное явление – романтизация фабрик, которым придавался облик средневековых монастырских или замковых комплексов³²⁴.

³²¹ Проект настолько поразил своей смелостью, что в Веймаре разгорелся невиданный скандал: заказчицу, а также и архитектора, обвинили в иностранном происхождении и даже еврейских корнях.

³²² Театр Оскара Кауфмана «Фольксбюне» в Берлине (1913-14; первоначальное название «Новая свободная народная сцена») выполнен в формах упрощенной неоклассики (близкой будущей «красной дорике» И.А. Фомина). К радикальной линии экспериментальной архитектуры принадлежит здание Фестшпильхауз (1911-12) в Хеллерау архитектора Х. Тессенов, задуманное как многофункциональный центр по обучению ритмической гимнастике и фестивально-театральный холл и ставшее признанным шедевром новаторского зодчества, прежде всего в области поисков нового синтетического пространства. Фасады же этого здания выполнены в суховатом несколько наивном варианте неоклассицизма.

³²³ Такими как фабрика Фагус в Альфельде, в форме параллелепипеда со стеклянными фасадами, 1911 г., Вальтер Гропиус и Адольф Мейер.

³²⁴ Характерные примеры: комплекс художественно-производственных мастерских в Хеллерау, 1909-13 гг., архитектор Р. Римершмид; фабрика в Любани под Познанью, 1910-11 гг., Х. Пёльциг.

1914 год стал во многом переломным для архитектуры Германии. В это время в Кёльне прошли выставка и седьмой съезд Веркбунда, который включал 1870 членов и являлся, без преувеличения, весьма представительной организацией немецких архитекторов, художников, деятелей искусства и промышленников. Разногласия выявились еще на стадии выбора авторов для возведения показательных сооружений разной функции – от театра до фабрики: «... в основе распределения проектов лежали в первую очередь дипломатические и политические и лишь во-вторую – художественные соображения»³²⁵. В итоге большинство проектов³²⁶ были выполнены в разнообразных вариациях достаточно скучного по образам неоклассицизма, и лишь три работы – театр Анри ван де Вельде в духе «органического модерна», образцовая фабрика Вальтера Гропиуса и стеклянный павильон Бруно Таута, в по-разному трактованных геометризированных формах – оказались действительно яркими талантливыми произведениями. Отметим, при том, что и эти три проекта не были совсем лишены известной «классичности», что выражалось в симметрии планов и главных фасадов. На съезде Веркбунда выявились серьезные противоречия между ядром старшего поколения союза и группой более молодых, а главное, творчески более смелых и независимых мастеров. С программой о будущем развитии немецкой архитектуры и декоративно-прикладного искусства выступил Х. Мутезиус, сводивший все задачи к промышленной типизации производимых объектов и к выходу с продукцией Веркбунда на международный рынок. В ответ выступил А. ван де Вельде, подчеркнувший, что ни один художник не согласится «на введение канонов и типов», особенно до возникновения стиля³²⁷. На стороне А. ван де Вельде выступили Гропиус и Таут. Последний сравнил искусство с

³²⁵ Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С.181.

³²⁶ Зал торжеств П. Беренса, Цветовая панорама Х. Мутезиуса, Административный корпус и входные ворота К. Моритса, Главный павильон Т. Фишера, Австрийский павильон Й. Хоффмана и др.

³²⁷ Он обозначил сложившуюся к тому времени ситуацию, как этап неопределенности в сфере сложения стиля и дал определение стиля: «...когда индивидуальное начинает терять свое специфическое лицо, возникает новый стиль. После этого начинается эра подражания, и это приводит к распространению форм и деталей... никого уже не посещает творческий импульс: тогда наступает эра бесплодия». Цит. по: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С.196.

расширяющейся вниз пирамидой: «На ее вершине находятся самые талантливые художники, обладающие идеями. Расширяющийся базис, означает не что иное, как оскудение... этих идей»³²⁸.

Поскольку в Германии новаторские тенденции появились раньше и были ярче выражены, то и противостояние традиционалистов и экспериментаторов было острее и раньше вылилось в возникновение новых творческих объединений. После окончания Первой мировой войны и отречения кайзера, в 1919 г. в Германии к власти пришла, так называемая, Веймарская республика, с которой многие связывали надежды на демократическое развитие. Во многих бывших немецких графствах или «землях» при этом, на уровне местного управления, в 1920-е гг. власть получили «левые» – социалисты и даже коммунисты. В архитектуре в первые годы после окончания Первой мировой войны социальные и экономические проблемы еще более усиливали противоречия между приверженцами разных творческих взглядов. Создание выходцами из Веркбунда (Вальтер Гропиус, Петер Беренс, Ханс Пёльциг, Людвиг Мис ван дер Роэ) нового центра новаторского искусства Баухауз в 1919 г. в Веймаре не произошло бы, если бы мощное уже существовавшее объединение Веркбунд удовлетворяло молодых художников. Внутри самого Веркбунда, насчитывавшего сотни членов, как было показано выше, также постоянно происходила борьба разных течений. Из Баухауза уже через 5 лет после его создания выделилась группа новаторов «Кольцо десяти» во главе с Мис ван дер Роэ (через два года расширенная в «Кольцо»). В целом, ситуация в 1920-е гг., сложившаяся в архитектурной практике Германии, отчасти напоминает по накалу творческой борьбы, ситуацию 1920-х гг. в СССР с пусть не всегда открытым противостоянием между конструктивистами и функционалистами, или между не примыкавшим к творческим группировкам К. Мельниковым и И. Голосовым³²⁹. В чем же было

³²⁸ Цит. по: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С.198.

³²⁹ С другой стороны, советские «традиционалисты», а точнее их ядро – столичные «академики»-неоклассики (и прежде всего, И.В. Жолтовский) обладали, на наш взгляд, большим творческим потенциалом и глубиной проникновения в исторические стили, нежели немецкие неоклассики, что объяснялось тесной творческой связью русских мастеров в те годы с Италией.

сходство и отличие архитектурной практики Германии 1920-х гг. от других стран? С одной стороны, именно в Германии возникло наиболее мощное (за исключением советской России) авангардное течение, оформившееся вокруг Баухауза и привлекавшее не только немецких, но и многих иностранных мастеров. С другой стороны, благодаря отсутствию масштабных разрушений и экономического кризиса первой половины 1920-х гг. (которые произошли в России в результате революции 1917 г. и гражданской войны начала 1920-х гг.), в Германии строительство оставалось более массовым и стилистически разделялось на многие традиционные и экспериментальные направления. В архитектуре жилых особняков оставались популярными разнообразные традиционалистские направления, обращавшиеся, например, к «необидермайеру» и фахверковому строительству. В промышленной архитектуре использовались и неоклассицистические мотивы³³⁰ и средневековые темы. Одной из отличительных ветвей романтического авангарда (который в советской России вылился в конце 1910-х – начале 1920-х гг. в бумажную архитектуру фантастических общественных сооружений) в Германии стал экспрессионизм – яркий, но сравнительно немногочисленный по числу осуществленных объектов стиль, ориентированный на художественные задачи. Самым влиятельной работой стиля стал проект Х. Пёльцига Большого драматического театра для Берлина 1919 г. с невиданным «сталактитовым» залом из задуманных гипсовых украшений. Шедевром экспрессионизма является обсерватория в Потсдаме, 1917-21 г., Эриха Мендельсона. Однако в дальнейшем экспрессионизм, как слишком свободное по языку формообразования направление, не вылился во многие реальные постройки³³¹. Сравнительно малому распространению экспрессионизма

³³⁰ Например, в административном комплексе Хёхст Дайворкс, 1920-25 гг., Питер Бернс. См.: Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 49-50. Интерьер главного входного холла здания с «каскадами» висячих лопаток выполнен в духе экспрессионизма.

³³¹ В этом отношении характерен пример проекта того же Мендельсона 1931 г. Дома Колумба в Берлине (торгово-офисного центра): в размашистом «рисунке-идее» здание изображено в виде пластичной формы с круглящимися и перетекающими горизонталями ярусов, тогда как осуществленный вариант оказался достаточно тривиальным примером конструктивизма. Из немногих примеров экспрессионизма, правда, художественно более слабых, чем обсерватория в Потсдаме, назовем Чилехауз в Гамбурге, 1922-23, Фрица Хёгера, и административное здание Объединения сталепромышленников, 1922-24, Пауля Бонатса. См.: Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor

способствовала резкая критика его радикальными левыми, в том числе одним из лидеров международного авангарда Ле Корбюзье: «Экспрессионизм – это острая неврастения. Помешательство. Архитектура душевнобольных»³³² (отметим, что так же оценивал этот стиль и сам А. Гитлер в ходе борьбы в 1930-е гг. с «дегенеративным искусством»).

Что касается новаторских «конструктивистских» сооружений 1920-х гг. в Германии, то по оригинальности объемных композиций они не дотягивали до высочайшего уровня, достигнутого в лучших работах советских мастеров, таких как К. Мельников и И. Голосов и многих других, в том числе строивших в провинции. Этому есть свое объяснение: ведущие архитекторы-экспериментаторы Германии 1920-х гг. в строительной практике основные усилия направили на решение социальных и градостроительных задач, в частности на проектирование массового дешевого жилья, в художественном отношении оказавшегося не всегда убедительным³³³. Те же самые мастера, В. Гропиус и Б. Таут, которые в 1914 г. критиковали Мутезиуса и других старейшин Веркбунда за обращение к идеям типизации и индустриализации архитектуры, в 1920-х гг. сами заговорили о задачах типизации, отодвигая назад вопросы художественной выразительности³³⁴. Вместе с тем, нельзя не отметить достижений массового дешевого жилого строительства в Германии в 1924-м – 1930-м гг.³³⁵ в области решения социальных проблем. Одним из наиболее удачных являлся опыт большой группы проектировщиков под руководством Эрнста Мая, создавшей многочисленные поселки малоэтажного жилья в пригородах Франфурта-на-Майне. Правда, стремление к унификации всех сторон жизни (в соответствии с

Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 95, 96, 183-186. Больше распространение экспрессионизм получил в 1920-е гг. в скандинавских странах и Нидерландах. См.: там же, С. 92-98.

³³² Цит. по: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 231.

³³³ Вспомним протяженные жилые корпуса 1920-х гг. по проектам Мисс ван дер Роэ и В. Гропиуса.

³³⁴ В 1924 г. В. Гропиус и А. Майер начали разработку проектов типовых зданий из сборных элементов – т.н. «больших кубиков».

³³⁵ См. об этом подробнее: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 243-246.

убеждением Гропиуса, что «Зодчество означает формирование жизненных процессов»), во многих случаях приводило к слишком жесткому диктату архитекторов, лишавших квартиры немецких рабочих таких важных элементов, как кухни (заменявшихся встроенными блоками), или предписывавших единообразие даже в оформлении могил.

Расширение жилищного строительства привело во второй половине 1920-х гг. к сближению двух основных организаций немецких архитекторов: для начавших много строить представителей Баухауза оказался полезным, в роли бюрократического органа, Веркбунд, имевший давние связи с правительством страны. Демонстрацией совпадения художественных взглядов двух объединений стала выставка жилых домов в Вайсенхофе под Штутгартом. Список участников проекта составлял Л. Мис ван дер Роэ, пригласивший 17 архитекторов и 55 дизайнеров из Германии, Австрии, Бельгии, Голландии, Франции, Швейцарии. В числе приглашенных оказались и мэтры старшего поколения, представители Веркбунда, П. Беренс и Х. Пёльциг, чьи дома в «модернистском духе», возможно, продемонстрировали некоторую «стилистическую неуверенность»³³⁶, но не нарушили общей благостной картины. Ряд критиков назвал продемонстрированный на выставке геометризированный стиль «интернациональным»; возникла идея созыва Международного конгресса современных архитекторов (CIAM), собранного в 1928 г.

Однако как и в 1907 году, когда основание Веркбунда по-существу зафиксировало уже свершившийся процесс, выставка в Вайсенхофе 1927 г. оказалась едва ли не последним «триумфальным смотром» авангардной архитектуры перед началом нового периода – изменившего не только архитектурную реальность в Германии, но и реальность общеполитическую и общекультурную. Дело в том, что уже к середине 1920-х гг. надежды рядовых немцев на демократические реформы сменились разочарованием и началом протестных настроений. На волне этих явлений в 1925 году президентом

³³⁶ Там же, С. 254.

Германии стал фельдмаршал П. фон Гинденбург, поведший страну по пути перевооружения и сплочения вокруг национальной идеи, близкой откровенному реваншизму. Как писал Томас Манн в конце 1920-х гг. «...политические и мировоззренческие противоречия, беспримерная ненависть, развращающие последствия войны – всё это ... наносит вред величию идеи правового государства»³³⁷. По отношению к достаточно агрессивной новаторской архитектуре, и шире, экспериментальному искусству больших городов (например, в области театра), со стороны населения германской провинции стали нарастать неприятие и непонимание. На близких позициях стояли и многие убежденные архитекторы-традиционалисты. В этом отношении весьма показательной стала вышедшая в 1928 г. книга швейцарского архитектора Александра фон Зенгера «Кризис архитектуры», в которой новое направление резко критиковалось: «Что хорошего, если определенные круги получают удовольствие, строя дома, которые вписываются в лунный пейзаж, обживая помещения, похожие на операционный зал, и пользуясь стульями, напоминающими электрическую машину для казней... Мы стоим не перед феноменом новой эстетики, а перед демонстрацией стремящейся к единоличному господству секты, которая использует искусство как средство... Когда Ле Корбюзье ругает индивидуальную и органично-национальную культуру и искусство, он распространяет коммунистическую идеологию, когда он реализует индустриальное производство зданий, он разрушает существование сотен тысяч независимых ремесленников»³³⁸. Отметим, что позиция Зенгера выражала в то время мнение многих профессиональных проектировщиков. Этому явлению посвящено гораздо меньше исследований, поскольку особенностью историко-архитектурной науки Германии послевоенного периода, подобно процессам в искусствоведческой науке СССР, было то, что проблемам репрессий искусства модернизма в 1930-е гг. уделялось наибольшее внимание, также как и развитию модернизма в 1920-х гг. Между тем,

³³⁷ Манн Т. Внимание, Европа! // Томас Манн. О немцах и евреях... С. 160. Цит. по: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 257-258.

³³⁸ Senger A. von. Krisis der Architektur. Zurich, 1928. P. 8-9.

чрезвычайно важным является утверждение немецких историков 1980-х годов, основанное на рассмотрении всей совокупности строившихся в ту эпоху зданий, что «...«новое строительство» **количественно составляло лишь малую часть того, что в период между концом Первой мировой войны и началом эры национал-социализма возводилось на территории Германии**»³³⁹ (выделено Ю.С.). Традиционализм в разных его формах, от неоклассики и строительства небоскребов в эклектическом духе и до романтического «крестьянского» стиля, оставался для большинства немцев наиболее привлекательным³⁴⁰. Это подтвердила в 1927 г. и остро критическая реакция прессы, администрации города Штутгарт, представителей обществ охраны наследия и рядовой публики (около полумиллиона посетителей) на архитектуру выставки в Вайсенхофе: «... едва ли не самое уязвимое место функционализма состояло в том, что его создатели творили свое искусство именем народных масс, которым новый стиль оказался в корне чужд»³⁴¹.

Осенью 1929 г. разразился мировой кризис, начавшийся падением биржи в Нью-Йорке. 1930 г. ознаменовался в Германии победой национал-социалистов на выборах в Рейхстаг и назначением Адольфа Гитлера рейхсканцлером.

Не останавливаясь подробно на политических и идеологических изменениях, наступивших с приходом Гитлера к власти, обратимся к краткой хронологической таблице исторических событий, связанных с нашей темой. Таблица бегло охватывает уже рассмотренный период 1900-х – 1920-х гг., и более подробно раскрывает особенности развития Германии и ее архитектуры 1930-х гг. Это должно создать обобщенное впечатление о происходивших в 1930-е гг. процессах

³³⁹ Petsch J., Schaeche W. Architektur im deutschen Faschismus: Grundzuge und Charakter der nationalsozialistischen "Baukunst" // Realismus 1919-1939. Munchen, 1981. S. 396. Цит. по: Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 263.

³⁴⁰ Примером соединения местных традиций кирпичного строительства и отдельных новаторских тенденций была в то время архитектура Фрица Шумахера в Гамбурге и других северных землях Германии. Близкая по характеру кирпичная архитектура с чертами ар деко и контруктивизма была широко распространена в конце 1920-х – 1930-х гг. в Голландии, Бельгии, Дании и других странах северной Европы. См.: Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 125.

³⁴¹ Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 261.

и отчасти передать существовавший в то время эмоциональный фон. Затем, мы обратимся к ключевым архитектурным проектам Третьего Рейха для выявления особенностей этой архитектуры.

1907 г.: Основание Веркбунда. Из программной речи архитектора Фрица Шумахера: «Сейчас для Германии наступил момент осознания факта, что художник... обладает бесценной возможностью облагородить процесс любой деятельности, а значит и внутреннюю жизнь нации, выведя её в мировом соревновании к победоносным рубежам...»³⁴²;

1914 г.: Знаменитая кёльнская выставка Веркбунда. На съезде возникает скандальная дискуссия о типизации. Фактический раскол Веркбунда³⁴³;

1919 г.: Основание Баухауза в Веймаре на базе школы Анри ван де Вельде (которого В. Гропиус, тем не менее, отказался пригласить). Архитекторы Вальтер Гропиус, Питер Беренс, Ханс Пёльциг, Людвиг Мис ван дер Роэ и др.

1921-22 гг.: Адольф Гитлер стал лидером «Национал-социалистической Немецкой Рабочей Партии» (НСДАП);

1924 г.: Создание нового объединения архитекторов-модернистов «Кольцо десяти» по инициативе Людвиг Мис ван дер Роэ и Хуго Херинга³⁴⁴ ;

1925 г.: Баухауз выбирает из многих предлагавшихся для переезда городов Дессау. Начинается строительство нового здания Баухауза по проекту Вальтера Гропиуса;

1926 г.:

- Веркбунд насчитывает 2403 члена³⁴⁵;

³⁴² Цит. по: Маркин Ю.П. Искусство Третьего Рейха. Архитектура. Живопись. Скульптура. М., 2012. С. 71.

³⁴³ Гнедовская Т.Ю. Указ. соч., С. 337.

³⁴⁴ Там же, С. 338.

³⁴⁵ Там же, С. 339.

- объединение архитекторов-модернистов «Кольцо десяти» расширено и переименовано в «Кольцо»³⁴⁶;
- в середине 1920-х гг. Гитлер опубликовал книгу «Моя борьба» (Майн кампф) с изложением принципов расового искусства;
- активное сотрудничество Баухауза с промышленными фирмами, в частности, с авиа-фирмой «Юнкерс» в области дизайна мебели из алюминиевых стержней;

1927:

- активная выставочная деятельность Веркбунда в 1927-31 гг. в Германии, Австрии, Венгрии, Чехословакии, Швейцарии³⁴⁷;
- выставка современной архитектуры жилища в пригороде Штутгарта Вайсенхоф; рождение термина «интернациональный стиль»; появление идеи созыва Международного конгресса современных архитекторов (CIAM); Резкое публичное осуждение результатов выставки;

1928 г.:

- усиление противостояния архитекторов традиционалистов (или «почвенников») и авангардистов: в противовес объединению архитекторов-модернистов «Кольцо» возникает союз традиционалистов «Блок» (архитекторы Шмиттнер, Бонатц, Шультце-Наумбург, в 1927 г. покинувшие Веркбунд)³⁴⁸;
- В. Гропиус покидает Баухауз, новым директором становится коммунист, «научный марксист» Ханнес Майер³⁴⁹;
- Марсель Брейер (изобретатель мебели из гнутых алюминиевых трубок, получившей всемирное распространение) покидает Баухауз³⁵⁰;
- созыв первого Международного конгресса современных архитекторов (CIAM);

1929 г.:

³⁴⁶ Там же, С. 339.

³⁴⁷ Гнедовская Т.Ю., указ. соч., С. 339.

³⁴⁸ Там же, С. 339.

³⁴⁹ Там же, С. 282.

³⁵⁰ Марсель Брейер с 1933 г. работал в Лондоне, с 1937 г. – в США, куда переехал по приглашению Гропиуса. См.: Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 57.

