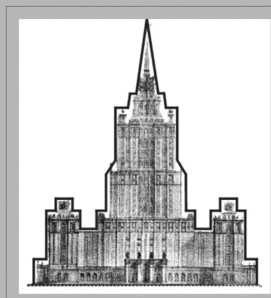


КРЕЙЗЕР И. И.

ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА СТУЛЯ АР ДЕКО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА 20-Х – 50-Х ГГ. XX СТ.

МОНОГРАФИЯ



EUROPEAN
SCIENTIFIC
PLATFORM

Крейзер Ирина Игоревна



ЭВОЛЮЦИЯ
ПЛАСТИЧЕСКОГО
ЯЗЫКА СТИЛЯ АР ДЕКО
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА
20-х – 50-х гг. XX ст.

МОНОГРАФИЯ

Винница
2019

УДК 72.038.17(47+57)
К 79

<https://doi.org/10.36074/kreizer.artdeco-2019>

Автор:

И. И. Крейзер, *кандидат архитектуры, доцент кафедры основ архитектуры Харьковского национального университета строительства и архитектуры (Украина)*

К 79 **Крейзер, И. И.** (2019). *Эволюция пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре конца 20-х – 50-х гг. XX ст.*: монография. Винница: Европейская научная платформа. 178 ст.

ISBN 978-617-7171-90-3

DOI 10.25313/kreizer.artdeco-2019

Монография является отредактированным и адаптированным вариантом диссертационного исследования на соискание ученой степени кандидата архитектуры, защищенного автором в 2004 году.

Изложены исследовательские позиции в формировании представлений о декоративной ветви архитектуры конца 20 века, уточнены временные и территориальные границы развития Ар Деко, систематизирован словарь архитектурных форм, а также проанализированы и типологизированы разновидности и этапы развития пластического языка Ар Деко.

Монография предназначена для научных работников, преподавателей, аспирантов, студентов архитектурных вузов и факультетов, практикующих архитекторов, а также для всех интересующихся историей и развитием отечественной архитектуры.

УДК 72.038.17(47+57)

ISBN 978-617-7171-90-3

© Крейзер, И. И., 2019
© Европейская научная платформа, 2019

Перепечатка запрещена



СО Д Е Р Ж А Н И Е

ВВЕДЕНИЕ	4
РАЗДЕЛ 1.	
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ К ОПИСАНИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ СТИЛЯ АР ДЕКО	9
1.1. Развитие исследовательских позиций и представлений об Ар Деко	9
1.2. Определение временных и территориальных границ распространения стиля Ар Деко	39
1.3. Современное представление о строении и развитии пластического языка стиля Ар Деко	46
<i>Выводы 1 раздела</i>	52
РАЗДЕЛ 2.	
ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК СТИЛЯ АР ДЕКО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ	54
2.1. Семантическое поле	54
2.2. Морфологический словарь	76
2.3. Композиционные техники	95
<i>Выводы 2 раздела</i>	110
РАЗДЕЛ 3.	
РАЗВИТИЕ ЯЗЫКА СТИЛЯ АР ДЕКО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ (КОНЕЦ 1920-Х – 1950-Е ГГ.)	112
3.1. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса	112
3.2. Этапы развития пластического языка стиля Ар Деко	128
3.3. Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко	138
<i>Выводы 3 раздела</i>	162
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	165
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	171

местные названия в странах Восточной Европы – это разновидности стиля Ар Деко, который охватил Европу и Америку в первой половине XX ст. Основным теоретическим исследованием стиля Ар Деко в контексте мирового процесса является диссертация Т. Малининой «Стиль Ар Деко. Истоки, региональные варианты, особенности эволюции», (Москва, 2002). Но в работах указанных ученых не выявлено как декоративная ветвь отечественной архитектуры 1920-х – 1950-х гг. соотносится с западноевропейской и американской разновидностями стиля Ар Деко, что такое «архитектура сталинского периода» и как она встраивается в мировой архитектурный процесс.

Цель данной монографии – определить композиционные принципы пластического языка декоративной ветви отечественной архитектуры конца 1920-х – 1950-х годов и выделить основные этапы его эволюции.

В соответствии с заданной целью автором выдвигаются следующие **задачи**:

- выявить исследовательские позиции в формировании представлений о декоративной ветви архитектуры конца 1920-х – 1950-х годов;

- уточнить временные и территориальные границы развития Ар Деко в отечественной архитектуре;

- выявить содержание пластического языка отечественного стиля Ар Деко;

- систематизировать словарь архитектурных форм и раскрыть композиционные техники пластического языка стиля Ар Деко;

- проанализировать причины возникновения и определить этапы развития пластического языка стиля Ар Деко;

- выявить типологию разновидностей пластического языка Ар Деко.

Объект исследования – декоративная ветвь отечественной архитектуры конца 20-х – 50-х гг. XX ст. **Предметом** исследования является пластический язык стиля Ар Деко и его эволюция.

Границы исследования определяются архитектурой второй половины 1920-х - 1950-х гг. на территории СССР.

Методика исследования, результаты которого отображены в данной монографии включает:

1. Сравнительный анализ отечественных архитектурных объектов с американскими и западноевропейскими представителями стиля Ар Деко.

2. Композиционный анализ архитектурных сооружений выявляет группы представителей стилевых разновидностей пластического языка Ар Деко.

3. Семиотический анализ отечественных архитектурных объектов с трех позиций: семантики, морфологии и синтаксиса, то есть исследование архитектурного языка стиля Ар Деко.

4. Для рассмотрения основных событий в советской архитектуре конца 20-х – 50-х годов XX столетия, направлений и течений, перемен в архитектурном и строительном законодательстве и т.д. в работе применяется метод историко-генетического исследования.

Научная новизна полученных результатов состоит в том, что:

- вводится в научный обиход знание о пластическом языке стиля Ар Деко в отечественной архитектуре конца 1920-х – 1950-х годов;

- уточняются временные границы развития пластического языка стиля Ар Деко на территории СССР в контексте развития западноевропейской и американской разновидностей;

- впервые рассматриваются словарь архитектурных форм пластического языка стиля Ар Деко, значения и композиционные техники формирования объекта;

- выявляются причины возникновения пластического языка Ар Деко в отечественной архитектуре;

- вводится в научный обиход типология разновидностей пластического языка отечественного стиля Ар Деко.

“Капреализм”

1. Жилой дом “Патриарх”. г. Москва. 1997-2002 г. Арх.: С. Ткаченко, О. Дубровский, Е. Грицкевич, О. Скумс

2. Административное здание на Долгоруковской улице в Москве. 2000-2001 гг. Арх.: П. Андреев, В. Ковшель, С. Солонкин

“Нео-ар деко”

3. “Новый дом на Карповке” г. С-Петербург. Рук. проекта М. Мамошин. 2003 г.



Реконструкция архитектурного стиля, известного под именами “соцреализм”, “Стиль Сталин” и др. наблюдается сегодня в столичных городах бывших советских республик. В журнале “Проект Россия” [2000/2] тема наследования послевоенного периода в современной архитектуре Москвы получила название - “капреализм” по аналогии с “соцреализмом”. В статьях высказываются мнения относительно характера архитектуры: “Нынешние высотки спроектированы другим поколением архитекторов, испорченных функционализмом, хотя и старающихся исправиться”; “Навык использования классических деталей исчез, и нет в России архитекторов, которые могли бы свободно пользоваться этим классическим лексиконом”; “Это был стиль ... осознанного ордера, требующий ясного объяснения каждой детали”.

4-5. Жилой дом.
Ул.: Лютеранская, Шелковичная. г. Киев.
Арх. Ю. Каракис. 1935-37 гг.
Реконструкция с надстройкой 2-х этажей. 2003 год.
6. Колонна кассового зала Киевского вокзала. В настоящее время “модернизирована”, декор капители утрачен
7. Жилой дом по ул. Сумской в Харькове. Арх. Г. В. Сихарулидзе. 1954 г.
Современное фото - 2004 г. Реконструкция 1-го эт. под магазин “Воронин”. Козырек полностью скрыл 1-й этаж.



4



6



5



7

8. Гостиница “Москва”. Арх. А. В. Шусев. 1938 г.
Так называемая реконструкция памятника архитектуры включает его полный снос - фото 2004 г.
Архитектура не получившая должной оценки до сегодняшнего дня, подвергается “перделке”, что вполне одобряется городскими властями.



8

Р А З Д Е Л 1

ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ К ОПИСАНИЮ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ СТИЛЯ АР ДЕКО

1.1. Развитие исследовательских позиций и представлений об Ар Деко.

Двадцатый век общепринято называть эпохой модернизма. Обращаясь к фундаментальным историческим и теоретическим трудам, посвященным архитектуре XX столетия, наш взгляд концентрируется чаще всего на одном большом явлении, именуемом – модернизм. Незаметно ускользает сложность и неоднозначность культуры всего этого периода. Высоко ценится русский конструктивизм и абстракционизм начала XX века, ценится западный функционализм, и все это прямо связывается с поздним модернизмом. А такие явления, как: архитектура «соцреализма», «архитектура Муссолини», «архитектура нацистской Германии», западные ретростили, не укладывающиеся в рамки рационалистических течений, остаются вне поля зрения. Между тем, рядом с архитектурой модернизма существует огромное количество сооружений совершенно иной пластики, служащих «фоном» для рационалистического направления. Эта архитектура не получила должной оценки в период всеобщей рационализации. Отрицательное отношение к декору привело к тому, что эта архитектура не только не изучалась, ее старались не замечать. Однако, с потерей модернизмом ведущих позиций, стали появляться публикации, поднимающие вопрос о том, что необходимо признать ценность этого исторического наследия. В настоящее время происходит переосмысление недавней истории, как в теоретическом, так и в практическом плане, часто выражающееся в возврате к ретростилям. Среди позиций отечественных исследований архитектуры конца 20-х –50-х гг. XX ст. удастся выделить несколько временных этапов и соответственно подходов, имеющих особую специфику в изучении и описании указанного периода. I-й этап - Осмысление архитектурной деятельности своей и своих современников, которые работали над созданием архитектуры, отвечающей духу первого в мире государства рабочих и крестьян. Обсуждались направления в создании нового стиля, методы работы, творческие отчеты, выявлялись группировки в архитектурной среде. Одним из первых такие исследования начал проводить архитектор Н.А. Троцкий в 40-х годах [1]. Отношение к проблеме поиска нового стиля, описание собственного творческого кредо мы можем найти в сохранившихся

документах, статьях и книгах о И.А. Фомине [2], И. Жолтовском [3,4], Б. Иофане [5], С. Серафимове [6], Е.Н. Лансере, Н.Е. Лансере [7], Д. Чечулине [8] и др. В работах А. Носова [9], Н. Брунова [10], Г.И. Покровского [11] встречается описание композиционных приемов. Проблему «классического наследия» в советской архитектуре в предвоенные годы освещали: И. Маца [12], Д. Аркин [13], Л. Руднев [14]; в послевоенный период – Ю. Савицкий [15], К. Трапезников [16], М. Рзянин [17]. Описание употребляемых ордерных форм в архитектуре рассматриваемого периода показано в статье Б. Михайлова «Ордер в советской архитектуре» [18]. В сороковые годы актуальным являлся вопрос о синтезе архитектуры и искусства. Он рассматривался в статье «О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем» [19], книге «Вопросы синтеза искусств» [20], об этом же писали Б. Бакихин [21], Д. Аркин [22]. О национальных чертах в советской архитектуре довоенного периода писали А. Щусев [23], Ф. Пащенко [24], в послевоенный период – Ю. Яралов [25], А. Дмитриев [26]. В этот период появляется термин «архитектура соцреализма» [1, 27].

Многие советские архитекторы в первые годы существования СССР, понимая, что наступило время решительных перемен, старались идти в ногу со временем, но не способом отречения от традиций и прошлого, а путем перевода современных проблем на язык классической архитектуры. Ведущими мастерами этого направления являлись бывшие неоклассики И.В. Жолтовский, И.А. Фомин, В.А. Щуко, которые разрабатывали стиль, соединяющий технические достижения с классическим наследием, «приближая авангард к народному сознанию» [28]. Главными принципами работы этих архитекторов были: использование исторических форм «героического прошлого», гигантский масштаб, стилизация ордерной системы, минимизация декора. Архитектура получает соответствующие духу времени названия: «героический стиль», «красная дорика», «пролетарский стиль». В Западной Европе и США как и в архитектуре СССР, наблюдается в этот период борьба рационализма с традициями и ретростилями. Отличие состоит в том, что западные архитекторы декоративно обрабатывали техническую форму, применяя элементы, заимствованные у древних культур. А советские архитекторы действовали наоборот, старались классику сделать современной, авангардной. Среди старшего поколения архитекторов, имеющих опыт работы с классикой, особо выделялся академик архитектуры И.А. Фомин, который, разрабатывая новый архитектурный стиль, выдвинул теорию «пролетарской классики» (рис.1.1.а «Возникновение и становление термина Ар Деко», страница 12).

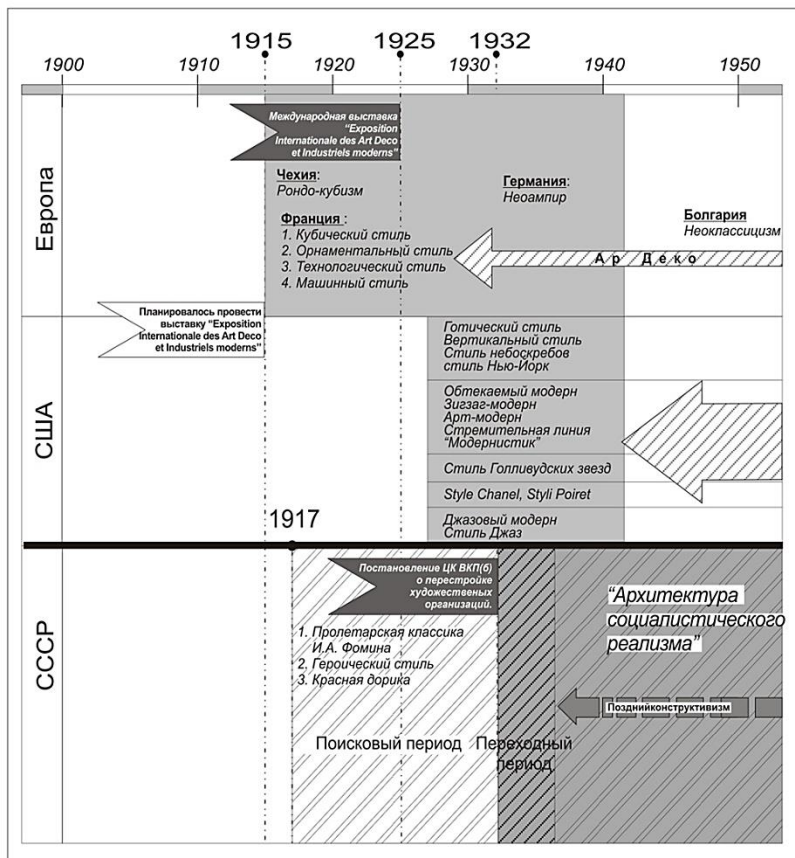
В качестве главных признаков нового стиля он выделял: «простоту, демократичность, интернациональность, порядок, стандарт, отказ от фетишизма пропорций, выявление тектоники новых конструкций» [2, стр. 158]. Описывая концепцию нового стиля, Фомин писал: «Стиль наш должен быть простой, здоровый, со строгими, четкими и лаконичными формами, но вместе с тем бодрый и жизнерадостный» [29, стр. 140]. Он считал, что новый стиль может стать интернациональным и демократическим благодаря ордеру, которому эти черты присущи изначально, «надо только его упростить и теснее связать с новой строительной техникой» [2, стр. 157].

Академик архитектуры стремился привнести в новый стиль порядок и дисциплину. В связи с этим, «пролетарская классика» балансировала на грани между авангардными концепциями и архитектурой эклектично-декоративного лагеря. Фомин «искал новый стиль, в котором были бы органически слиты новые эстетические идеалы, традиции классики и художественные возможности новой строительной техники» [2, стр. 158].

Хан-Магомедов, описывая творческие группы, существовавшие в 30-е годы и выявляя отличия в работе ведущих мастеров Фомина и Жолтовского, пишет: «В отличие от Жолтовского, И. Фомин видел в классическом ордере не систему композиционных приемов и средств гармонизации архитектурного образа, а набор взаимосвязанных между собой архитектурных форм, составляющих в совокупности своеобразный архитектурный язык, с помощью которого архитектор может разрабатывать любую тему. Пропорциям же отдельных элементов ордера и здания в целом он не придавал такого значения, как Жолтовский, считая, что гармоничная композиция – это не следствие использования определенных пропорциональных закономерностей, а результат творческой интуиции архитектора» [30, стр. 75]. В ответ на это И.В. Жолтовский выдвигал свою концепцию развития нового стиля советской архитектуры: «... для меня классика – не стиль, не тот или иной вариант ордерной архитектуры. Для меня классика и классическое – определенное и при том высшее качество художественного творчества, художественного образа» [29, стр. 48].

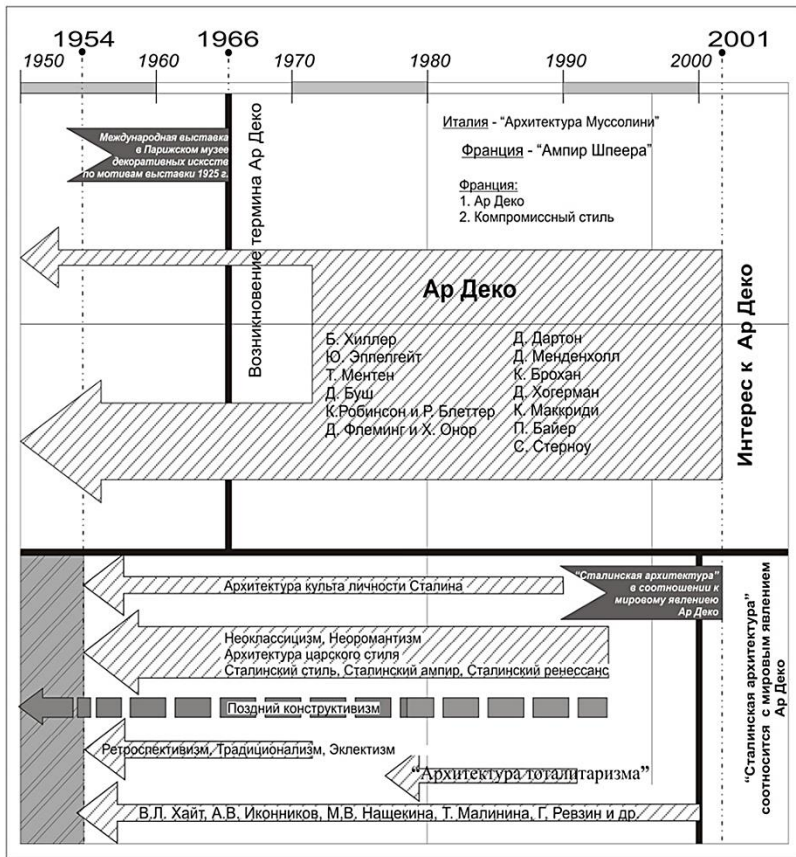
Еще более широкий взгляд на проблему нового стиля был у А.В. Щусева, который не считал запретной для творческого использования ту или иную историческую архитектурно-художественную систему: классику, русскую архитектуру XVIII века, конструктивизм и т.д.

Молодое поколение архитекторов, постигало основы работы с классикой у старшего поколения. И. Голосов вел поиски нового



Зарубежные издания, посвященные стилю Ар Деко

Рис. 1.1а Возникновение и становление термина Ар Деко



Издания, посвященные отечественной архитектуре кон. 20-х - 50-х гг. XX ст.

Рис. 1.1а Возникновение и становление термина Ар Деко

художественного образа, ориентируясь на использование возможностей классического ордера: «Он отбирал из ордерных форм те, которые, как ему представлялось, более созвучны эпохе, использовал лаконичный по формам, лишенный сложных декоративных элементов тосканский ордер, еще более упрощая и монументализируя его детали» [30, стр. 77]. И. Лангбард ценил в классике «архитектурную дисциплину и порядок», соразмерность форм. В создании архитектурных объектов стремился к «эмоционально насыщенным образам» без привлечения деталей и элементов классического наследия [30].

Вслед за Постановлением о перестройке литературных и художественных организаций и в архитектурной деятельности происходят изменения. Решением руководства страны и партии искусственно внедряется новый курс – на изучение исторического наследия. Луначарский отмечает наступление «волны монументализма» [31]. В Постановлении Совета Строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР от 28 февраля 1932 года говорилось: «Не предрешая определенного стиля, Совет Строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры» [32, стр. 116]. Период «перестройки» рационалистов, конструктивистов, функционалистов и других представителей авангардных группировок ознаменовался целым пластом архитектурных сооружений, которые позже, в 1990-е гг. получили название «архитектура переходного периода». Попытка молодых архитекторов-новаторов, воспитанных на идеях авангарда, и мало знакомых с принципами и законами классики, поначалу, приводили к бездумному копированию и эклектическим способам объединения отдельных элементов и форм, классических образцов с рационалистической архитектурой. Академик архитектуры И. В. Жолтовский писал о трудностях «переходного периода»: «... мы видим, что пущенное в обиход понятие «классика» тут же приобрело несколько трактовок. Неоднозначность толкования содержания этого понятия, от приподнято-метафорического, призывающего к проявлению высот профессионализма, до буквально «натуралистического», ассоциирующегося с тотальным внедрением архитектурных форм классики, привело к появлению новой проблемы – возможного разночтения термина «классика», которая и стала главным, но в то же время достаточно неопределенным «фоном» для дальнейшего развития советского зодчества» [33, стр. 57-58]. Процесс «освоения классического наследия» проходил не просто, как для молодых, так и для опытных архитекторов. Проблема поиска выражения нового стиля переживалась каждым

по-своему, индивидуально. В мае 1934 г. М.Я. Гинзбург ходил по улице Горького, где в витринах были выставлены архитектурные проекты, имеющие черты историчности и ретроспективы. Его не покидало «впечатление удивительной творческой нечистоплотности» [34, стр. 39]. Когда, затем еще один проектировщик Я. Корнфельд ходил по той же улице, то он отметил «несколько развязное стремление во что бы то ни стало убедить заказчика роскошью своего предложения» [34, стр. 39].