- общемировой кризис; прекращение поступления американских инвестиций в Германию;

1930 г.:

- Победа национал-социалистов на выборах в рейхстаг. Президент Германии Гинденбург назначает Адольфа Гитлера рейхсканцлером;

- При Х. Майере в Баухауз принята группа коммунистов. Усиление гонений на Баухауз и Веркбунд. Директором Баухауза становится Мис ван дер Роэ. Переезд Баухауза из Дессау в Берлин³⁵¹;

- Ханнес Майер собирает бригаду «Рот Фронт» из членов «Красных Бригад Баухауза» и уезжает в СССР: «Я еду в Советский Союз, чтобы работать там, где развивается истинно пролетарское искусство, где строится социализм, где реально существует общество, за которое мы боролись в условиях капитализма». В СССР Х. Майер назначен главным архитектором института «Гипровтуз»³⁵²;

- в СССР из Германии переезжают другие немецкие мастера: Курт Майер из Кёльна, Эрнст Май, создатель Нового Франкфурта. Они начинают строить новые промышленные города в Сибири и на южном Урале – Магнитогорск и другие³⁵³;

1932 г.:

- Строительство образцового поселка Веркбунда под Веной. Раскол Австрийского Веркбунда;

- Создание на основе «Блока» новой организации «Союз борьбы немецких архитекторов и инженеров». Объекты борьбы: «новое строительство», Баухауз и «Кольцо»³⁵⁴;

1933 г.:

³⁵¹ Гнедовская Т.Ю., указ. соч., С. 282.

³⁵² Цит. по: Гнедовская Т.Ю., указ. соч., С. 283. В СССР Ханнес Майер (1889-1954) пробыл до 1936 г., далее жил в Швейцарии. Об институте Гипровтуз см.: Казусь И.А. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М., 2009. С. 220.

³⁵³ Гнедовская Т.Ю., указ. соч., С. 283.

³⁵⁴ Там же, С. 340.

- 1933-36 гг.: период «сложения репрессивной системы» Третьего Рейха в области культуры ³⁵⁵;
- чистка расовая и идеологическая в рядах десятков тысяч художников;
- закрыты Веркбунд и Баухауз, как «рассады большевистского направления в искусстве» ³⁵⁶;
- акции сожжения книг, процессы шельмования художников;
- 7 апреля – Закон «О профессиональном соответствии чиновников» - начало увольнений служащих и преподавателей из музеев, институтов и школ искусств, академий;
- первые постройки «имперского» стиля архитектора П.Л. Трооста: две Почетные караульни на Кёнигсплац в Мюнхене (1933-1936);
- перестройка в кратчайшие сроки зданий Министерства народного просвещения и пропаганды и старой Имперской канцелярии в Берлине по проекту А. Шпеера (заказ Гитлера и Геббельса) ³⁵⁷;
- развертывание масштабной программы по строительству немецких дорог - «трасс Адольфа Гитлера» и всей инфраструктуры под руководством архитектора, Генерального инспектора, Фрица Тодта (1891-1942) ³⁵⁸;
- ноябрь 1933 г. официальное открытие имперской Палаты культуры. Из речи Й. Геббельса: «Учреждаемая Палата культуры должна стать выше нездоровых переживаний вокруг понятий современного и реакционного. Её работа должна быть свободной от какой либо мании величия, ведущей к консерватизму, к утрате художественных достижений и тормозящей развитие молодежи с ее здоровыми силами. Немецкое искусство ... нуждается в свежей крови. Мы живем в новое,

³⁵⁵ Маркин Ю.П. Искусство Третьего Рейха. Архитектура. Живопись. Скульптура. М., 2012. С. 48.

³⁵⁶ Там же, С. 71.

³⁵⁷ Там же., С. 332.

³⁵⁸ Там же, С. 332.

молодое время, и его носители тоже молоды, как молоды и идеи, которые они претворяют»³⁵⁹;

- Эрих Мендельсон покинул Германию³⁶⁰;

- Бруно Таут приехал из Москвы в Германию, но скоро покинул ее³⁶¹;

1934 г.:

- умер ведущий архитектор Третьего Рейха старшего поколения Пауль Людвиг Троост (1878-1934);

- после смерти Трооста молодой архитектор, член НСДАП с 1931 г., Альберт Шпеер (1905-1981) фактически становится главным архитектором Третьего Рейха;

- начало строительства комплексов Олимпийских объектов под Берлином (1933-36) в «нео-античном» стиле (отчасти близком итальянскому неоклассицизму этого времени с пилоннадами и галереями тонких колонок; массивные скульптуры «коноводов» у Марафонских ворот стадиона в Берлине также отдаленно напоминают символическую итальянскую скульптуру того периода); архитектор Вернер Марх³⁶²;

1935 г.:

- осень 1935 г. Новый этап в формировании культурной программы НСДАП. В речи Гитлера на VI съезде в Нюрнберге сказано о принципиальном отторжении духа авангарда культурой Третьего Рейха³⁶³;

- начало строительства гигантского комплекса базы отдыха KDF-Бад на острове Рюген для рабочих и служащих (1935-39); архитектор К. Клоц и др. Главный объект – протяженный шестизэтажный корпус в форме «гребенки», обращенный к

³⁵⁹ Цит. по: Маркин Ю.П., указ. соч., С. 49.

³⁶⁰ Эрих Мендельсон (1887-1953), с 1933 г. следующие 6 лет работал в Лондоне и Палестине (в последней построил большие комплексы, в том числе, учебных и медицинских сооружений); с 1941 г. – в США. Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P.183-186.

³⁶¹ Дальнейший «маршрут» Б. Таута включал: переезд через Швейцарию и другие страны в Токио, где он пробыл до 1936 г.; далее до смерти в 1938 г. жил и работал в Турции.

³⁶² Маркин Ю.П., указ. соч., С. 82, 331.

³⁶³ Там же, С. 50.

морю плоским фасадом с 10 тыс. окон, а с другой стороны имеющий одинаковые перпендикулярные корпуса. Стиль здания – устрашающий механистический функционализм³⁶⁴;

- начало строительства комплекса аэропорта Темпельхоф в Берлине (1935-39), архитектор Э. Загебиль; в стиле симметричной аскетической неоклассики³⁶⁵;

1936 г.:

- успешное проведение Олимпийских игр в Берлине;

- начало масштабной градостроительной программы по реконструкции центров городов, рассчитанной на 15-20 лет (Берлин, Мюнхен и другие города, в том числе Линц в Австрии)³⁶⁶;

- заявление Й. Геббельса об «окончательном очищении имперской Палаты культуры от евреев»³⁶⁷;

- завершение строительства AVUS-башни на Убюнгштрассе в Берлине (1935-36); архитекторы В. Беттенштедт, Ф. Вильмс – в стилистике конструктивизма;

- к концу 1936 г. из Германии эмигрировали тысячи писателей, художников, архитекторов, в том числе Томас и Генрих Манн, Арнольд Шёнберг, Марлен Дитрих и др.;

- Гитлер о неравнозначности состава Палат искусств: «... бог, по всей вероятности, отвернулся сегодня от поэтов и певцов как борцов... во всяком случае, он сделал борцами архитекторов, и успехи этой борьбы находят воплощение в их неповторимом великом искусстве»³⁶⁸;

1937 г.:

- переломный год в «эволюции» Третьего рейха³⁶⁹;

³⁶⁴ Там же, С. 100.

³⁶⁵ Там же, С. 97.

³⁶⁶ Маркин Ю.П., указ. соч., С. 93.

³⁶⁷ Там же, С. 48.

³⁶⁸ Цит. по: Маркин Ю.П., указ. соч., С. 53.

³⁶⁹ Там же.

- новый этап репрессий по отношению к деятелям искусства и науки³⁷⁰;
- в имперской Палате культуры 45 тысяч членов³⁷¹;
- культ здорового тела и уроки античности: «...Никогда еще человечество наружностью и в его ощущении не стояло так близко к античности, как сейчас»³⁷²;
- архитектор Альберт Шпеер назначен Генеральным инспектором строительства Нового Берлина³⁷³;
- Большая Немецкая художественная выставка в Мюнхене;
- выставка «Дегенеративное искусство» в Мюнхене;
- на всемирной выставке 1937 г. в Париже павильоны СССР (арх. Б. Иофан, скульптор В. Мухина) и Германии (арх. Адольф Шпеер; самый высокий павильон) получили высшие награды;
- завершение строительства Почтамта SW 11 в Берлине (1933-37); архитекторы Г. Вернер, К. Кулов – в формах геометризированного симметричного ар деко; фасады с вертикальными пилонами;
- завершение строительства Электроламповой фабрики «Осрам» в Берлине (1936-37); архитектор Вальдемар Патри- в формах геометризированного ар деко;
- завершено строительство ряда «знаковых» архитектурных объектов Третьего Рейха – комплекса на Кёнигсплац в центре Мюнхена (арх. П. Троост): маршевое поле, две Почетные караульни, Дом Фюрера и «Коричневые дома»; Дом Немецкого искусства в Мюнхене (арх. П. Троост; гигантская упрощенная дорическая колоннада главного фасада отчасти напоминает «красную дорику» И.А. Фомина и проекты 3-го и 4-го тура для Дворца Советов А.В. Щусева); в Нюрнберге возведение комплекса каменных трибун для наиболее грандиозного Мартовского церемониального поля на территории партайтага;

³⁷⁰ Там же, С. 60-61.

³⁷¹ Там же, С. 49.

³⁷² Гитлер, из речи на открытии Дома Немецкого искусства в 1937 г. в Мюнхене. Цит. по: Маркин Ю.П., указ. соч., С. 55.

³⁷³ Там же, С. 89.

- Ласло Моголи Надь, венгерский художник-модернист бывший член немецкого Баухауза основал в Чикаго, США, «Новый Баухауз» (впоследствии «Институт дизайна»);

- в Париже основано немецкое отделение Союза свободных художников;

1938 г.:

- в 1937 г. Прусскую Академию искусств покидают «последние могикане» – Э. Барлах, Э.Л. Кирхнер, Мис ван дер Роз, Л. Гис, Б. Пауль, М. Пехштейн, в 1938 г. – К. Хофер, О. Кокошка³⁷⁴;

- умерли деятели искусства: Христиан Рольфс, Георг Шримпф, Эрнст Людвиг Кирхнер (самоубийство в Швейцарии), Эрнст Берлах;

- 18 июля – костюмированное шествие в «античном духе» в день Немецкого искусства в Мюнхене³⁷⁵;

- строительство театра в Дессау в духе упрощенной неоклассици: портик из 12 квадратных колонн; архитекторы Ф. Липп, В. Рот;

1939 г.:

- март – сожжение в Берлине произведений «дегенеративного искусства» (1004 картины, 3825 акварелей, рисунков, графики) в первую очередь работ Э. Нольде, К. Шмитд-Ротлуфа, Г. Гросса, К. Кольвиц и других³⁷⁶;

- завершение строительства Новой имперской канцелярии в Берлине по проекту А. Шпеера – в формах монументализированного символического неоренессанса и обращения к античности; в отделке фасадов и интерьеров большую роль играла скульптура, отделка камнем, мозаикой и т.д.;

- 20 апреля – к 50-летию Адольфа Гитлера архитектор Шпеер представляет 30-метровый макет Парадной улицы Нового Берлина – самого масштабного градостроительного проекта в имперском стиле³⁷⁷;

³⁷⁴ Там же, С. 62.

³⁷⁵ Там же, С. 57.

³⁷⁶ Там же, С. 363.

³⁷⁷ Там же, С. 88-93.

Особенности архитектурного развития Германии в 1930-е гг.

После прихода к власти национал-социалистов в официальной репрезентативной архитектуре Германии, в соответствии с архитектурными пристрастиями А. Гитлера, доминирующим стал аскетический подчеркнуто монументальный неоклассицизм. Так же как и сталинский неоклассицизм 1930-х гг., главному стилю зодчества Третьего Рейха отводилась роль отражения величия абсолютной власти. Отличием внедрения этого стиля и объявления его доминирующим в Германии было то, что там не было организовано никакого «переходного периода», подобного тому, что можно было наблюдать в 1-й трети 1930-х гг. в советской России на примере конкурса на Дворец Советов³⁷⁸. В Германии с самых первых построек П.Л. Трооста в Нюрнберге и Мюнхене (см. выше хронологическую таблицу) стилистика аскетического неоклассицизма сформировалась сразу и была предельно ясна. Это связано, с одной стороны, с четким пониманием самого Гитлера, какой художественный стиль он хотел получить и его способностью, будучи архитектором, это выразить. Отличием перехода к официальному стилю Третьего Рейха было то, что там не было этапа поиска языка этого стиля, который происходил в ходе туров конкурса на Дворец Советов, который, как справедливо отмечал Хмельницкий, нужен был, прежде всего самому И.В. Сталину, для ознакомления со всей палитрой стилей и выбора наиболее приемлемых их черт, а также для «воспитания» общественного мнения посредством «режиссирования» свободного всесоюзного и международного тура конкурса, вызвавшего небывалый интерес среди архитекторов всего мира. В отличие от Сталина, Гитлер с самого начала не собирался считаться ни с чьим мнением, его действия по отношению к авангардному искусству и архитектуре сразу вылились в форму агрессивного наступления и репрессий, направленных на уничтожение художественных произведений и самих мастеров. Это, видимо, достаточно хорошо понимали сами художники и ведущие архитекторы-

³⁷⁸ Особенно его двух последних туров (закрытых 3-го и 4-го), в ходе которых «выковывался» новый язык архитектуры.

авангардисты, которые массово покинули страну. Важной характеристикой существования архитектуры Германии того времени является отсутствие каких-либо конкурсов на важнейшие сооружения – проекты приближенных к Гитлеру архитекторов рассматривались и оценивались им лично.

Вместе с тем, нельзя не сказать, что реальное строительство в Германии 1930-х гг., за исключением «знаковых» объектов Третьего Рейха, оставалось достаточно разнообразным по стилистическим линиям в рамках традиционализма³⁷⁹. Более того, для определенных функциональных групп сооружений стала характерной определенная стилистика. Для административных построек «второстепенного уровня» и общественных зданий (таких, как почтамты, аэропорты) наиболее распространенной была неоклассицистическая стилистика, смешанная с геометризированной основой объемно-пространственных композиций; нередко применялись формы ар деко. Для строившихся в сельской местности или на окраинах городов комплексов «орденсбургов» – элитных воспитательных учреждений молодых нацистов – использовались планировочные схемы и стилизованные мотивы средневековых монастырей и замков³⁸⁰. Для жилой архитектуры, и особенно для элитных домов отдыха нацистов, применялись разные стили, в том числе стиль альпийского «шале» или приемы фахверкового строительства.

Обратимся к кругу наиболее значительных архитектурных объектов Третьего Рейха, сопоставимых, а иногда даже превосходящих, по масштабу замысла комплекс Дворца Советов в Москве – Партайтагу в Нюрнберге и проекту Нового Берлина.

Общее, что можно заметить между замыслами Дворца Советов и этими объектами – значительный градостроительный планировочный размах,

³⁷⁹ Справедливо заявление Ю.П. Маркина, что «за пределами данного ее жанра нацистская архитектура оставалась фактически современной, то есть восприимчивой к новациям европейского и американского зодчества 20-30-х годов» см.: Маркин Ю.П., указ. соч., С. 71.

³⁸⁰ Например орденсбурги в Зонтхофене, 1935-37, архитектор Г. Гислер, и в Фогельзанге, 1935-38, архитектор К. Клоц.

устройство масштабных трасс, площадей и сооружений для массовых действий – шествий, демонстраций, съездов.

Партайтаг в Нюрнберге (1934-37 гг., А. Шпеер) – комплекс сооружений и стадионов-плацев для проведения партийных съездов НСДАП (рисунок 206-207) в сопровождении массовых действий. Общая вместимость задуманного комплекса – до 1 миллиона человек. Под эту вытянутую с севера на юг обширную территорию выделили земли около озера Дутсентайх бывшего зоопарка и трамвайного депо, а также включили старые объекты – Арену Люитпольда (1906 г.; как запасное поле, Luitpoldhalle) (рисунок 208), старый стадион (1928 г.) и воинский мемориал в память Первой мировой войны. Кратко рассмотрим планировку комплекса. На северном конце участка – Арена Люитпольда, на южном конце – самое крупное Марсово поле (Märzfeld)³⁸¹ для демонстрации маневров военной техники. Между Ареной Люитпольда и Марсовым полем территория делилась на две части: залесенную южную и открытую северную. Северная половина представляла площадь неправильной формы; в ее восточной части – Дворец конгрессов (Kongresshalle) (рисунок 209-210) с залом на 50 тыс. человек (полуэллипс в плане; трехъярусные фасады высотой 68 м. в духе архитектуры римского Колизея). К юго-западу от Дворца конгрессов два обелиска отмечали начало направленной на юг триумфальной Большой дороги (Große Straße) шириной 90 м. для процессий к Марсову полю. К востоку от Большой дороги располагалось Поле Цепеллина (Zeppelin Feld)³⁸² (рисунок 211-212) с гигантской трибуной на его восточной стороне, в формах гипертрофированного хранящегося в Берлине Пергамского алтаря, с гигантской верхней пиллонадой над ступенями трибун, и огромными фланговыми ризалитами. К западу от триумфальной дороги – подковообразный Немцкий стадион (Deutsche Stadion) (рисунок 213-214) вместимостью 405 тыс.

³⁸¹ Мартовское поле – самое крупное поле комплекса, 661х955 м., окруженное трибунами высотой 14 м. с 26-ю башнями высотой 26 м.

³⁸² Названо в честь графа Фердинанда фон Цеппелина, который отправился путешествовать по миру на дирижабле из этого места. Общая площадь поля Цеппелина 362х378 м., а общая площадь свободного поля - 290х312 м. Вместимость зрительских мест – 320 тыс. чел., вместимость трибун – 70 тыс. чел. В середине трибуны расположен центральный зал, носящий название «Зала славы (Ehrenhalle)», в котором находились гости, здесь же была и трибуна фюрера, установленная для публичных выступлений фюрера.

человек (высота стен трибун – 83 м.). До начала Второй мировой войны были возведены Поле Цепеллина, Дворец конгрессов (без отделки, 1934 г, архитекторы Л. и Ф. Руф), Большая дорога (1939). Марсово поле осталось недостроенным. Во время ночных массовых действий на Поле Цепеллина использовались разнообразные световые эффекты. Наиболее масштабным стал так называемый «Световой собор» из 130 световых столбов высотой, по воспоминаниям Шпеера, от 6 до 8 км.

Анализ главных построек проекта территории съездов НСДАП в Нюрнберге позволяет заметить прямое обращение к образцам классической архитектуры Рима. Архитектурная композиция Немецкого стадиона и Дворца конгрессов ориентируется на древнеримские Большой цирк и Колизей. По словам А. Шпеера, для Гитлера «цель строительства» заключалась в том, чтобы «донести дух своей эпохи до далеких потомков»³⁸³. При этом Гитлер также говорил ему, что величие эпохи древнего Рима подтверждалось монументальностью архитектуры того времени. В свою очередь Шпеер предложил Гитлеру «теорию исторической ценности руин» при проектировании территории съезда. Изначально только фюрер поддерживал эту теорию, тогда как другие руководители партии приняли её не сразу. Позже Шпеер сделает эскизы для проекта, основываясь на своей теории. Фактически он занимался проектировкой территории съезда, учитывая то, что древнегреческая и древнеримская архитектура всё ещё сохранилась в 1930-х гг., хотя и находилась в плохом состоянии. Поэтому на первый взгляд архитектурные решения А. Шпеера основываются на классической архитектуре, но его восприятие этой самой классики коренным образом отличается от общепринятого. В самом общем виде, использование классических архитектурных приёмов отражает как вкус заказчика, так и замысел проектировщика. Или же формальные особенности сооружения являются отражением архитектурных тенденций и моды того времени. Шпеер должен был учитывать как вкус и требования времени, так и воплотить в жизнь «теорию

³⁸³ Шпеер, А. Третий рейх изнутри, М., 2005. С. 80.

руин», для чего здания должны были иметь несколько незавершённый, даже поврежденный временем вид.

Проектирование Партайтага в Нюрнберге было в какой-то степени репетицией наиболее грандиозного **проекта Нового Берлина** (начат в 1937 г.) (рисунок 215-216). «Берлин – большой город. Большой, но не мировой... Вы только взгляните на Париж. Красивейший город мира. Или даже на Вену. Это города с большим размахом. Берлин же просто неупорядоченное нагромождение домов.» – говорил Шпееру Гитлер уже после посещения Парижа в 1940 г.³⁸⁴. В отличие от Москвы с ее древним историческим ядром, не говоря уже о Риме, столица Третьего Рейха Берлин не обладала внушительным древним центром, который должен был подчеркивать древность и величие рейха. Именно проект Нового Берлина по масштабу и, одновременно, еще большей утопичности, можно сравнить с замыслом Дворца Советов в Москве. Правда, проект Нового Берлина еще более грандиозен, поскольку был, прежде всего, связан с программой масштабного градостроительного развития центра города, рассчитанной на 15-20 лет. Важнейшим элементом проекта был план создания в Берлине новой оси север-юг, которая должна была дополнить историческую главную планировочную ось восток-запад. Идеи создания в Берлине новой оси возникали на протяжении 19 – начала 20 вв. В 1920-х гг. сам А. Гитлер предложил строительство нового репрезентативного проспекта. Тогда же он создал эскиз Народного дома (с диаметром купола более 200 м.) и Триумфальной арки высотой более 100 м. Варианты реконструкции центра Берлина в 1920-е гг. создавал архитектор Отто Коц, предложивший еще в 1920 г. строительство пирамидального ступенчатого небоскреба на Королевской площади.