Авангард не смог удовлетворить запросы молодого, революционного государства. Его идеи были освоены и подхвачены новым стилем, который получает имя «архитектура соцреализма» [35]. Это название просуществовало до середины 50-х годов XX столетия, т.е. до момента принятия новым руководством страны постановлений об устранении «архитектурных излишеств» и переходе на путь индустриализации. Созданный декларативным путем новый стиль исчез аналогичным образом – по постановлению партии. Однако мы считаем, что не способ возникновения стиля, ни его отмена не может служить основанием для исключения художественного явления из общемирового процесса развития архитектуры.

В 30-40-е годы в советском искусствоведении делаются попытки осознать собственное творчество как стиль, «нащупать» признаки, дать ему характеристику и классификацию существующих школ и направлений. Известный советский критик Д. Аркин дает такое определение: «Свою традицию успела создать и советская архитектура, и в этой традиции можно уже отчетливо разглядеть черты нового стиля, - как ни условно звучит этот термин в приложении к советской архитектуре, к ее задачам и ее творческому диапазону. Надо продолжить, развить, неизмеримо обогатить эту традицию, отдельные элементы которой читаются и в лучших сооружениях московского метро, и в величественном массиве Днепроостроя, и в павильоне Парижской выставки 1937 г., и в ряде общественных зданий, возведенных в различных городах нашей страны. Эта традиция не имеет ничего общего с псевдомонументальной «классикой» ... Зато она является закономерным развитием принципов подлинной классики – принципов высокой простоты, технической целесообразности и ясной выразительности» [13, стр. 19]. Здесь автор дает перечень архитектурных объектов наиболее полно отображающих новый советский стиль, указывает черты и говорит о его преимуществах с классикой. Опираясь на вышесказанное, удастся обнаружить, что выявленные Д. Аркиным черты советского стиля близки в своих определениях к характеристикам западных исследователей

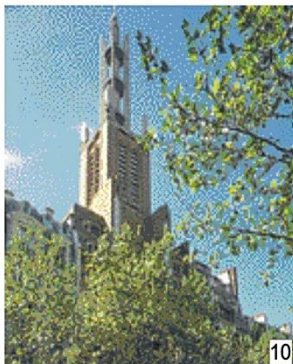
римскими образцами, сумели «обогатить свое творчество и приблизить его к архитектуре Ленинграда».

5. Основоположники монументальной классики - И. А. Фомин, В. А. Шуко. В этом же направлении работали Л. В. Руднев, И. А. Троицкий, Д. И. Бурыйшник, Е. И. Катонин и др.

Постепенно изучение и освоение классических образцов привело к стабильному, а затем все возрастающему декорированию объемов зданий. Внешнее сходство архитектурных объектов нового советского стиля с образцами Древнего Рима, Ренессанса, русского классицизма отражало идеи руководящих верхов – создания архитектуры «понятной» народу.

II-й этап исследований наступает в начале 60-х годов - это критическое отношение к советской архитектуре конца 20-х – 50-х годов XX столетия. Известное выступление Н. С. Хрущева, прозвучавшее на Всесоюзном совещании строителей 7 декабря 1954 года было названо западными историками «одним из важнейших манифестов модернистской архитектуры» [37, стр. 6]. Новый период характеризуется сдержанным описанием архитектуры предшествующего периода, замалчиванием художественных достоинств сложившегося стиля, стремлением к большей индустриализации, что сближает этот период с технологичностью западной архитектуры. Среди критиков «архитектуры соцреализма» – приверженец модернизма А. Иконников [38]. Проблемы стилеобразования советской архитектуры указанного периода исследуют А. Каплун [39], В. Курбатов [40]. Описание методов работы советских зодчих есть в трудах М. Г. Бархина [28], А. И. Габричевского [41]. Наименования архитектуры интересующего нас периода в это время можно разделить на две группы: первая имеет политический оттенок и называется: «архитектура культа личности Сталина» [38, 42], вторая группа носит более профессиональный, но и архаический оттенок – «ретроспективизм», «традиционализм», «электизм» [43, 44, 45], что отражает применение стилем исторического материала (рис.1.1.2. «Многозначность в определении архитектуры кон. 20-х – 50-х гг. XX ст. в контексте современных исследований стиля Ар Деко», страницы 18-22). Согласно бытовавшему в 60-70-е гг. мнению искусство и архитектура 30-40-х гг. представляли собой лишь простое возвращение к прошлому, в чистом виде регрессивную реакцию против нового искусства, непонятного широким массам.

“Сталинский стиль”
 9. Площадь Р. Люксембург, г. Харьков. 1956.
“Архаика”
 10. Церковь Св. Духа. Париж. 1931 г.
“Неоклассика”
 11. Выставочный павильон. Париж. 1925 г.
“Эклектика”
 12. Павильон на одной из многочисленных выставок в США. 1939 г.
 13. Храм мормонов в Кардстоуне. Канада. 1931.
 14. Конкурсный проект театра Красной Армии в Москве. Г. Глушенко и Д. Фридман. 1934 г.



“Архитектура компромисса”
 15. Вид на реконструированный Дворец Шайо в Париже. До 1966 г. стиль Ар Деко существовал и фиксировался под различными названиями и только благодаря возникшему интересу к ретро-стилям и выставке 1925 г. возник этот термин.



Рис. 1.1.2. Многозначность исследовательских позиций и представлений об Ар Деко

“Сухой стиль”

16. Маллет-Стивенс, Париж. 1926-27.

Кубизм

17. Мавзолей им. В.И. Ленина, Москва. 1930.

Национальный чешский стиль

18. Набросок жилого дома, арх. П. Янак. 1913-1914 гг.

Сецессия

19. Жилой дом, арх. Й. Гончар. 1933 г.

Компромиссный стиль

20. Квартиры люкс. Париж, арх. Ж. Бассомпьер, П. Рютт, П. Сирвин.



Функционализм

21. Жилой дом, Арх.П. Алешин. Киев. 1928-1930 гг. Здание классифицировали как пример функционализма однако, в нем есть черты, которые роднят его с западноевропейским Ар Деко - это: симметрия на главном фасаде, экспрессия треугольных эркеров на вогнутой поверхности, упрощенная колоннада аттикового этажа.



Рис. 1.1.2. Многозначность исследовательских позиций и представлений об Ар Деко

Конструктивизм
 22. ДК Железнодорожников, г. Харьков. А. Дмитриев. 1927-32 гг.
“Архитектура переходного периода”
 23-25.
 Конкурсные проекты на здание ТАСС в Москве. Г. Глушченко. 1931-35 г.
“Пилонадный стиль”
 26. Дом на Барсеневской набережной в Москве. Арх. Б. Иофан, Д. Иофан. 1928-31.
“Стиль модернистик”
 27. Офисное здание. Уорен Уэйтмор. Нью-Йорк. 1928-29 гг.



Примеры отечественных архитектурных объектов в переходный период от конструктивизма и функционализма к “освоению классического наследия” имеют сходные черты с американскими зданиями раннего Ар Деко, а именно: геометрически ясное решение с декоративной отделкой.

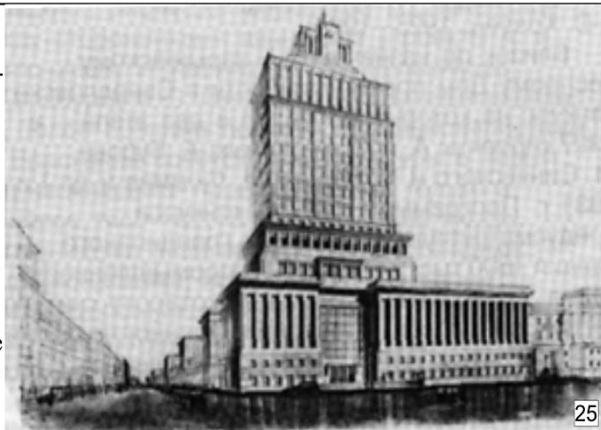


Рис. 1.1.2. Многозначность исследовательских позиций и представлений об Ар Деко

Вертикальный стиль
 28. Декоративное панно. Силуэт Манхэттена.
Нью-Йоркский стиль
 29. Эмпайр-стейт билдинг. Нью-Йорк. 1931 г.
Ретроспективизм
 30. Изображение на бумаге перспективы площади с новым зданием в Берлине. 1957 г.
Историзм
 31. Комсомольская площадь в Москве. 1960-е гг.



Идеология таких стран, как СССР, Германии, США разная, но архитектура имеет много общего. Ступенчатость, иерархия, центральная симметрия, в построении объемно-пространственной формы перекликается с ансамблем Кремля и собором Василия Блаженного в СССР; древними храмами майя и ацтеков в США и с архитектурой эпохи Возрождения, на которую ориентировались при восстановлении Восточной Германии.



Рис. 1.1.2. Многозначность исследовательских позиций и представлений об Ар Деко

**Тоталитарная
Архитектура**

32. Италия.
Бегуны.
33. Всемирная
выставка в
Париже, 1937 г.
Вид на
павильоны СССР
и Германии.
34. Конкурсный
проект Дворца
Советов, арх. Б.
Иофан, 1933 год.
35. Пролетарий.
Дворец культуры
и науки в Варшаве,
арх. Л. Руднев,
А. Великанов,
И. Рожин. 1956г.
36. Павильон
Германии, арх. А.
Шпеер, 1937 год.
37. Макет
Большого зала
ассамблеи Grobe
Hall. Берлин,
1938 г.

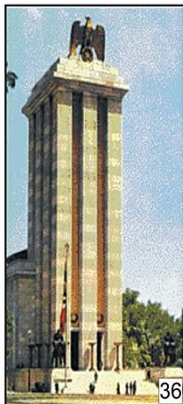
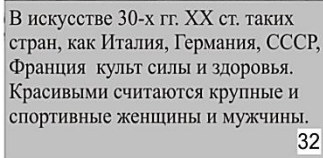


Рис. 1.1.2. Многозначность исследовательских позиций и представлений об Ар Деко

Эта позиция освещена в подборке журналов «Декоративное искусство» за 1961 год. На западе в это время выражается аналогичное отношение к ретростилям. И К. Фремpton [46], и Ю. Йодике [47], З. Гидиона [48], описывая архитектуру первой половины XX века, ведут жесткую линию модернизма, не замечая всего, что не укладывается в жесткие рамки «современного движения».

III-й этап исследований – демократические тенденции 80-х - 90-х гг. XX столетия, которые вызвали волну интереса к проблеме реабилитации «архитектуры соцреализма». Среди исследователей формируется ряд новых позиций: в работах Б. Гройса [49], А. Сардарова [50], В Паперного [34], Б. Черкеса [51], С. Иванова [52] архитектура исследуемого периода рассматривается как средство выражения идеологии правительствующей Коммунистической партии. Эта архитектура получает названия: «Стиль Сталин» [49], «архитектура царского стиля» [34, 53], «тоталитарная архитектура» [52] (рис.1.1.в «Возникновение и становление термина Ар Деко», страница 13).

В 1980-х гг. делаются попытки сравнения лучших отечественных архитектурных объектов с зарубежными аналогами. Противостояние СССР политическим системам Германии и Франции долго не позволяло увидеть сходство архитектуры павильонов на Всемирной выставке достижений 1937 года, проходившей в Париже. В 1984-м году советские теоретики А. Рябушин и Н. Смолина в статье «Архитектурный образ эпохи» впервые сравнили павильоны СССР и Германии и отметили сходство в композиционных приемах, примененных авторами разных государств: «Идеи демократии и гуманизма и, напротив, авторитарности и тоталитарности вербовали симметрию себе на службу – она способна вместить и выразить достаточно противоречивые смыслы...» [54, стр. 6].

Сейчас, спустя десятилетие после распада СССР, нас поражает то, чего старались не видеть полвека - сходство применяемых художественных приемов и форм у идеологически резко противостоящих друг другу советских и немецких архитекторов. Несмотря на жесточайшую изоляцию и невозможность тесного общения, как в советских, так и в немецких и итальянских проектах наблюдаются реминисценции на темы древнегреческих и древнеримских храмов, пропилей, триумфальных арок, императорских форумов, египетских и мексиканских пирамид и обелисков, итальянских ренессансных палаццо и французских классицистических комплексов. Всемирная выставка современных достижений и декоративных искусств, проходившая в 1937 году в

Он рассматривает период перехода от преобладающего конструктивизма к «сталинской архитектуре» и называет его «постконструктивистским направлением в рамках сталинского стиля» [50, стр. 31]. В. Паперный анализирует феномен «архитектуры соцреализма» и называет ее «архитектурой царского 1 стиля», подчеркивая связь архитектуры с авторитарным режимом правления в стране. В книге «Культура 2», стараясь дать ей определение, он пишет: «... внимательное изучение этой эпохи показывает, что неоклассицизм (и в частности дом Жолтовского) никогда не был по-настоящему канонизирован, и наиболее близким духу культуры был все-таки стиль Б. Иофана (а не И. Жолтовского или Л. Руднева), а у Б. Иофана классических колоннад нет» [34, стр. 16]. Далее Паперный говорит о специфике «сложного и противоречивого явления, которое называют «сталинской архитектурой» [34, стр. 15].

И А. Сардаров и В. Паперный впервые делают попытку подчеркнуть ценность архитектуры этого периода, не смотря на раскрывающиеся в 1980-1990-е годы в архивах факты преступлений государственных лиц перед советскими людьми.

Тоталитарная – такое общее название получила «архитектура соцреализма» у западных и отечественных исследователей в силу того, что она реализовала партийные установки и выполняла государственные заказы. Ряд исследователей, таких как Б. Гройс, Б. Черкес, С. Иванов выявляют подчиненность архитектурных процессов в исследуемый период государственной власти. Они показывают как по заказу партийного руководства страны, формулировались цели не только социалистического строительства, но и художественные задачи. Чтобы явить людям образ светлого будущего, привлекались монументальная пропаганда, киноиндустрия, радио, искусство. Архитекторы, художники, литераторы обращались к культурному наследию прошлого, заимствовали только то, что могло помочь создать иллюзорную картину нового мира – мира, где «все люди обретут равенство и счастье». Для этого сложившиеся типы общественных и жилых сооружений перерабатывались в соответствие с новыми задачами. Стилистика изменялась соответствующим образом: лучшие образцы Ренессанса, Барокко, Классицизма изучались и использовались в качестве прототипов. Однако архитектура соцреализма не отвергала наработки авангарда, а преобразовывала, сплавления рациональное конструктивное начало с созданной классическими эпохами стилистикой, наполняя получившееся новым содержанием. В 40-е годы казалось, что такая архитектура может убедить в правдивости идеологических установок, не смотря на ее

театрализованность. Исследователи «архитектуры соцреализма» считают вершиной тоталитарного режима такие постройки как: Московский метрополитен, проект Дворца Советов (Б. Иофан), здание Совмина в Киеве (арх. Фомин), Всесоюзную Выставку достижений народного хозяйства народов СССР (ВСХВ) и др. Хотелось бы отметить тот факт, что эти же объекты рядом современных западных исследователей определяются как примеры Ар Деко. Нелишне сказать, что все эти пышные нарядные здания, как и веселые радужные фильмы, создавались в самые тяжелые годы репрессий, голодомора, коллективизации и индустриализации. Отсюда, название - тоталитарная. Оно несет политический оттенок: «Культура тоталитарного государства выступает как единое, неразделимое, где главным из искусств подразумевается политика» [52, стр. 48]. Однако этот стиль отвечал духу времени, заставляя увлечься мечтами о «светлом будущем». «Соцреализм, - как утверждает Б. Гройс, - есть именно тот партийный, коллективный сюрреализм, который расцветает под знаменитым ленинским лозунгом «надо мечтать», - и это роднит его с художественными течениями 30-40-х годов за пределами Советского Союза» [49, стр. 52].

С. Г. Иванов один из авторов, рассматривающих культуру и, в частности, архитектуру «сталинского периода» с точки зрения господствующего в стране режима. В книге «Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма» он, вслед за В. Паперным, Б. Гройсом и др. исследователями изучает механизмы развития «сталинской архитектуры», проводит анализ и сравнение с архитектурными процессами аналогичного периода в нацистской Германии и Италии. С.Г. Иванов вводит понятие тоталитарной культуры: «социальный оптимизм» - самая устойчивая эмоциональная характеристика тоталитарной культуры на всех этапах развития» [52, стр. 32]. Далее он пишет:

– главным из «искусств» подразумевается политика, через призму которой и следует рассматривать практически все важнейшие тенденции в жизни и организации данного общества [52, стр. 48];

– «социальная задача тотального реализма состоит в том, чтобы «сказку сделать былью»;

– деятельность человека сталинской тоталитарной культуры призвана «не изменять этот мир, но совершенствовать и приукрашать» [52, стр. 49].

А. В. Анисимов определяет отечественную архитектуру 30-50-х гг. как «ретроспективную». В рамках 1934-1950-го гг. он выделяет два периода, называя их «сталинский экспрессионизм» и «советский



неоклассицизм» [55]. Исследовательская позиция А.В. Анисимова вызывает ряд вопросов, как-то: целый ряд архитектурных объектов не укладывается в определенные им рамки, кроме того, стилистика многих зданий не получила определение.

М. И. Астафьева исследовала происхождение и наполнение термина «социалистический реализм», возникшего в 1932 году и распространившегося на архитектуру, который имел множество толкований. В диссертационном исследовании она выходит на проблему формулировки этого понятия: «Здесь особенно выпукло выступает важнейшая особенность термина, которым оперируют архитекторы, - его смысловая неопределенность» [56, стр. 165]. Далее, она пишет: «Социалистический реализм – это и метод, и принцип, и одновременно стиль советской архитектуры. Его основные черты: идейность, реалистичность, правдивость, классичность, овладение современной техникой, образность, синтез искусств, связь с природой, забота о человеке. При этом одни и те же слова наполняются существенно различным содержанием, что и приводит к эластичной трактовке всего понятия в целом» [56, стр. 165]. Таким образом, мы видим, что проблема определения архитектурного стиля конца 20-50-х гг. чрезвычайно актуальна и до сегодняшнего дня не решена.

Не редко в публикациях 1990-х гг. можно встретить названия типа «поздний конструктивизм», «архитектура переходного периода» относящиеся к 1932-37 гг. Хронологию возникновения и развития архитектурных направлений, школ, группировок в СССР с 1917 по 1940-й, на основе сохранившихся архивных документов, чертежей, малоизвестных публикаций описал О.С. Хан-Магомедов в книге «Архитектура авангарда». Исследователь вводит периодизацию этого временного отрезка и дает трактовку, выявляет отличительные особенности каждого этапа. Хан-Магомедов характеризует процесс переориентации архитекторов после 1932 года как «постконструктивистский – движение от единого направления в разные стороны» [30, стр. 638]. Не попадающие в рамки рационалистических и авангардных группировок явления он называет «стилями» местного значения, например, «украинский стиль» (в Киеве разрабатывали Д. Дьяченко, П. Алешин), «неоармянский стиль» и др. Всю архитектуру довоенного периода он называет «сталинский ампир». В ней особо выделяет школу Б. Иофана как альтернативную «стилистическим заимствованиям и эклектизму в 40-е годы» [30, стр. 669].

Однако среди перечисленных точек зрения по поводу советской архитектуры указанного периода не удается выделить целостной систематической концепции. Существует множество имен и

понятий, тогда как нам необходим архитектурный термин, отражающий художественную суть стиля.

IV-й этап исследований 1990-е – 2000-е годы - происходит осознание того, что «архитектура социалистического реализма», имеющая множество трактовок и названий является частью мирового архитектурного процесса и «родственницей» западному стилю Ар Деко. Публикации, посвященные этому вопросу, представлены в журналах: «Ватерпас» [57, 58], «А.С.С.» [59], «Проект Россия» [60, 61, 62], «Проект Классика» [63, 64]. Первые попытки отнести советскую архитектуру 30-х – 50-х г.г. к мировому процессу осуществлены Е. Ремизовой, А. Буряком, А. Боковым, Г. Ревзиным, О. Рудченко, Т. Малининой, В. Хайтом, М. Нащекиной, А. В. Иконниковым и др. В статье «Про Ар Деко» А. Боков подчеркивает, что «сталинский стиль» и западный Ар Деко – это одно и то же явление: «... Ар Деко пришел в Россию, как и в остальной мир, на рубеже 30-х...» [60, стр.90].

Г. Ревзин предлагает рассматривать архитектуру «сталинского периода» как разновидность западного Ар Деко, поскольку она представляется «чем-то другим, чем-то принципиально отличным от архитектурного оформления тоталитаризма» [63, стр.106], «определение сталинской архитектуры как ар деко оказывается ... альтернативой, версией истории...» [63, стр.107], «... стоящие на улицах города превосходные здания – это вовсе не кошмарное наследие тоталитаризма, а что-то такое очень соблазнительное, западное, нью-йоркское и лондонское. И продолжать это можно вне всякой связи с тоталитарной идеологией» (см. рис. 1.1.a, страница 12). Другими словами термин Ар Деко позволяет исследователю занять позицию, изучающего архитектуру указанного периода с позиции архитектора, а не историка, политика и т.д.

Большая популярность Ар Деко на Западе вызывает интерес к этому явлению в пост-социалистических странах – Чехии, Польше и у нас на Украине. Исследовательница художественных произведений и местных традиций львовского Ар Деко А. Бенцекова утверждает, что в западной Украине и, в частности, в г. Львове существовал «независимый «украинский стиль» параллельно с независимым «польским стилем» в 1920-х – 1930-х годах» [65, стр.17]. Выявляя специфику львовской версии Ар Деко, А. Бенцекова, говорит о стремлении этого стиля соединять национальные традиции с современными достижениями, отсюда и разные направления и названия – «закопьянщина», «туцульщина» и др. Стиль Ар Деко во Львове проявил себя в декоративно-прикладном искусстве, в интерьерах, сохранились проявления в архитектуре, особенно архитектурном декоре: «Направление,

связанное с традициями народного строительства, плавно продолжает линию, начатую в архитектурном модерне» [65, стр. 17].

Исследователь Т. Г. Малинина в докторской диссертации «Стиль Ар Деко. Истоки, региональные варианты, особенности эволюции» показала роль Ар Деко как важной структурообразующей компоненты сложной художественной системы модернизма [66]. Целью ее работы было воссоздание целостной картины сложения стиля Ар Деко, дополненной анализом отечественного искусства. Однако, вопрос специфики развития отечественной архитектуры конца 20-х – 50-х гг. XX ст. в контексте западного стиля Ар Деко по-прежнему остается открытым.