Шпеер был назначен Генеральным инспектором строительства «столицы империи» 1 января 1937 г. Первые два варианта плана были представлены в 1938 г. Ядром задуманной 40-километровой новой оси должна была стать центральная 7-километровая Парадная улица с двумя вокзалами на ее концах – южным и

³⁸⁴ Шпеер А. Воспоминания. Смоленск-Москва, 1997. С. 122.

северным. На улицу «нанизывалась» система площадей с грандиозными имперскими сооружениями (их должно было быть около 40). В середине оси стояла Триумфальная арка по проекту Гитлера. На севере, на площади Гитлера, перспективу улицы должен был замыкать гигантский Народный дом с высоким куполом диаметром около 300 м. В основе рисунка фасада Народного дома Шпеером был взят эскиз Гитлера 1925-26 гг. купольного храма для Берлина (основанный на фасаде римского Пантеона) и изменен таким образом, что пропорции купола почти не изменились, а нижняя часть здания (на рисунке Гитлера почти кубическая) оказалась сильно горизонтально растянутой: 10-колонный портик в римском духе превратился в протяженный портик из 18 пар колонн и с антами на флангах³⁸⁵.

Композиция Народного дома (или «зала Народа») (рисунок 216) для Нового Берлина³⁸⁶ находит прямые аналогии с рядом конкурсных проектов на Дворец Советов, а также в «знаковых» зданиях других стран – например, форма купола отдаленно напоминает здание Капитолия 18-19 вв. в столице США Вашингтоне. Ещё больше сходства можно заметить в композициях интерьеров Дворца Советов окончательного варианта Б.М. Иофана и в проекте А. Шпеера (правда вместимость берлинского зала намного больше – 150-180 тыс. человек). В обоих случаях над ступенями кругового амфитеатра вздымается гигантский купол. С композицией прерывающей колоннаду парадной трибуны Дворца Советов перекликается парадная трибуна в берлинском Народном доме, за которой размещалась гигантская полукруглая ниша, вмещавшая огромную статую орла с расправленными крыльями.

Параллели между проектами Дворца Советов 1930-х гг. в Москве и Нового Берлина не так безосновательны, как может показаться. Известен рассказ А. Шпеера о том, что Гитлер очень разволновался, узнав об огромной высоте спроектированного по заказу Сталина Дворца Советов, и успокоился лишь когда

³⁸⁵ См. илл.: Маркин Ю.П., указ. соч., С. 36, 90.

³⁸⁶ Там же, С. 36, 92.

Шпеер возразил ему, что Народный дом в Берлине будет иметь самый большой пролет купола в мире. Еще одним доказательством ревнивого отношения Гитлера к проекту Нового Берлина стала его доработка после посещения фюрером Парижа летом 1940 г.: «Согласно окончательному плану... Парадная улица должна была по длине превзойти Елисейские поля более чем вдвое, в ширину – на двадцать метров»³⁸⁷.

Нельзя не отметить факта откровенного соревнования Германии и Советского Союза при проектировании ряда других «знаковых» сооружений, например знаменитых павильонов для ЭКСПО-1937 в Париже. В своих воспоминаниях, писавшихся в годы двадцатилетнего тюремного заключения после Второй мировой войны, Шпеер признается в поразительном факте, повлиявшем на ход окончательного проектирования павильона Германии: «По чистой случайности я во время одного из своих наездов в Париж забрел в помещение, где был выставлен хранящийся в тайне проект советского павильона. Фигуры десятиметровой высоты торжественно шагали с высокого постамента прямо на немецкий павильон. После этого я набросал расчлененный тяжелыми колоннами монументальный куб, который как бы преграждал им путь, а с фронтона моей башни сверху вниз взирал на русскую пару орел, державший в когтях свастику»³⁸⁸.

Говоря о сходстве и различиях архитектурного развития Германии и СССР в 1920-е – 1930-е гг. необходимо остановиться еще на одном вопросе – отношении к национальному архитектурному наследию. Коренным отличием общей архитектурной ситуации в Германии 1920-х гг. по сравнению с советской Россией уважительное, и даже отчасти романтико-ностальгическое, отношение к архитектурному наследию прошлого, отсутствие тех массовых разрушений памятников церковного и усадебного зодчества, которые начались в России в первые же годы новой власти. Между советскими и немецкими архитекторами-

³⁸⁷ Там же, С. 91.

³⁸⁸ Шпеер А. Воспоминания. Смоленск-Москва, 1997. С. 130.

новаторами, представителями школ ВХУТЕМАСа и Баухауза, в 1920-е гг. сложились достаточно дружеские и творческие отношения. Общеизвестны многочисленные высказывания немецких архитекторов, восхищавшихся свободой строительства в СССР в ситуации отсутствия частной собственности на землю и здания, и говоривших, в связи с этим, что развитие новой архитектуры в условиях капитализма невозможно. Такие особенности нового советского режима, как массовые репрессии населения, массовый снос памятников зодчества, как будто не замечались немецкими архитекторами. О репрессиях в СССР впервые по-настоящему немецкие специалисты заговорили только после второго открытого тура на Дворец Советов в Москве.

Наблюдается определенное сходство и в процессе борьбы архитектурных «творческих группировок» двух стран. В этом отношении, чрезвычайно важна и справедлива мысль Ю.П. Маркина, анализирующего процессы 1930-х гг., о том, что «... пресловутое мюнхенское Движение и «Рот-Фронт» еще в 20-е годы во многом совпадали в своих социальных лозунгах и политических программах, а также в общей стратегической ориентации на пролетарскую среду. И их смертельная схватка между собой объяснялась не столько контрастом идеологий, сколько откровенной борьбой за политическую власть в Германии и невозможностью компромисса»³⁸⁹.

Говоря о параллельности возникновения такого явления в зодчестве 1930-х гг. большинства стран мира, как неоклассицизм в строительстве репрезентативных государственных сооружений, хочется привести поразительное по меткости наблюдение А. Шпеера о широком распространении в мировой архитектуре неоклассицизма в 1930-е гг.: «В ходе парижских дней я видел Дворец Шайо и Музей современного искусства, равно как и еще не заверченный Музей инженерных и строительных работ по проекту известного авангардиста Огюста Пере. Меня поразило, что в зданиях репрезентативного характера Франция также тяготела к неоклассицизму. Впоследствии нередко утверждалось, будто этот

³⁸⁹ Там же, С. 54.

стиль есть признак господствующего архитектурного стиля в тоталитарном государстве, что неверно. Скорее это признак эпохи и присущ Вашингтону, Лондону и Парижу в той же мере, что и Риму, Москве или нашим проектам реконструкции Берлина»³⁹⁰.

³⁹⁰ Там же, С. 131.

Параграф 2. Архитектура Италии.

При обращении к архитектуре Италии первых четырех десятилетий 20 в. мы не ставим задачи такого же относительно подробного рассмотрения исторической канвы и архитектурного материала, какой был предпринят нами по отношению к Германии. Вместе с тем архитектура Италии и её влияние на линию развития неоклассицизма в советской архитектуре 1930-х – 1950-х гг. представляются определяющими и ещё не до конца оцененными.

Ещё в 1900-е – 1910-е гг. в Италии возникли поиски нового изобразительного языка в среде художников-футуристов, заявивших о себе в 1909 г. Футуризм в архитектуре проявился впервые в 1914 г., когда два молодых автора Антонио Сант Элиа и Марио Кьяттоне представили фантастические картины «Нового Города» Милана с изображениями мощных транспортных развязок и аскетических по архитектуре домов с механистичными декоративными деталями.

Особенностью политической ситуации в Италии 1920-х – 1930-х гг. стало то, что в этой стране, власть диктатора в лице Бенито Муссолини пришла уже в 1922 г. – раньше, чем во многих других государствах 20 века с деспотическими режимами. Характер режима Муссолини по отношению к различным стилистическим направлениям искусства, и в частности архитектуры, был более терпимым и цивилизованным, чем, например, в Германии и СССР в 1930-х гг. Не смотря на то, что идеи создания нового «великого Рима» увлекали Муссолини и он лично поддерживал развитие в архитектуре традиций неоклассицизма, в то же время другие течения, близкие авангардному или экспрессионистическому течениям, не подвергались преследованиям, и даже поощрялись³⁹¹.

К началу 1920-х гг. в Италии, в отличие от других стран Европы, наряду с поисками нового языка архитектуры, сохранялась мощная живая традиция

³⁹¹ Так, «Первая Выставка Футуристической Архитектуры» 1928 г. проходила под «высоким патронажем его Высочества Муссолини». Другое событие 1932 г. «Выставка Фашистской Революции», в которой активное участие принимали футуристы, явилась «... единственной манифестацией фашистского искусства, которая получила какое-либо историческое звучание в остальной Европе, благодаря демонстрации варианта Конструктивизма, сопоставимого с Русским». См.: Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 114-116.

неоклассицизма и неоренессанса. Это демонстрируют как постройки этого времени (в частности ранние работы в духе неоклассики жившего в это время в Италии Б.М. Иофана), так и масштабные проекты в «римском духе» одного из итальянских учителей Б.М. Иофана Армандо Бразини³⁹². Творчество А. Бразини интересно нам именно своей непосредственной связью и влиянием на одного из основных авторов окончательного проекта Дворца Советов в Москве. Среди его опубликованных работ 1910-х гг. есть масштабные градостроительные проекты, весьма характерные для практики проектирования того времени многих стран. В проекте «Реконструкция района Фламиния в Риме» 1916-17 гг. предложено создание грандиозной триумфальной магистрали в формах неоренессанса и необарокко с проходящими по ее сторонам протяженными колоннадами, прерываемыми системой малых площадей и одной огромной сложной формы площади с комплексом построек дворцового характера, регулярными садами и монументом Данте в форме монументальной конусовидной пирамиды, завершенной статуей³⁹³. В проекте Дворца Авиации 1926-27 гг. задуман величественный романтический по стилю комплекс, который напоминает вырастающий из горного основания обширный средневековый замок с рядом мощных бастионов, прерываемых лоджией с колоннадой³⁹⁴. Характерно, что для предоставления собственного проекта Бразини на второй тур конкурса на Дворец Советов за основу изображения перспективы был взят проект Дворца Авиации³⁹⁵. Наряду с такими полу-фантастическими проектами, в 1920-е гг. в городах северной и центральной Италии, Милане, Турине, Риме осуществляется масштабное многоэтажное жилое строительство в формах неоренессанса: фасады многоэтажных домов получают классические членения средневекового палаццо с

³⁹² См. Каталог к выставке Музея архитектуры им. А.В. Щусева «Итальянский Дворец Советов». М., 2007. С. 6-16.

³⁹³ Владимир Седов. Итальянский Дворец Советов. // «Итальянский Дворец Советов». Каталог к выставке Музея архитектуры им. А.В. Щусева. М., 2007. С. 66. Характер этой архитектуры весьма напоминает неоклассические мотивы в градостроительных проектах 1910-х гг. И.А. Фомина для Петрограда.

³⁹⁴ Итальянский Дворец Советов. Указ. соч., С. 18.

³⁹⁵ Итальянский Дворец Советов. Указ. соч., С. 16.

развитым цоколем, высокой основной частью и завершающим мощным антаблементом³⁹⁶. Градостроительные фантазии «бумажного проектирования» итальянских архитекторов 1910-х гг. вылились в реальные градостроительные комплексы 1930-х гг., выдержанные в более упрощенном и практическом варианте неоклассицизма, но нередко весьма крупные по размаху. Одной из наиболее значительных является окруженная монументальными периметральными колоннадами система улиц и площадей Турина, продолжающая барочный и классицистический центр города.

Особенностью архитектуры Италии 1930-х гг. стало то, что там любые тенденции – и авангардные «конструктивистские» и традиционалистские – несли на себе печать неоклассицизма. Так, по поводу форм наиболее знаменитых комплексов архитектуры 1930-х гг. под Римом постоянно встречаются противоположные определения: одни считают комплекс Римского стадиона (1934, Э. Дель Деббио) (рисунок 217) с его стеклянным фасадом примером конструктивизма, другие – обращая внимание на 60 окружающих стадион мраморных статуй высотой 4 метра, определяют эту стилистику как упрощенный символический неоклассицизм.

Во главе официального неоклассицизма в Италии эпохи Муссолини стоял академик М. Пьячентини³⁹⁷. Многие постройки официального неоклассицизма 1930-х гг. архитекторов круга Пьячентини отличаются «худосочием» тонких прямых колоннок «символических колоннад», которые скорее изображают

³⁹⁶ См., например: Giuliana Gramigna, Sergio Mazza. Milano. A Century of Milanese Architecture from Cordusio to Visconti. Hoepli, Milano, 2001. Именно эти композиционные принципы затем были использованы советскими архитекторами 1930-х – 1950-х гг. при проектировании репрезентативных сооружений главных магистралей Москвы, Ленинграда, Киева и других крупнейших городов.

³⁹⁷ После Первой мировой войны он построил Триумфальную арку в Генуе в 1923 г. и «Памятник Победы» в Больцано в 1928 г. В них заметны стилизованные неоклассические формы: колонны без капителей, гладкие стены без украшений, с арочными нишами. Проектировщик отразил монументальность этих памятников в упрощенных пропорциях и массивности, а не в декоративных элементах. Среди произведений неоклассицистов самым известным сооружением является Дворец цивилизации (1938-1950 гг.), построенный под руководством М. Пьячентини (арх. Д. Гуэррини, Э. Ла Пауда, М. Романо). Он был спроектирован для Всемирной выставки, проходившей в Риме (Esposizione Universale Romana, ЭУР) в 1942 г. Дворец также имел упрощенные формы. Архитекторы вложили в постройку символический смысл: на фасаде расположены 48 арочных ниш: 6 по горизонтали, 8 по вертикали. Эти цифры соотносятся с количеством букв в имени и фамилии вождя (Benito – 6, Mussolini – 8). Другим важнейшим комплексом является Римский Университет Ла Сапиенца в 1935 г.

определенный классицистический мотив, нежели являются настоящей архитектурой. Но в проектировании этого времени существовало и гораздо более полнокровное, хотя и не такое распространенное, направление, напрямую наследовавшее традиции мощного, полновесного по детализовке ордерных элементов, неоклассицизма и неоренессанса прошлых веков. В качестве примеров обратимся к творчеству все того же А. Бразини и назовем Музей Рисорджименто в Риме, 1924-35, и Дворец INAIL (Национальный институт страхования) в Риме, 1928-32, мост Фламинио в Риме, 1929-51³⁹⁸. Именно такие чрезвычайно выразительные постройки, с прекрасно прорисованными и выполненными деталями, могли вдохновлять советских архитекторов при создании «фантазий в духе ренессанса» в последних 3-м и 4-м турах конкурса на Дворец Советов. Характер развития итальянской архитектуры в первые годы после Второй мировой войны отличался, наряду с присутствием строительства в аскетическом новаторском духе, сохранением стилистики неоклассицизма³⁹⁹, который, похоже, никогда не будет полностью забыт в зодчестве Италии.

³⁹⁸ См.: Каталог к выставке Музея архитектуры им. А.В. Щусева «Итальянский Дворец Советов». М., 2007. С. 76-81.

³⁹⁹ Наряду с применением неоклассицизма в жилой и церковной архитектуре, в начале 1950-х гг. продолжали проектировать масштабные общественные комплексы – такие, как Башня Христианства, 1951, А. Бразини – см. : Каталог к выставке Музея архитектуры им. А.В. Щусева «Итальянский Дворец Советов». М., 2007. С. 69.

Параграф 3. Архитектура США.

В 1920-е – 1930-е гг. архитектура США отличалась чрезвычайно большим стилистическим разнообразием: по данным изданий подобных «Национальному Регистру Исторических Мест» («National Register of Historic Places»), родственных европейским Инвентарям историко-архитектурного наследия и российскому «Своду памятников архитектуры», в зодчестве этого периода специалисты выделяют не один десяток своеобразных стилей, от неоклассицистических, называемых «федеральный стиль», «греческий», «итальянский», «неоренессанс», «испанский колониальный» (Federal, Greek, Italianate, Renaissance Revival, Spanish Colonial), до разнообразных версий эклектики – готический, романский (Gothic, Romanesque) и стилей конца 19 – 1-й трети 20 века – «стиль Салливана», «стиль прерий» Ф.Л. Райта, ар деко, современный (Sullivan style, Prairie style, Art-Deco, Modern) и т.д. Объяснение такой пестроты стилей коренится в чрезвычайно разнообразном происхождении населения Америки и богатейшей культуре, испытывавшей различные исторические влияния.

В данном разделе, не ставя задачи остановиться на подробном разборе всего стилистического многообразия этой архитектуры, мы обратимся только к двум явлениям в развитии американского зодчества интересующего нас периода: на архитектуре репрезентативных государственных зданий и на архитектуре небоскрёбов.

Однако перед этим отметим общее свойство развития американской архитектуры в конце 19 и в 20 веках, проистекающее из особенностей развития США, где доминируют прагматические законы экономики, а административная надстройка от лица государства не пытается авторитарно насаждать свою идеологию с помощью языка искусства. В этой стране главным и решающим является голос заказчика, на архитектурном конкурсе побеждает вкус заказчика. Это способствует существованию многостилья в архитектуре. Одновременно, поскольку в 18 и 19 столетиях американская архитектура не играла ведущей роли в развитии мирового зодчества, а в основном копировала европейские стили, то

там сформировалась традиция эмблематичности или «знаковой» изобразительности архитектуры: образ того или иного здания должен был быть говорящим, изображая его функцию или значение. Так, например, для административных государственных сооружений самым приемлемым считался язык классицизма.

Федеральный стиль – архитектура административных и других важнейших зданий федерального уровня.

Для архитектуры государственных федеральных административных сооружений США наиболее характерным на всем протяжении 19 в. и в первой трети 20 в. был неоклассицизм, берущий истоки еще от традиции неоклассицизма и палладианства 2-й половины 18 в. времени Томаса Джефферсона. В конце 18 – начале 19 вв. при создании новой столицы государства Вашингтона (по проекту 1791 г. Пьера-Шарля Л'Энфана) были использованы принципы регулярного градостроительства и архитектуры неоклассицизма эпохи Просвещения. С 1902 г. центр города, особенно главная ось – Национальная аллея и местность, примыкающая к ней, была развита на тех же классицистических принципах и частично перепланирована по проекту Макмиллана. Участниками проекта стали сенатор Джеймс Макмиллан, архитекторы Даниил Бернем, Фредерик Олмстед Младший и Чарльз Макким. Новый проект предусматривал строительство комплекса правительственных сооружений, а также ряда мемориалов и учреждений культуры. Однако еще в начале 1900-х гг. городской пейзаж Вашингтон претерпел серьёзные изменения – в нем появилось несколько сравнительно высоких построек, инородных для регулярной структуры города с низкой этажностью. Для сохранения исторического облика столицы в 1910 г. был введён закон о высоте зданий в Вашингтоне, по которому высота построек не должна была превышать ширину соседней улицы, плюс 20 футов (около 6 м.), в то время как в других городах дома росли ввысь. Доминирующим стилем для нового строительства государственных зданий в Вашингтоне в 1900-е – 1910-е гг.