Возникший в последнее десятилетие активный интерес к Ар Деко как на Западе так и в странах бывшего СССР, а также странах бывшего социалистического лагеря порождает целый ряд вопросов как теоретического, так и исторического плана. Обилие статей и высказываний по этому поводу наталкивает на размышление о том, когда возникло это явление как таковое и что скрывается за словом «Ар Деко», когда появился этот термин, кто его выдвинул, и что им обозначается?

Из европейских и американских литературных источников известно, что стиль Ар Деко на Западе охватил практически все сферы человеческой деятельности – полиграфию и рекламу, изготовление мебели и оформление интерьеров, дизайн одежды и украшений, архитектуру и многое другое. Впитывая и преобразовывая все новое, это течение умело использовало традиции, и этим оказалось в более выгодном отношении по сравнению с авангардом.

В европейской архитектуре момент возникновения Ар Деко четко не обозначен. Однако, известно из тех же источников [67, 68], что в 1925 году в Париже состоялась Международная выставка современных декоративных искусств и ремесел, на которой «в полном объеме были представлены достижения декоративно-прикладных искусств того времени» [67, стр. 4]. В журнале «Архитектурный дизайн» (АД) за октябрь 2003 года, посвященном Ар Деко, указывается, что привычной датой рождения этого стиля критики считают 1925 г. [69]. В то же время, некоторые интерьеры и виллы, построенные в начале XX века Ф.Л. Райтом, своей геометричностью уже отличается от Ар Нуво, а относятся скорее к Ар Деко [70]. Например: Willits House (1902), Pobie Hous (1909). Даже Winslow House (1893) имеет черты раннего Ар Деко. С.А. Стерноу и П. Байер пишут, что термин «Ар Деко» появился гораздо позже, в 1966 году, как производный от названия Exposition Internationale des Art decoratifs et Industriels Modernes, во

время прохождения в парижском Музее декоративных искусств выставки по мотивам 1925 года. Таким образом, название возникло тогда, когда сам стиль Ар Деко прекратил свое существование. И в этом усматривается сходство с ситуацией атрибуции советской архитектуры конца 20 – 50-х годов, когда спустя полвека стиль не имеет общего оъемлющего названия.

На выставке 1925 года «столкнулись» два противоборствующих направления в искусстве и архитектуре – это рационалистическое, представленное авангардными проектами некоторых стран, в том числе и Советским Союзом и декоративное – Францией, Польшей и другими европейскими странами. Художественный руководитель советского раздела этой выставки писал в отчетной статье: «В Европе сейчас существуют только два интересных города – Париж и Москва, два стиля, два глубоких художественных выражения двух противоположных ликов: сытая радость и революционная неудовлетворенность» [71, стр.76-77]. И, хотя Ар Деко предстал как пышный эффектный стиль, Ле Корбюзье отметил: «После 1925, любовь к древностям фактически закончилась ... Базой нового явились усилия создания индустриального» [66, стр. 11]. С продвижением рационалистического направления исчезли элегантность и игривость Ар Деко, однако было бы неправильно считать, что исчезло само явление. Ар Деко оказался более гибким стилем по сравнению с авангардом, впитывая и преобразовывая достижения других направлений, он проявил себя в самых неожиданных формах. Отсюда и множество различных названий, которые впоследствии объединил термин Ар Деко.

Западные источники [72, стр. 18] описывая французскую архитектуру, существующую до 1966 г, выявляют такие разновидности:

- псевдо-пуристскую, которая представлена жилым комплексом Маллета-Стивенса на улице Маллет-Стивенс в Париже (Rue Mallet-Stevens) 1926-7;

- пышную, роскошную, откровенно-декоративную, представленную павильоном коллекционера Пьера Патоута на Парижской выставке 1925 г. (Pavillon du Collectionneur Pierre Patout);

- кубистическую, сухую, имеющую развитие от ранних работ Ле Корбюзье как в доме П. Патоута на авеню Жан-Баптиста Клемента (Avenue Jean-Baptiste Climent) в Булоне-на-Сене (Boulogne-sur-Seine) 1929 г.;



– технологическую, выражающую буржуазную моду на авангард, радикально-натуралистическую машинную метафору как в Замке из стекла в Париже 1928-32 гг. архитектора Бижвоета.

После 1966 г. эти разновидности объединяют под именем Ар Деко. Последние названия дают подтверждение тому, что ранний Ар Деко вдохновлялся техническими достижениями, был ближе к рационалистическому направлению, т.е. имел много общего с авангардом.

На остальной территории Европы Ар Деко был неотъемлемой частью существовавших архитектурных традиций, таких как Амстердамская школа в Голландии (Универмаг Бьенкорф в Гааге Крамера (Kramer) 1924-25), частью традиций и наследия Ф.А. Райта в США, экспрессионизма в Германии (дом Паулы Модерсон-Бекер (Paula Modersohn-Becker Hause) на Беттергассе в г. Бремен арх. В. Гетчер 1926 год.

В Болгарии это явление определили как «нео-классика», в Чехословакии – «рондо-кубизм с национальными чертами» [73], на территории бывшего Советского Союза общими являются названия «сталинская архитектура» [74] или «сталинский ренессанс» [75]. Как утверждалось выше, эти названия давались в зависимости от тех стилистических предпочтений, к которым обращался стиль, определяемый нами как Ар Деко. Таким образом, представляется важным собрать воедино все наименования этого явления и проанализировать их с целью расшифровать их смысл и установить общность, а затем определить территориальные и временные границы Ар Деко.

В США Ар Деко являлся связующим звеном между традициями французской Школы изящных искусств (Ecole des Beaux-Arts) и строительными технологиями, соединяя каркас с обшивкой зданий. Здесь этот стиль получил расцвет в высокодекоративном сценографическом оформлении фасадов, используя полихромиию от модернистических до исторических мотивов. Американский Ар Деко сочетал мотивы готики (небоскреб арх. К. Гилберта), декоративную пышность Ар Нуво (арх. Салливен), традиционализм европейских стран (арх. Э. Сааринен) с набравшим силу Интернациональным стилем. Признанным мировым символом Ар Деко является небоскреб У.В. Аллена в Нью-Йорке Крайслер-билдинг, построенный в 1928-30 гг.

Сюзанна А. Стерноу дает перечень некоторых названий этого явления в Америке: «джазовый модерн», «обтекаемый модерн», «зигзаг-модерн», «нео-византизм», «нео-эkleктика», «нео-классика» и другие.

В США Ар Деко был наиболее популярен и многолик, поэтому получила большое количество названий, которые удаётся сгруппировать в четыре направления:

I – я группа имен - Готический стиль, вертикальный стиль, стиль небоскребов, Нью-йоркский стиль;

II-я – Обтекаемый модерн, зигзаг-модерн, Арт-модерн, стремительная линия;

III-я – Джазовый модерн, Стиль Джаз;

IV-я – Style Chanel, Style Poiret.

Эти названия «родились» в период зарождения и становления Ар Деко. Они же просуществовали до 1966 года, т.е. до момента возникновения термина Ар Деко [67, 68, 76] (см. рис. 1.1.а-в на страницах 12-13; рис. 1.1.2. на страницах 18-22).

С историографической точки зрения можно выделить два разных этапа отношения к Ар Деко - это этап собственно существования самого явления и этап его последующего изучения.

В Европе рационалистические течения громко декларировали свои взгляды в манифестах, а возникший в начале XX века Ар Деко никаких деклараций не провозглашал. Этот стиль не обладал единством и целостностью противостоящего ему «современного движения». Архитектура Ар Деко была многолика и являлась альтернативой рационалистическому направлению, но в силу своей разрозненности и недеklarированности общего названия не получила. Это послужило одной из причин того, что историки 40-х – 60-х г.г. Ар Деко просто не замечали! Такое положение особенно поддерживалось в мировой историографии 1960-х и отечественной - 1970-х годов, когда доминировала модернистская идеология, и Ар Деко не выделяли как самостоятельное архитектурное течение. В силу быстрого развития художественных рационалистических направлений, альтернативные течения вытеснялись более популярным и универсальным «интернациональным» стилем [67, стр. 7].

Второй этап изучения стиля начинается с момента возрождения интереса к истории, что связано было с крахом модернистской идеологии. Однако в западных историографических трудах 60-х – 70-х годов XX столетия, у таких авторов как Ю. Йодике, З. Гидион, К. Фремптон явление Ар Деко не упоминается. Для них центральным и практически единственным было «современное движение», представлявшее рационалистическую ветвь архитектуры.

Термин Ар Деко довольно часто стал появляться в западных архитектурных изданиях – книгах и журналах 80- 90-х годов XX столетия. В этот период выходит больше число книг, описывающих

графику Ар Деко, интерьеры, мебель, машины и т.д. [67, 68, 77]. Энциклопедические издания – «Encyclopedia of 20th-century architecture», «Encyclopedie d'architecture», М. Hollingsworth «Architecture of the 20th-century» уже дают информацию о термине Ар Деко в архитектуре. О стилистике и конструктивных особенностях архитектуры американских небоскребов рассказывается в книге A.L. Huxtable «The Tall Building Artistically Reconsidered: The Search for a Skyscraper style» [78], в таких многочисленных изданиях как «Contemporary American architects», «Architectural Competitions 1792-1949», Ар Деко рассматривается как ретростиль, возникший в авангардной среде начала XX века. Необходимо отметить, что эти источники описывают место происхождения термина и также указывают на то, что это явление охватывает только американскую и французскую архитектуру, не замечая Восточную Европу, приводятся примеры конкретных зданий, даются их описания. Архитектуру Германии, Италии и СССР они называют тоталитарной, но освещают крайне сжато.

В конце 80-х – начале 90-х гг. XX столетия П. Байер и С.А. Стерноу собрали иллюстративный материал, сохранившихся построек в Америке, характеристики и названия, которые давались этому явлению от зарождения до его угасания в США, а также дали обзор всех сфер человеческой деятельности, в которых проявил себя стиль Ар Деко.

Поскольку, по мнению западных исследователей, термин Ар Деко распространился только на архитектуру Франции и США, то необходимо рассмотреть, какое значение они в него вкладывают. С. Стерноу, на материале выставки 1925 года описывает Ар Деко как стиль, модное веяние времени, и дает характеристику: «... стиль, сочетающий в себе классичность, симметричность и прямолинейность» [67, стр. 4], «Ар Деко сочетал в себе одновременно неоклассицизм и обтекаемость, грациозность и игривость, монументальность и элегантность» [67, стр. 7]. Определение американской архитектуры Ар Деко дает Патриция Байер: «... архитектура Ар Деко была архитектурой орнамента, энергии, ретроспективы, оптимизма, цвета, текстуры, света и иногда даже символизма» [67, стр.83]. Таким образом, западные исследователи показывают, что в основе Ар Деко лежит способность декорировать любую форму, привлекая элементы исторических стилей и орнамент. В подтверждение того, что не технические достижения в построении небоскребов сыграли роль в появлении Ар Деко, С.А. Стерноу указывает, что в США к моменту появления небоскребов в стиле Ар Деко уже были хорошо освоены технические средства строительства высотных зданий, а стильность Ар Деко

заклучалась лишь в ступенчатых силуэтах и декоративных неконструктивных элементах [67, стр. 83]. В США в основе Ар Деко первичным являлось декорирование и ретроспективность, а не технологии, новые материалы и достижения авангардных течений в области архитектуры, как это было во французском Ар Деко. Ар Деко осваивал то, что уже было сделано другими и до него. Западные исследователи видели в стиле Ар Деко прежде всего коммерческий успех и считали, что именно это было двигателем развития стиля, т.е. богатая отделка, цветные металлы, экзотические мотивы в соединении с современным исполнением. Во Франции и США заказчиком выступало частное лицо или коммерческая фирма, тогда как в Германии, Италии и СССР – государство.

Представляется весьма ограниченным тот факт, что западные исследователи не включали в понятие Ар Деко произведения архитектуры, искусства других стран, в которых это явление также нашло свое воплощение. «Сталинскую архитектуру», «архитектуру Муссолини», «архитектуру фашистской Германии» они объединили под общим названием «архитектуры тоталитаризма», что говорит о выделении политического подтекста. Во Франции и США Ар Деко в качестве материала привлекал экзотические культуры, а в СССР, нацистской Германии и Италии, предпочтение в большей степени отдавалось классическим образцам Древнего Рима, Ренессанса, классицизма. В этих странах архитектура служила государственному аппарату правящим партиям, но стремилась выразить аналогичные идеи – процветание, богатство, успех, счастье, помогла в создании мифов.

Рассмотрим характеристики декоративной архитектуры, получившей другие имена в странах Восточной Европы. Например, Болгарскую архитектуру 30-40-х годов XX столетия по ряду признаков относят к неоклассицизму из-за применяемого некоторыми архитекторами ордера. Описывая болгарскую архитектуру периода 40-х гг. XX столетия, исследователь Г. Папагалов отмечал: «Архитектура (Болгарии) ... явилась результатом поисков в весьма широком диапазоне взглядов между историзмом и модернизмом. В определенном смысле эта архитектура имеет преходящий характер, продиктованный временем: она не отличается стилистической стерильностью (это качество менее всего присуще XX веку!), не подчиняется и умозрительным постулатам, которые быстро устаревают, превращаясь в тормозящий развитие догматизм» [73, стр. 199]. В архитектурном творчестве Георги Овчарова, Ивана Васильова, Димитрия Цолова усматриваются черты ретроспективности:

«тяжелый ряд квадратных в плане пилястр», отклонение от классических норм, сверхмонументализм в соединении с функциональным решением планов. В отличие от Болгарии, Германии и СССР, в Польше, Чехии и Венгрии Ар Деко развивался на основе стиля модерн и архитектурного кубизма.

В Чехии после скоротечного увлечения кубизмом, ряд архитекторов перешли к освоению исторического наследия и создали «своеобразное чешское «ар деко» – так называемый «национальный стиль» [73, стр. 80]. Это направление получило название рондо-кубизм. Яркими представителями чешского «национального стиля» были выпускник Пражского политехнического института, ученик О. Вагнера в Венской академии Павел Янак и, работавший примерно в том же направлении Йозеф Гончар. После скоротечного увлечения модерном П. Янак перешел к архитектурному кубизму, и ряд его произведений причисляют к так называемому «национальному стилю» рондо-кубизму – чешскому варианту Ар Деко. Й. Гончар стремился воплотить «в материи высокохудожественную идею». «В пластичном оформлении его домов чувствуются как черты современной архитектуры тех лет (чистые плоскости, кубистское решение объемов, угловые окна), так и влияние неотшумевшего сецессиона», - такое описание дается критиками начала 90-х г.г. [73, стр. 228] (см. рис. 1.1.2., страницы 18-22).

Развитие немецкой архитектуры в довоенной Германии происходило в ситуации схожей с той, которая была в СССР, хотя и на иных идеологических основаниях. В 1933 году с изменением политического положения все авангардные течения в искусстве и архитектуре Германии были запрещены, а радикально настроенные художники были вытеснены за ее границы, преимущественно в США. Классическое направление получает поддержку правительства. Сходство ситуаций проявлялось в стремлении правительств переустроить страну и общество, в построении планов идеального будущего (в этом архитектура играла ведущую роль). Альберт Шпеер, являясь «придворным» архитектором Гитлера, реализовывал идеи нацизма. Его архитектура в статьях и книгах европейских исследователей получила название «неоампир» [79, 80]. Архитектуру СССР этого периода называли «сталинский» ампир.

Ар Деко не сформировал единой творческой концепции, поскольку объединил художников по принципу неприятия экстремизма, диктата теоретических систем и ограничений, а именно: приоритета техники над искусством, рационального над интуитивным, коллективного над индивидуальным, новаторского над традиционным. Занимая, промежуточное положение между традициями и авангардом, Ар Деко примирял и объединял разнообразные течения и стили – неоклассицизм, поздний

- «пролетарская классика» И. Фомина, который стремился путем слияния классики с художественными возможностями новой строительной техники создать особый советский стиль;

- классическая школа И. Жолтовского, который разрабатывал свою версию нового стиля на базе классики, но особое внимание при этом уделял разработке системы композиционных приемов и пропорций;

- творческие эксперименты И. Голосова, избравшего за основу преобразования тосканский ордер, на его взгляд, наиболее отвечающий духу времени;

- ленинградская школа архитекторов, сохранившая приверженность к исторической направленности, но одновременно, стремившаяся привнести в форму дисциплину и порядок и др.

До 1932 г. отечественная архитектура существует в виде самостоятельных направлений, творческих объединений, школ, ведущих поиск нового советского стиля. Отдельные архитекторы в статьях и выступлениях определяют собственное творческое кредо. После известного постановления 1932 г. об изменении общей направленности архитектуры и создании Союза архитекторов, основными принципами отечественной архитектуры декларируются «высокая простота и техническая целесообразность» (Аркин), «ясная» выразительность. Советскому стилю дается имя - «архитектура соцреализма». В 40-е гг. впервые делаются попытки осознать и описать этот стиль, выделить в нем ведущих мастеров, лучшие объекты (Н. Троицкий, Д. Аркин и др.).

II период (1954 – 1970-е гг.) - характеризуется критическим отношением к архитектуре предыдущего периода, замалчиванием многих ее аспектов. Во многих изданиях по политическим мотивам представляют архитектуру соцреализма крайне сжато.

III период (1980-е - 1990-е гг.) – у отечественных исследователей формируется ряд позиций, как-то:

- архитектура находится на службе у Власти и получает имя «сталинская архитектура»;

- в связи с использованием исторического наследия подчеркивается ее ретроспективность, наиболее распространенным является название – «эклектичная» с негативным оттенком;

- выявляются ранее не замеченные школы, течения местного характера, например, «украинский стиль», «армянский стиль» и др.;

- особо выделяется архитектурный пласт малоизученного «переходного периода», т.е. делается попытка проследить связь между периодом господства авангардных рационалистических группировок и архитектурой соцреализма;

- отечественные теоретики, исследуют термин «архитектура соцреализма».

IV период (с конца 1990-х до наших дней) - отличается рефлексивным отношением к прошлому и переоценкой ценностей, попытками соотнесения советской культуры с западной. На этом этапе начинает формироваться взгляд на отечественную архитектуру как часть мирового процесса. Происходит трансляция термина Ар Деко в отечественную историографию.

В Западных источниках выделяется иная периодизация в исследовании стиля Ар Деко:

I период (1920-е – 1940-е гг.) – стиль существует рядом с рационалистическими направлениями, не противопоставляя себя им. Он не декларирует себя, не проявляет последовательность в предпочтении какой-либо исторической стилистики (например, готической и византийской в США, классицистической и Ар Нуво во Франции, сецессиона в Чехии и др.), а находится в поиске, постоянно экспериментирует в соединении новых открытий из области дизайна и строительных технологий с местными традициями, национальной экзотикой, находками авангардных течений. Наверное, поэтому, этот стиль получает множество частных наименований (готический стиль, вертикальный стиль, стиль небоскребов, Нью-йоркский стиль, обтекаемый модерн, зигзаг-модерн, арт-модерн, стремительная линия, джазовый модерн, стиль джаз, Style Chanel, Style Poiret) и не оценивается как целостность.

II период (1950-е - 1960-е гг.) – стиль не выявлен, не выделен, господствующим течением считается модернизм (modern movement), представленный как общность рационалистических течений.

III период (1970-е - 1990-е гг.) – с приходом Постмодернизма ученые уделяют пристальное внимание ретростилям, обнаруживают между ними общность. Появляется термин, объединяющий множество местных, частных названий – Ар Деко. На этом этапе, западные ученые отмечают сходство отдельных советских объектов (Московское метро, выставочные павильоны 1937 и 1939 гг., послевоенные московские высотки и др.) с архитектурой 30-х - 40-х годов Запада, включают их в перечень объектов стиля Ар Деко.

Сравнительный анализ эволюции наименований стиля Ар Деко в западных странах, Восточноевропейском регионе и СССР представлен на рис. 1.1.а-в «Возникновение и становление термина Ар Деко» (страницы 12-13). Основные положения исследования термина Ар Деко изложены в статье «Возникновение и становление термина Ар Деко» [81].

1.2. Определение временных и территориальных границ распространения стиля Ар Деко.

Для определения временных и территориальных границ распространения стиля Ар Деко в отечественной архитектуре принципиально важно рассмотрение ее на фоне мирового исторического процесса. Раздвоение последнего на два направления (рационалистическое и ретроспективно-декоративное) и сопоставление с архитектурной практикой в СССР позволяет говорить об Ар Деко как объемлющей системе. Тяготение отечественной архитектуры в сторону историзма и декоративности позволяет выдвинуть гипотезу о включении ее в картину мирового процесса развития Ар Деко.

Западная историография [67, 68] говорит о том, что стиль Ар Деко зародился в Европе. Американская исследовательница Патриция Байер делает предположение, что первые признаки его как художественного течения находят свое выражение в необычной манере оформления вышедшей в 1908 году книги популярного в то время в Париже модельера Robes de Paul Poiret и новых модных костюмах. Искусствовед Сюзанна А. Стерноу пишет, что «Русские сезоны» проходившие в 1908 г. в Париже под руководством Дягилева оставили у парижан неизгладимые впечатления от декораций и костюмов, выполненных в той же манере. Новизна заключалась в геометричности линий и смелом сочетании сочных цветов, а богатство и пышность тканей, дорогая отделка, свидетельствовали о чертах Ар Нуво. Таким образом, утверждается что, среди множества художественных течений начала XX века возникает еще одно, получившее впоследствии имя Ар Деко.

Из тех же источников становится известно, что всего лишь десятилетие понадобилось Ар Деко на становление. Его триумф мог бы состояться на Всемирной выставке, проведение которой планировалось в 1915 году, если бы не первая мировая война, а затем экономический кризис, потрясший Европу.

С. Стерноу определяет территориальные границы стиля Ар Деко Францией, декоративной западноевропейской архитектурой, продемонстрировавшей свои достижения на Всемирной выставке Декоративных искусств 1925 г., а также архитектурой американских небоскребов США (Нью-Йорка, Чикаго, Бостона и др.). Говоря о временных границах развития Ар Деко, она указывает: «Как художественное течение Арт Деко оформился в 1908-1912 гг. и достиг расцвета между 1925 и 1935 годами» [67, стр. 4]. Местом рождения стиля она считает Париж. С. Стерноу пишет, что Ар Деко не оказал большого влияния на Европу за границами

– первое послереволюционное десятилетие (1917-1927 гг.) развитие архитектуры происходило сразу в нескольких направлениях и получило название «поисковый» период [28];

– второй период 1927 г. по 1932 г., когда рационалистические, авангардные течения занимают господствующее положение над традиционными, наиболее полно представлен О.С. Хан-Магомедовым в двухтомнике «Архитектура авангарда»;

– третий период - с 1932 года термин «соцреализм» распространяется в архитектуру и характеризует весь следующий этап ее развития до 1954-56 гг., когда наступает очередной перелом в государственной политике и «назначается» следующее направление в развитии архитектуры – стандартизация и индустриализация в строительстве;

– отдельные исследователи отечественной архитектуры выделяют «переходный» период (постконструктивистский) – 1933-1935 [28, 30, 50].

В. Паперный выделяет в советской истории два периода – с 1917 г. по 1932 г. и с 1932 г. по 1954 г. Он акцентирует момент, когда «... две культуры сосуществуют, конфликтуют, пока, в конце концов, одна не поглощает (или, точнее, не пожирает) другую, ... в этот момент обе культуры, занятые борьбой за существование, проговариваются о многом таком, о чем в более спокойные времена предпочли бы молчать» [34, стр. 21]. Усматривая конфликт между авангардным и ретроспективным направлениями архитектуры, В. Паперный исследует причины перехода от авангарда к «освоению наследия».

О. С. Хан-Магомедов выделяет три этапа в развитии советского авангарда – это протоконструктивизм (этап в творчестве тех, кто присоединился к авангарду), конструктивизм, постконструктивизм (1932-1936 гг.): «Постконструктивизм – это не просто возвращение к неоклассике, а творческое стремление к ней через опыт авангарда» [30, стр. 638-639]. Этот период вызывает наибольший интерес, т.к. именно в это время возникает огромное количество зданий в упрощенных ордерных декоративных «одеждах» с проглядывающей конструктивной основой. Эти объекты имеют много общего в формообразовании с зарубежными аналогами, причисленными западными исследователями к Ар Деко.

Принято считать, что границы развития «сталинской архитектуры» или «архитектуры соцреализма» - 1932 – 1956 гг. Эта точка зрения базируется на политических постановлениях 1932 и 1955 гг. Московские высотки 50-х гг., Московское метро довоенного периода, ВСХВ 1939 г. – эти и многие другие объекты «сталинской

архитектуры» относятся сегодня рядом исследователей к стилю Ар Деко. Суждения на этот счет представлены в журналах: «Проект Россия», «Проект Классика», «Архитектурный Дизайн» [63, 64, 69]. Сегодняшние высотки, апеллирующие к «Сталинкам» высоткам (Административное здание на ул. Якиманка 12/14 г. Москва, арх. М. Леонов и др.; работы Д. Долгова и Е. Франчан, Новый дом на Карповке в С.-Петербурге, рук. М. Мамошин и др.) причислены исследователем Г. Ревзиным к нео-Ар Деко [63].

Каковы же временные границы развития стиля Ар Деко в отечественной архитектуре? Мы считаем, что в СССР границы возникновения стиля Ар Деко исторически сдвинуты из-за политических событий: революции 1917 года и гражданской войны. Возможный период зарождения стиля Ар Деко в советской архитектуре – это конец 20-х гг., а граница его окончания – это 50-е гг. В 1954-56 гг. выходит ряд постановлений о принятии в архитектуре и строительстве направления на индустриализацию и стандартизацию. «Официально» стиль прекращает свое существование, но он не исчезает бесследно, а проявляется в упрощенных, стандартизированных и штампованных декоративных элементах типовых панелей (см. рис. 1.2.1. «Территориальные границы распространения стиля Ар Деко» на странице 43; 1.2.2. «Место стиля Ар Деко в мировой архитектурной практике первой половины XX ст.» на страницах 44-45). Основные положения изложены в статье «Архитектура Ар Деко. Временные и территориальные границы» [82].

Формирование стиля Ар Деко на такой большой территории (Франции, США, СССР и далее) было обусловлено внутри профессиональными причинами и механизмами развития архитектуры. На наш взгляд, эти причины оказались сильнее политических, идеологических и других внешних факторов. Их выявление поможет увидеть сходство в таких, на первый взгляд разных условиях развития архитектурного процесса, как демократично-либералистической Франции, консервативном США, коммунистическом СССР, но сходных проявлениях в архитектурных объектах.

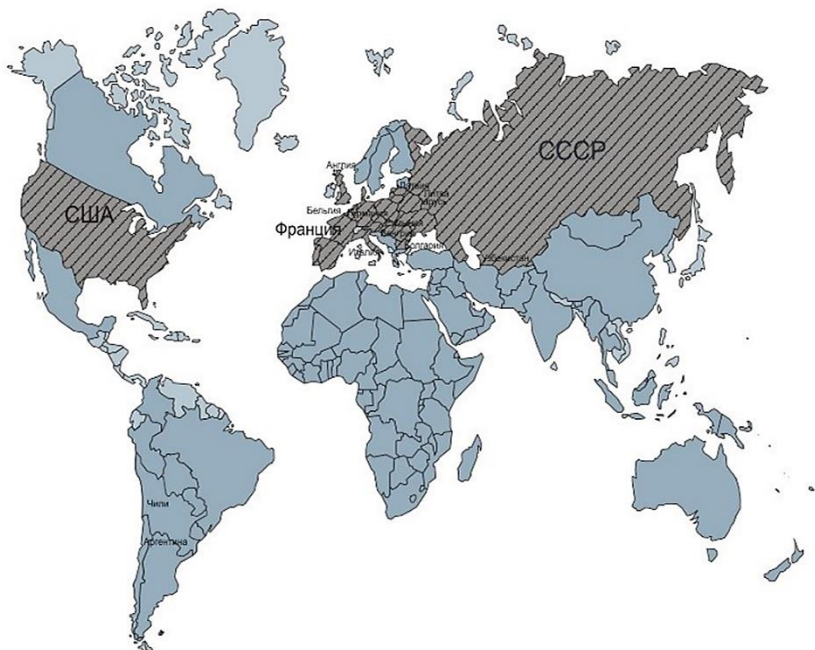


Рис. 1.2.1. Территориальные границы распространения стиля Ар Деко

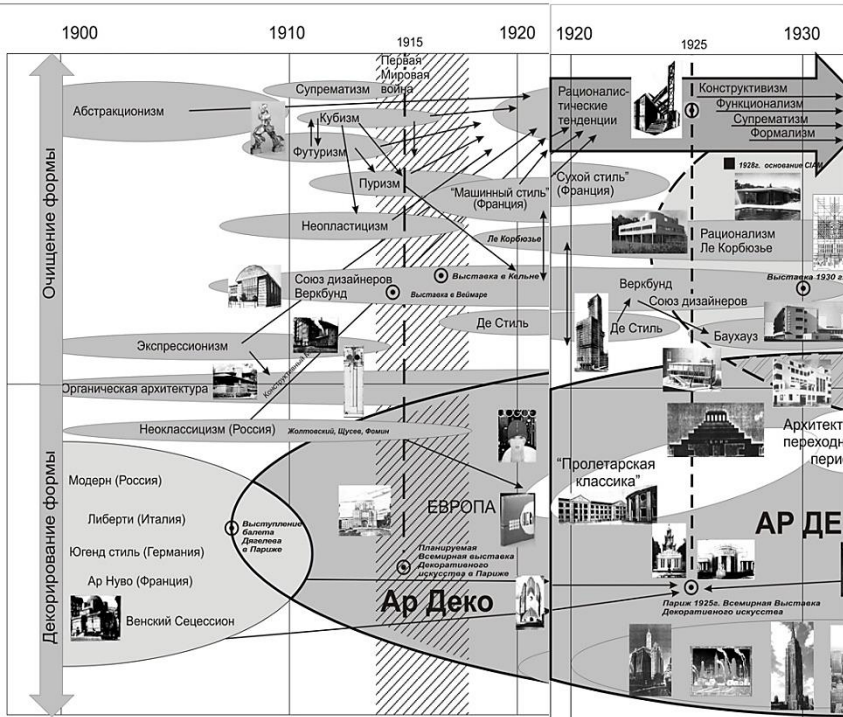
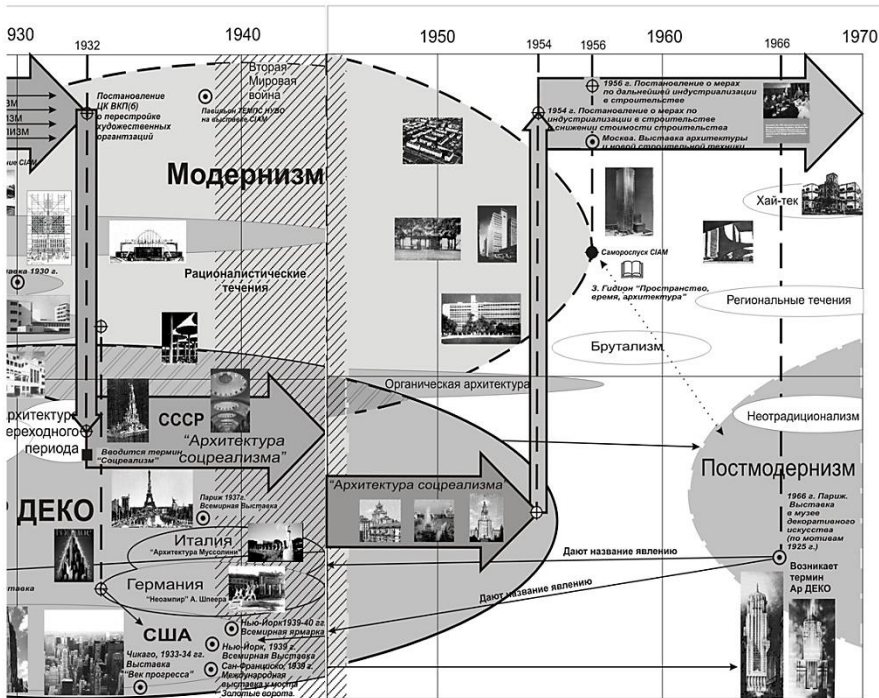


Рис. 1.2.2. Место стиля Ар Деко в мировой

- 1898 г. Ольбрих. Здание Сецессиона, Вена.
- 1908 г. Ф.-Л. Райт. Дом Роби в Чикаго.
- 1908-1909 гг. Беренс. Турбинная фабрика в Берлине.
- 1912 г. Ф.-Л. Райт. Вытраж для театра Эвери Купли, Риверсайт, штат Иллинойс.
- 1912. Пельциг. Химическая фабрика, Любань.
- 1913 г. Умберто Боччони, бронза. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
- 1913 г. А. Гевирц. Проект синагоги на еврейской кладбище в С.-П.Бурге.
- 1927 г. Жорж Лепан. Обложка журнала Vogue («Вог»).
- 1931 г. Роуз Адлер. Сафьяновый переплет книги Коллетт «Шери».
- 1921 г. Кирха в Колпенагене. Арх. Дж. Клинт, Дания.
- 1922 г. Гропиус и А. Мейер. Проект здания «Чикаго трубьян».
- 1922 г. Здание «Чикаго Трейбьян», арх. Д.М. Ховелс и Р. Худ.
- 1924 г. А. Шусев. Мазолей Ленина.
- 1925 г. Павильон L'Hotel du Collection на Всемирной Выставке в Париже. Представлен Groupe Ruhlman. Создан Pierre Patout.
- 1925 г. Польский павильон на Всемирной Выставке в Париже.

- 1925 г. Мельников. Павильон СССР на выставке в Париже.
- 1925-1926 гг. В. Гропиус. Здание Баухауза в Дессау.
- 1926-27 гг. Маллен-Стивенс. Жилой дом, Париж.
- 1927 г. Фомин. Политехнический институт в г. Иваново-Вознесенске.
- 1928-1930 гг. И. Фомин и А. Лангман. Дом общества «Динамо» в Москве.
- 1929 г. Лидия Буш-Браун. Манхеттен.
- 1929 г. Мис ван дер Роз. Павильон Германия.
- 1929 г. Дж.-Л. Серт и Л. Лакаса. Павильон Испания, Мадрид.
- 1931 г. Ле Корбюзье и Жаннере. «Луназарный город», план.
- 1931 г. Шрив, Лемб и Хармон. Эмпайер Стейт Билдинг, Нью-Йорк.
- 1933 г. Ле Корбюзье. Конкурсный проект Дворца Советов.
- 1934 г. Иерфан. Проект Дворца Советов.
- 1935 г. Панорама Нью-Йорка, Небоскребы.
- 1936 г. Бегуны. Олимпиада в Мюнхене.
- 1936-1938 гг. Италия. Форум Муссолини.
- 1936-1938 гг. Ф.-Л. Райт. Здание компании «С.Ч. Джонсон и сын».
- 1937 г. Панорама Всемирной Выставки в Париже.
- 1937 г. Джозеф Биндер. Обложка журнала «Fortune».
- 1938 г. А. Душкин. Станция метро «Маяковская», Москва.



архитектурной практике первой половины XX века.

- 1947 -1952 гг. Ле Корбюзье. Марсельский блок.
- 1948-1950 гг. Жилой район Мокотов в Варшаве.
- 1949 г. Панорама ВСХВ. Москва.
- 1949 г. Джонсон. Стекланный дом.
- 1952 г. Высотное здание на Лермонтовской площади Москва.
- 1956-1963 гг. О. Нимеер. Дворец плоскогорья. Бразилиа.
- 1958 г. Мис ван дер Роз и Джонсон. Здание компании "Сигрем".
- 1972 г. Л. Биешеру. Конторское здание в г. Геерлен, Нидерланды.
- 1952-1956 гг. Мис ван дер Роз. Краун-Холл. ИТИ, Чикаго.

- 1952-1956 гг. Реконструкция ул. Крещатик в Киеве.
- 1956 г. Доклад Хрущева о мерах по дальнейшей индустриализации и строительству.
- 1930 г. Здание Управления торговли Чикаго (Chicago Board of Trade building), завершено Holabird and Root в 1930 г. Рисунок.
- 1978-82 гг. Достройка Здания Управления торговли Чикаго в Murphy, Jahn, Рисунок.

1.3. Современное представление о строении и развитии стиля Ар Деко.

Возникновение сходных явлений в архитектуре различных, часто весьма удаленных друг от друга, стран и регионов не может быть объяснено только взаимным влиянием. Этот параллелизм свидетельствует о внутренней закономерности, об определенной логике исторического процесса развития профессии, порождающей сходные теоретические установки и стилистические приемы. Причем логика эта не однозначна; она допускает существование альтернативных путей целого спектра направлений в решении общей задачи. Представляется, что стиль Ар Деко обладал внутренним стержнем, которым является общность языка архитектуры Ар Деко.

Рассмотрение архитектуры с точки зрения языка есть семиотическое исследование. Исследования архитектурного языка представлены в работах Маркузона В.Ф. [83], Иконникова А.В. [38], Тица А.А. и Воробьевой Е.В. [84], Г. Раппапорта и Ю.Сомова [85, 86], Ч. Дженкса [87], Е. Ремизовой [88].

В статье «Понятие о множественности архитектурных языков» [88] Е. И. Ремизова говорит о том, что язык архитектуры какого-либо исторического периода представляет конструкцию (каркас) этой архитектуры. Характеризуя архитектурный объект как результат профессиональной деятельности, можно выделить в нем три основных содержательных аспекта. Традиционный архитектурный текст касается в основном описания формы архитектурного объекта, т.е. его морфологии. Морфологическое описание фиксирует объективную сторону произведения. Оно использует такие данные об объекте, которые не зависят ни от наших чувств, ни от культурного опыта. Сюда входят размеры, геометрия формы, ее расчлененность, фактура, цвет и др. сведения, получаемые опытным путем. Часто употребляются такие слова как архетип, ритм, метр, тектоника и др. Все это морфологические признаки художественного произведения. Однако такое описание не полно.

Второй аспект описания касается оперативной системы профессиональной деятельности, т.е. синтактики архитектурного языка. Процедуры композиционной работы, законы художественного построения, способы и приемы работы с пространством и формой и т.п. составляют синтаксис архитектурного творчества. Например, пропорционирование, симметрические и ритмические построения, правила составления ордеров помогают нам складывать формы в единое целое, делить и

трансформировать архитектурное тело до получения, желаемого результата. Исследованию композиции посвящены работы И.Б. Михайловского, Н.И. Брунова, В.Ф. Маркузона. В отечественной архитектурной культуре первой половины XX века И. Жолтовский воплощал классические теории архитектурной композиции. Изучению законов построения архитектурного организма посвящены работы К. Линча, Ч. Дженкса, И. Араухо [89]. В 1985 г. вышла книга «Теория композиции в советской архитектуре» [90]. В 2002 г. авторами И.А. Азизян, И.А. Добрицыной и Г.С. Лебедевой издана «Теория композиции как поэтика архитектуры» [91]. В ней представлены поэтики классической школы, модернизма и постмодернизма, однако не выявлены композиционные принципы стиля Ар Деко, который не относится, по нашему мнению, ни к одной из этих поэтик.

И, наконец, третий аспект касается смысла архитектурной формы, суммы тех значений, которые составляют содержание художественного произведения – т. е. семантики. Архитектурная форма при всей своей абстрактности не бессмысленна. В ней всегда «зашифровано» то или иное содержание. Это может быть рассказ о владельце здания, о функциональном назначении или конструктивных принципах постройки и многое другое. В профессиональной литературе эту сторону творчества стали обсуждать только в 60-е годы XX века с приходом идей постмодернизма.

Вкладывая в эту конструкцию (каркас) архитектурного языка присущие ей (архитектуре) значения – составляющие, мы можем получить ее понятие [88, стр. 42]. Это идеальное представление представлено в универсальной схеме (рис. 1.3. «Схема исследования отечественной архитектурной практики 20-х – 50-х гг. XX ст.»).

Исходя из этой концепции, рассмотрим, как к проблеме языка относились теоретики и практики отечественной архитектуры 20-х – 50-х годов. Архитекторы-практики, новаторы и традиционалисты в первые годы развития Советского государства пытались определить суть нового архитектурного языка, призванного выразить «социалистический дух первого в мире государства рабочих и крестьян». Среди теоретических работ и манифестов, касающихся проблемы развития новой архитектуры, одно из самых ярких высказываний 1928 г. о новом советском архитектурном языке принадлежит академику И. Фомину: «Если же мы хотим громко и содержательно говорить, НАДО ИМЕТЬ ЯЗЫК, и не какой-нибудь кастрированный волапюк, или эсперанто, а настоящий, живой, ОСНОВАННЫЙ НА БАЗЕ СТАРОГО, общепонятный язык» [2, стр. 160].

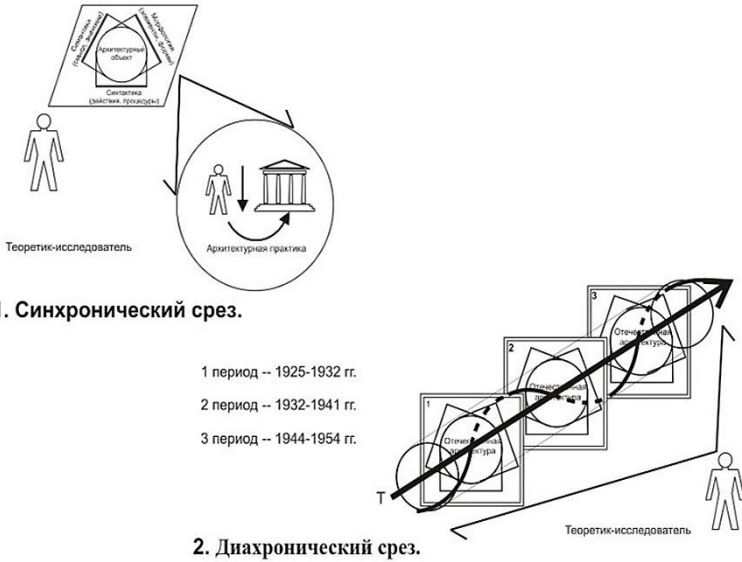


Рис. 1. 3. Схемы историко-генетического исследования языка архитектуры

Эта проблема была не чужда другим советским мастерам. Приведя анализ текстов в соответствие с идеей изучения архитектурного языка, были выявлены семантические, морфологические и синтаксические характеристики. Содержательные аспекты получили отражение в «Архитектурной газете», материалах пленумов правлений Союза советских архитекторов, съездов, конкурсов, выставок. Задачи советской архитектуры, рассуждения и гипотезы построения социализма выявлены в книгах и статьях Алабяна К.С. [92], Н. Колли [93], М. Неймана [94], И.Л. Мацы [95], Л. Сабсовича [96]. Рассуждения о поиске аналогов в исторических стилях прошлого, о возможности и степени заимствований вели И.Л. Маца [97], К.С. Алабян [98], Д.Е. Аркин [13, 22], М. Рзянин [17], Л. Руднев [14], И. Эйгель [99], Ю. Савицкий [15]. Вопрос взаимодействия архитектуры с изобразительными видами искусства рассматривался Б.С. Бакихиным [21], Д.Е. Аркиным [22]. О национальных чертах в советской архитектуре писали А. Дмитриев [26], Ф. Пащенко [24], А. Щусев [23], Ю. Яралов [25].

Элементы описания морфологии (формы, орнаменты, пластика, материалы) архитектурных объектов частично описаны

С. Алексеевым [100], Я. Черниковым [101], Б. Михайловым [18], Ф. Пашенко [24], А. Щусевым [23], Д.Е. Аркиным [102], Н. Колли [93].

К синтаксическим описаниям можно отнести работы Г.И. Покровского [11], А. Носова [9], Н. Брунова [10], Я. Чернихова [101] и др., обсуждавшие композиционные построения, пропорции, масштаб и масштабность, ансамблевость в советской архитектуре.

В отечественной историографии и теоретической литературе периода господства модернистской идеологии обнаруживается «материал» частично отражающий описания языковых аспектов советской архитектуры «сталинского периода». Например, в томе Всеобщей истории архитектуры, посвященном довоенному и послевоенному периоду, советские объекты представленные крайне сжато, лаконично [44, стр. 515-611].