был выбран неоклассицизм⁴⁰⁰, нередко в варианте максимально точного копирования известнейших произведений мировой архитектуры. Одним из наиболее репрезентативных сооружений 1910-х гг. стал поставленный напротив монумента Вашингтону (1884 г.) (рисунок 218) Мемориал Линкольна (1915-1922, архитектор Х. Бэкон) (рисунок 219) в формах древнегреческого периптера (с 8-ю дорическими колоннами по короткой стороне, и с 12-ю – по длинной). Поднятый на стилобат прямоугольный корпус окружен периметральной колоннадой и завершен развитым антаблементом и высоким аттиковым ярусом с плоской крышей. В качестве основных материалов использованы белый мрамор и известняк. Внутри мемориала расположена скульптура Линкольна. Систему памятников, связанных с ключевыми фигурами американской истории продолжил Мемориал Джефферсона (рисунок 220), спроектированный Дж. Р. Поупом в южной части Национальной аллеи. Конкурс на проект мемориала был объявлен президентом Теодором Рузвельтом. Проект Поупа победил, однако начатое строительство было приостановлено. При Франклине Рузвельте идея постройки вновь стала актуальной, и комиссия по паркам, организованная Конгрессом, утвердила Поупа в качестве его архитектора в 1935 г. Главный фасад мемориала украшен портиком с 8 ионическими колоннами. В 1930-х гг. в той же стилистике в центре Вашингтона были построены Национальная галерея⁴⁰¹ (рисунок 221), Национальный архив (1935 г., Дж. Р. Поуп)⁴⁰² (рисунок 222). Главный вход здания Национального архива в духе «римской классики» выполнен в форме выдвинутого вперед монументального восьмиколонного коринфского портика, завершенного фронтоном и фланкированного вытянутыми вдоль стены

⁴⁰⁰ Этот стиль, названный федеральным стилем или «американским боз-аром» (от французского «изящные искусства»), широко использовался американскими архитекторами, которые учились в Национальной высшей школе изящных искусств в Париже в конце 19-го века.

⁴⁰¹ Западный корпус галереи был построен по проекту Джона Рассела Поупа уже после его смерти, в 1937-1941 гг. В главном входе, примыкающем к Национальной алее, расположен портик с 8 ионическими колоннами, центральная часть корпуса оформлена в виде ротонды. План симметричен.

⁴⁰² Похожие тенденции в строительстве репрезентативных правительственных зданий были характерны и для других крупных городов, таких, как Калифорния, Флорида, Филадельфия и т.д.

колоннадами. За портиком вздымается глухой объем архива. По сторонам ведущей к портику великолепной лестницы – скульптуры.

В крестообразном в плане здании Верховного суда (1932-35 гг., Кэсс Гилберт) (рисунок 223) главный вход выделен коринфским портиком. В тимпане венчающего фронтона выгравированы скульптуры известных юристов, и по сравнению с проектами Поупа, здесь декоративных элементов куда больше. Поль Филипп Крэт, чей творческий почерк сильно отличался от Поупа и Кэсса в сторону применения декоративных мотивов ар деко, также известен своими проектами в Вашингтоне 1930-х гг. Типичным является Главное здание Федеральной резервной системы (Эклс-Билдинг: 1937 г.) (рисунок 224). Здесь также использован неоклассицизм, однако композицию отличает большая простота по сравнению с Верховным судом и Национальной галереей. Например, в тосканском ордере портика главного входа отсутствует цокольная часть. Фасады лишены декора. Данное здание по стилю ближе к проектам Пьячентини в Италии 1930-х гг. или американскому ар деко, чем к неоклассицизму, копировавшему памятники античности. Здание Центральной теплоцентрали 1934 г. в Вашингтоне на юго-востоке Национальной аллеи, также проект Крэта, ещё ближе к американскому ар деко и отчасти упрощенному неоклассицизму, чем Эклс-Билдинг. Пилястры и вертикальные окна чередуются на фасаде. В качестве строительного материала использован кирпич палевого цвета с пятнистым узором, не применявшийся в других постройках в Вашингтоне. Однако в отделке карниза Крэт прибег к классическим архитектурным элементам. Это здание представляется более упрощённым, чем Эклс-Билдинг, и считается «одним из примеров ранних построек, испытавших влияние модернистской архитектуры»⁴⁰³. Здание Библиотеки Шекспира, построенное Фолгэром в 1932 г. по проекту Крэта, выполнено в формах неоклассицизма с декоративными мотивами американского ар деко. В качестве строительного материала используется мрамор с пятнистым узором, который также можно наблюдать в постройках Капитолия,

⁴⁰³ Scott, Pamela; Lee, Antoinette J. "Southwest Quadrant". Buildings of the District of Columbia. New York: Oxford University Press, 1993. P. 239.

Государственной библиотеки и Верховного суда. На фасаде имеются прямоугольные окна, чьи рамы декорированы растительным орнаментом в стиле ар деко. В цокольной части окон, на боковых сторонах фасада вырезан барельеф с изображением сцен из произведений Шекспира. Данный проект вполне можно отнести к разновидности американского ар деко, но опиравшемся на классицизм. Таким образом проекты Крэта были в большей степени подвержены архитектурным веяниям того времени, нежели вашингтонские проекты Поупа и Кэсса 1920-1930-х гг. Однако в центральном районе Вашингтона или в зданиях, несущих политическую или культурную символику, Крэт был ограничен в средствах выражения, и ему приходилось приспособливать новые постройки к уже сложившемуся городскому пейзажу, выстроенному в классическом стиле.

К концу 1930-х гг., возможно под влиянием мировых тенденций развития неоклассицизма в сторону большей монументализации форм, архитектура важнейших государственных сооружений США приближается к стилистике аскетического символического неоклассицизма. Наиболее ярким примером этого явления, близкого по эстетике архитектуре Третьего Рейха, стал комплекс зданий военного министерства США Пентагон (конец 1930-х – начало 1940-х гг., Г. Бергстрём, Д. Дж. Уитмер) (рисунок 225). Комплекс с кабинетами для 40 тыс. чиновников и километрами коридоров расположен на западном берегу реки Потомак, на почтительном расстоянии от Национальной аллеи. По форме здание – правильный пятиугольник (эта символическая центрическая форма невольно ассоциируется с пятиконечной звездой одного из «программных» сооружений сталинского неоклассицизма 1930-х гг. в Москве – театра Красной армии). Длина каждого фасада составляет около 500 м. Здание подчёркнуто величественно, подобно административным зданиям в Италии или Германии того времени, и оформлено в классическом архитектурном стиле, хотя декор фасада сведён к минимуму и геометризирован. Квадратные в сечении гигантские колонны протяженного портика Пентагона перекликаются с пилоннами и колоннами немецкой нацистской архитектуры 1930-х гг.

Архитектура небоскрёбов. Конец 19 века – 1-я треть 20 в.

С появлением присущих именно Америке городских сооружений нового типа – офисных зданий, началась история своеобразнейшей архитектуры небоскрёбов. Эклектический стиль архитектуры большинства ранних небоскрёбов 1880-х – 1910-х гг., и даже 1920-х гг., демонстрирует несамостоятельность американского строительства того времени, поскольку между новыми каркасными конструкциями этих сооружений и «навешенным» на фасады нередко чрезвычайно обильным декором существовало очевидное противоречие. Декор мог быть самым различным: в духе «неоклассики»⁴⁰⁴, «неоготики»⁴⁰⁵ и в разнообразных смешанных вариациях⁴⁰⁶.

Объемные композиции небоскрёбов развивались от вытянутых вверх прямоугольников ко всё более заостренному силуэту. При чем, этот заостренный силуэт тоже появился не сразу. Для зданий 1870-х – 1880-х гг. характерна форма вытянутого вверх средневекового голландского дома с высокой мансардной крышей, иногда дополненной небольшой башенкой, как в Трибюн Билдинг в Нью-Йорке (1873-75, Р.М. Хант⁴⁰⁷) (рисунок 226). Большей самостоятельностью и оригинальностью отличались постройки т.н. «чикагской школы» в лице Луиса Салливана, создававшего небоскрёбы в форме вытянутых вверх прямоугольных «палаццо», завершенных массивными карнизами⁴⁰⁸. Поздним примером горизонтально вытянутого прямоугольного здания с асимметрично размещенной башней в форме венецианской Кампаниллы является Метрополитэн Лайф Иншуаранс Кампани Билдинг в Нью Йорке (1909, Наполеон ле Брюн и

⁴⁰⁴ Как в Поттер Билдинг в Нью-Йорке, 1883-86, Н. Дж. Старквезер. См: A.P. van Leeuwen. The Skyward Trend of Thought. Cambridge, Mass. 1988. P. 89.

⁴⁰⁵ Неоготическим декором покрывались большинство ранних небоскрёбов.

⁴⁰⁶ Об архитектуре американских небоскрёбов и её влиянии на европейское зодчество – см. фундаментальный труд Ж.Л. Коэна: Cohen, Jean-Louis. Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893-1960. Paris, 1995. – 224 p.

⁴⁰⁷ A.P. van Leeuwen. The Skyward Trend of Thought. Cambridge, Mass. 1988. P. 61.

⁴⁰⁸ К этому типу относятся такие постройки, как Уэнрайт-билдинг в Сент-Луисе, 1890 г., и Гарантии-билдинг в Буффало, оба – Д. Адлер, Л. Салливан. См.: Иконников А.В. Архитектура США. М., 1979. С. 40.

Сыновья⁴⁰⁹), а вариантом более стройной общей композиции – здание Нью Йорк Таймс Билдинг (1904, Сайрис Эйдлиц⁴¹⁰). Постепенно объемные композиции небоскрёбов деформировались в сторону большей центричности и повышения высоты башни, как это демонстрирует знаменитое здание Вулворт Билдинг в Нью Йорке (1913, Касс Гилберт⁴¹¹), или возведенное 13 годами позже ступенчато-пирамидальное Парاماунт Билдинг (1926, С.В. и Дж. Рапп⁴¹²), а также близкое по композиции, но с активными вертикальными ризалитами, здание отеля Нью-Йоркер (1930, Шугармэн и Бергер⁴¹³).

Этапным в истории американской архитектуры стал конкурс 1922 г. на здание газеты Чикаго Трибюн, в котором участвовало более 100 проектов американских и иностранных авторов (это творческое соревнование архитекторов по своему значению для Америки можно сравнить с конкурсом на Дворец Труда в Москве⁴¹⁴). Среди десятков обычных для того времени откровенно эклектических по стилю решений выделялись своей простотой и благородством форм, неотягощенных излишним декором, проекты двух европейцев – представителей архитектуры авангарда. Проект близкого голландскому объединению «Де Стил» архитектора Кнута Лёнберга Хольма, выполненный в яркой плакатной графической манере, предлагал создание компактного прямоугольного в плане вертикального здания с асимметричным ступенчатым силуэтом⁴¹⁵. Проект основателя Баухауза Вальтера Гропиуса (рисунок 227) предлагал еще более смелую откровенно геометризированную объемную композицию в духе

⁴⁰⁹ A.P. van Leeuwen. The Skyward Trend of Thought. Cambridge, Mass. 1988. P. 62.

⁴¹⁰ Там же, с. 111.

⁴¹¹ Там же, с. 61.

⁴¹² Там же, с. 58.

⁴¹³ Там же, с. 53.

⁴¹⁴ И.А. Казусь говорит о прямой связи этих двух конкурсов и об обсуждении в советской печати «неудачных» результатов конкурса в Чикаго, а также о сопоставлении их итогов, поскольку в Москве высшую премию также получил достаточно «старомодный» по сравнению с работой Весниных проект Н.А. Троцкого. См. Казусь И.А. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования. М., 2009. С. 119-120.

⁴¹⁵ Там же, с. 26.

конструктивизма. В среде архитекторов, в том числе участников этого соревнования, наибольшее признание получил проект талантливого финского мастера Элиеля Сааринена (2-я премия) (рисунок 228) в стилистике экспрессионизма: задуманный им небоскрёб имел выразительный заостренный силуэт и напоминал «застывший фонтан»⁴¹⁶. Однако заказчики строительства не были готовы к восприятию радикального языка архитектуры авангарда и даже экспрессионизма: для реализации был выбран получивший первую премию достаточно заурядный проект архитекторов Худа и Хаувеллса (рисунок 229) с сужающимся вверх, но не очень стройным, силуэтом и декором в духе неоготики (здание завершили к 1925 г.)⁴¹⁷.

Дальнейшее развитие архитектуры небоскрёбов в предвоенные годы шло в направлении всё большего заострения становившегося центрическим ступенчатого пирамидального объема. В области декора к 1930-м гг. откровенный «псевдоготический» декор стали заменять стилизованными «застывшими» струями или лопатками в духе ар деко. Другим вариантом оформления фасадов стало их превращение в «ячеистые» плоскости, образованные рядами окон⁴¹⁸. Наиболее известными небоскрёбами 1930-х гг. «нового поколения» стали Крайслер Билдинг (1929-30, Вильям Ван Аллен) (рисунок 230), Эр Си Эй Билдинг (рисунок 231) и Импайр Стейт Билдинг (1931, Р. Х. Шрив, У. Ф. Лэмб, А. Л. Хэрмон) (рисунок 232), называвшиеся «монархами Нью Йорка»⁴¹⁹. Все три здания имеют близкую схему объемной композиции, состоящей из низкой ступенчато-пирамидальной нижней части, очень высокого длинного основного «столба» здания и его эффектного завершения. Здание Крайслер Билдинг (77 этажей, 318 метров) завершено золоченой ступенчатой пирамидой-«колпаком» из дугообразно выгнутых ярусов; Импайр Стейт Билдинг (102 этажа, 381 метр) увенчано

⁴¹⁶ Там же, с. 28.

⁴¹⁷ Там же, с. 18-19.

⁴¹⁸ Пример – Ирвинг Траст Билдинг в Нью Йорке, 1932, А.Т. Лейтич. См.: Там же, с. 71.

⁴¹⁹ Там же, с. 99.

напоминающим по силуэту гигантскую статую массивным обелиском со шпилем⁴²⁰. Новым этапом строительства не единичного объема небоскрёба, а пространственной композиции из нескольких башен-параллелепипедов разной высоты и пропорций и с горизонтальными крышами, симметрично расположенных вокруг единого «двора» стало создание⁴²¹ многофункционального комплекса Рокфеллер-центра в Нью Йорке (1931-39 гг., фирмы Ренхардт и Хоффмейстер; Корбетт, Харрисон и Мак Мерей; Худ и Фуйу). Он включает 14 простых по форме прямоугольных зданий разного назначения, симметрично расставленных вокруг общего пространства, среди которых доминирует главная узкая «пластина» небоскрёба высотой в 70 этажей. Фасады корпусов по всей высоте обработаны узкими вертикальными лопатками. Комплекс Рокфеллер-центра еще не был завершен во время командировок в США авторов окончательного варианта Дворца Советов в Москве Щуко, Гельфрейха и Иофана. Возможно поэтому он не оказал влияния на окончательный вариант обработки фасадов дворца Советов, тогда как она несомненно создавалась под сильным впечатлением от архитектуры американских небоскрёбов конца 1920-х гг. с убранством в духе «поздней эклектики» в американском зодчестве того времени.

Собственно «интернациональный стиль» в его чистом варианте пришел в архитектуру американских небоскрёбов только после Второй мировой войны, когда были выстроены сооружения по проектам члена немецкого Баухауза Л. Мис ван дер Роэ и других архитекторов этого круга: комплекс зданий ООН в Нью Йорке (1947-52, У. Харрисон), жилые дома на Лэйк Шор Драйв в Чикаго (1951, Л. Мис ван дер Роэ), жилой комплекс Лафайет Парк в Детройте (1955-63, Л. Мис ван дер Роэ), офисные гиганты в форме башнеобразных параллелепипедов того же архитектора – Сиграм Билдинг в Нью Йорке (1956-58) и зданий Ай Би Эм в Чикаго (1973)⁴²².

⁴²⁰ Иконников, указ. соч., с. 67.

⁴²¹ Иконников, указ. соч., с. 104-111.

⁴²² Там же, с. 114.

Параграф 4. Архитектура Японии.

В 1868 г. закончился период 260-летней изоляции страны во время периода Токугава Шогунатес и началась новая история развития Японии, которая открылась культуре западного мира. В свою очередь в Европе и Америке, в кругах, близких по духу движению «Искусства и ремёсла» (Arts and Crafts) на рубеже 19 – 20 столетий возникло увлечение японским национальным искусством и архитектурой. В архитектуре Японии в конце 19 – начала 20 вв., и на протяжении первой половины 20 в. сосуществовали три течения⁴²³, разные по происхождению и принципам формообразования: традиционное национальное или почвенническое, сохранявшееся преимущественно на периферии страны; традиционалистское, близкое западноевропейским историзму и эклектике, но одновременно направленное на использование национальных форм; и наконец – новаторское, связанное с приходом из Европы ар-нуво и новых строительных конструкций из металла, железобетона, кирпича, введенных в практику строительства многочисленными иностранными инженерами из Германии, Англии, Италии, США. Парадоксальной особенностью развития языка «современной архитектуры» в Японии на протяжении 20 в. было всё большее привлечение в новаторский стиль образного и пространственного языка национального зодчества, в самой сущности которого заложены определенный аскетизм и эстетика чистой геометрической формы⁴²⁴.

Конец 19 – начало 20 вв. можно назвать периодом «копирования» западноевропейской архитектуры и появления «Японско-Европейского» стиля⁴²⁵, когда повторялись мотивы неоготики, неоренессанса и неоклассицизма, соединенные с национальными темами и декоративными приемами. В первые два десятилетия 20 в. с приходом новых конструкций все более усиливалось влияние

⁴²³ «Соотношение» построек, принадлежавших каждому течению, безусловно, менялось от десятилетия к десятилетию.

⁴²⁴ См. об этом подробнее: Shinji Koike. Contemporary Architecture of Japan. Tokyo, 1953; Shinji Koike and Ryuichi Hamaguchi. Japan's New Architecture. Tokyo, 1956; Udo Kultermann. New Japanese Architecture. London, 1960.

⁴²⁵ Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 162.

западного «современного движения» - близкого венскому сецессиону. Велико было и непосредственное воздействие ряда приезжавших иностранных мастеров, из которых, пожалуй, самым крупным был американский архитектор Франк Ллойд Райт, создавший в 1915-1922 г. проект знаменитого отеля «Тейкоку» («Империяль») в Токио и сильно повлиявший на японские архитектурные круги⁴²⁶. Другим иностранным мастером, дольше прожившим в Японии, стал А. Раймонд⁴²⁷. Влияние западной архитектуры и иностранных мастеров касалось не только принесения новых принципов формообразования, но, что чрезвычайно важно для Японии, трансформировало существовавшее в стране унаследованное от прошлых периодов понимание архитектуры как преимущественно утилитарного явления, далекого от искусства. В этом отношении влияние работы Ф.Л. Райта осознавалось японскими архитекторами как «открытие» для них самих достоинств японского национального зодчества.

Рубеж 1910-х – 1920-х гг. характерен одновременным развитием официального стиля, основанного на неоклассицизме с отдельными национальными мотивами (в связи с проведением в 1919 г. конкурса и началом строительства здания японского парламента, законченного только в 1936 г., о котором пойдет речь ниже), и близкого европейскому авангарду экспрессионистского стиля и функционализма.

⁴²⁶ Получив заказ на создание проекта здания гостиницы «Тейкоку», Райт приехал в Японию и разработал проект совместно с японскими архитекторами. В конечном итоге, гостиница не была построена точно по проекту Райта. В 1922 г. его ученик, Арата Эндо, создал свой проект основе работы Райта, который и был реализован. Проект Райта основывался на «стиле прерий», который сочетался с японским традиционным архитектурным стилем. Центральная, более высокая часть здания располагалась на оси симметрии комплекса, а к ней с двух сторон примыкали малоэтажные флигели. Крыши здания четырехскатные с загнутыми краями, как в японских буддийских храмах. В качестве строительного материала предполагалось использовать сочетание туфа и железобетона, что являлось новым архитектурным решением для того времени. Считалось, что японское искусство повлияло на архитектурный стиль Райта, и его проект гостиницы был выполнен в духе ориентализма, по словам архитектора Арата Исозаки: Исозаки Арата. Кэнтику ни океру “Нихон-теки на моно”. Синтёся. Токио, 2003. С.14-16.

⁴²⁷ А. Раймонд приехал в Японию для разработки проекта гостиницы «Тейкоку». В отличие от Райта, Раймонд долго прожил в Японии и занимался там многими проектами, в которых он гармонично сочетал язык модернизма и японские мотивы. В разработке здания Токийского женского христианского университета – одном из его ранних известных произведений, в структуре и декоративном узоре крыши использованы национальные японские формы, а геометризованные орнаменты употребляются для украшения стен.

Рассмотрим сначала направление, связанное с общемировым авангардным течением.

В условиях благоприятной экономической ситуации и роста гуманистических настроений, после Первой мировой войны, в 1920 г. была основана японская группа Сецессион⁴²⁸, в которую вошли выпускники архитектурного отделения Токийского университета Сутеми Хоригуши, Макото Такизава, Мамору Ямада, Кикуджи Ишимото⁴²⁹. В 1922 г. работы этих японских архитекторов-«модернистов» впервые получили награды Выставки Мира в Токио. Представители группы на протяжении 1920-х гг. построили ряд знаковых сооружений: Центральный телеграф в Токио в стилистике экспрессионизма⁴³⁰ (1926, Мамору Ямада), здание издательства «Токио Асахи Ньюс Пресс Билдинг»⁴³¹ и Универсальный магазин Широкия (1927 и 1929 гг., Кикуджи Ишимото). В отличие от своих коллег-проектировщиков, Сутеми Хоригуши обратился в эти годы к изучению японского национального зодчества 15 века, и особенно архитектуре интерьера. В конце 1920-х – начале 1930-х гг. появились постройки, выдержанные в формах, близких позднему конструктивизму. Характерным примером является пятиэтажное, достаточно тяжеловесное, здание Центрального почтамта в Токио (1931, Тетсуо Йошида), фасады которого покрыты широкой сеткой каркаса, обрамляющего крупные проемы: их пропорции меняются по вертикали – из вертикальных внизу окна превращаются в горизонтальные в верхнем этаже.