Морфологические характеристики, т.е. описание геометрии форм и элементов отечественных архитектурных объектов, как правило, содержатся в путеводителях по городам, например, «Харьков: Архитектура, памятники, новостройки: Путеводитель» [103], «Москва. Архитектурный путеводитель» [55], в критических статьях, в книге о советской архитектуре В.В. Курбатова [40]. Эти описания отражают только одну из сторон архитектурного языка и не дают о нем полного представления.

Отдельные описания форм и композиционных приемов работы с ними представлены у В. Локтева [104], А. Сардарова [50], К.П. Смолиной [105], С.О. Хан-Магомедова [30].

Сардаров дает основную характеристику, отечественной архитектуры так называемого «сталинского» периода, выделяя:

1. Монументальность, (гигантский масштаб).
2. Массивность, лаконичность объемов сооружения, как средство идейно-художественного воздействия на людей, передающее силу, мощь, надежность сооружения - символ мощи государства и вечности «социалистического идейного начала».
3. Иллюзорность (в архитектуре).
4. Использование архитектурных стереотипов, существующих в массовом сознании.
5. Большая композиционная свобода.
6. Умеренность декора.

Первое противопоставление авангарда и соцреализма встречается в исследовании советской архитектуры 20-х –50-х годов в книге «Культура 2» В. Паперного [34]. Рассматривая процессы, происходящие в отечественной культуре он применил метод «бинарных позиций». В. Паперный описывал содержательные аспекты архитектуры «сталинского периода», затронул морфологию и приемы работы с ней. Исследование В. Паперного охватывает временные и территориальные границы первой половины XX ст., но он рассматривает процессы, происходящие в культуре Советского Союза (искусстве, кинематографии, архитектуре и др.) в целом.

архитектуре» [107]. Решением теоретической проблемы метода и стиля социализма занималась Астафьева М.И. [56].

А. А. Тиц и Е. В. Воробьева в книге «Пластический язык архитектуры» [84] описывают 20-30-е гг. как исключительно рационалистическую архитектуру. Художественно-тектоническая трактовка пластики в советской архитектуре 40—50-х гг. заняла у исследователей семь страниц, что, на наш взгляд, не дает полного представления об архитектуре этого периода.

Таким образом, описания отечественных исследователей носят фрагментарный характер. Целостного описания пластического языка отечественной архитектуры конца 20-х – 50-х гг. XX ст. нет.

Анализ имен и характеристик стиля Ар Деко, собранных западными исследователями в США, показал, что:

– одна из групп названий стиля характеризует его с точки зрения морфологического строения (вертикальный стиль);

– вторая характеризует его как стиль, продолжающий декоративное направление Ар Нуво (пышный, орнаментальный);

– третья группа названий возникает от способа работы с формами, характеризует его с точки зрения применяемых композиционных приемов (стиль джаз, кубический стиль). Эта группа приближает американский Ар Деко к европейскому «кубическому» направлению, в котором в основе работы с формой лежит способ комбинирования, соединение чистых геометрических форм, а также музыкальные аналогии из частей.

Сравнение западной архитектуры, относимой к Ар Деко с советской архитектурой того же периода показывает общность существенных, ключевых признаков, которые позволяют выдвинуть гипотезу о единстве пластического языка стиля Ар Деко. Эта гипотеза получит подтверждение в результате исследования архитектуры указанного периода с трех позиций - семантики, морфологии, синтаксиса, т.е. системы, представленной в виде трех составляющих, что и даст представление о языке отечественного Ар Деко.

Как любой язык - язык архитектуры Ар Деко развивается во времени, т.е. меняет формы своего проявления. Меняется смысл высказываний, меняются средства выражения. Исследование наиболее «острых» критических моментов в истории отечественной архитектуры второй половины 1920-х – 1950-х гг. покажет основные этапы развития пластического языка стиля Ар Деко, а также эволюцию композиционных техник, смыслов и форм. В данной монографии применяется метод историко-генетического исследования, который предложен Б.А. Грушиным в «Очерках логики исторического исследования» [108].

ВЫВОДЫ 1 РАЗДЕЛА

Появление в настоящее время многочисленных публикаций, посвященных вопросу исследования явления Ар Деко, а также, высказываемого предположения о том, что архитектура так называемого «сталинского периода» является частью этого явления, вызывают необходимость рефлексивного к ним отношения.

Изучение исследовательских подходов к описанию отечественной архитектуры стиля Ар Деко в современной историографии показало ряд этапов в развитии представлений о его существовании, развитии и угасании. Рефлексивное отношение складывается из четырех этапов:

I этап – вторая половина 1920-х – 1950-е гг. – зарождения, становления и угасания стиля, который получает название «архитектура соцреализма»;

II этап – 1960-е – 1970-е гг. – характеризуется критическим отношением к архитектуре 20-50-х годов. Наиболее распространенные характеристики – «украшательство» и «эклектичность»;

III этап – 1980 – 1990-е гг. – у отечественных исследователей формируется ряд позиций, как-то: архитектура находится на службе у Власти; в связи с использованием исторического наследия подчеркивается ее ретроспективность; выявляются ранее не замеченные школы, течения местного характера, например, «украинский стиль»; особо выделяется архитектурный пласт малоизученного «переходного периода»;

IV этап – отличается рефлексивным отношением к прошлому и переоценкой ценностей, соотносением советской культуры с западной. На этом этапе формируется новый взгляд на отечественную архитектуру как часть мирового процесса. Происходит трансляция термина Ар Деко в отечественную историографию.

Термин Ар Деко, на наш взгляд, глубже всего отражает смысл советской архитектуры этого периода. Он не несет в себе политического, географического оттенка, а также не повторяет тех многочисленных имен исторических стилей, к которым обращались советские архитекторы. Термин Ар Деко направлен на выявление характера архитектуры отличающейся от рационалистической того же времени.

Стиль Ар Деко охватывает более широкую территорию, чем это принято в западной историографии. Он распространился на территорию Восточной Европы и СССР. В советской

историографии границы рассматриваемого явления определялись политическими событиями – 1932 – 1954 гг. Однако, утверждается, что в реальности временные границы шире. Верхняя граница западного стиля Ар Деко определяется 1908-1912 гг. В СССР – вторая половина 1920-х гг. Стиль достигает своего расцвета на Западе в 1925-30 гг., в Советском Союзе – во второй половине 1930-х гг. Угасание Ар Деко в Европе и США начинается в начале 40-х, а в отечественной архитектуре в середине 50-х гг.

Анализ исследовательских позиций в отечественной и западной историографии показал отсутствие целостного взгляда на стиль Ар Деко. Современное представление о строении этого стиля состоит в семиотическом исследовании архитектуры второй половины 1920-х – 1950-х гг. Отечественная архитектура указанного периода рассматривается как целостная языковая система, включающая три составляющих – семантический, морфологический и синтаксический слои архитектуры.

В исследовании понятие пластического языка отечественной архитектуры конца 20-х – 50-х гг. XX ст. рассматривается как многозначное и развивающееся во времени.

инерцию [110, стр. 42-43]. Конструктивисты, функционалисты, рационалисты изучали процессы жизнедеятельности, искали то, что необходимо было обустроить, видели первопричину в жизни общества. Именно в поисковый период появились дома-коммуны, театры массового действия, театрализованные шествия и т.п.

Через некоторое время стало понятно, что широким массам и руководству страны ближе и понятнее не особый язык созданный радикально настроенными рационалистическими течениями советского авангарда, а традиции русской классики и национальные традиции на периферии. Живопись и скульптура привлекались архитекторами как усилители и синтезирующие средства. Они «помогали» достичь желаемого эффекта специфическими, свойственными им художественными средствами. Задача советских архитекторов состояла в том, чтобы найти в историческом прошлом подходящие для нового строя формы. Утопические искания авангардистов привели к необходимости устройства театра жизни. А следующий период конца 1920-х - 1950-х гг. в советской архитектуре создал к этому театру декорации.

Рассмотрим семантическое поле пластического языка декоративной ветви отечественной архитектуры конца 1920-х – 1950-х гг. в контексте стиля Ар Деко. Подмена реальности идеализированными представлениями стала главной чертой разных политических, идеологических и художественных группировок. Например, мощь молодого советского государства находила свое воплощение в архитектуре выставочных павильонов на международных выставках, в конкурсах, где главным и решающим в определении советского стиля Ар Деко стал проект Дворца Советов, также в интерьерах Московского метрополитена, сталинских высотках послевоенных лет и др. Соединение новейших технологий с мегамасштабными формами выражали силу, мощь, непобедимость советской страны рабочих и крестьян [52]. Миф о величайших достижениях технического прогресса метафорически отражается в небоскребах США. Идея мирового господства немецкой расы получила свое выражение в проектах колоссальных комплексов, выполненных в классицистическом духе Альбертом Шпеером. Величайшим мифологизированным произведением советской архитектуры, без сомнения, можно считать проект Дворца Советов в Москве. По замыслам советского руководства он призван был стать памятником новой эпохи. Парадоксально, но чем ближе к цели продвигались конкурсные проекты, тем архаичней и эклектичней становились формы Дворца. В последнем варианте, здание приобрело формы сильно вытянутой вверх вавилонской

Тема вечности

38. Мавзолей им. В.И. Ленина. Арх. А. Щусев. 1925 г. Вдохновленный древними памятниками, А. Щусев, не повторяя ни один из образцов, создал сложно-ритмичное ступенчатое здание в духе авангардных веяний.

“Спартанская классика”

39.

Дом Динамо. Арх. И. Фомин и А. Лангман. 1928-29. Фомин вел поиск “нового” архитектурного языка, соединяя опыт классики с современностью.

40. Схема построения ордера.

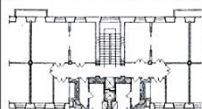
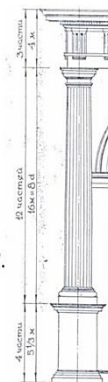


Графическая реконструкция зиккурата.

Строгая симметрия и ассоциативность нарушают чистоту авангарда.



Первое десятилетие архитектурных поисков советского государства получило название “поискового периода”.



41. Дом правительства на Барсневской на-Брежной в Москве. Арх. Б. Иофан, Д. Иофан. 1928-31. План типовой секции. Один из первых проектов для правящей элиты. Пример раннего Ар Деко.



Рис. 2.1.1. Семантическое поле пластического языка стилия Ар Деко в отечественной архитектуре

42- 45.
 Конкурсные проекты павильона СССР на Международную выставку 1937 года в Париже:
 К.С. Мельников;
 М. Я. Гинзбург;
 В.А. Щуко и
 В.Г. Гельфрейх;
 Б.И. Иофан.

46. Ангенор
 “Тираноборцы
 Гармодий и
 Аристокитон”,
 477 г. до н.э. -
 прототип
 скульптурной
 группы “Рабочий
 и колхозница”.



Выставочный павильон СССР на Международной выставке 1937 года в Париже должен был выразить триумф советского строя - “пафос свободного радостного труда и торжество социалистического строительства”. Среди многих конкурсных предложений одержал победу проект арх. Б. Иофана и скульпт. В. Мухиной.



Черты павильона СССР на международной выставке 1937 года в Париже, роднящие его с архитектурой западного Ар Деко:

- лаконизм, геометричность форм;
- стремительность и динамичность решения
- синтез архитектуры и скульптуры, новые соотношения между зданием и статуей;
- симметрия в планировочном решении и на фасаде;
- идейность.

Рис. 2.1.2. Семантическое поле пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре

47-49.
 Библиотека им.
 В.И. Ленина в г.
 Москве.
 Арх. В. Шуко,
 В. Гельфрейх.
 1932-1939 гг.
 Главный вход.
 Фрагмент двора.
 Деталь фриза.
 50. Пергамский
 алтарь. 180-0 гг.
 до н.э. Берлин.
 Государственный
 музей.
 51. Сталинобад.
 Административ-
 ное здание. 1950-
 е гг.
 52. Дворец
 пионеров в г.
 Выборге. Россия.
 Арх. У. Ульберг.
 1930 г.
 53. Музей
 Современного
 искусства.
 Париж. 1937 г.



Здание библиотеки было задумано как храм науки и образования. После того, как конструктивистский вариант не был принят, авторы переработали проект и применили элементы античной архитектуры - периптер; аттик превращен в скульптурный фриз - текст. Тема, изображенная на фризе - пафос социалистического труда.



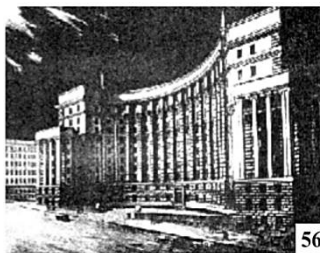
Рис. 2.1.3. Семантическое поле пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре

Проект здания НКВД в г. Киеве (ныне Дом Министров). Арх. И. Фомин, П. Амбросимов. 1934 г.

54-57. Фрагменты фасада.
Рис.3. Перспектива.
Рис.4. Портал входа.

Исторические аналоги и прототипы.

58. Вилла в Вероне. Арх. А. Палладио. 1954 г.
59. Дж.-Л. Бернини. г. Рим, пл. Святого Петра, 1656-57 гг.

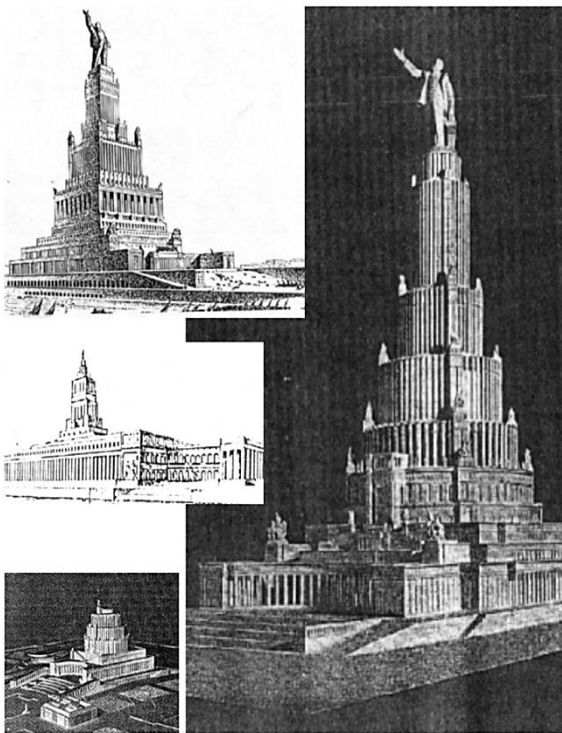


Государственная символика, присутствующая на фасаде (гербы, звезды, флаги), отражает тему величия власти. Триумфальный коринфский ордер и художественные приемы его декоративной отделки заимствуются у арх. А. Палладио. Ордер выступает как элемент порядка и дисциплины в прямом и переносном смысле.



Рис. 2.1.4. Семантическое поле пластического языка стилия Ар Деко в отечественной архитектуре

Конкурсные проекты на Дворец Советов. 60-62. Второй закрытый конкурс на проект Дворца Советов. 1933г. Завершение Дворца Советов скульптурой по одному из вариантов арх. В.А. Шуко и В.Г. Гельфрейха. Проект арх. А.В. Щусева при участии И.В. Жолтовского. Проект арх. Б.М. Иофана. Макет. 63. Окончательный утвержденный вариант проекта. Арх. Б.М. Иофан. Макет.



64-65 ВСХВ 1939 г. Богатство отделки, декоративность и классичность в соединении с современными требованиями были призваны продемонстрировать достижения в народном хозяйстве. Павильоны ВСХВ схожи с павильонами Ар Деко на Парижской выставке 1925 г.

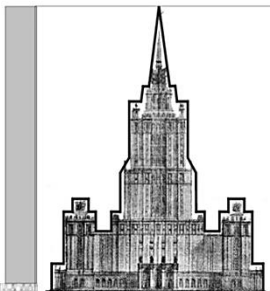


Рис. 2.1.5. Семантическое поле пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре

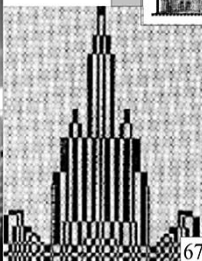
66. Нью Йорк.
Крайслер билдинг.
Арх. У. Ван Аллен.
1928-31 гг.
67.
Дворец искусств.
Арх. Я. Черников.
1930 г.
68. Проект
гостиницы Москва
Арх. А.Г. Мордви-
нов. 1950-е гг.
69. г. Казань.
Аэропорт. 1956 г.
Проект "навесн"
архитектурой
ВДНХ и был
растиражирован на
многие обществен-
ные здания после-
военных лет в
СССР. Вход в
здание запроекти-
рован как портал
античного храма.
70. Здание гор-
исполкома в г.
Харькове, 1947-54.
Арх. В. Костенко,
Ю. Чеботарев,
инж. В. Харламов.



66



68



67



69

Отечественная архитектура послевоенного периода имела много общего с американскими небоскребами 30-40-х годов, когда необычайно популярным в США было применение ступенчатых завершений, шпилей, а также декора со стилизованными элементами древнейших культур. Московские высотные здания соотносились с Кремлем. Вертикаль, развитие вверх ассоциировались в США с благополучием владельца, а также ростом экономики страны, тогда как в СССР, демонстрировали мощь государства. Центричность, иерархия в советских общественных зданиях и небоскребах частных американских компаний отражают строение административной верхушки. Скульптура, декоративные детали, орнаменты были призваны "рассказывать" о назначении здания.



70

Рис. 2.1.6. Семантическое поле пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре

Государственная символика
 71. Фрагмент здания Горисполкома в Харькове.
 72. Фрагмент фасада высотного административного здания на Смоленской площади в Москве.
Геральдика
 73. Деталь решетки сквера перед государственным театром оперы и балета им. Спендиарова в Ереване.
 74. Барельеф на здании вокзала в г. Курск.
Тема труда
 75. Cfew Tower, Vine Street Entrance (Ohio State Seal). Arch. W. Ahlschlager. 1929-31.
Тема урожая
 76. Металлическая решетка в Московском метро.
 77. Рельеф на аттике МГУ. Арх. П.И. Мотовилов. 1953 г.



71



72



73



74



75



76



77

78. Москва. Дом на Большой Калужской улице. Ворота.
 79. Москва. Дом на Садово-Кудринской улице. Ворота.



78



79

Рис. 2.1.7. Семантическое поле пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре

Стремление к предельной выразительности и декоративности определило разнообразие средств: надписи, изображения, свет и цвет, фактуру и материал, живопись и скульптуру. Нередко все они объединялись в пределах одного здания, способного быть носителем множества тем и сюжетов, сплетающихся в сложное повествование. Пример тому – знаки, гербы, ордена и украшения, переполненные деталями и подробностями, с трудом умещающимися в границах кружков и ромбиков, в соответствии с принципом «больше чем достаточно». Зрелищность, визуальная изощренность, обилие эффектов – результат взаимовлияния кинематографа и архитектуры.

Займование идей и средств из прежних идеалистических концепций (идеальный город, город-сад и др.) осуществлялось в разработке генпланов городов. Отбор героических прообразов осуществлялся среди классических произведений, воплощавших призыв и волю к победе, например, прообразом скульптурной композиции Мухиной для советского павильона на всемирной выставке 1937 г. явились античные «Тираноборцы», крылатая Ника, «Марсельеза» Рюда.

Тема займования в отечественной архитектуре Ар Деко, находит свое объяснение, например, современник, рассматриваемого периода, Д. Аркина пишет: «В нашей архитектуре изучение и освоение опыта классического зодчества должно носить творческий характер: классика для нас представляет интерес не как набор архитектурных форм, сложившихся в давние времена, а как цельная ясная система архитектурного мышления» [13, стр. 14]. Умение мыслить в классических формах становится главным способом выражения.

Проведем сравнительный анализ «систем архитектурного мышления» тех эпох, которые являлись объектами изучения советских архитекторов. Привлекаемая как прототип, архитектура древних римлян выражала величие и «значительность». Каноны греческой классики были вытеснены стремлением к грандиозности, внешней эффектности и показной пышности, характерной для восточных деспотических монархий. Язык архитектуры Древнего Рима диалогичен. Он объединил в себе опыт Древней Греции и Азии, например: любовь к драгоценным материалам, инкрустация стеклом, красной медью, золотом (это повторится в отделке кабинетов высокопоставленных советских чиновников. Ар Деко

декларирует роскошь, часто подменяя дорогие материалы высококачественной имитацией). Ренессанс сделал попытку возродить античное мировосприятие. Ностальгия по утраченному идеалу привела к подражанию древним образцам и выработке новых композиционных приемов. Советские же архитекторы заимствовали у зодчих эпохи Ренессанса приемы иллюзорности, например, изображение перспективы на плоском фасаде. Стиль Барокко привнес в архитектуру помпезность и грандиозность. Французский классицизм времен Н. Бонапарта выражал имперские амбиции власти: «Единственный путь для нас стать великими, а если возможно, и неподражаемыми, - это подражать древним» [112, стр. 25]. Таким образом, античная классика стала эстетическим идеалом на все времена. Исследователь советской архитектуры В. Паперный пишет: «В русской культуре всегда чрезвычайно значимой была процедура заимствования. Мне кажется, что для понимания русской культуры любого ее периода важнее иметь в виду характер трансформации заимствуемой идеологии (организации, стиля), чем саму эту идеологию» [34, стр. 16]. Интерпретируя ордерную систему, а также иной исторический стиль, форму, элемент эпоха социалистического строя стремилась к воплощению собственной идеи в уже известных формах. Стиль мышления советского Ар Деко состоял в том, что: «... сам соцреализм считал себя спасителем всего классического наследия. Целью партии было применить оружие классики в строительстве нового мира, придать ему новую функцию» [49, стр. 40-41].

Проведение многочисленных конкурсов на всевозможные грандиозные «дворцы» было призвано утвердить новую идеологию средствами советского стиля в архитектуре. Из выступлений советских архитекторов на съездах: «Архитектура должна соответствовать «радости труда» (Алабян) [34, стр. 167], создавать условия для «радостного отдыха» (Анчаров) [34, стр. 167] и давать при этом «радость красоты» (Маца) [34, стр. 167]. Своими лучшими архитектурными сооружениями советский строй считал те, которые наиболее полно выражали это чувство радости. Таково, например, метро, поскольку там «светло и радостно» (Алабян). Такова Всесоюзная сельскохозяйственная выставка, потому что человека там охватывает «чувство исключительной радости» [34, стр. 167]. В этих сооружениях современники видели своеобразные символы нового стиля (см. табл. 2.1-2.2, страницы 66-67).

Таблица 2.1.

**Архитектурные стили конца XIX – первой половины XX вв.
Сравнительная характеристика.**

	Эклектика	Модерн
Семантика	<ol style="list-style-type: none"> 1. Формирование языка путем заимствования исторического материала прошлого. 2. Выбор элементов указывал на сложение из них "одежды" здания, сообщающей о приоритетах заказчика. 3. Будь то ордер или экзотические детали архитектуры восточных стран, эклектика брала их как готовые знаки нового языка. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Основная идея - это жизнь и смерть всего живого. Интерпретация процесса эволюции природы в художественной форме порождает понятие органической природообразной архитектуры. 2. Витальные и природообразные мотивы и темы общие у разных мастеров. 3. Частичный отказ от стилевых форм прошлого.
Морфология	<ol style="list-style-type: none"> 1. Основа в формировании стилистического решения сооружения - архитектурная деталь. 2. Используются все известные стилевые формы. 3. Сложная геометрия на фасаде, простая в объемном решении. 4. Новые материалы и конструкции соединяются с мифологией исторических стилей. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Форма строится на основе природообразной гармонии или подобно живому организму. 2. Целостность и единство, динамичность - основные качества формы. 3. Геометрия форм стремится передать сложность и неповторимость природного мира и усиливается при помощи скульптуры и растительных орнаментов.
Синтаксис	<ol style="list-style-type: none"> 1. Монтаж стилевых форм. 2. Стилизация. 3. Подражание, копирование. 4. Соединение разномасштабных элементов. 5. Аппликация. 6. Симметрия. 7. Типизация, рядоположенность. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Принцип формообразования - стилизация природных мотивов. 2. Неприятие подражательности историческим стилям (кроме готики). 3. Способы работы с формой индивидуальны. 4. Метафоризация. 5. Асимметрия. 6. Отход от классических канонов. 7. Изобретение форм.



163. Купеческий клуб на ул. М. Димитровке в Москве. 1907-1908 гг. Арх. И.А. Иванов-Шиц.



164. Особняк С.П. Рябушинского на М. Никитской ул. в Москве. 1900 г. Арх. Ф.О.

Продолжение таблицы 2.1.

**Архитектурные стили конца XIX – первой половины XX вв.
Сравнительная характеристика.**

	Модернизм	Ар Деко
Семантика	<ol style="list-style-type: none"> 1. Поиск абсолютных универсальных понятий и истин. 2. Отказ от истории и прошлого опыта архитектуры. 3. Декларативный характер, часто выражение политических взглядов. 4. Фетишизация достижений техники. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Формирует язык на основе смысловой переработки известных знаковых форм, составляя новые тексты-сообщения. 2. Обращение к прошлому как к собеседнику, вступая в диалогические отношения. 3. Стремление соответствовать духу времени, быть современным, отсюда многоликость.
Морфология	<ol style="list-style-type: none"> 1. Абстрактная форма. 2. Лаконичная геометрия объемно-пространственных решений. 3. Отказ от декора и использования исторических прототипов. 4. Построение формы и пространства на основе бесконечной координатной сети. 5. Безличность, анонимность архитектуры. 6. Динамичность форм. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Форма трехмерная, сложно-составная. 2. В форме легко узнается исторический прототип. 3. Декоративно-скульптурный характер формы. 4. "Чистые", геометричные поверхности форм + орнамент (стилизованные исторические формы, национальные мотивы, ордер и т.д.).
Синтаксис	<ol style="list-style-type: none"> 1. Аналитический способ работы с формой. 2. Монтаж чистых геометрических фигур. 3. Характерные приемы: сдвиг, поворот, подобие, пересечение. 4. Сложение, вычитание, деление. 5. Асимметрия. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Аппликация, наложение. 2. Симметрия. 3. Иерархичность, игра масштабов. 4. Вертикальность, динамичность. 6. Утрирование, преувеличение. 7. Стилизация и гиперболизация исторических форм. 8. Заимствование приемов авангарда и эклектики. 9. Соединение разнотипных форм.



165. Проект социалистического расселения (Магнитогорск), 1930 г. Арх. И. Леонидов.



166. Проект реконструкции ул. Лусиновской в Москве, 1953 г. Магистральная мастерская моспроекта №5. Арх. Г.А. Захаров

В советской архитектурной практике стали возникать конкурсы на революционные некрополи:

- на Дворец рабочих в Петрограде (1919);
- крематории в Москве и Петрограде (1919), которые рассматривались как пантеоны-монументы,
- термы в Петрограде (1920) и др.

Они дали большое количество композиций, навеянных дворцовыми, культовыми, крепостными и мемориальными сооружениями прошлого. Рожденный под влиянием кинематографа и всемирных выставок, стиль Ар Деко пространство для жизни заменил декорациями жизни, вне зависимости от того, были ли это декорации праздников и демонстраций или декорации, напоминающие о вечности в мемориальных комплексах и ансамблях. Утверждалось, что революционный народ хотел видеть в центрах городов свои, близкие и дорогие ему, общественные форумы.

Еще одна область приложения Ар Деко – выставочные экспозиции и ансамбли, с которыми Ар Деко связан генетически: местом и временем его рождения считается парижская выставка 1925 г. Торжество советской архитектуры – ВСХВ: простая прогулка по ней гарантировала полное погружение в атмосферу явления, далекого от идеалов античности. Постановление о том, чтобы сделать Выставку сельскохозяйственных достижений постоянной вышло в 1932 г. Автором проекта, получившим предпочтение на Всесоюзном конкурсе, оказался архитектор В. Олтаржевский. Однако правительственная комиссия, осмотревшая выставку в 1937 г., осталась неудовлетворенной увиденным. Главным архитектором назначили С. Чернихова. Его задачей было – сделать выставку «образцом отечественной архитектуры» [113, стр. 77]. К участию в проектировании были приглашены лучшие архитекторы «зарекомендовавшие себя постройками, признанными близкими идеалу новой советской архитектуры» [113, стр.77]. Объемно-планировочное решение выставки представляло модель идеального государства: главный павильон был построен как ярусное дворцовое сооружение со шпилем, увенчанным звездой Героя Труда, за ним открывалась площадь Колхозов, по периметру которой располагались павильоны союзных республик и центральная аллея, соединяющая площадь Колхозов с площадью Механизации. Здесь размещались павильоны «Земледелие», «Зерно», «Животноводство», «Совхозы». Центральная аллея, на которой также располагались республиканские павильоны, через площадь Колхозов соединяла между собой две композиционные доминанты –

Главный павильон и павильон «Механизация». Аллею украсили фонтанами, самым большим из них был фонтан «Дружба Народов». Во всех интерьерах центральных павильонов применялись характерные для данного региона виды отделки и народных промыслов. Зона отдыха представляла чудо ландшафтной архитектуры. ВСХВ пропагандировала достижения сельского хозяйства, новый советский быт колхозников. В каждом павильоне подавалось все, что производили в данном регионе от консервированных персиков до вышитых полотенец. ВСХВ – это грандиозный сценический механизм. В ВДНХ проявлена «реально существующая универсалия сельского хозяйства» [34, стр. 294]. «Универсалия предшествует вещи», – полагал Фома Аквинский. Реалисты – создатели ВСХВ – с ним почти согласны. Они убеждены, что искусственно поддерживаемый расцвет сельского хозяйства на ВСХВ неизбежно поведет за собой расцвет реального сельского хозяйства» [34, стр. 294]. Выставка не только детально рассматривалась во всех периодических изданиях, но и послужила местом действия нескольких советских фильмов – «Подкидыш», «Свинарка и пастух» и др. (см. рис. 2.1.1-2.1.7, страницы 57-63). В то время, когда в стране проводились массовые репрессии, создавались лагеря, на Украине и в России в селах умирали от голода, проводимые выставки были иллюзиями счастливой жизни советского народа.

Язык советской архитектуры 30-40-х гг. иллюзорен. Попадая в окружение зданий 30-х – 50-х годов, обильно украшенных орнаментальной лепниной и скульптурой, в интерьеры сверкающие хрустальными люстрами, декорированные под мрамор и дорогие материалы, невольно ощущаешь атмосферу праздника, торжественности, парадности. В Европе и США Ар Деко проявил себя в большей степени как интерьерный стиль, так как именно в интерьерах наиболее полно отразился дух игривости, иллюзорности и сказочной декоративности. В отличие от ироничности постмодернизма декоративность Ар Деко сохраняет полную серьезность. В советских общественных и административных зданиях иллюзия богатства и подлинности дорогой отделки на фасадах и в интерьерах достигалась путем замены материалов дешевой штукатуркой и покраской, устойчиво поддерживалась иллюзия технического совершенства при выполнении строительных работ ручным трудом, особенно в предвоенный и послевоенный период.

Одним из любимых сценариев советского стиля являлось праздничное шествие, требующее организации пространства, через которое должны проходить большие массы людей. Примером может

служить советский выставочный павильон на Всемирной выставке в Париже 1937 г. архитектора Б. Иофана (см. рис. 2.1.1-2.1.7, страницы 57-63). Вот как его описывает А. Рябушин: «Не меньшее значение, чем поиск силуэта и соотношения масс, имела отработка основных узлов композиции. Вход предваряется широкой парадной лестницей с двумя фланкирующими скульптурно обработанными монументальными объемами, которые выделяют пространство площади, своеобразной «плазы», устроенной на стилобате. Композиционное значение ее трудно переоценить. Попадая сюда, посетитель как бы отвлекался от пестрой выставочной суеты и оказывался в поле действия архитектуры павильона» [54, стр. 6]. Далее он описывает архитектурные приемы, примененные архитектором в интерьере, позволяющие: скрыть от посетителя монотонность длинного зала, создание эффекта динамичного пространства у зрителей, концентрация их внимания на экспозиции залов путем применения искусственного рассеянного света. В Архитектурной газете 1937 г. архитектор Я. Попов писал, что автор проекта Павильона СССР на Международной выставке в Париже Б. Иофан стремился выразить триумфальный характер сооружения: «Павильон был задуман как триумфальное здание, выражающее завоевания Октябрьской революции, торжество социалистического строительства, пафос свободного и радостного труда нашей великой родины» [114].

Идея вечности выражалась в грандиозных масштабах социалистического строительства и отождествлении Москвы с третьим Римом. Величественность замыслов Коммунистической партии искала подтверждения и опоры в античной архитектуре Рима, в грандиозных масштабах замыслов Пиранези и французских классицистов Булле и Леду. Любимым приемом архитекторов стала игра масштабом, позволяющая добиваться эффекта величественности и эмоциональной напряженности. Идея мавзолея Ленина возникла у авангардистов как временная. Мавзолеем понадобилась лишь «...в целях предоставления всем желающим, которые не успеют прибыть в Москву ко дню похорон, возможности проститься с любимым вождем. Новая эпоха, следующая на смену авангарду, изменила отношение ко времени - будущее превратилось в вечность, взгляд культуры постепенно оборачивается назад, ее начинает интересовать история» [34, стр. 45]. Мавзолеем – как сооружение, выражающее вечность, нашел свое воплощение в ступенчатом зиккурате (см. рис. 2.1.1-2.1.7, страницы 57-63).

В советской архитектуре лозунг: «Кто был ничем, тот станет всем!» выразился в новой интерпретации существовавших ранее типов сооружений. Например, классический дворец наполнялся

новым содержанием и новыми функциями. Появлялись Дворцы Советов, колхозников, рабочих разных специальностей, которые постепенно вытеснили традиционно рабочие клубы. Эти «дворцы» призваны были выражать политику нового государства и Коммунистической партии, а изображать – богатство, достаток и т.д. Здания несли в себе «новое» содержание, но для внешнего их оформления использовались уже созданные ранее декорации, например, ордерная система. Таким образом, цитирование является излюбленным приемом пластического языка отечественной архитектур.

Изобразительность и подражания архитектурного языка (ассоциация, сравнение-сопоставление и метафора) характерны стилю Ар Деко как в западных странах, так и советской архитектуре конца 20-50-х гг. XX ст.:

– метафора роста, развития (Ар Деко в США, «соцреализм» в СССР и др.);

– технические аналогии, изображение работы конструкции, декоративное изображение работы механизмов (Ар Деко в США, «соцреализм» в СССР, «архитектура компромисса» во Франции); мастера Ар Деко создавали орнаментальные композиции, изображающие движение шестеренок в механизмах автомобилей. Яркий пример – это Крайслер-билдинг архитектора У.В. Аллена в Нью-Йорке: «... фриз в виде ряда абстрактных автомобилей вместе с общим впечатлением, будто здание сделано из металла, создают символ автомобильной компании «Крайслер» и делают здание незабываемым памятником веку машин» [67, стр. 84];

– выражение функционального назначения здания, например, в США автомобильная компания Г. Форда построила самое высокое здание в мире Крайслер билдинг и этим выразила техническое превосходство над другими американскими компаниями. На фасаде были сделаны абстрактные изображения автомобилей, таким образом, осуществлялась реклама изготавливаемой продукции. В СССР декоративная символика выражала при помощи геральдики, государственных символов не только назначение, но и иерархию, положение в системе государства (см. рис. 2.1.1-2.1.7, страницы 57-63).

Прием изображения жизни советских трудящихся на орнаментальных фризах заимствовался у древних египтян и греков, которые увековечивали ратные подвиги, религиозные обряды и др. в настенных росписях и барельефах. Разговор В. Ленина с А. Луначарским подтверждает происхождение приема изобразительности в советской архитектуре: «Вы помните, что

Кампанелла в своем «Солнечном государстве» говорит о том, что на стенах его фантастического социалистического города нарисованы фрески, которые служат для молодежи наглядным уроком по естествознанию, истории, возбуждают гражданское чувство – словом, участвуют в деле образования, воспитания новых поколений. Мне кажется, что это далеко не наивно и с известным изменением могло бы быть нами усвоено и осуществлено теперь же» [110, стр. 12]. Таким образом, советскими архитекторами «бралась» готовая форма для выражения нового содержания.

Важным элементом в передаче содержания «социалистической действительности» в советской архитектуре являлся орнамент: «Орнамент утилитарного значения не имеет, но, будучи приложен к данному предмету, является словом, сообщением, потому что предмет не только служит своему назначению, но является и объектом передачи мысли, передачи чувства» [115, стр. 81].

Тематика (содержание) декора разнообразна и включает следующие темы сюжетов:

- тема социалистического строительства, динамики развития;
- тема подвига;
- мемориальная тема;
- тема Власти - государственная геральдика, символика государства (гербы, флаги, ленты с колосьями, звезды);
- пафос труда (рабочие с орудиями труда в спецодежде, крестьяне, женщины с серпами и др.);
- тема изобилия, богатого урожая - производная от трудовой тематики (колосья, корзины с фруктами и др.);
- культ физической силы и физического совершенства, спорт («Девушка с веслом» и др.);
- тема превознесения технического прогресса в изображениях механизмов;
- воспитательно-назидательная тема (изображение пионеров, комсомольцев);
- тема многонациональной общности советского народа нашла свое проявление в геометрических орнаментах и т.д.

Крайними примерами изобразительности и формализма в советской архитектуре являются: театр Советской Армии в Москве (арх. К.С. Алабян и В.Н. Симбирцев, 1940 г.) - здание в форме звезды; театр им. М. Горького в Ростове-на-Дону (арх. В.А. Щуко, В.Г. Гельфрейх, 1935 г.) – выполнен в форме трактора. О нежизнеспособности подобного приема формообразования говорит исследователь Иванов [52, стр.57].

Декор в советской архитектуре, как и декорации на сцене помогал выразить идею социалистического государства, передать «дух» времени [34, стр.281].

Архитектура «соцреализма», как и американского Ар Деко глубоко символична. В США язык Ар Деко моделируется на основе новейших строительных достижений, и технологических разработок, соединяемых с экзотическим материалом древних культур. В СССР - это сплав «вечных» ценностей, заимствуемых из истории и «социалистического» содержания: «Надо переплавить старые формы, вложить в них новое идейное содержание» [116, стр. 36]. Элементы декора и в той и другой архитектуре, заимствуются у прошлых стилей, но не сохраняются в чистом виде, а перерабатываются в соответствии с запросами заказчиков. В США такими заказчиками являлись коммерческие частные фирмы, руководствующися веяниями моды, идеями Парижской выставки 1925 года. В СССР заказ был государственным.

Миф о светлом коммунистическом будущем воплощается «методом социалистического реализма». Создавалась архитектура «во имя человека, но не для конкретных жителей» [34, стр. 305]. Архитектура 30-40-х гг. увековечила фантазии мира кино. Радостное мироощущение, возникавшее при просмотре фильмов Г. Александрова «Веселье ребята», 1934, «Волга, Волга», 1938, «Светлый путь», 1940, не оставляло и в сверкающих подземных павильонах метро, и на Всесоюзной выставке достижений народного хозяйства. В то время как неотвратимо надвигалась Вторая Мировая война и связанные с нею человеческие трагедии и катаклизмы, советские художники и архитекторы, отвечавшие в своих произведениях требованиям партии, стремились выразить идеальную картину социалистического рая. «Социалистический реализм» призван был создать ощущение того, что искусство творится для народа, хотя реально оно было доступно и понятно немногим. В своей речи от 14 мая в 1935 году Л.М. Каганович от имени партии говорит: «Мы хотим, чтобы это сооружение (метро), которое больше чем какой-либо другой дворец, театр, обслуживает миллионы людей, - чтобы это сооружение поднимало дух человека, облегчало его жизнь, доставляло ему отдых, удовольствие» [117]. «Высокие и просторные, залитые светом перонные залы не только не угнетают человека, но, напротив, вызывают в нем чувство радости и оптимизма», - пишет Н.А. Пекарева в книге «Московский метрополитен им. В.И. Ленина» [117, стр.5]. «Идейный вдохновитель смелых и величественных задач по реконструкции Москвы товарищ Сталин много внимания уделил разработке и строительству метрополитена», - продолжает С.М. Кравец [118, стр. 4] В отличие от Московского метро «внутреннее оформление парижского метро

неряшливо и убого, освещение очень тусклое, без малейших попыток чем-либо прикрыть одинокие жалкие лампочки, и т.п. Такая же «забота» о пассажирах характерна для нью-йоркского метрополитена...» говорится в книге «Архитектура Московского метрополитена им. Л.М. Кагановича» [118, стр.9].

Язык архитектуры стиля Ар Деко идеологизирован: «Соцреализм, - как утверждает Б. Гройс, - есть именно тот партийный, коллективный сюрреализм, который расцветает под знаменитым ленинским лозунгом «надо мечтать», - и это роднит его с художественными течениями 30-40-х гг. XX столетия за пределами Советского Союза» [49, стр. 52].

Архитектура ВСХВ, московского метро и других сооружений безмерно театрализована. В ней нет ничего настоящего. Ее предназначение – создавать впечатление реальности и богатства иллюзорно-драматическими средствами. Знаковость отечественной архитектуры, ее информативность дополнялась музыкальным сопровождением во время массовых действ, а также лозунгами, транспарантами, плакатами и др. Если в Америке реклама (неонные изображения) сопутствовала архитектурному решению фасада здания, то отечественная архитектура использовала для этого скульптурные композиции, барельефы с государственной символикой, орнаменты, со стилизованными элементами, символизирующими богатство урожая или достижения промышленности.

В отличие от модернистского направления, стремившегося к универсализации и максимальной типизации, линия Ар Деко разворачивается в поиске индивидуального и личного, только в СССР тема индивидуальности очень специфична. Например, функции искусства в советском обществе – «служить средством полного растворения индивида» [34, стр.13]. Что подразумевается в данном случае? Растворение имени мастера, автора, но не произведения как в авангарде, где «архитектура не имеет «лица». Владимир Паперный говорит, что «под индивидуальностью в культуре 2 понималось лишь точно найденное место в иерархии» [34, стр. 110]. Казалось бы, что идеология советского строя требовала индивидуальности не только от людей, но и от каждого сооружения и каждого населенного пункта. На деле это означало иерархию: одни точки пространства (как и люди) были более ценны, чем другие, поэтому на них можно было строить более высокие и богатые дома, чем на других. Но параллельно продолжала жить идея предельного образца, который можно размножать в любом количестве, - и эта идея несла отголоски авангарда.

Все более настойчивые усилия советских архитекторов, направленные на стандартизацию и типизацию проектирования, выдают мечту однажды спроектировать самое совершенное

архитектурное сооружение всех времен и народов и на этом архитектурное творчество вообще закончить, чтобы дальше только бесконечно воспроизводить этот образец [34, стр.157].

Обобщая перечисленные семантические признаки и особенности пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре, можно заключить, что ими являются:

1. Иллюзорность. Вера в построение государства по сценарию, в котором роль руководителя принадлежит народу, а также в новые технические открытия, часто воплощалась в искусственно созданных универсалиях – ВСХВ (иллюзия достатка в области сельского хозяйства). Торжество технического прогресса нашло свое отражение в Московском метро. Достижения в области построения нового государственного образования – объединение всех народов, населяющих территорию СССР, радостный труд на благо себя и др. отразились в выставочных павильонах на всемирных выставках 1937 и 1939 гг.
2. Идеологическая основа. Пластический язык архитектуры стиля Ар Деко служил средством воплощения утопической идеи создания коммунистического рая. Самым ярким примером идеологизированного архитектурного произведения явился конкурсный проект Дворца Советов архитектора Б. Иофана.
3. Заимствование, работа по принципу диалога с культурами, которые продолжали традиции классики (Древний Рим, Ренессанс, Барокко, Классицизм и т.д.). Новым содержанием наполнялись уже существующие типы зданий и сооружений. Например, появлялись Дворцы рабочих, железнодорожников, работников связи и т.д. Готовые формы (например, ордерные) адаптировали к новому содержанию.
4. Иерархичность построения государственной власти страны распространялась на общество и находила свое воплощение в иерархии типов сооружений. Индивидуальность каждого конкретного сооружения обуславливалась точно обозначенным местом в этой иерархии.
5. Изобразительность. Декоративные элементы, орнаменты, скульптура способствовали раскрытию содержания, закладываемого в сооружения, главным образом, отражающих идею устройства социалистической страны. В создании нового архитектурного языка мастера использовали формы и элементы, которые сохранили устойчивые, уже известные значения, наполняя их новым содержанием.
6. Театрализация. Архитектура являлась декорацией к сценарию устройства государства, где роль руководителя отводилась главному герою – народу.