⁴²⁸ Архитектурная группа Сецессион прекратила свое существование в 1928 г., но, в соответствии с политическими и художественными тенденциями в период Тайсё (1912-1926 гг.), она задала новое направление, близкое экспрессионизму.

⁴²⁹ Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 162.

⁴³⁰ На фасаде используются пилоны, которые вертикально выступают над крышей здания, и, изгибаясь назад, имеют округлое завершение.

⁴³¹ В бывшем главном здании газетной компании Асахи главный и задний фасады отличаются друг от друга. В верхней части главного фасада использованы прямоугольные окна, а в нижней части – горизонтальные членения и несколько балконов. Углы здания скруглены. В первом этаже на заднем фасаде установлены столбы-опоры, над которыми расположены стеклянные ступени. В интерьерах использованы украшения в стиле ар деко и других архитектурных стилях.

Основываясь на европейской архитектурной концепции, японские архитекторы одновременно занимались исследованиями в области строительных конструкций, отвечающих природной среде и сейсмической обстановке Японии. При ликвидации последствий великого землетрясения Канто в 1923 г. стало ясно, что большая часть ущерба была нанесена пожаром из-за преобладания деревянной застройки; также оказались разрушенными кирпичные здания. В результате, архитекторы обратились к разработке сейсмостойких строительных конструкций⁴³².

В русле развития стилистики, близкой интернациональному стилю, работало несколько архитекторов, непосредственно учившихся у мастеров западной архитектуры. Например, Камеки Цуциура и Арата Эндо обучались у Райта, и их произведения отчасти напоминают произведения их учителя. Кунио Маэкава и Джунзо Сакакура работали в мастерской Корбюзье в 1920-х и 1930-х гг., и, после возвращения в Японию, завоевали популярность в японском архитектурном сообществе, как модернистские архитекторы. Сакакура получил заказ на проект японского павильона на международной выставке в Париже в 1937 г., и его проекту была присуждена специальная премия жюри. В своей работе Сакакура решил не учитывать в полной мере требование комитета по международной выставке, которое предполагало создание проекта, основанного на японских национальных мотивах. Он применил архитектурное решение в стиле Корбюзье, согласно которому здание поддерживают столбы-опоры. Вместе с тем, в убранстве фасадов павильона он использовал решетчатые панели с ромбовидными ячейками, которые употреблялись в традиционном японском искусстве.

Параллельно с появлением и развитием вариаций «современной архитектуры», которая в реальном строительстве была представлена небольшим числом сооружений, в 1910-е – 1930-е гг. развивался стиль официальных

⁴³² Например, Тосики Сано, участвовавший в проектных восстановительных работах после землетрясения, впервые в мире предложил строительную конструкцию с сейсмостойкой функцией, что оказало большое влияние на японскую и мировую архитектуру того времени.

государственных зданий – в двух разных вариантах: 1). в версии, близкой европейской неоклассике, и 2). так называемый императорский стиль, объединивший в себе черты европейского неоклассицизма и национальных традиций. Для императорского стиля было характерно использование железобетона, как основного строительного материала; почти обязательным атрибутом было создание черепичной крыши. Фасад оформлялся в европейском неоклассическом или, реже, в модернистском духе. Существует мнение, что императорский стиль развивался во время усиления национализма в Японии в 1930-е гг., но точнее было бы сказать, что он был разработан вместо европейской модернистской архитектуры и европейского неоклассицизма, как оригинальный японский архитектурный стиль. Одним из самых известных ранних произведений является главный корпус административного здания префектуры Канагава, построенный в 1928 г. Тосики Сано. Декор фасадов сооружения лаконичен. Края крыши и карниза над главным входом декорированы ромбовидными зубцами. Над центральной частью здания расположена башня, по форме напоминающая буддийскую пагоду. Несмотря на использование железобетонной конструкции, внешне оно выглядит тяжеловесным, чем отдаленно напоминает проект гостиницы «Тейкоку» на основе ориентализма, разработанного Райтом.

Для демонстрации особенностей реальной ситуации многостилья и поисков в архитектуре Японии 1920-х – 1930х гг., рассмотрим три наиболее известных архитектурных конкурса на «знаковые» репрезентативные сооружения Японии той эпохи: здание японского парламента, императорского музея и комплекса Великой Восточной Азии.

Здание японского парламента является крупнейшим реализованным комплексом официального неоклассицистического направления архитектуры конца 1910-х – 1930-х гг. Его проектирование начали еще в 1885 г., в 1887 г. окончательно выбрали участок, однако, из-за экономических трудностей, реализация всего замысла прервалась на более чем 30 лет. К идее создания парламента вернулись в конце 1910-х гг. В 1919 г. провели конкурс, на котором победил проект Фукузо Ватанавэ (рисунок 233) в стилистике неоклассицизма.

Комплекс имел симметрично-осевую планировку. Протяженный симметричный главный фасад трехэтажного здания имел пятичастную структуру: в середине возвышался наиболее крупный ярусный башнеобразный объем с выдвинутым вперед монументальным портиком с треугольным фронтоном. Со средним портиком перекликались портики крупных фланговых корпусов, завершенные аттиками. Проект Ватанавэ был частично изменен при переработке «архитектурным бюро по строительству временного Дома при Министерстве финансов» (рисунок 234). Главное изменение касалось завершения среднего башнеобразного объема: предложенный Ватанавэ купол заменили на четырехгранную пирамиду; кроме того, средний портик лишили фронтона. В обработке фасадов применены гранит, мрамор и известняк, придавшие облику здания солидность и монументальность. Особое внимание было уделено богатой отделке интерьеров, которые, по замыслу архитекторов, должны были отражать величие власти. В интерьерах применено 33 вида камня, которые добываются в разных районах Японии. Использование того или иного материала в интерьере здания обусловлено его декоративными свойствами. Например, в гостиной императора использован наиболее ценный мрамор, который подчеркивает величие данного помещения. В главном входе установлены бронзовые навесные двери четырехметровой высоты. Потолок в центральной части здания украшен витражом, на стенах помещены картины с изображениями японских пейзажей с изображением четырех времен года. Залы палат расположены на втором этаже фланговых корпусов. В залах заседаний палат места для депутатов веерообразно расходятся от трибуны и места председателя. Потолок выполнен в виде стеклянного витража и предполагает естественное освещение в дневное время. В палате сенаторов за местом председателя расположен трон, для присутствия императора. Гостиная императора является самым пышным и искусно декорированным пространством среди всех помещений здания. В интерьере гостиной императора использован лакированный японский кипарис, а на потолке висит люстра из кварца. Напротив главного входа, во внутреннем дворе, установлен фонтан и располагается дворцовый сад.

Здание японского парламента, по мнению его создателей, отражало идею величия государственной власти. Однако с самого момента проведения конкурса и на протяжении многих лет архитектура выбранного варианта вызывала острую критику со стороны профессионалов. По словам архитектора того времени Кикутаро Симода, «новый парламент... является прямым подражанием низкокачественной типичной европейской архитектуре, в которую символ нашего народа не включен»⁴³³. Несмотря на то, что строительство здания уже началось, он предлагал построить его в «императорском стиле», где «употребляются основные конструкции и фасад, основанные на мировой (европейской) классической архитектуре, аналогичные решениям типичного японского замка, и крыша, отвечающая оригинальному японскому стилю Тронного зала Сисин в императорском дворце в Киото (рисунок 235), или стилю Гэку (рисунок 236) и Найку в синтоистском храме Исэ»⁴³⁴. Другой член жюри конкурса, архитектор Тюта Ито, был настроен еще более критически и высказал предложение выбрать архитектурный стиль, свободный от влияния европейской классической архитектуры. Таким образом, можно сделать вывод, что императорский стиль в Японии, хотя он и считается примером архитектуры тоталитарного периода, не был навязан архитектурному сообществу правительственной властью. Скорее, по результатам создания проекта здания японского парламента можно заключить, что «архитектурное бюро по строительству временного Дома при министерстве Финансов», и, соответственно, правительство страны, полагало более приемлемым для здания парламента архитектуру европейского неоклассицизма. После конкурса на проект здания парламента, в японской архитектуре проекты, основанные на европейской архитектуре, стали преобладающими. По словам историка Сакаэ Оуми, зачастую такое архитектурное решение использовалось для того, чтобы проект победил в конкурсе. По его мнению, европейский

⁴³³ Оуми Сакаэ. Кэнтику кёгисеккэй – конпетисён но кэйху то тэнвоу Касима сёппанкай. Токио, 1986. С.62.

⁴³⁴ Там же, С.63.

архитектурный стиль стал ведущим стилем для архитектурных конкурсов 1920-1930-х гг.⁴³⁵.

Главный корпус императорского музея в Токио (нынешний главный корпус государственного музея в Токио). Архитектура этого здания, хотя и выполненного в русле традиционализма, может рассматриваться как выражение направления, противоположного европеизированному стилю японского парламента – это на наиболее значительный пример императорского стиля.

Предыдущее кирпичное здание главного корпуса музея (1881 г., Иосия Кондер) в стилистике неоготики было разрушено во время землетрясения Канто. В 1930 г. был организован конкурс на новое здание. Чрезвычайно показательно, что в программе конкурса подчеркивалась необходимость использования национальных мотивов: «архитектурный стиль проекта должен быть стилем Востока на основе японизма, для создания гармонии с содержанием данного здания»⁴³⁶. По словам Оуми, это условие допускало использование императорского стиля, который в начале 1930-х гг. применялся при создании многих проектов административных зданий, а также в архитектурных конкурсах, одним из условий которых была монументальность строения⁴³⁷. Наиболее важной частью здания, в облике которого должны были доминировать национальные японские черты, считалась высокая крыша с вогнутыми скатами, придающая сооружению особый силуэт. В этом отношении характерно высказывание одного из архитекторов того времени, что «... работа архитектора в архитектурном конкурсе, требующем ориентализма, в конце концов, это работа для кровельщика»⁴³⁸. Это доказывает, что понятие «ориентализм» в то время в конкурсной программе собственно и понималось, как «императорский стиль», в рамках которого крыша здания выполняется «согласно японскому оригинальному

⁴³⁵ Там же, С.74-75.

⁴³⁶ Токё тэйсицу хакувуцукан кэнтику сэккей зуан кэнсё восю китэй // Кэнтику засси. Токио, 1930. №.12. С.149.

⁴³⁷ Оуми С. Указ. соч., С.80-84.

⁴³⁸ Танака Хумио. Хакубуцукан но конпетисён // Кэнтику сэкай. Токио, 1931. №.6. С.12.

стилю Тронного зала Сисин в императорском дворце в Киото или стилю Гэку и Найку в синтоистском храме Исэ».

В конкурсе победил проект Джин Ватанавэ (рисунок 237), и на основе его проекта «бюро квалификационных ремесленников при министерстве Императорского Двора» разработало окончательный проект (рисунок 238). Стиль фасадов здания можно определить как огрубленный монументализированный неоклассицизм, дополненный национальными формами, которыми являются черепичная крыша с фронтоном и каменные перила, установленные на балконе в верхней части здания. Перила, как может показаться, выполнены в японском традиционном архитектурном стиле, но в действительности, их форма характерна не для японской, а для китайской и восточноазиатской храмовой архитектуры. В связи с этим мы можем утверждать, что данный проект выдержан скорее не в японских традициях, а в стиле ориентализма, который и был определен программой конкурса. Фасад здания выполнен из железобетона, с упрощенным «ордерным» декором, взятым из европейской архитектуры, но одновременно употреблен рисунок оконной рамы из китайской традиции (из архитектуры периода Хейан, 794-1191).

Как уже было показано на примере здания парламента, японские национальные мотивы не являлись изобразительной формой, одобренной властью 1920-е – начале 1930-х гг. в Японии. Скорее, обращение к ним было одним из результатов воздействия модернизма и ответом на поиск оригинального японского стиля со стороны архитектурного сообщества, которое хотело выйти из-под европейского влияния. Однако, стоит отметить, что группа архитекторов, поддерживавших модернизм, не принимала императорский стиль и задалась целью найти японское направление, основанное только на старой национальной архитектуре. Такая тенденция видна в проекте, представленном Кунио Маэкава для конкурса главного корпуса императорского музея. Данный проект отличается тем, что выполнен в модернистском, а не в императорском стиле. Несмотря на то, что эта работа проиграла в конкурсе, она явилась «знаковым» событием в развитии японской архитектуры. Не случайно один из молодых архитекторов того

времени оценил её за то, что в ней Маэкава показал не «псевдо-японскую архитектуру», «которая оскверняет 2600-летнюю историю японского искусства», а создал проект «простого, скромного музея»⁴³⁹. В своей оценке молодой архитектор называл «псевдо-японской архитектурой» императорский стиль. Он утверждал, что для каждого исторического периода характерно появление своего архитектурного стиля с соответствующими данному времени архитектурной композицией и строительными материалами. В связи с этим, он одобрил проект Маэкавы, как проект в соответствующем современном стиле.

В 1936 г. Япония вступила в войну с Китаем, а в 1941 г. – с США. В условиях строгой экономии репрезентативное строительство почти прекратилось, наибольшее распространение получила прагматичная «архитектура барака»; возросло количество малоэтажных и деревянных зданий с сейсмостойкой конструкцией.

Несмотря на усиление в 1930-е гг. традиционалистского направления в различных его проявлениях, Японию достигали новые волны влияния западноевропейского авангарда. Один из лидеров интернационального стиля Бруно Таут в 1932 г. бежал из Германии в Москву, а в 1933 г. переехал в Японию, где пробыл до 1936 г.⁴⁴⁰ В Японии Таут не только активно вошел в среду проектировщиков, но много путешествовал. Скорее всего, не без влияния Таута в 1937 г. группа японских архитекторов, настроенных на расширение поисков языка новой архитектуры основала Японский Веркбунд (Косака Бунка Ренмаи) и начала издавать журнал Косаку Бунка⁴⁴¹. Во главе этого сообщества стояли Шиндзи Койке, Такео Сато, Кунио Маэкава. В Японский Веркбунд вступил и только что окончивший университет Кензо Танге. Однако с началом Второй

⁴³⁹ Танака Х. Указ. соч., С.14.

⁴⁴⁰ Из Японии Б. Таут переехал в Турцию, где и умер в 1938 г.

⁴⁴¹ Encyclopedia of Modern Architecture. Gen. Editor Gerd Hatje. Thames and Hudson, London, 1965. P. 163.

мировой войны условия для продолжения деятельности этой организации усложнились и объединение было закрыто.

Во время Второй мировой войны в Японии на фоне предельно экономичного реального строительства развитие архитектурной мысли переместилось в сферу бумажной архитектуры – в экспериментальное конкурсное проектирование. Важнейшим судьбоносным событием этого времени стал объявленный японским научным архитектурным обществом в 1942 г. – конкурс на проект **монумента Великой Восточной Азии**. В программе конкурса была заложена пропагандистская и одновременно патриотическая идея освобождения Японией близлежащих азиатских стран от европейского влияния и установление некоего дружественного союза⁴⁴². Место постройки не было точно определено, также как не предусматривалось воплощение проекта, однако именно это освобождало авторов от каких-либо ограничений и предоставляло свободу творчества⁴⁴³.

В конкурсе проекту Кэнзо Танге (рисунок 239-240) была присуждена первая премия. Автор соединил в своей работе задачи создания масштабного по площади символического мемориального комплекса и язык синтоистской религиозной архитектуры. В качестве места постройки Тангэ выбрал равнинный участок у подножия горы Фудзи. Территория комплекса со всех сторон окружена галереями и колоннадами и разделена на две половины проспектом, идущим с востока на запад. В северной части территории расположено главное здание – синтоистский храм, посвященный погибшим защитникам отечества, в котором выражена идея проекта.

В основе архитектурного решения проекта – грандиозная пространственно-планировочная композиция в духе символических ритуальных комплексов древних цивилизаций. Вся территория разделена на две половины – северную (основную) и южную. Северная половина имеет симметричную пятичастную

⁴⁴² Дай 16 кай кэнтику тэнранкай сюппин восю (нанроу кэнтику тенранкай) // Кэнтику засси. Токио, 1942. №.6. С.2.

⁴⁴³ Иноуэ отмечает, что конкурс на проект в честь создания Великой Восточной Азии стал единственным архитектурным событием, в котором архитектор мог проявить свои творческие способности, в отличие от проектов монументов погибшим на войне, которые получили распространение в Японии с 1939 года. См.: Иноуэ Сёити. Юмэ то миваку но зэнтайсюги. Бунгэй сёнзю. Токио, 2006. С. 276-288.

структуру. На главной средней трапецевидной площади-«стилобате» в центре помещен огромный синтоистский храм с высокой двускатной крышей. По сторонам трапецевидной площади – два одинаковых обширных парка, а за ними на флангах – два одинаковых прямоугольных в плане низких сооружения. Главной трапецевидной площади с храмом – в южной половине территории отвечает поднятая на стилобат вторая трапецевидная площадь такого же размера и формы. Эта площадь, которую можно трактовать как «приподнятое плато» должна служить для массовых процессий. С её южной стороны по оси симметрии всей композиции на «приподнятое плато» поднимается пандус для ритуального восхождения. Пройдя с юга на север через плато, посетитель оказывается на втором «пандусе-мосте», направленном к ядру комплекса – синтоистскому храму.

В проекте заложены идеи растворения всего ансамбля в священном для японцев ландшафте у подножия горы Фудзи, а также прямые символические ассоциации – такие, как создание осевой дороги для процессий, начинающейся от Императорского Двора в Токио и идущей до горы Фудзи. В архитектуре синтоистского храма использованы мотивы древнего религиозного зодчества, навеянные формами храма Исэ и Большой святыни Идзумо (храм Исэ особенно выделял по своей выразительности Бруно Таут). Одновременно, наряду с использованием мотивов национального зодчества, Танге применил изобразительный язык новой архитектуры: не случайно японские исследователи усматривали в проекте Танге с двумя трапецевидными площадями, разделенными проспектом, связь с композицией проекта Ле Корбюзье для Дворца Советов в Москве. Сам Танге обозначил главную особенность своего замысла как «монументальность, основанную на гармонии природы и архитектуры, не оказывающую давления на человека, которая должна привести к связи «монументальности» и «природы» в мировом масштабе»⁴⁴⁴.

Заключение к разделу по Японии.

⁴⁴⁴ Танге Кэнзо. Дайтоуа кинен эйзоу кэйкаку // Кэнтику засси. Токио, 1942. №.12. С.963.

Японская архитектура 1930-х – 40-х годов характеризуется одновременным существованием нескольких стилистических направлений. Соотношение этих направлений было чрезвычайно своеобразным и отражало специфику национальных традиций, экономической и политической ситуации в стране. В отличие от других стран в 1930-1940-х гг. в японской архитектуре появилась и широко распространилась утилитарная «архитектура барака». Вместе с тем, в результате поиска оригинального архитектурного стиля для наиболее репрезентативных государственных сооружений в японской архитектуре использовались традиционалистские неоклассицизм, близкий к европейскому, и императорский стиль. Одновременно, на базе европейской модернистской архитектуры развивался японский функциональный стиль, который противостоял традиционализму. На фоне этой ситуации в 1930-х годах продолжался поиск оригинального японского архитектурного языка. Как и во многих других странах мира, окончательное доминирование стилистики современной архитектуры наступило в Японии уже после 1930-х гг. Результатом конкурса 1942 г. на проект монумента в честь создания Великой Восточной Азии стало открытие нового направления в разработке национального стиля современного японского зодчества, имеющего тесную связь с древней архитектурной традицией и предусматривающего стремление к гармонии с природным окружением.

Параграф 5. Иностранная пресса и зарубежные архитекторы о международном конкурсе на Дворец Советов в Москве начала 1930-х гг.

Зарубежную прессу об открытом международном туре архитектурного конкурса на проект Дворца Советов в Москве (в котором три высшие премии получили проекты Б.М. Иофана и Г. Гамильтона в формах, близких к ар деко, и работа И.В. Жолтовского в формах неоренессанса) можно разделить на две части, достаточно разные по содержанию: остро критическую и прагматически-нейтральную.