2.2. Морфологический словарь.

Семантическое поле пластического языка отечественной архитектуры стиля Ар Деко нашло свое особое воплощение в формах. На наш взгляд неотъемлемой частью архитектуры Ар Деко является декор. В названии стиля определяющей частью термина является десо - от лат. «decorare» - украшать, придавать красивый вид. Предлагается различать два представления о декоративности. Той декоративности, которая имеет природу чего-то присоединяемого, и другой, которая имеет природу прирожденного органического, целостного, конструктивного.

В этом «ключе» рассмотрим последовательно общую геометрию архитектурных произведений, а затем, как трактовались части, детали, элементы и их происхождение.

1. Объемно-пространственное решение базировалось на геометрии авангарда (конструктивизма и функционализма) и на сплаве из форм уже известных стилей, традиций и фольклора.

Примерами раннего Ар Деко в отечественной архитектуре являются входы в Московское метро, запроектированные до 1935 года – это «Арбатская» и «Дворец Советов», здание Центрального универмага в городе Киеве, жилой комплекс по ул. Январского восстания (арх. И. Каракис), в Харькове – это здание Червонозаводского театра (1933-1938 г., арх. В.И. Пушкарев). Запроектированный с учетом передовых идей, с основательной функцией этот театр имеет фасад, который носит следы традиционности - симметрия, центр повышен за счет сильно упрощенного фронтона. Вся центральная часть выделена выступающими вперед прямоугольной формы пилонами, вертикальные ленты окон выделены гофром, минимальное количество декора – геометрические вставки над оконными проемами.

Следующая группа объектов представляет сплав геометричности и пространственной раскрепощенности с элементами античной архитектуры – упрощенными, монументальными порталами и колоннадами, схематизированными ордерными композициями, скульптурами. В наибольшей степени эти черты присущи общественным зданиям. Это - библиотека имени В.И. Ленина в Москве, Массовый театр в Иваново-Вознесенске (1931-40 гг., арх. А. Власов), Большой оперно-драматический театр в Минске (1934-38 гг., арх. И. Лангбард), Конкурсный проект театра для Ашхабада (1934 г., арх. И. Фомин), Театр оперы и балета им. А. Спендиарова в Ереване (1926-1939 гг., арх. А. Таманян), Конкурсный проект театра Красной Армии в Москве (1933 г., арх. И. Фомин) и др.

В объектах 40-х гг. появляются элементы, заимствованные из классицизма: пандусы, каскады лестниц, террасы с искусственными водоемами и фонтанами, колоннады и аркады, отдельно стоящие скульптуры, барельефы, скульптуры в нишах и т.д. Этим список форм и элементов пластического языка отечественного стиля Ар Деко далеко не исчерпывается. Во многом советская архитектура в этот период похожа на «компромиссный стиль» - французский вариант европейского Ар Деко.

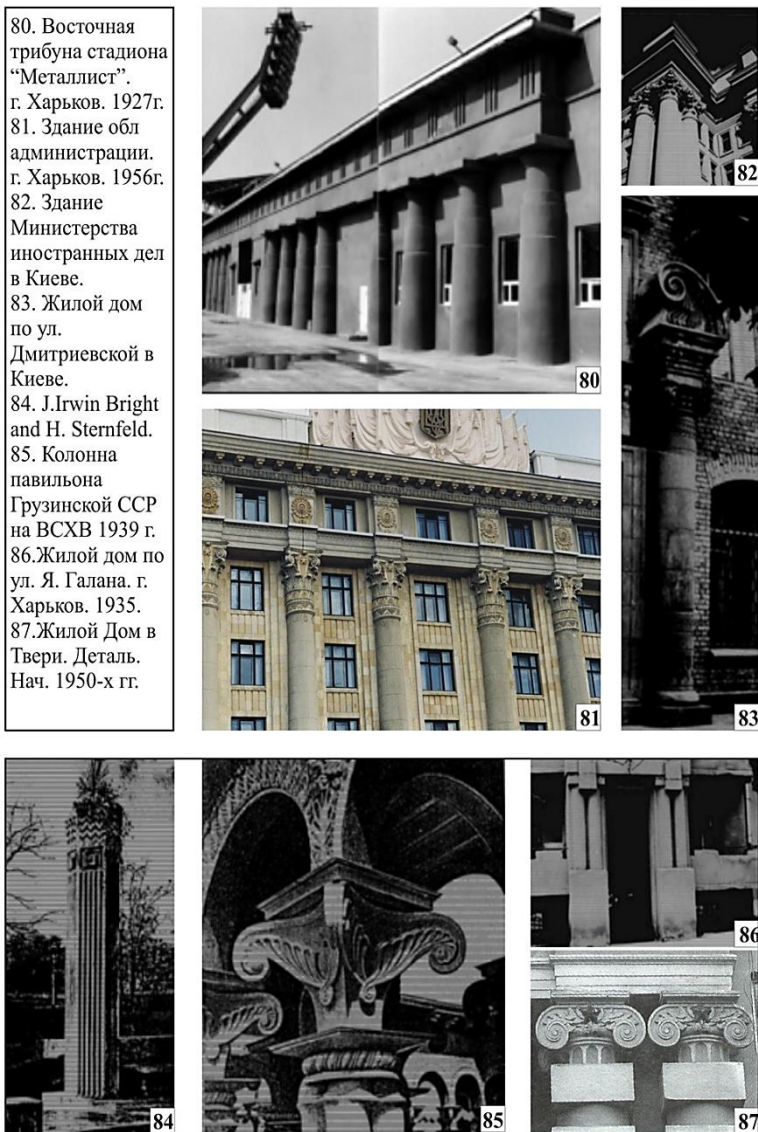
В 50-е гг. советская архитектура общественных комплексов, мемориалов, жилые дома и др. приобрела еще более монументальный вид, появились шпильеобразные завершения. Здания выстраивались в иерархической последовательности, приобретая вертикальность и ступенчатость. Форма зданий все больше «растворялась» в декоре, обрастая новыми, все более причудливыми слоями.

2. Стена. Во второй половине 1920-х гг. представляла собой контраст гладкой чистой поверхности с геометризованным, упрощенным, выполненным в технике «машинного изготовления» декором – это филенки, гофры, перфорация, касетоны и др. Наиболее показательные примеры в период конца 20-х – начала 30-х гг. – это Дворец культуры железнодорожников в Харькове (1928-1932 гг., арх. О.И. Дмитриев), комплекс студенческих общежитий «Гигант» в г. Харькове (1928-1929, арх. А.Г. Молокин, Г.Д. Иконников) и др.

В первой половине 1930-х гг. стена «одевается» в разной сложности композиции из упрощенных схематизированных ордерных композиций: пилястр, полуколоннок в сочетании с арками, барельефными изображениями, балюстрадами и т.д. Примером является группа харьковских объектов. Запроектированные как конструктивистские, они были быстро доработаны в духе новых архитектурных веяний. Это – жилой дом по ул. Сумской, 100; учебный корпус Харьковской Юридической Академии – угол улиц Пушкинской и Гиршмана; здание «Госстрах» - нынешний Харьковский государственный технический университет строительства и архитектуры – ул. Сумская, 40; жилые дома по ул. Культуры 9, 11, 13.

В послевоенный период стена обильно декорировалась, в некоторых случаях декор приобретал первостепенное значение в образном решении здания.

Ар Деко превращал плоскость фасада здания в «ткань» - сплав сшитую из разномасштабных орнаментированных «кусков». Сочетались ордерные мотивы (пилястры, аркады, тяги, руст) с гипсовыми орнаментированными полосами. Часто, межколонные



80. Восточная трибуна стадиона “Металлист”. г. Харьков. 1927г.
 81. Здание обл администрации. г. Харьков. 1956г.
 82. Здание Министерства иностранных дел в Киеве.
 83. Жилой дом по ул. Дмитриевской в Киеве.
 84. J.Irwin Bright and H. Sternfeld.
 85. Колонна павильона Грузинской ССР на ВСХВ 1939 г.
 86. Жилой дом по ул. Я. Галана. г. Харьков. 1935.
 87. Жилой Дом в Твери. Деталь. Нач. 1950-х гг.

**Рис. 2.2.1. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко.
 Колонна. Ордер.**

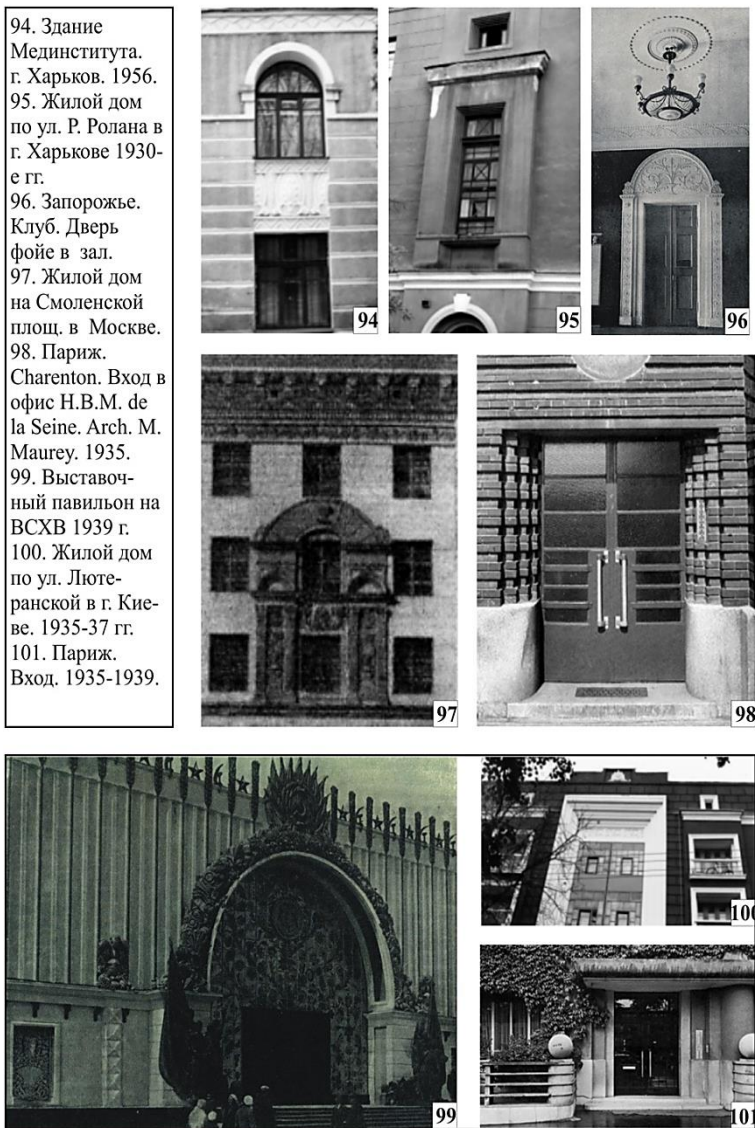
88. Жилой дом по ул. Весни на в г. Харькове. 1950-е гг.
 89. Ж/д вокзал в г. Курске. 1950-е гг.
 90. Георгиевский проезд. Центральная часть фасада корпуса А. г. Москва.
 91. Арка ведущая во двор жилого дома по ул. Мироносицкой в г. Харькове.
 92. Жилой дом по ул. Дмитриевской в г. Киеве.
 93. Жилой дом по ул. Бараташвили в г. Тбилиси. 1940-42 гг.



В отечественной архитектуре, начиная со второй половины 30-х гг. начинают выделять проезды, входы в здания, делая их крупномасштабными, в виде огромных арок, обрамляя орнаментами, композициями из элементов ордера и др. По словам В. Паперного это связано с представлением о том, что каждый вход или проезд а также выход из метро символизирует границу между наземным и подземным мирами, общественным и личным пространствами.



Рис. 2.2.2. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко. Арки. Въезды.



**Рис. 2.2.3. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко.
Обрамление проемов.**

102. ДК ХЭМЗ в г. Харькове. Арх. В. Пушкарев, В. Троценко. 1931-63.
 103. Фрагмент Государственного исторического музея в г. Киеве. Арх. И. Каракис. 1937-38.
 104. ДК железнодорожников в г. Харькове. Арх. А. Дмитриев. 1932.
 105. Жилой дом Ленсовета на набережной реки Карповки в Ленинграде. Арх. Е. Левинсон, И. Фомин. 1931-34.
 106. Фрагмент. Простые четкие объемы здания разработаны чередующимися квадратами окон и лоджий - перфорация стены главного фасада.



102



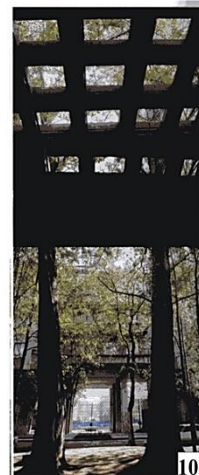
103



104



105



106

Сочетание 3-х объемов: центрального, имеющего выгнутое очертание и двух асимметричных боковых, а в комплексе общая симметрия.
 107. Фрагмент здания администрации в г. Харькове. Арх. В. Орехов, В. Костенко при уч. В. Мирошниченко. 1951-54.
 108. Деталь Киевского вокзала. Арх. А. Вербицкий. 1927-33 г.



107



108

Рис. 2.2.4. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко. Гофры. Перфорация.

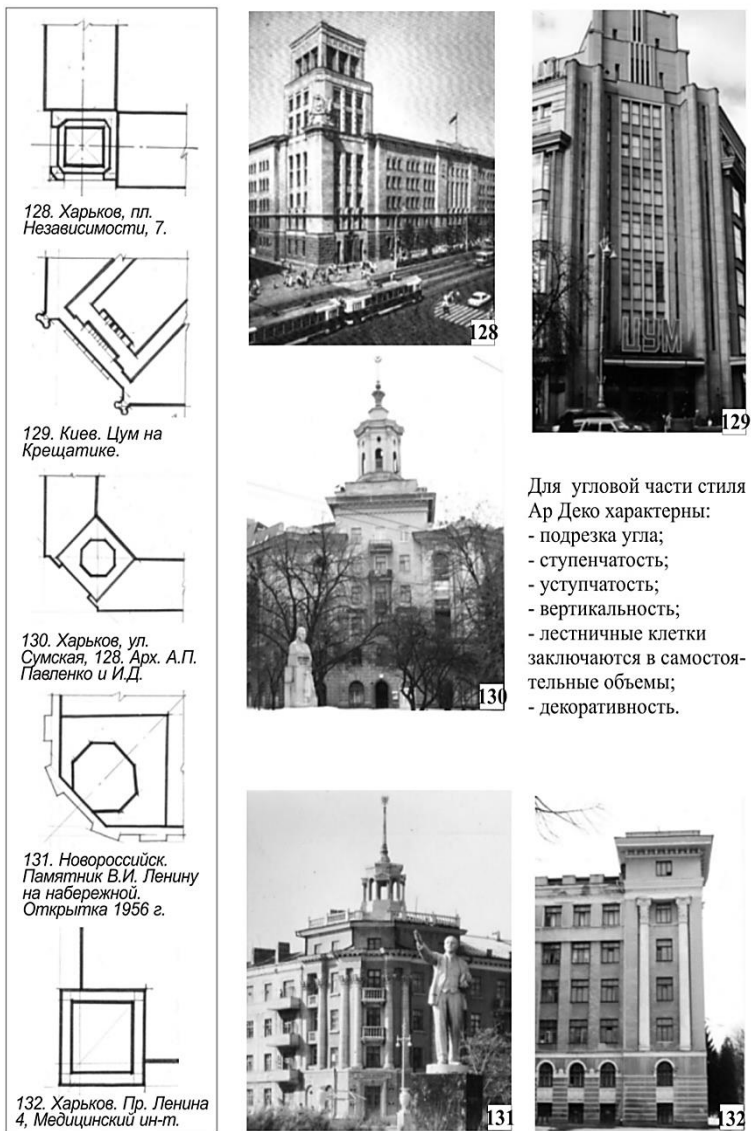


Рис. 2.2.5. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко. Трактовка стени.

117. Дом по ул. Университетской в г. Харькове. 1952.
 118. Скульптура пионеров с горном. Дворец пионеров в г. Севастополе.
 119. Памятник Ленину. Арх. М.Г. Манизер. 1940.
 120. Шахтер. Здание "Донуголь" в г. Харькове. 1925.
 121. Административное здание на ул. Прорезной в Киеве. 1950-е.
 122. Павильон СССР на Всемирной выставке. 1937
 123. Музей Современного искусства в Париже. 1937
 124. Италия.
 125. Выставочный павильон. ВСХВ. 1939.
 126. В. Топуридзе. Призыв к миру. 1948
 127. А. Бембель. ВСХВ. 1950.



Рис. 2.2.6. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко. Скульптура.



128. Харьков, пл. Независимости, 7.

129. Киев. Цум на Крещатике.

130. Харьков, ул. Сумская, 128. Арх. А.П. Пауленко и И.Д.

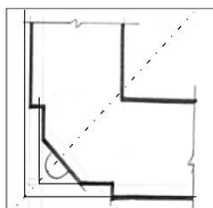
131. Новороссийск. Памятник В.И. Ленину на набережной. Открытка 1956 г.

132. Харьков. Пр. Ленина 4, Медицинский ин-т.

Для угловой части стиля Ар Деко характерны:

- подрезка угла;
- ступенчатость;
- уступчатость;
- вертикальность;
- лестничные клетки заключаются в самостоятельные объемы;
- декоративность.

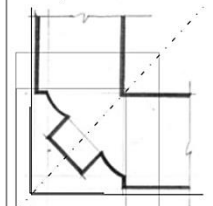
Рис. 2.2.7. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко. Решения угловой части.



133. Харьков.
Ул. Сумская, 92-94



133

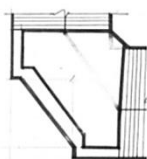


134. Киев. Ул. Шовкович-
ная 8/20. Аптека.



134

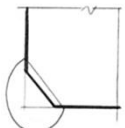
Ар Деко заимствует и объединяет:
- архетипическую геометрию авангарда;
- технику стилизации модерна;
- соединение разно-масштабных стилевых элементов эклектики.



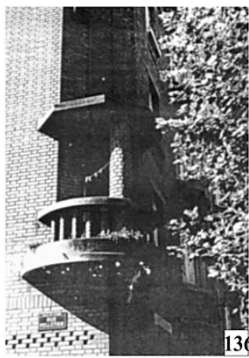
135. Севастополь.
Ул. Б. Морская, 17.



135



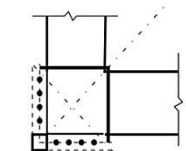
136. Paris. Rue Pelletier,
fasade et detail.



136



137



137. Москва. Здание
ВЦСПС. 1938 - 1958 гг.

Рис. 2.2.8. Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко. Решения угловой части.

Перфорация как элемент композиции фасада здания была позаимствована у авангардистов. Равномерные ряды одинаковых окон в конструктивистских зданиях получили продолжение и новую интерпретацию у мастеров Ар Деко. В жилом комплексе по ул. Январского восстания в Киеве (1938 г., арх. И.Ю. Каракис) перфорация представлена в виде квадратной формы плитки с такой же формы отверстиями внутри (рис. 2.2.4. «Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко.», страница 82).

В 20-е гг. орнамент попал в категорию «украшательство», с ним боролись и конструктивисты и функционалисты. Отечественный Ар Деко реабилитировал орнамент.

Элементами советского орнамента являлись: снопы колосьев, серпы, плоды, гирлянды цветов, звезды, щиты, шлемы, знамена, лавровые венки, ленты. Возрождались местные традиции, орнаменты заимствовались у культур наций и народов, населявших СССР. Например, «соляшники», «гличики», пшеничный колос заимствовались из украинской народной вышивки; гирлянда – излюбленный мотив русского классицизма – получила широкое распространение в орнаментике советских зданий; ветки и листья хлопковых кустов, цветы и коробочки хлопчатника пришли из национальных традиций Узбекистана.

Звезды, флаги, гербы союзных республик применялась в зданиях административного назначения (рис. 2.2.1-2.2.8. «Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко.», страницы 79-86).

Особенностью размещения орнамента в композиции здания являлась: «его подчиненность образу, форме и назначению того объекта, в художественной обработке которого он используется» [100, стр.6]. Орнамент привлекался с целью выявить и подчеркнуть функцию сооружения, идеологические аспекты, а также придать нарядный, парадный вид зданию.

С. Алексеев, изучавший взаимосвязь орнамента с морфологией здания в 30-50-е гг., писал: «Советский архитектурный орнамент не противоречит конструктивной и архитектонической сущности здания и вместе с тем играет не второстепенную, а существенную роль, служа средством более полного и глубокого раскрытия их художественного содержания. В этом его основная роль. Таким образом, орнамент в советской архитектуре выступает в роли активного органического элемента сооружений, участвующего в создании художественного образа, в раскрытии идейно-художественного содержания сооружений» [100, стр. 125].

Если модерн предпочитал работать с ионическим ордерам, то пластический язык отечественной архитектуры конца 20-х – начала 30-х гг. разрабатывал только дорический, а в более поздний период – 1940-50-е гг. – коринфский и композитный ордера. Ионический ордер встречается только как дополнительный к какому-либо основному.

В период зарождения стиля опоры геометричны, монументальны, разработки ордера носят характер упрощения и схематизации. Примерами зданий, где колонны имеют нюансные отличия от конструктивистских решений, являются жилые дома в г. Харькове по ул. Культуры дома №9, 11, 13. В доме под номером 9 сдвоенные полукруглые пилястры, скрепленные между собой квадратной, плоской капителью, стоят на вертикально расположенной прямоугольной базе, их высота – первый этаж. Пилястры, хотя и слишком упрощены и не нарушают конструктивный образ здания, все же декоративны.