К первой части, наиболее подробно освещенной на страницах многих исследований, относятся критические отклики на результаты международного конкурса представителей «левого» крыла архитекторов того времени⁴⁴⁵ — архитекторов, работавших в стилистике экспериментального проектирования, прежде всего членов немецкого Баухауза и международного общества CIAM (международного конгресса современных архитекторов). От CIAM было послано 20 апреля 1932 г. Сталину длинное письмо, в котором в частности говорилось, что «Решение Совета строительства — это прямое оскорбление духа русской революции и реализации пятилетнего плана»⁴⁴⁶. Особенно острая реакция немецких мастеров, и прежде всего, коммуниста Ханнеса Майера, объясняется тем, что он и большая группа его коллег, незадолго до этого переехавших из Германии в СССР, неразрывно связывали свои представления об архитектуре авангарда с советской Россией (в Германии к этому времени новаторское искусство и архитектура были с определенностью объявлены враждебными идеям национал-социализма). Еще одно взволнованное обращение написал Ле Корбюзье 13 мая 1932 г. Луначарскому. Приведем из него весьма характерную и о многом говорящую цитату: «... Архитектура выражает дух Вашей эпохи, и Дворец Советов должен исключительностью своих пропорций и законченностью форм

⁴⁴⁵ См. об этом подробнее: Д. Хмельницкий. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 97-113.

⁴⁴⁶ Цит. по: Д. Хмельницкий, указ.соч., с. 101.

выражать те же цели, которые Вы преследуете с 1918 года. Весь мир должен это видеть, более того, все человечество должно увидеть в архитектуре этого здания точное и безошибочное выражение народной воли... ... Народ любит королевские дворцы... однако, руководство массами – это дело избранных людей ... Мы ожидали от СССР мужественного жеста... и если его не будет, тогда не будет больше ни Союза советских социалистических республик, ни правды, ни мистической веры!»⁴⁴⁷. Как справедливо отмечает Хмельницкий, в отношении к нежелательным для них изменениям в советской архитектуре заметно использование «двойных стандартов»⁴⁴⁸.

Обратимся ко второй прагматически-нейтральной части отзывов в рядовой прессе, не связанной с кругами архитекторов-коммунистов. Многочисленные сообщения зарубежной прессы о конкурсе подтверждают его масштаб и позволяют взглянуть на его результаты с альтернативных точек зрения. Попробуем сделать сравнение различных оценок, данных зарубежной прессой этому архитектурному конкурсу.

Рассмотрим отклики трех крупных зарубежных журналов, которые сообщали о конкурсе – английского, американского и японского. Необходимо учитывать, что в каждом случае оценка зависела, в том числе, от архитектурной ситуации, сложившейся в стране. Принципиальные различия в архитектурных тенденциях Великобритании, США и Японии того времени во многом обусловили разницу суждений.

В столице Британской Индии, Нью-Дели, в то время по проекту Эдвина Лаченса в духе неоклассицизма был построен грандиозный дворец вице-короля Индии. В этом проекте Эдвин Лаченс проявил новую тенденцию, которая объединила классицизм и местный архитектурный стиль Моголов с мотивами ар

⁴⁴⁷ Цит. по: Д. Хмельницкий, указ.соч., с. 103.

⁴⁴⁸ «Знаменитых западных архитекторов устраивает советский режим двадцатых годов с политическим террором, национализацией частной собственности и идеологической диктатурой. Эти условия кажутся им идеальными для проектирования «социалистических городов ... хотя не могут не знать, что... выполнение [пятилетнего плана] сопровождалось ... голодом, депортациями миллионов крестьян, репрессиями и расстрелами интеллигенции» - см.: Д. Хмельницкий, указ.соч., с. 102.

деко. Эта новая архитектурная тенденция получила распространение и в самой Великобритании на фоне консервативного направления, которого придерживалось большинство архитекторов и заказчиков того времени. Вместе с тем, в английской архитектуре в 1930-х гг. проявлялась и другая новая авангардная тенденция, обусловленная требованиями современности – функционализм. Данное направление представляли такие немецкие архитекторы, как Эрих Мендельсон и Вальтер Гропиус, работавшие в Великобритании в середине 1930-х гг., а также Бертольд Любеткин, эмигрировавший из СССР.

В Америке в 1920-х - начале 1930-х гг. существовала интереснейшая картина многостилья в архитектуре. В Вашингтоне в зодчестве административных зданий еще главенствовал неоклассицизм (так называемый Federal style). В Нью-Йорке и Чикаго, которые превратились в торговые и экономические центры США, получили распространение как авангардная стилистика, близкая советскому конструктивизму, так и направления традиционализма и стиль ар деко, широко применявшийся при строительстве небоскребов и отличавшийся подчеркнутой монументальностью.

В Японии в 1930-х гг. в архитектурной практике были одновременно распространены три стиля: близкий европейскому неоклассицизм, модернистское направление и императорский (объединивший черты традиционного японского и модернистского стилей). С середины 1930-х гг. в Японии был установлен тоталитарный военный политический режим, в связи с чем искусство, включая архитектуру, было вынуждено следовать государственной политике того времени.

В 1932 г. английский журнал «The Architectural Review» сообщил о результатах Всесоюзного тура конкурса на проект Дворца Советов. Автор статьи подчеркивал, что данный конкурс являлся для СССР уникальным по своему масштабу и открытости для зарубежных архитекторов⁴⁴⁹. Однако, с точки зрения автора, советский народ в целом и члены жюри конкурса, как его представители, не обладали достаточным опытом и сформировавшимся вкусом в области

⁴⁴⁹ The Palace of the Soviets. Moscow // The Architectural Review. London, 1932, vol.71. P.196-200.

архитектуры. В связи с этим не было уделено должного внимания многим интересным современным проектам. Анализируя отобранные в результате Всесоюзного этапа конкурса проекты, автор делал вывод, что оценка производилась преимущественно на основании внешнего вида здания и обилия декоративных деталей. Этим автор объяснял предпочтение, отданное наиболее броским, эклектичным проектам, совмещавшим черты модернистской и классической архитектуры, и явное пренебрежение функциональными вопросами, которые должны были играть важную роль в проектировании Дворца Советов по условиям конкурса. (Подобная тенденция отчетливо наблюдалась и в течение последующих, закрытых, этапов конкурса.) Автор указал на то, что в советской прессе того времени атрибуты модернистского стиля архитектуры расценивались как признаки «бедности», за свою преобладающую функциональность и отсутствие декора. Вместе с тем он подчеркнул явное противоречие между негативной оценкой модернистских проектов и заявлениями советской прессы о том, что здание Дворца Советов не должно подражать классическому стилю капиталистической архитектуры и архитектуры дореволюционного периода. Учитывая тот факт, что здание Дворца Советов должно было стать архитектурным центром столицы Советского Союза, и анализируя обстоятельства конкурса и победившие во Всесоюзном туре проекты, автор статьи делал вывод о том, что проект Дворца Советов станет переломным моментом в советской архитектуре того времени. Подобное мнение высказывалось и в советской прессе. Но если представители советской прессы считали, что данный проект станет началом принципиально нового направления в современной мировой архитектуре, то английский автор видел в этом скорее начало возврата к неоклассицизму в советской архитектуре. Анализируя историю русской архитектуры, автор статьи делал небезосновательный вывод, что данные перемены скорее явились следствием архитектурных предпочтений народных масс, чем тенденций в советском архитектурном сообществе. Автор статьи старался быть объективным в своей оценке, в отличие от других представителей иностранной прессы. Он ожидал, что результатом конкурса станет проект,

соответствующий назначению сооружения, который не будет относиться ни к классическому, ни к модернистскому стилям, а также высказывал надежду на появление нового архитектурного направления.

Близкое к позиции английского издания мнение было высказано в десятом номере японского архитектурного журнала «Кокусай кенцику» за 1932 г.⁴⁵⁰. Там, наряду с данными о результатах Всесоюзного этапа конкурса, была опубликована весьма характерная для той эпохи статья об отражении политической идеологии в архитектуре. Как и автор английской статьи, японский автор объяснял результаты Всесоюзного этапа конкурса негативным отношением советского народа к функционализму и модернизму в целом, которые были распространены в советской архитектуре того времени. Японский автор считал конструктивистское направление в архитектуре устаревшим, однако полагал, что на его основе возможно создание нового архитектурного течения, соответствующего политической идеологии государства. Анализируя результаты Всесоюзного этапа конкурса японский автор, в отличие от автора английской статьи, не учитывал исторический архитектурный аспект, а делал акцент на политическом идеологическом аспекте. Высказывая мнение о перспективности архитектурных проектов, победивших во Всесоюзном этапе конкурса, японский автор во многом выражал субъективную точку зрения. Вместе с тем он указал на то, что с точки зрения функционального решения премированные проекты имели целый ряд недостатков. Сравнивая архитектурную и политическую ситуацию в СССР с западно-европейской, автор заключил, что советская архитектура получила широкую перспективу развития, благодаря становлению в стране нового, социалистического, режима. Отчасти такая точка зрения совпадала с высказанной в английском журнале и отражала ожидание прихода новой архитектурной тенденции в результате Всесоюзного конкурса на проект Дворца Советов, но, в отличие от английской трактовки, японский автор придавал основополагающее значение влиянию политической идеологии.

⁴⁵⁰ Кокусай кенцику. Токио, 1932. №.10. С.407-418.

Разница в оценках английского и японского авторов объяснялась в том числе разницей в архитектурных и политических ситуациях этих стран. В Великобритании в то время на фоне традиционализма получили развитие упрощенный классицизм (так называемая «новая традиция») и функционализм. Это во многом объясняет тот факт, что английская пресса с пониманием отнеслась к советской тенденции возвращения к традиционному или эклектичному направлению. Японская пресса воспринимала результат конкурса скорее как установление новой архитектурной концепции, основанной на идеологии государства, а не просто как изменение архитектурного стиля. Это объясняется тем, что в Японии 1930-х гг. главенствовал тоталитарный политический режим. В связи с этим японское архитектурное сообщество находилось в поиске новой архитектурной концепции, соответствующей идеологии государства. Все направления, проявившиеся в архитектуре страны, боролись между собой за гегемонию. Поэтому японская пресса восприняла результаты Всесоюзного этапа конкурса на проект Дворца Советов, как один из примеров решения проблемы поиска новой архитектурной концепции.

Если в Великобритании и Японии отзывы о конкурсе на проект Дворца Советов появились только в специализированных архитектурных изданиях, то в США было опубликовано несколько статей на эту тему в популярном еженедельном журнале «TIME». В статьях автор рассматривал исключительно обстоятельства, связанные с проектом одного из победителей Всесоюзного этапа конкурса – американского архитектора Гектора Гамильтона. Автор указывал, что данный проект выполнен в псевдо-модернистском стиле на основе интернационального стиля. Стоит отметить, что в публикациях не были упомянуты не только проекты таких известных зарубежных архитекторов, как В. Гропиус, Э. Мендельсон, Ле Корбюзье, но и участвовавшие в конкурсе проекты других американских архитекторов Томаса Лемба и Иозефа Урбана, которые были в то время более известными, чем Г. Гамильтон. С точки зрения автора данный конкурс стал важным прецедентом, когда неизвестный зарубежный архитектор был премирован исключительно благодаря своим способностям и независимо от

известности в архитектурном сообществе. Данный результат автор считал подтверждением со стороны организаторов конкурса тезиса о том, что «Всесоюзный этап конкурса открыт для всех желающих».

Журнал «TIME» возвращался в своих статьях к теме конкурса вплоть до 1934 г., когда был представлен окончательный вариант проекта здания. Но по-прежнему основной темой статей являлись обстоятельства, связанные с Гектором Гамильтоном. Следует отметить, что тон статей постепенно менялся. В первых статьях автор положительно отзывался о премировании проекта Гамильтона и перспективах его работы в СССР⁴⁵¹. Но в ноябре 1932 г. была опубликована статья под названием «Несчастный человек», в которой говорилось о том, что организаторы конкурса не допустили проект Гамильтона к последующим закрытым этапам из-за английского происхождения архитектора⁴⁵². В последней статье 1934 г. была опубликована информация о конечном эскизе Дворца Советов, разработанном Б.М. Иофаном, В.Г. Гельфрейхом и В.А. Щуко. Тон статьи был резко негативным, и в ней даже высказывалось предположение о том, что данный проект может являться плагиатом⁴⁵³.

Поскольку «TIME» не являлся специализированным архитектурным изданием, информация в статьях носила скорее светский характер. Однако, она позволяет нам в общем оценить отношение американской прессы к конкурсу, как к культурному и политическому событию того времени.

Анализируя публикации о конкурсе на лучший проект Дворца Советов в иностранной прессе 1930-х гг. и реакцию зарубежных архитекторов можно сделать достаточно неожиданный для традиционного искусствоведения XX века вывод о неоднозначном характере оценок: резко отрицательных в среде архитекторов левого толка и, в целом, спокойных и даже положительных оценок

⁴⁵¹ Grand Smash, «Time», Dec. 14th 1931, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,930036,00.html>, Happy Man!, «Time», Sept. 19th 1932, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,744392,00.html>

⁴⁵² Unhappy Man, «Time», Nov. 14th 1932, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,847052,00.html>

⁴⁵³ Soviet Palace, «Time», Mar. 19th 1934, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,747172,00.html>

результатов международного этапа конкурса со стороны буржуазной прессы и об ожидании появления нового архитектурного направления, которое соответствовало бы значению данного сооружения. Это противоречит упрощенной точке зрения о связи конкурса на Дворец Советов исключительно с утверждением в СССР тоталитарного режима. Богатейшие еще недостаточно подробно изученные материалы Всесоюзного тура конкурса, также как реакция на них зарубежной прессы, являются чрезвычайно важным источником для понимания сложной и многоплановой картины развития советского и мирового зодчества 1930-х гг.

Заключение. Основные результаты и выводы диссертации

С точки зрения исторической и историко-архитектурной науки на основе материалов диссертации можно сделать следующие выводы:

1. Архитектура России и других стран мира первых четырех десятилетий 20 века характеризуется многостильем – сосуществованием различных стилистических направлений: с одной стороны традиционалистских направлений, унаследованных от прошлых эпох, и прежде всего 19 века, и с другой стороны новаторских направлений появившихся в 1900-е – 1920-е гг. В количественном отношении при рассмотрении всей совокупности построек этого периода можно констатировать, что постройки в традиционной стилистике преобладали.
2. 1930-е годы – особое переломное время для всего мира в области политико-социологических и экономических процессов, что привело к изменениям в архитектурном процессе. В эти годы в большинстве стран мира, после подъема и роста новаторской экспериментальной архитектуры 1920-х гг., наступил этап возрождения в зодчестве традиционализма, и прежде всего его ветви – неоклассицизма. При чем в области формотворчества этот период ознаменовался значительной концентрацией ярких художественных идей.
3. Реальное соотношение архитектурных построек, относившихся к двум ветвям её развития – традиционалистскому и новаторскому – в каждой стране в 1930-е гг. было индивидуальным и зависело от особенностей истории и политико-социальной и экономической ситуации.
4. Для понимания места и роли конкурса Дворца Советов в общем историко-архитектурном процессе и выявления эволюции разработки темы «главного общественного сооружения страны» в работе рассмотрены два ранних этапных архитектурных конкурса советского времени на Дворец рабочих в Петрограде 1919 г. и Дворец труда 1922-23 гг. в Москве. Оба конкурса являются интереснейшими источниками творческих идей в стилистике романтического экспрессионизма и неоклассики в разных её вариациях, а также в стилистике архитектуры раннего авангарда.

5. Конкурс на Дворец Советов начала 1930-х гг. в Москве занимает особое, еще не до конца оцененное, место в мировом историко-архитектурном процессе 1930-х гг. Конкурс стал одним из крупнейших архитектурных событий своего времени. В четырёх турах конкурса приняли участие более 300 проектов. В диссертации впервые предпринята попытка рассмотрения, в рамках каждого тура, большинства проектов конкурса с точки зрения планировочной и объемно-пространственной композиции, а также с точки зрения образной и стилистической трактовки.

6. Собственно архитектурное наследие конкурса Дворца Советов можно рассматривать как уникальное собрание проектов крупного общественно-зрелищного комплекса, включающего два больших зала и значительное число служебных помещений. Большинство проектов комплекса, выполненные ведущими архитекторами СССР и мира, обладают значительным художественным потенциалом в области пространственно-планировочных решений и объемных композиций. Применительно к интереснейшим материалам конкурса актуально понятие С.О. Хан-Магомедова о «неучтенном» наследии, которое должно стать в будущем источником идей формообразования.

7. Для выявления особенностей объемно-пространственных решений в проектах конкурса создана классификация, в основе которой лежат варианты взаимного расположения объемов двух главных залов комплекса Дворца Советов и служебных помещений. При этом с точки зрения законов формообразования все проекты конкурса можно разделить на две большие группы, принадлежащие к разным системам архитектурного языка: языка абстрактных геометризированных форм новаторского направления «современной архитектуры» или «интернационального стиля», и основанного на сочетании архитектуры геометрических форм и образно-исторических реминисценций языка традиционалистского направления.

8. Несмотря на то, что конкурс на Дворец Советов ознаменовал инициированный государственной надстройкой переход советского зодчества к традиционалистскому, преимущественно неоклассицистическому, направлению,

большая часть из всего объема представленных проектов выполнена в стилистике экспериментальной новаторской архитектуры. Наряду с всемирно известными проектами, такими как работа Ле Корбюзье для второго международного тура, в материалах конкурса (особенно второго тура) представлены десятки интереснейших, но практически неизвестных, студий ведущих советских и зарубежных мастеров авангарда того времени.

9. Вторую часть наследия конкурса составляют проекты, выполненные в стилистике неоклассицизма и различных вариаций традиционалистского течения, от романтического неоренессанса в духе Пиранези до ар деко. Нельзя не отметить, что ряд работ отличается откровенно эклектическим набором изобразительных средств, однако многие проекты, выполненные выдающимися мастерами своего времени (например, И.В. Жолтовским, А.В. Щусевым, А.Н. Душкиным и другими), обладают громадным эстетическим потенциалом.

10. Наряду с максимально подробным разбором художественных особенностей проектов каждого тура конкурса, в работе значительное внимание уделено рассмотрению причин и механики сложения в 1933-37 гг. окончательного варианта проекта Дворца Советов В.А. Щуко, Б.М. Иофана и В.Г. Гельфрейха, принятого к строительству. Чрезвычайно полезным именно на этом этапе оказалось выявление «параллелей» в развитии архитектуры в СССР и других стран мира – причем, не только относительно близких к России по общей логике архитектурного развития в первой трети 20 в. Германии и Италии, но и США и Японии.

10. Одним из важнейших практических достижений проекта Дворца Советов 1930-х гг. стало освоение североамериканских инженерных технологий строительства высотных зданий. Это позволило в послевоенные годы возвести в Москве целую группу высотных зданий, ставших важнейшими градостроительными и архитектурными доминантами центральной зоны города, обогативших городскую структуру и городской пейзаж. Это же касается и самой архитектуры московских высотных зданий (как неосуществленного Дворца Советов, так и реализованных после войны), в формах силуэтов и фасадной

обработке которых можно усмотреть прямую связь с архитектурой небоскрёбов США конца 1920-х – начала 1930-х гг.

11. Конкурс на Дворец Советов начала 1930-х гг. в Москве нельзя рассматривать изолированно от развития зодчества в СССР 1930-х – 1950-х гг. Одним из интереснейших предметов для будущих исследователей должна стать тема влияния и развития идей, заложенных в проектах конкурса, на разработку архитектуры общественных сооружений советского неоклассицизма – театров, дворцов культуры, клубов и кинотеатров.

Основные положения диссертации отражены в публикациях:

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

1. Судзуки Юя. Архитектурные конкурсы на крупнейшие общественные здания конца 1910-х – первой половины 1920-х годов как предшественники конкурса на Дворец Советов. //Искусствознание. №1-2/13. М., , 2013 г. С. 180-205 (1,5 а.л.)
2. Судзуки Юя. Зарубежная пресса о Всесоюзном открытом туре архитектурного конкурса на проект Дворца Советов в Москве // Academia. М., 2014. № 1. С. 55-57 (0,3 а.л.)
3. Судзуки Юя. Архитектура тоталитарной эпохи 1930-х – 1940-х гг. в Японии // Обсерватория культуры. М., 2014. № 1. С. 75-81 (0,7 а.л.)

Публикации в сборниках статей и научно-популярных журналах:

4. Судзуки Юя. Формирование «нового стиля» в процессе окончательного проектирования Дворца Советов» //Классическая традиция в архитектуре и изобразительном искусстве Новейшего времени. Научная конференция MONUMENTALITA&MODERNITA. Журнал Капиталь. СПб., 2013. 7 с. (0,25 а.л.)
5. Судзуки Юя. Восприятие зарубежной прессой архитектурного конкурса на лучший проект Дворца Советов // Италия, Германия, Россия... Проблемы восприятия, интерпретации и сохранения архитектурно-художественного наследия «тоталитарного периода». Научная конференция

MONUMENTALITA&MODERNITA. Журнал Капитель. СПб, 2011. С. 7. (0,25 а.л.)

6. Судзуки Юя. Тоталитарная архитектура в 1930-40 гг. в Японии // «Orientalita et Classica»: Труды института восточных культур и античности. Выпуск 5. М., 2012. С.241-256. (0,75 а.л.)

Доклады на международных конференциях:

7. Suzuki Y. The Co-relation between the General City Plans and the Protection of the Architectural Heritage in the 20 – early 21 Centuries on the example of Moscow, Russia // UIA 2011 Tokyo The 24th World Congress of Architecture. UIA World Congress. The International Union of Architecture. Tokyo, 2011. (доклад на английском языке), 7 с. (0,25 а.л.); <http://www.uia2011tokyo.com/en/>

8. Судзуки Юя. Тоталитарная архитектура в Японии в 1930-40 гг. // 14-я конференции «История и культура Японии». Научная конференция «История и культуры Японии». РГГУ. М., 2013. 7 с. (0,25 а.л.)

9. Suzuki Y. The Role of the Architectural Competitions for "the Palace of Soviets" in the 1930s in the USSR Totalitarian Regime //ACS Crossroads 2010 in Hong Kong. Crossroads in Cultural Studies Conference. Lingnan University. Hong Kong, 2010. (доклад на английском языке), 7 с. (0,25 а.л.)

Общий объем опубликованных работ: 4,25 а.л.

Список сокращений:

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

СПАМИР – Свод памятников архитектуры и монументального искусства России

ЦАГМ – Центральный архив города Москвы

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамова А. Татлин // Декоративное искусство СССР. - 1966. - № 2. -С. 5 - 7.
2. Адамов, О.И. Образы пространственных построений в творческом процессе архитектора. Мастера Русского Авангарда : А.А. Веснин, И.А. Голосов, И.И. Леонидов, К.С. Мельников, В.Е. Татлин : дис. ... канд. архит.: 17.00.04 / О.И. Адамов; Моск. архитект. ин-т (гос. акад.). - М., 2000. – 210 с.
3. Адаскина Н.П. 30-е: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. - Вып. 25. - М.: Советский художник, 1989. - С. 5 - 38.
4. Алабян, К.С. Против формализма, упрощенчества, эклектики / К.С. Алабян // Архитектура СССР. 1936. №4. С. 1-6
5. Андреев, В. Против штампа в архитектуре // Архитектура СССР. - 1952. - №5. – С. 17 – 19.
6. Аркин, Д.Е. Архитектура современного Запада / Д.Е. Аркин. – М.: Изогиз, 1932. – 140 с.
7. Аркин, Д.Е. О ложной «классике», новаторстве и традиции / Д.Е. Аркин // Архитектура СССР. . 3. - М., 1940. - С. 12 - 30.
8. Аркин, Д.Е. О ложной «классике», новаторстве и традиции // Архитектура СССР. – 1939. - №4. – С. 12 – 19.
9. Астафьева – Длугач, М.И. Иосиф Ловейко / М.И. Астафьева – М.И. Длугач, Е.Н. Левинская - М.: Стройиздат, 1991. - 160 с.
10. Астафьева – Длугач, М.И. О конкурсе на Дворец Советов / М.И. Астафьева – Длугач, Ю. Волчек // Зодчество. – 1989. - №3 (22). – С. 222-238.
11. Атаров, Н.С. Дворец Советов / Н.С. Атаров – М.: Московский рабочий, 1940. – 164 с.
12. Баранов, В.В. Силуэт города / В.В. Баранов. - М.: Стройиздат, 1980. - 184 с.
13. Баранов, Н.В. Композиция центра города / Н.В. Баранов – М: Стройиздат, 1964. – 194 с.

14. Бархин, Г.Б. Иностранные архитекторы на конкурсе Дворца Советов // Сб. Дворец Советов СССР. – М., 1933. – С. 81 – 87.
15. Бархин, М.Г. Архитектура и город / М.Г. Бархин. - М: Наука, 1979. –223 с.
16. Бархин, М.Г. Город, структура и композиция / М.Г. Бархин. - М: Наука, 1986. – 264 с.
17. Бархин, М.Г. Динамизм архитектуры / М.Г. Бархин. - М.: Наука, 1991. - 219 с.
18. Беккер, А.Ю. Современная городская среда и архитектурное наследие / А.Ю. Беккер, А.А. Щенков. – М.: Стройиздат, 1986. – 204 с.
19. Борисова, А.Е.. Русская архитектура второй половины XIX века / А.Е. Борисова. – М.: Наука, 1979. – 320 с.
20. Борисова, Е.А. Русская архитектура конца XIX начала XX века / Е.А. Борисова, Т.П. Каждан. - М.: Наука, 1971. - 408 с.
21. Бочаров, Ю.П. Архитектура СССР. 1917-1987 / Ю.П. Бочаров, Н.Ф. Гуляницкий ; ред. В. И. Балдин, В. Н. Белоусов, Ю. П. Бочаров и др. ; Гос. ком. по гражд. стр-ву и архит. при ГОССТРОЕ СССР. - М.: Стройиздат, 1987. - 548 с.
22. Бринкман, А.Э. Площадь и монумент как проблема художественной формы / А.Э. Бринкман. – М.: Изд-во всесоюзной академии архитектуры. 1935. – 296 с.
23. Брунов, Н.П. К вросу о некоторых связях русской архитектуры с зодчеством южных славян // Архитектурное наследство. — Вып. 2. - М., 1952. - С. 3 - 43.
24. Бунин, А.В. История градостроительского искусства: в 2 т. / А.В. Бунин, Т.Ф. Саваренская. – М.: Стройиздат, 1979. – 495 с.
25. Быков, В.Д. К итогам общественного обсуждения конкурсных проектов Дворца Советов / В.Д. Быков, Ю.Д. Хрипунов // Архитектура СССР. – 1958. - №8. – С. 9-51.
26. Былинкин, Н.П. История советской архитектуры, 1917 - 1954 гг. / Н.П. Былинкин, В.Н. Калмыкова и др. - М.: 1985. - 77 с.
27. Бюллетень Управления строительством дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. - М., 1931. - №1. - 16 с.
28. Васильев, Н.Ю. Зарубежный дизайн 1960-1990-х годов // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. – 2011. №3. С. 112-120.

29. Васильев, Н.Ю. Коллаж в зарубежном дизайне 1960-1990-х годов как прототип архитектурного формообразования: автореферат дисс. кандидата искусствоведения. / Н.Ю. Васильев -М., 2011. - 23 с.
30. Веснин, В.А. Черты советской архитектуры. / О советской социалистической культуре. - М.: ОГИЗ, 1948. - С. 199 – 214.
31. Владимир Татлин . Ретроспектива: Каталог выставки. / Сост. А. Стригалева, Ю. Харетен. - Спб.: Palace Editions. 2003. - 414 с.
32. Всеобщая история архитектуры: в 12 т. Т. 12. Книга первая. Архитектура СССР – М.: Стройиздат, 1975. – 755 с.
33. Гинзбург, М.Я. Новые методы архитектурного мышления. / М.Я. Гинзбург // Современная архитектура. – 1926. - №1. – С. 41-46.
34. Гинзбург, М.Я. Проблемы современной архитектуры. / М.Я. Гинзбург, А.А. Веснин, В.А. Веснин // Архитектура СССР. – 1934. - №2. – С. 63-69.
35. Глебова, М.Т. Формула стиля : Ар Деко : истоки, региональные варианты, особенности эволюции. / М.Т. Глебова. – М.: Пинакотека, 2005. - 303 с.
36. Глебова, М.Т. Архитектор Каро Алабян. / М.Т. Глебова. – М.: Государственный научно-исследовательский музей архитектуры, 2008. - 191 с.
37. Глебова, М.Т. Искусство эпохи модерна: стиль Ар Деко. 1910-1940-е годы. / М.Т. Глебова. – М.: Пинакотека, 2009. - 391 с.
38. Глебова, М.Т. Память и время из художественного архива Великой Отечественной войны, 1941-1945 гг. / М.Т. Глебова, Е.В. Огаркова – М.: Галарт, 2011. - 455 с.
39. Гнедовская Т.Ю. Немецкий Веркбунд и его архитекторы. / Т.Ю. Гнедовская. М.: Пинакотека, 2011. - 352 с.
40. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. / И.Н. Голомшток. - М.- 1984. - 296 с.
41. Гуляницкий, Н.Ф. Архитектурно-художественные проблемы композиции при сочетании разновременных зданий и комплексов / Н.Ф.Гуляницкий. // Памятники архитектуры в структуре городов СССР.- М., 1978. - С.45 – 71.

42. Гуляницкий, Н.Ф. История архитектуры. / Н.Ф. Гуляницкий. – Л.: Стройиздат. – 1984. – 512 с.
43. Гутнов, А.Э. Эволюция градостроительства. / А.Э. Гутнов.- М: Стройиздат, 1984.- 256 с.
44. Добрицын, И.А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре. Архитектура в контексте современной философии и науки. : автореф. дис. ... докт. архит. / И.А. Добрицын. - М., 2007. - Условия доступа: <http://www.niitag.ru/info/doc/7110>.
45. Ёдике, Ю. История современной архитектуры. / Ю. Ёдике. – М.: Искусство, 1972.- 246 с.
46. Ермонская, В.В. Творчество М.Г. Манизера: автореф. дис. ... канд. искусс. / В.В. Ермонская. - М., 1954.- 16 с.
47. Заплетин Н.П. Переломный этап пролетарской архитектуры. // Строительство Москвы. - 1932. - №3. – С. 16 – 34.
48. Захаров Г.А. Классическое наследие и архитектура магистралей Москвы. // Архитектура СССР. – 1952. №.5 - С. 13 - 16.
49. Зеленко, А.У. Проблема строительства социалистических городов. / А.У. Зеленко // Строительство Москвы. – 1930. - №1. – с 5-9.
50. Зитте, К. Художественные основы градостроительства. / К. Зитте. – М.: Стройиздат, 1993. – 255 с.
51. Из истории советской архитектуры 1926-1932 гг., документы и материалы, творческое объединение - М.: Наука, 1970. - 210 с.
52. Иконников, А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. Т. 1. / А.В. Иконников. - М.: Прогресс-Традиция, 2001. - 656 с.
53. Иконников, А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. / А.В. Иконников. - М.: Стройиздат, 1986. - 288 с.
54. Иконников, А.В. Архитектура и история – М.: Архитектура, 1993. – 252 с.
55. Иконников, А.В. Архитектура Москвы. XX век - М.: Московский рабочий, 1984. - 220 с.
56. Иконников, А.В. Архитектура США. - М.: Искусство, 1979. - 199 с.

57. Иконников, А.В. Искусство, среда, время. / А.В. Иконников. - М.: Московский рабочий, 1985. - 125 с.
58. Иконников, А.В. Историзм в архитектуре. / А.В. Иконников. - М.: Стройиздат, 1997. - 407 с.
59. Иконников, А.В. О русской архитектуре. // Архитектура XX века. Реальность и утопии: Сб. ст. - М.: РААСН, 1996. - С. 97 - 109
60. Иконников, А.В. Советская архитектура: реальность и утопии. // Образы истории отечественной архитектуры: Сб. ст. - М.: РААСН, 1996. - С. 194 – 223.
61. Иконников, А.В. Тысяча лет русской архитектуры. / А.В. Иконников. – М.: Стройиздат, 1990. – 386 с.
62. Иконников, А.В. Функция, форма, образ в архитектуре. / А.В. Иконников. - М.: Стройиздат, 1986. - 170 с.
63. Ильин, И.А. Будущий Петроград. Архитектурный облик Петрограда. / И.А. Ильин // «Красная нива», №.35. - Петроград. 1919 г. - С.20-21.
64. Ильинский, Н. Взять всё лучшее из американского проектирования. // Строительство Москвы. 1931. № 11. С. 25-27.
65. Иофан, Б.М. Архитектурные проблемы строительства многоэтажных зданий. / Б.М. Иофан // Архитектура и строительство. - М., 1947. - №3. – С. 10-13.
66. Исторические города СССР. Новое и старое. / под. ред. Н.В. Баранова – М.: Стройиздат, 1987. – 272 с.
67. История градостроительного искусства (Специальность «Архитектура»). / под. ред. Т.В. Саваренской. - М., 1989. - 390 с.
68. История советской архитектуры (1917-1958). / под ред. П.В. Баранова, Н.П. Былинкина, П.М. Володина – М.: Стройиздат, 1962. – 344 с.
69. «Итальянский Дворец Советов». Каталог к выставке Музея архитектуры им. А.В. Щусева. - М.: МУАР, 2007. - 239 с.
70. Казусь, И.А. Архитектурные конкурсы 1917-1933 гг. Опыт сравнительного статистического анализа. // Проблемы истории советской архитектуры. № 5. М.: ЦНИИП градостроительства, 1980. С. 5-15.

71. Казусь, И.А. Всероссийский конкурс на проект Дворца Труда в Москве (1922-1923). // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 3. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 251-256.
72. Казусь, И.А. Об особенностях включенности конкурсного проектирования в организационную структуру архитектурно-строительного дела в годы становления советской архитектуры. // Проблемы истории советской архитектуры. № 3. М.: ЦНИИП градостроительства, 1977. С. 65-69.
73. Казусь, И.А. Организация конкурсного проектирования в советской архитектуре (дискуссии и практика). // Проблемы истории советской архитектуры. № 6. М.: ЦНИИП градостроительства, 1983. С. 21-34.
74. Казусь, И.А. Перелом эпох: 1920-х к конкурсам 1930-х. // Архитектурные конкурсы вчера и сегодня. Материалы межд. конф. 21-22 ноября 2006 г. СПб.: Гос. музей истории Санкт-Петербурга; Институт ПРО АРТЕ, 2007. С. 5-23.
75. Казусь, И.А. Советская архитектура 1920-х годов: организация проектирования М.: Прогресс-традиция, 2009. - 463 с.
76. Карра, А. , Симбирцев, В. Форпост пролетарской культуры (конкурс на проект Дворца культуры Пролетарского района). / А. Кара, В. Симбирцев // Строительство Москвы. – 1930. - №8-9. – с. 20-24.
77. Каталог выставки Москва – Берлин. Берлин - Москва 1900-1950: каталог выставки - М., 1995. - 360 с.
78. Кириллов, В.В. На переломе от Средневековья к Новому времени (русская модель европеизации архитектуры) [Электронный ресурс]. / В.В. Кириллов. Условия доступа: <http://www.archi/publications.ru/>.
79. Кириченко, Е.И. Архитектурные теории XIX века в России. / Е.И. Кириченко. - М.: Искусство, 1986. - 344 с.
80. Кириченко, Е.И. Романтизм и историзм в русской архитектуре XIX века (к вопросу о двух фазах развития эклектики). / Е.И. Кириченко // Архитектурное наследство. Вып. 36. - М., 1988. - С. 130 - 144.
81. Кириченко, Е.И. Русская архитектура 1830 - 1910-х годов. / Е.И. Кириченко. - М.: Наука, 1978. - 248 с.

82. Киров, С.М. Избранные статьи. 1912-1934. / С.М. Киров. – М.: Политиздат, 1957. – С. 150-152.
83. Комеч, А.И. О достоинстве советского архитектора. / А.И. Комеч // Архитектура СССР. - № 9.- М., 1937. - С. 2 - 3.
84. Конкурс на проекты Дворца Труда. // «Коммунальное хозяйство», №.12, 15 октября. - М., 1922. - С.21.
85. Косенкова, Ю. Л. Образы Петербурга и Москвы в советском градостроительстве 1930-1950-х годов. / Ю. Л. Косенкова. – М., 2000. – 563 с.
86. Косенкова, Ю.Л. Советский город. 1940-х – первой половины 1950-х годов: От творческих поисков к практике строительства : автореферат дисс. доктора archit. / Ю.Л. Косенкова. -М., 2000, - 49 с.
87. Косенкова, Ю.Л. Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. / Ю.Л. Косенкова. - М.: КомКнига, 2010. – с. 496.
88. Косенкова, Ю.Л. Советское градостроительство 1920 – 1930-х годов: Новые исследования и материалы. / Ю.Л. Косенкова / – М.: ЛИБРОКОМ, 2010. – с. 384.
89. Кулешов, Н. Высотные здания Москвы. / Н. Кулешов, А.И. Позднеев. - М.: Московский рабочий, 1954. - 220 с.
90. Курбатов, В.В. Советская архитектура. / В.В. Курбатов. - М.: 1988. - 208 с.
91. Ленинградский Дом Советов. Архитектурные конкурсы 1930-х годов : каталог. / Ком. по культуре Правительства Санкт-Петербурга, Гос. музей истории Санкт-Петербурга ; авт.- сост. В. Г. Авдеев, при участии Т. В. Лобановой. – СПб.: ГМИ С.-Петербурга, 2006. - 108 с.
92. Луначарский А.В. Речь о пролетарской архитектуре. // Архитектура СССР. – 1934. - №8.- С. 4-7.
93. Малинина Т.Г. Стиль ар деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции: дис. ... д-ра иск.: 17.00.04. / Малинина Татьяна Глебовна. - М., 2002. – 372 с.
94. Манизер, М.Г. Скульптор о своей работе. / М.Г. Манизер. - М., 1951. - 67 с.
95. Маркин, Ю.П. Искусство Третьего Рейха. Архитектура. Скульптура. Живопись. / Ю.П.Маркин. - М.: «РИП-холдинг, 2012. – 383 с.

96. Маркузон В. Архитектурный стиль и законы тектоники. // Архитектура СССР. - 1941. - № 2. - С. 43 – 46.
97. Мастера искусств об искусстве: в 7 т. Т. 6. / под. ред. Д. Е. Аркина, Б. Н. Терновц.— М.: Огиз / Изогаз, 1969.— 634 с.
98. Мастера советской архитектуры об архитектуре - М.: Искусство, 1975. - Т. 1 - 2. – 506 с.
99. Мастера советской архитектуры об архитектуре: в 2 т. Т. 1 / под. ред. М.Г. Бархин А.В. Иконников. - М.: Искусство, 1975. - 344 с.
100. Матвеев, А.В. Россия: архитектура, градостроительство и строительная наука на пороге XXI века. / А.В. Матвеев // Бюл. строит. техники. — Вып. 4. М., 1998.- С. 2 - 6.
101. Маца И.Л. О природе архитектуры. // Архитектура СССР. - 1935. – №3. - С. 7 – 9.
102. Маца, И. К вопросу о художественном образе в архитектуре. // Архитектура СССР. - 1933. - № 5. - С. 36 – 41.
103. Маца, И.Л. О конструктивизме (историко-художественные заметки). / И.Л. Маца // Искусство. - 1971. - №8.- С. 40 - 47.
104. Маца, И.Л. Пути развития пространственных искусств. / И.Л. Маца // Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. – М., 1929. – С. 391 – 427.
105. Маца, И.Л. Советское искусство за 15 лет. / И.Л. Маца и др. – М.-Л.: Огиз - Изогиз, 1933. - 663 с.
106. Маца, И.Л.. К вопросу о художественном образе в архитектуре. / И.Л. Маца // Архитектура СССР. - 1933. - №5. – С. 36 - 41.
107. Методические рекомендации по проектированию реконструкции городов с ценным историко-культурным наследием. // ЦНИИЭП градостроительства. - М.: ЦНИИЭП градостроительства, 1989.
108. Михайлов, Б.П. Ордер в советской архитектуре. // Архитектура СССР. – 1939. - №8. – С. 31 – 36.
109. Михайлов, Б.П. Стиль в архитектуре. // Архитектура СССР. – 1933. - №12– С. 28 – 32.

110. Морозов, А.И. Конец утопии. / А.И. Морозов. - М., 1995. - 224 с.
111. Нащокина, М.В. Сто архитекторов московского модерна. Творческие портреты. / М.В. Нащокина. – М., 1998. – 315 с.
112. Нащокина, М.В. Сто архитекторов московского модерна. / М.В. Нащокина. – М., 2000. – 302 с.
113. Нащокина, М.В. Архитектуры московского модерна. / М.В. Нащокина. – М., 2005. – 535 с.
114. Нащокина, М.В. Московский модерн. / М.В. Нащокина. – СПб., 2011. – 791 с.
115. Никифорова, Л.В. Дворец в истории русской художественной культуры. / Л.В. Никифорова. - СПб., 2006. - 346 с.
116. Норенков, С.В. Анализ архитектурного произведения. / С.В.Норенков. – Горький: ГИСИ, 1983. - 34 с.
117. Норенков, С.В. Архитектоническое искусство. / С.В. Норенков.- Н. Новгород: Волго-Вятское книж. изд-во, 1991. - 200 с.
118. Норенков, С.В. Культурфилософия концептуального проектирования: архитектурный анализ и научные исследования. / С.В.Норенков. - Н. Новгород: ННГУ, 1997. - 120 с.
119. От Архитектурной Секции Отдела Изобразительных Искусств К.Н.П. // «Искусство коммуны», №.16. – Петроград. 23 марта 1919 г.
120. Орельская, О.В. Архитектура эпохи советского авангарда в Нижнем Новгороде. / О.В. Орельская. – Н. Новгород: Промграфика, 2005. – 382 с.
121. Орельская, О.В. Виктор Быков: Восхождение. / О.В. Орельская. – Н. Новгород: Промграфика, 2003. - 208 с.
122. Орельская, О.В. Архитектура эпохи модерна в Нижнем Новгороде: монография. / О.В. Орельская.- Н. Новгород: «Промграфика», 2000. – 160 с.
123. Орельская, О.В. Реконструкция исторического центра города. Очередные задачи и пути их решения: тез. докл. конф. / О.В. Орельская. - Н. Новгород. 1997. - С. 14 - 15.

124. Паперный, В.З. Культура Два. / В.З. Паперный. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 382 с.; изд. 2-е: М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 407 с.
125. Пилявский, В.И. История русской архитектуры. / В.И. Пилявский, Т.А. Славина и др. – М.: Искусство, 1993. – 600 с.
126. Пилявский, В.И. Национальные особенности русской архитектуры. Русская архитектура XI-XX веков : учеб. пособие. / В.И. Пилявский. - JL: Изд-во Ленингр. инж.-строит. ин-та, каф. истории архитектуры, 1974. - 90 с.
127. Подлинный отзыв 6-й экспертной комиссии на мануфактурной выставке в Москве в 1865 году о Строгановском училище технического рисования. // Бутовский В.И. Русское искусство и мнения о нем Е. Виолле-ле-Дюка, французского ученого-архитектора, и Ф.И. Буслаева, русского ученого-археолога - М., 1879. - С. 155.
128. Подовинников Н.П. Градостроители. / Н.П. Подовинников, И.М. Зобина // Волжская коммуна. 1952, 10 февраля.– С. 2.
129. Поляков, Н.Х. Элементы архитектурного ансамбля Москвы. / Н.Х. Поляков // Строительство Москвы. - М., 1936. - № 5. – С. 15.
130. Постановление Совета строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. II. Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов Союза СССР в г. Москве. // Советская архитектура. - М., 1932. – № 2 – 3, - С. 116.
131. Пруцын, О.И., Архитектурно - историческая среда. / О.И. Пруцын, Б. Рамашевский, В. Борусевич. - М., 1990. - 220 с.
132. Пруцын, О.Н. Город и архитектурное наследие. / О.Н. Пруцын. – М.: Стройиздат, 1980. – 88 с.
133. Регамэ, С.К. Сочетание новой и сложившейся застройки при реконструкции городов. / С.К. Регамэ, Д.В. Брунс, Г.Б. Омеляненко.-М.: Стройиздат, 1988. – 142 с.
134. Реконструкция исторически ценных городов в СССР. // под. ред. Е.В. Михайловского. – М.: ЦНТИ, 1972. – 64 с.

135. Рубаненко, Б.Р. Творческие итоги строительства новых станций Московского метро. / Б.Р. Рубаненко // Архитектура и строительство. – 1950. - №2.- С. 1-10
136. Руднев, Л.В. О формализме и классике. / Л.В. Руднев // Архитектура СССР. – 1954. - №11.- С. 30 – 32.
137. Рябушин, А.В. Советская архитектура. / А.В. Рябушин, И.В. Шакурова. - М.: Стройиздат, 1984. - 216 с.
138. Рябушин, А.В. Новые горизонты архитектурного творчества 1970 - 80-е годы. / А.В. Рябушин. - М., 1990. - 180 с.
139. Рябушин, А.В. Советская архитектура. / А.В. Рябушин, И.В. Шишкина. – М.: Стройиздат, 1984. – 216 с.
140. Рябушин, А.В. Этапы развития советской архитектуры. / А.В. Рябушин. – М.: Стройиздат, 1979. – 59 с.
141. Саваренская, Т.Ф. История градостроительного искусства. / Т.Ф. Саваренская. – М: Стройиздат, 1987. – 190 с.
142. Савицкий, Ю.Ю. Каро Алабян. / Ю.Ю. Савицкий // Советская архитектура. - №18. - 1969. – С. 92-94.
143. Савченко, И.П., Архитектура. / И.П. Савченко, А.Ф. Липявкин, П.П. Сербинович. - М.: Высшая школа, 1982. – 376 с.
144. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Ивановская область. Отв. ред. Щёболева Е.Г. Ч. 1. - М.: Наука, 1998. – С. 96, 99, 103-106, 117; Ч. 2. - М.: Наука, 2000. - С. 104, 112, 402; Ч. 3. - М.: Наука, 2000. - С. 11, 136, 301, 469, 636.
145. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Тверская область. Отв. ред. Смирнов Г.К. Ч.1. - М.: Наука, 2003. - С. 128, 137.
146. Свод памятников архитектуры и монументального искусства России: Владимирская область. Ч. 1. Отв. ред. Седов Вл. В. - М.: Наука, 2004. - С. 340.
147. Седов, Владимир. Итальянский Дворец Советов. / Владимир Седов. // «Итальянский Дворец Советов». Каталог к выставке Музея архитектуры им. А.В. Щусева. - М.: МУАР, 2007. - С. 52-72. всего 239 стр

148. Селиванова, А.Н. Творческие поиски в теории и практике советской архитектуры 1930-х годов: автореф. дис. ... канд. арх - М., 2009. – 29 с.
149. Семенов, В.Н. Вопросы планировки. / В.Н. Семенов // Академия архитектуры. – М., 1935. - № 4. - С. 39 – 43.
150. Смирнов, Л.Н. Социалистическая утопия как архитектурная реальность: Архитектура Москвы 30-х – начала 50-х годов. / Л.Н. Смирнов // Наше наследие. – 1995. - № 35 – 36. - С. 198 - 209.
151. Советское искусство. // Развитие стиля в советской архитектуре. - М., 1950, сентябрь.
152. Соколов, Л.И. Административные центры городов. / Л.И. Соколов. – М.: Стройиздат. 1979. – 158 с.
153. Стригалева, А.А. Художественный образ в архитектуре и его структура. // Теория композиции советской архитектуры. М.: Стройиздат, 1986. – 518 с.
154. Суздалева, Т.Э. Н.А. Троцкий. / Т.Э. Суздалева. - Л., 1991. - 180 с.
155. Тасалов, В.И. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. / В.И. Тасалов. - М., 1979. - 240 с.
156. Толстой, А.Н. Поиски монументальности. / А.Н. Толстой // Известия. - 27 февраля 1932.
157. Уоткин, Д. История западноевропейской архитектуры. / Д.Уоткин. – Koln: Konemann, 1986. – 424 с.
158. Фаворский, В.А. Предметность, масштабность, реализм. / В.А. Фаворский // Архитектура СССР. – 1934. - №11.- С. 5 – 6.
159. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. / Г. Фар-Беккер. - Koln: Konemann, 1996. – 423 с.
160. Филюкова, Н.И. Каталог коллекции проектов конкурса на Дворец Советов Музея им. Щусева в Москве. - М., 1989. - 108 с.
161. Фомин, И.А. Предисловие. / И.А. Фомин // В.В. Степанов. А.Е. Белогруд. – Ленинград. 1939. – С. 5-6.

162. Хазанова, В.Э. К истории проектирования Дворца Советов СССР в Москве. / В.Э. Хазанова // Советское изобразительное искусство и архитектура 60-70-х годов. – М.: Наука, 1979. – С.166-213.
163. Хазанова, В.Э. Советская архитектура первой пятилетки. / В.Э. Хазанова. - М., 1980. - 374 с.
164. Хазанова, В.Э. Советская архитектура первых лет Октября 1917-1925 гг. / В.Э. Хазанова. – М.: Наука, 1970. – 205 с.
165. Хан-Магомедов, С.О. Александр Веснин и конструктивизм. / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Архитектура-С, 2007. - 412 с.
166. Хан-Магомедов, С.О. Архитектурные школы 1917-1932 годов. // Теория композиции в советской архитектуре. М.: Стройиздат, 1986. - С. 20 - 34.
167. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда. Книга первая. Проблемы формообразования. Мастера и течения. / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Стройиздат, 1996. — 709 с.
168. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда. Книга вторая. Социальные проблемы. / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Стройиздат, 2001. — 712 с.
169. Хан-Магомедов, С.О. Рационализм — «формализм». / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Архитектура-С, 2007. — 496 с.
170. Хан-Магомедов, С.О. Сто шедевров советского архитектурного авангарда. / С.О. Хан-Магомедов; на рус. и исп. яз. — М.: Едиториал УРСС, 2005. — 456 с.
171. Хан-Магомедов, С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Архитектура-С, 2007. — 520 с.
172. Хан-Магомедов, С.О. Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. / С.О. Хан-Магомедов / С.О. Хан-Магомедов. — М.: Архитектура, 1997. — 193 с.
173. Хан-Магомедов, С.О. Архитектура советского авангарда: в 2 т. / С.О. Хан-Магомедов. - М.: Стройиздат, 1996. 708 с.
174. Хан-Магомедов, С.О. Конструктивизм – концепция формообразования. / С.О. Хан-Магомедов. - М.: Стройиздат, 2003. – 576 с.

175. Хмельницкий, Д.С. Архитектура Сталина. Психология и стиль. / Д.С. Хмельницкий. - М.: Прогресс-Традиция, 2007. - 376 с.
176. Швидковский О. Архитектурная критика. Проблемы и задачи. // Архитектура СССР. - 1972. - № 5. - С. 2 – 31.
177. Шквариов, В.А. Советская архитектура за 15 лет РСФСР. / В.А. Шквариов. – М.: Академия архитектуры СССР, 1950. – 340 с.
178. Шпеер, А. Воспоминания. / А. Шпеер. – Смоленск: Русич, Москва: Прогресс, 1997. - 203 с.
179. Шукурова, А.Н. Архитектура Запада и мир искусства XX века. / А.Н. Шукурова. – М.: Стройиздат, 1990. – 320 с.
180. Шумилкин, С.М. История русской архитектуры. / С.М. Шумилкин. - Н. Новгород. 1993.- 55 с.
181. Яковлев, С.О. О мастерстве архитектора. / С.О. Яковлев // Архитектура СССР. – 1953. - №5. – С. 5 – 10.
182. Яргина, З.Н. Градостроительный анализ. / З.Н. Яргина, Я.В. Косицкий, В.В. Владимиров и др. – М.: Стройиздат, 1984. – 244 с.
183. Apolonia, U. Futurist Manifestos. / U. Apolonia. - London, 1973. – 53 p.
184. Bayer, P. Art Deko Architecture. / P. Bayer. - London, 1999. - 224 p.
185. Benevolo, L. History of Modern Architecture. / L. Benevolo. London, 1971. - 358 p.
186. Brooks, A. The Prairie School. / A. Brooks. - Toronto, 2006. – 373 p.
187. Brumfield, W.C. A history of Russian architecture. / W.C. Brumfield. - Cambridge: Cambridge univ. press, 1993. – 421 p.
188. Campbell, J. The German Werkbund, The Politics of Reform in the Applied Arts/ / J. Campbell. - Princeton, 1978. – 56 p.
189. Cities after socialism Urban and Regional Change and Conflict in Post-Socialist Societies/ / Ed. By. Aridrusz, M. Harloe, I. Szelenyi. – Oxford - Cambridge. 1996. - 209 p.

190. Cohen, Jean-Louis. L'Oncle Sam au pays des Soviets: Le temps des avant-gardes. / J.-L. Cohen// Americanisme et modernite: L'ideal americain dans l'architecture. - Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1993. - P. 72-89.
191. Cohen, Jean-Louis. Avant-garde et revues d'architecture en Russie, 1917-1941. / J.-L. Cohen // Revue de l'Art, 1990, No. 89. - P. 29-38.
192. Cohen, Jean-Louis. Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893-1960/ / Jean Louis Cohen. – Paris: Flammarion, 1995. – 224 p.
193. Collins, P. Concrete, The Vision of New Architecture. / P. Collins. - 1959. – 352 p.
194. Colton, Timothy J. Moscow. Governing the Socialist Metropolis. / Timothy J. Colton. - Cambr., 1995. - 560 p.
195. Condit, C.W.: American Building Art: 20th Centery. / C.W. Condit. - New York, 1961. – 318 p.
196. Cooke, Catherine. Mediating Creativity and Politics: Sixty Years of Architectural Competitions in Russia. / Catherine Cooke // The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932. - New-York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1992. - P. 680-715.
197. Cooke, C., Kazus, I. Soviet Architectural Competitions, 1920s – 1930s. / C. Cooke, I. Kazus. - London, 1992. – 117 p.
198. Diamonstein, B. Landmarks. Eighteen wonders of the New York world. / B. Diamonstein. - New York. - 1992. – 160 p.
199. Dunham, V. In Stalin's Time. Middle class values in Soviet Fiction. / V. Dunham. - Cambridge. - 1990. - 342 p.
200. European Urban History. / Ed. By R. Rodger. - Leichester-London, -1993. - 434 p.
201. Encyclopedia of Modern Architecture. / Gen. Editor Gerd Hatje. - London: Thames and Hudson, 1965. – 336 p.
202. Fishman, R. Urban Utopias in the 20th Centery. / R. Fishman, New York, 1977. – 434 p.
203. Fishman, R. Urban Utopias in the Twentieth Century, Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and La Carbusier. / R. Fishman. - New-York, 1997. - 433 p.

204. Fitzpatrick, S. *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* / S. Fitzpatrick. - Ithaca. Cornville, 1992. - 456 p.
205. Fitzpatrick, Sh. *Cultural revolution in Russia 1928-31.* / Sh. Fitzpatrick. – London - Baltimore. - 460 p.
206. Frampton, K. *Modern Architecture: A Critical History.* / K. Frampton. 3-ed edition. - London: Thames and Hundson, 1992. - 376 p.
207. Gleason, W. *Public health, Politics, and Cities in late Imperial Russia.* / W. Gleason // *Journal of Urban History* 16 (Aug., 1990). – P. 132 - 167.
208. Gramigna, Giuliana; Mazza, Sergio. *Milano. A Century of Milanese Architecture from Cordusio to Bicocca.* / Giuliana Gramigna, Sergio Mazza. - Milano: Hoepli, 2001. – 589 p.
209. Gunhter, Hans. *The Culture of the Stalin period.* / Hans Gunhter. London. 1990. - 390 p.
210. Hall, P. *The City of Tomorrow, an Intellectual History of XX century Urbanism.* / P. Hall. – London, 1990. - 566 p.
211. Hall, P. *Urban and regional Planning.* / P. Hall. – Manchester, 1974. - 345 p.
212. Hamm, M. *The City in Late Imperial Russia.* / London, 1986. - 450 p.
213. Harris, C. *Cities of Soviet Union.* / C. Harris. – London, 1970. - 430 p.
214. Hellmund, D. *Die neue Wohnungsbaureihe Suhl WBR S84 als Haupter-zeugnis fur den komplexen Wohnungsbau.* / D. Hellmund. // *Architektur der DDR.* 1987. - № 3. - P. 24 - 26.
215. Bater, J. *St. Petersburg: Industrialization and Change.* / J. Bater. – London, 1976. - 56 p.
216. Kador, A. *Opera houses of Europe.* / A. Kador. – England, 1996. – 127 p.
217. Kopp, A. *Constructivist Architecture in Soviet Union.* / A. Kopp. – London, 1972. - 234 p.
218. Kopp, A. *Town and revolution: Soviet Architecture and City planning.* / A. Kopp. – London, 1970. - 450 p.
219. Kotkin, S. *Magnetic Mountain, Stalinizm as a Civilization.* / S. Kotkin. – Berkley, 1995. - 450 p.

220. Leeuwen, Thomas A.P. van. The Skyward Trend of Thought The Metaphysics of the American Skyscraper. / Thomas A.P. van Leeuwen. - Cambridge, Mass.: The MIT Press., 1988. – 176 p.
221. Lewis, H.M. Planning the Modern City. Vol.1. / H.M. Lewis. -New-York-London, 1957. - 345 p.
222. Lizon, P. The Palace of Soviets - the Paradigm of Architecture in the USSR. / P. Lizon. - Colorado: Three Continents Press INC, 1992. - 244 p.
223. McCean, R.B. St. Petersburg. Between the Revolutions. Workers and Revolutionaries. June 1907 - February 1917. / R.B. McCean. London. - 1990. - 230 p.
224. Meller, H. European Cities 1890-1930-s. History, Culture and the Build Environment. / H. Meller. – Chicago, 2001. - 566 p.
225. Meller, H. European Cities 1890-1930-s. History, Culture and the Build Environment. / H. Meller. – Chicago, 2001. - 546 p.
226. Nakov, A.B.: Tatlin's Dream – Russian Suprematist and Constructivist Art 1910 – 1923. / A.B. Nakov. - London, 1973. – 92 p.
227. Pahl, R.E. Patterns of Urban Life. / R.E. Pahl. – London, 1973. - 290 p.
228. Park, R.E. The City. / R.E. Park, E.W. Burges, R.D. McKenzie. – Chicago, 1926. - 134 p.
229. Parkins, F. City Planning in Soviet Russia. / F. Parkins. - Chicago, 1953. - 390 p.
230. Porter, R. A Social History. / R. Porter. – London, 1994. - 356 p.
231. Renaud, B. Housing Reform in Socialist Economies. / B. Renaud. - Washington: World Bank, 1991. - 125 p.
232. Re-Presenting the City: Ethnicity, Capital and the Culture in the XX century Metropolis. / Ed. By A.D. King. – London, 1996. - 324 p.
233. Rotenberg, R. Landscape and Power in Vienna / R. Rotenberg. - Baltimore-London. 1995. - 370 p.
234. Scott, Pamela; Lee, Antoinette J. “Southwest Quadrant”. Buildings of the District of Columbia. / Pamela Scott, Antoinette J. Lee. – New York: Oxford University Press, 1993. – P. 239.

235. Senkevitch, Anatole Jr. Soviet Architecture 1917-1962. A Bibliographical Guide to Source Material. / A. Senketitch. - Charlottesville: Univ. Press of Virginia, 1974. - 284 p.
236. Stites, R. Revolutionary Dreams. Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution. / R. Stites. - Oxf., 1989. - 165 p.
237. The early Modern town. A Reader. / Ed. By P. Clark. L., 1976. -560 p.
238. The Modern City. / by S. Riemer. - New-York, 1952. - 345 p.
239. Urban Life, Readings in Urban Anthropology. / G. Gmelch, W.P. Zenner (Eds). - New-York, 1990. - 324 p.
240. Weiner, D.R. A Little Corner of Freedom. Russian Nature Protection from Stalin to Gorbachev. / D.R. Weiner. - Baltimore. 1999. - 456 p.
241. Wirth, L. On Cities and Social Life. / L. Wirth // Selected papers. -Chicago-London, 1964. - 460 p.
242. ГАРФ. Ф.5446. Оп.32. Ед.хр.9. Л.110.
243. РГАЛИ. Ф.1981. Оп.1. Д.50. Л. 15-16, 21, 27.
244. РГАЛИ. Ф.1981. Оп.1. Д.158. Л. 57, 59-59 об.
245. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.1. Л. 1-2, 8 об.-9.
246. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.2. Л.1-1 об., 3, 4-6 об., 20-21, 36, 101-102, 106, 116-117,
247. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.3. Л.65-66, 72, 78-79.
248. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.4. Л.3-8, 65.
249. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.10. Л.13, 23, 112, 168-170, 209, 221,
250. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.11. Л.45.
251. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.19. Л.2-4, 9, 11-13, 29, 63-65, 71, 210, 253, 257, 267-268, 301, 324.
252. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.29. Л.11-118.
253. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.34. Л.29.
254. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.39. Л.1-10, 25-26, 88-90
255. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.42. Л.4, 8-13.
256. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.45. Л. 4-30, 32.
257. ЦАГМ. Ф.694. Оп.1. Д.50. Л.28, 32-34, 37, 54, 104.