Иной характер у декоративных колонн-пиластр здания НКВД (ныне Дом Министров) в г. Киеве – арх. И. Фомин и П. Абросимов 1934 г. Они имеют гигантский масштаб, охватывают высоту в 6-7 этажей. Пилястры декоративны, контрастны по отношению к вогнутой чистой поверхности стены главного фасада, покрыты крупным рустом и напоминают своим видом колонны виллы А. Палладио (см. рис.2.1.4 «Семантическое поле пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре», страница 82). Соединяя принципы классики с авангардными достижениями в области объемно-пространственных построений, И. Фомин разрабатывал «пролетарскую классику». В проекте здания НКВД он изменил своим принципам, придав объекту строгий, но нарядный облик.

Пышный декоративный скульптурный вид имеют колонны павильона Грузинской ССР на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, проходившей в 1939 г. Ствол колонны состоит из 4-х круглых, слитых между собой коротких столбов, на которых помещен вал, покрытый рельефным орнаментом и «поясок», представленный в виде сильно выступающей квадратной, плоской полочки, нависающей над преобразованным «стволом». Капитель представляет собой усеченную пирамидальную форму расположенную расширенной стороной вверх, кроме того, каждая грань изогнута к краям, а каждое ребро заканчивается крупной волютой. Вся капитель покрыта барельефным изображением аканфа.

Ордерные и исторические мотивы – применяются в Ар Деко широко и изобретательно, часто в упрощенном и стилизованном

виде; детали укрупнены, обязательно масштабируются и аппликативно накладываются друг на друга. Главное отличие от неоклассики – это принципиальное несоблюдение пропорций и «вольное» обращение с элементами ордера. Главное отличие от модерна состоит в техничности исполнения деталей декора.

Специфика ордера Ар Деко принципиально отлична от классического ордера. Классический ордер не знает вертикального ритма. Ритм для него – это горизонталь, по вертикали он развивается в соответствии с принципом тектонического порядка. Отношение база-колонна-капитель не ритмичны, а тектоничны. В отличие от этого Ар Деко выстраивает отношения ритмической вертикали, здание растет вверх не по принципу тектонического правдоподобия, но по принципу прямоугольного или пирамидального орнамента. Из-за этого структурной единицей Ар Деко является не стойка-балка, а прямоугольник (ячейка орнамента), тяготеющий к квадрату, для которого повторение по вертикали и по горизонтали принципиально равнозначны. Не то, что классике вообще не введена такая система. Но для классики эта система периферийна, а для Ар Деко она является сердцевинной стилия [64].

4. Решение угла в пластическом языке отечественной архитектуры стилия Ар Деко. В отличие от конструктивистов и функционалистов, которые подчеркивали прямой угол здания, мастера Ар Деко так же как и в модерне преобразовывали угол здания, выходящего на пересечение улиц, округляя или делая «подрезку» и декорируя его (рис. 2.2.7-2.2.8. «Словарь архитектурных форм стилия Ар Деко.», страницы 85-86). Эта часть здания оформлялась ритмичными рядами балконов, оконными проемами, обрамленными пилястрами, орнаментом, гофрами различной конфигурации (круглыми, треугольными). Парапет упрощенной геометрической формы, декорированный стилизованными упрощенными пилястрами, часто имел повышение по отношению ко всему зданию, в послевоенные годы завершался башенкой или скульптурной композицией со шпилем. Аналогичные приемы обработки встречаются в архитектуре французского стилия Ар Деко.

5. Обрамление проемов. Конструктивистские - прямоугольные горизонтальные, круглые, ленточные обрамлялись профилем, чаще контрастного светлого цвета по отношению к общему цветовому решению стены (рис. 2.2.3. «Словарь архитектурных форм стилия Ар Деко», страница 81). Лестничные клетки часто выделялись вертикальными лентами витражей и обрамлены гофром (гофр - имитация мелких складок на поверхности стены).

Крупные членения ленточных витражей оформлялись мелкими светлого цвета полукруглыми колонками. В 40-е гг. окна украшались стилизованными пилястрами, фронтонами и др. ордерными элементами в сочетании с деталями, заимствованными из традиций культур народов, населявших территорию СССР.

6. Проезды сквозь здания, как правило, имели форму арки, так же как и оконные проемы декорировались. В отличие от архитектуры конструктивистской и функционалистской, получали яркое выражение в огромном масштабе арочных проездов, занимающих несколько этажей здания и придающем им монументальность. Огромный масштаб был обусловлен восприятием здания и его частей и фрагментов с больших расстояний. Кроме того, проезды являлись «вратами» не только для человека, но и для природных стихий: сквозь большие проемы осуществлялось проветривание дворов колодцевидного типа. Для оформления входов и проездов в здании использовались - цветная штукатурка, лепнина, камень, мрамор и др. В оформлении зданий существовала иерархия. В зданиях не государственного назначения дорогие материалы заменялись дешевыми, часто имитировались кессоны, руст, отделка под мрамор, натуральный камень и др. Проезд в здании обрамлялся порталом со скульптурами рабочих, шахтеров и др. (рис. 2.2.2. «Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко», страница 80).

Вход в здание имел такое же значение, как и проезд. Чаще всего, прямоугольной формы, он выделялся рустом с завершением в виде арки с замковым камнем. Масштаб входа обычно крупнее других элементов здания за счет повышенного нижнего этажа, кроме того, вход выделялся материалом отделки и контрастным цветом по отношению к общему цветовому решению здания. В оформлении входа использовались гофры, филенки, ордерные мотивы, орнамент.

По словам В. Паперного входы символизировали границу, переход из одного мира в другой: «В связи с особым отношением к границам возникает и особое отношение к тем точкам, где эти границы приходится пересекать, - в частности ко входам в архитектурные сооружения. В архитектурных проектах и постройках 20-х годов вход (за редчайшими исключениями) специально не выделяется. Граница земного и подземных миров не может быть в культуре 2 просто черной дырой в земле (как решены входы на станции метро 60-х годов. Не случайно также, что многие наземные павильоны метро решены в культуре 2 в виде ворот или триумфальных арок. Каждый вход в метро с точки зрения культуры 2 – это всегда подвиг пересечения границы» [34, стр. 79].

Наряду с оформлением оконных и дверных проемов, в Ар Деко использовались и оформлялись ложные проемы. Любимая форма –

это гофр, напоминающий «складки» женской одежды. Возможно, что этот элемент был навеян модой 20-30-х годов XX столетия. Форма гофра могла быть треугольной, круглой, типа плиссировки и др. Часто гофр, повторяющий форму проема, должен был имитировать перспективу, углубление окна или двери по отношению к поверхности стены. При попадании на гофр под углом солнечный луч создавал светотень и таким образом при помощи контраста освещенной и затемненной поверхности «лепил» ее форму (см. рис. 2.2.4. «Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко», страница 82).

Примером здания, где гофр применялся вертикально для выявления лестничных витражей, может служить Краснозаводский театр в г. Харькове. Примером применения горизонтальных гофров межэтажных подоконных плит в лестничном витраже является Центральный универмаг г. Киева.

7. Синтез архитектуры и скульптуры. На этапе становления стиля скульптура приближалась к кубистическому исполнению, она имела стилизованный, геометрический и даже угловатый характер. В период 30-40-х гг. скульптура становилась более реалистичной, подражала античным образцам, например, скульптурная группа Мухиной «Рабочий и Колхозница» в Павильоне СССР на всемирной выставке 1937 г. Здесь прототипами послужили античные образцы. В послевоенные годы скульптура стала неотъемлемой частью архитектурного образа. Она вступала в органическую связь с построением архитектурного объема. Часты многофигурные рельефы, гладко обработанные фризы. Нередки здания, в которых круглая скульптура венчала вертикаль здания и являлась главным композиционным акцентом.

Подобные архитектурные решения стиля Ар Деко встречаются во Франции, Италии, Германии и представлены на рис. 2.2.6. «Словарь архитектурных форм стиля Ар Деко», страница 84.

Техника подачи декоративных деталей в отечественной архитектуре конца 20-х – 50-х гг. отлична от техники модерна. Культ ремесленного изготовления деталей мастерами русского модерна, обращение к природе как образцу для подражания, индивидуальность и неповторимость каждого фрагмента в Ар Деко подменяется на культ производственного машинного способа изготовления – это штамповку, типовость элементов. Например, в модерне гофр имел круглое сечение, тогда как в Ар Деко – это прямоугольное сечение. Ар Деко многое позаимствовал из модерна – это, например, сочетания скульптурных элементов с ажурными металлическими решетками на фоне стекла; введение в скульптурную композицию цветных металлов, витых и линейных форм и др.

Важным средством архитектурной выразительности являлась фактура кладки. Мастера советской архитектуры обращались к образцам древнерусской кладки и древней среднеазиатской архитектуре. Большую роль играл рельеф орнамента. Строго учитывались условия наблюдения и условия освещения. Воспринимаемые издали формы здания разрабатывались более крупно, а воспринимаемые с близких расстояний – мельче и детальнее. Учет дистанции наблюдения орнамента связывался с учетом не только расположения орнамента на здании, но и местоположением здания в плане города.

Техники исполнения орнамента: резьба по камню; лепнина; техника резьбы по ганчу; керамика; мозаика, «кырма»; витражи; живопись; техника сграффито; чеканка; литье;ковка; сварка. Часто архитекторами использовались традиции национального русского искусства – техника монументальной живописи – мозаика, восходящая к истокам византийского искусства (ст. метро «Комсомольская-Кольцевая» арх. А.В. Шусев). В архитектурном орнаменте, как и в отделке наружных и внутренних стен и ограждений применялись имитация и маскировка материала.

Стиль Ар Деко сумел объединить заимствованные у классики детали (пилястры, кессоны, каннелюры, кронштейны, тяги, карнизы, профили, орнамент, скульптуру и живопись) с пространственной раскрепощенностью функционализма. Стремление к предельной выразительности и декоративности определило разнообразие средств: надписи, изображения, свет и цвет, фактуру и материал, живопись и скульптуру. Нередко все они объединялись в пределах одного здания, способного быть носителем множества тем и сюжетов, сплетающихся в сложное повествование. Пример тому – значки, знаки, гербы, ордена и украшения советской эпохи, переполненные деталями и подробностями, с трудом уместающимися в границах кружков и ромбиков, в соответствии с принципом «больше чем достаточно». Зрелищность, визуальная изощренность, обилие эффектов – результат взаимодействия кинематографа и архитектуры.

«Советской архитектуре чужда бутафорская пышность. Советскому человеку свойственна простота, включающая в себя идейную глубину многогранной духовной жизни» [100, стр. 108]. Эта цитата из книги, изданной в 1954-м году, демонстрирует нам обман мысли, несоответствие между сказанным и действительностью. Советская архитектура, отвечая идейным установкам правительства страны, изображала, а не выражала содержание советского строя.

Таким образом, морфология пластического языка отечественной архитектуры конца 20-х – 50-х гг. проходит три этапа развития – от внешне очищенной конструктивной формы, с элементами

геометрического декора, к органичной, сплавленной из авангарда и классики и, наконец, к скульптурной, сверхдекоративной.

На этапе зарождения пластического языка стиля Ар Деко главными задачами и идеями в советской архитектуре являлись – тема технического роста и создание нового языка советского государства. На этом этапе его морфологический словарь формировался из минимального набора «нефункциональных», декоративных неконструктивных элементов – филенок, гофров и полу гофров, перфорации и т.д. Объемно-пространственное решение сооружений метафорически выражало техническую мощь молодого советского государства. Ордер приобрел схематический упрощенный характер, применялся только дорический, как наиболее отвечавший героическому характеру времени.

Следующий этап – становление и кристаллизация пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре совпал с разворачиванием сценария построения социализма. Объемно-пространственная форма приобретает вертикальность, как и государственная власть, она выстраивается в иерархическом порядке, постепенно «обрастая» декоративными деталями. Словарь форм и элементов пополняется заимствуемыми: ордерными деталями, аркадами, орнаментами. Скульптура и монументальное искусство привлекаются с тем, чтобы «рассказывать» о высоком уровне жизни советского народа.

Заключительный этап в развитии пластического языка стиля Ар Деко отечественной архитектуры наступает в послевоенные годы, в период восстановления хозяйства и городов. Архитектура призвана отразить всеми доступными средствами триумф победы над фашизмом и героический созидательный труд советского народа. Объемно-пространственная форма пресыщена декором, «многослойная» рубашка не выражает, а изображает содержание, идеи советской архитектуры. Жесткая иерархия в статусе сооружений (столичные, административные, областные, районные и т.д.) вызывает степень детализовки и проработки объекта. Общественные здания на периферии являются прототипами столичных образцов (Москва – центр архитектурной моды).

Особенностью пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре конца 1920-х – 1950-х гг. является декор, который становится главным фактором, влияющим на формирование объемно-пространственного решения, иногда починяя себе форму, превращая ее в форму-носительницу. В отечественной архитектуре послевоенного периода количество декора сопоставимо только с объектами пышного декоративного модерна, в дополнение к уже известным историческим ордерам, растительным элементам, заимствовались орнаменты из фольклора.

2.3. Композиционные техники.

Существует предположение, что, если бы не Октябрьская революция в России, то стиль модерн естественным образом продолжил свое развитие и, возможно, не было бы временного и стилевого разрыва между модерном и Ар Деко в отечественной архитектуре. Эволюция композиционных приемов и техник является тому подтверждением, как это случилось в Париже, где развивались ретроспективно-декоративная и рационалистическая ветви одновременно. Французские исследователи Paul Chemetov, Marie-Jeanne Dumont, Bernard Marrey опубликовали книгу, посвященную декоративной архитектуре Парижского квартала - «Paris - Banlieue, 1919-1939 Architectures domestiques», [119] где на примерах конкретных зданий демонстрируется эволюционное продолжение Ар Нуво в Ар Деко.

Архитектура удаленных от Москвы провинций, где революционные события не оказали своего решительного воздействия сохранила примеры архитектурных сооружений, которые демонстрируют плавный переход от стиля модерн к рациональным объемно-пространственным решениям, а затем возврат к декоративным, но уже в новой интерпретации. Попробуем выявить, в чем же декоративная линия русского модерна оказала влияние на формирование пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре конца 1920-х – 1950-х гг. Есть ли те композиционные приемы, которые позволят нам увидеть преемственность в отечественной архитектуре указанного периода.

На наш взгляд эта преемственность есть, прежде всего, в приемах декорирования фасадов. Декоративная обработка фасадов в модерне могла сочетать одновременно: стилизованный ордер, скульптуру, руст, рельеф, геометрическую отделку, например, гофром круглой формы, отдельных частей фасада – угла, входа, и т.д. В модерне действовал принцип стилизации, все элементы преобразовывались: пластично, плавно обрабатывались, линии были изящны и стремились повторить движения стеблей растений; удлинялись пропорции колонн, их капители ажурны, сделаны так, как будто их вязала крючком женская рука. Все эти формы и элементы как будто бы произрастали друг из друга (прием «выращивание» - природообразность). Примером может служить фасад здания, расположенного в городе Харькове на площади Р. Люксембург, 10, в прошлом – Городского купеческого банка и гостиницы «Астория» (1910-13) архитектора Н.В. Васильева и А.И. Ржепишевского. А совсем не далеко, в начале ул. Пушкинской

Она ассоциируется со средневековыми фортификационными сооружениями.

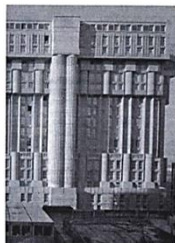
Примером соединения авангардных приемов с классикой в построении здания может служить Библиотека им. В.И. Ленина в Москве (1928-1941 гг., арх. В. Шуко, В. Гельфрейх). Асимметричный план имеет симметричные построения отдельных элементов. Планировочное решение основано на четко проработанной функции, построенной на основе графиков движения потоков людей. Композиция плана динамична за счет пересечения прямых и наклонных сеток, обусловленных условиями геометрии участка. Присутствие исторических заимствований просматривается в обходных галереях по главному фасаду здания. Ясная пластика фасадов соединяется с колоннадой в виде многочисленных опор-столбов квадратного сечения. Антаблемент – веяние античности сильно упрощен, и аттик покрыт рельефными изображениями (рис. 2.3.1.-2.3.7. «Композиционные техники и приемы пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре», страницы 98-104). Еще один прием - применение контраста гладкой и спокойной плоскости стекла и сильного удара каменного панно. Пример – Государственный театр им. Горького в Ростове-на-Дону (арх. Акад. арх. В.А. Шуко и В.Г. Гельфрейх).

Конструктивистское начало проглядывало сквозь «ткань» одежды множества построек. Сопоставление чистых и ажурных плоскостей; такие композиционные приемы и техники, как монтаж и коллаж, повторение и упрощение, гиперболизация закладывались в основу комбинации классики и авангарда.

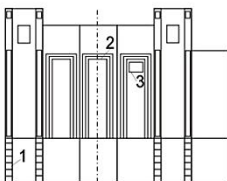
Мысль о возможности перевода авангардных идей на еще незабываемый и кажущийся общедоступным исторический язык захватывала многих архитекторов. По сравнению со сторонниками архитектурного авангарда, которые только разрабатывали свои художественно-композиционные средства как бы с нуля, традиционалисты «чувствовали свое превосходство» в том, что обладали «запасом» художественных композиционных средств архитектуры [110, стр. 98]. Отсюда произошли приемы трансляции и сопоставления исторического наследия в пластический язык отечественной архитектуры Ар Деко:

1. Градостроительные приемы работы. Здание проектировалось с учетом иерархии, значимости в градостроительном ансамбле, нормировалась его высота, с учетом восприятия со всех сторон. «К постройке в Москве, - гласит один из пунктов Генерального плана, - допускать жилые дома высотой не ниже шести этажей, а на широких магистралях и в пунктах города, требующих наиболее выразительного и парадного оформления... более высокие дома, в 7-10-14 этажей» [34, стр. 113].

Аппликация геометрически "нефункциональных" декоративных деталей на фасадах.



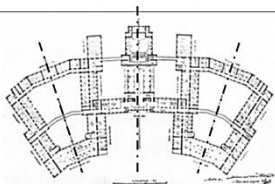
139. Ассоциативный аналог в Постмодернизме. Р. Боффи.



- 1. Упрощенный ордер -- база+колонна (нет капители и аттика)
- * Ассоциация -- строение заводского механизма (поршень)
- 2. Гофр
- 3. Полуколонки



138. Новый Пассаж (ныне - маг. "Детский мир") в Харькове. Арх. А.В. Линецкий, при участии М.Ф. Пискунова. 1925 г.

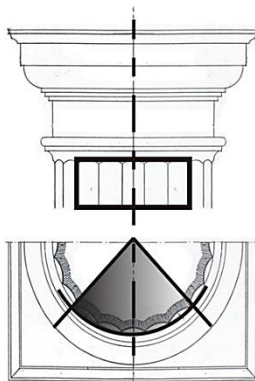
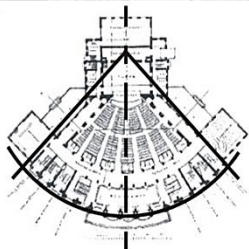


140. План Дома Кооперации в г. Харькове.



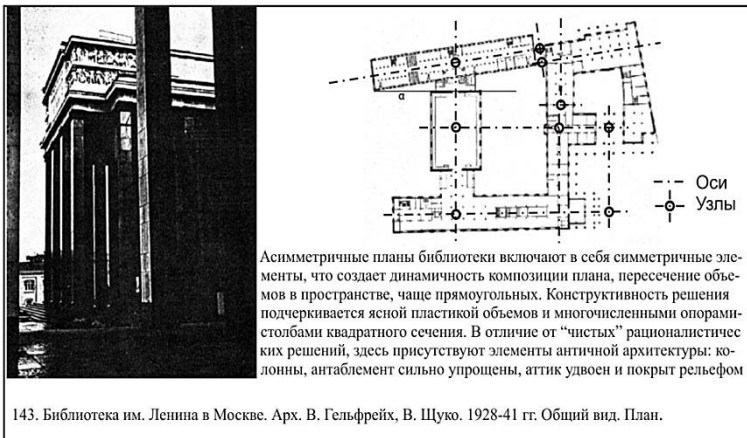
141. Главный фасад Дома Кооперации в Харькове. Арх. акад. арх. гр. инж. А.И. Дмитриев и арх.-худ. О.Р. Муңц.

Композиционные приемы: зеркальная симметрия; центрально-осевая симметрия в планах и на фасадах; орнамент в пространстве набирается из простых параллелепипедов.

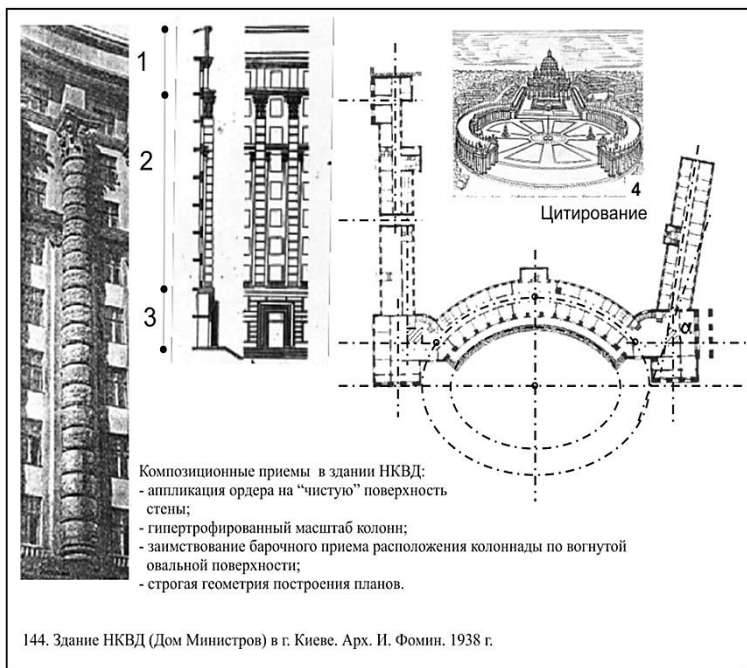


142. Ассоциативные преобразования. ДК железнодорожников. Г. Харьков

Рис. 2.3.1. Композиционные техники и приемы стиля Ар Деко отечественной архитектуры



143. Библиотека им. Ленина в Москве. Арх. В. Гельфрейх, В. Щуко. 1928-41 гг. Общий вид. План.



144. Здание НКВД (Дом Министров) в г. Киеве. Арх. И. Фомин. 1938 г.

Рис. 2.3.2. Композиционные техники и приемы стиля Ар Деко отечественной архитектуры

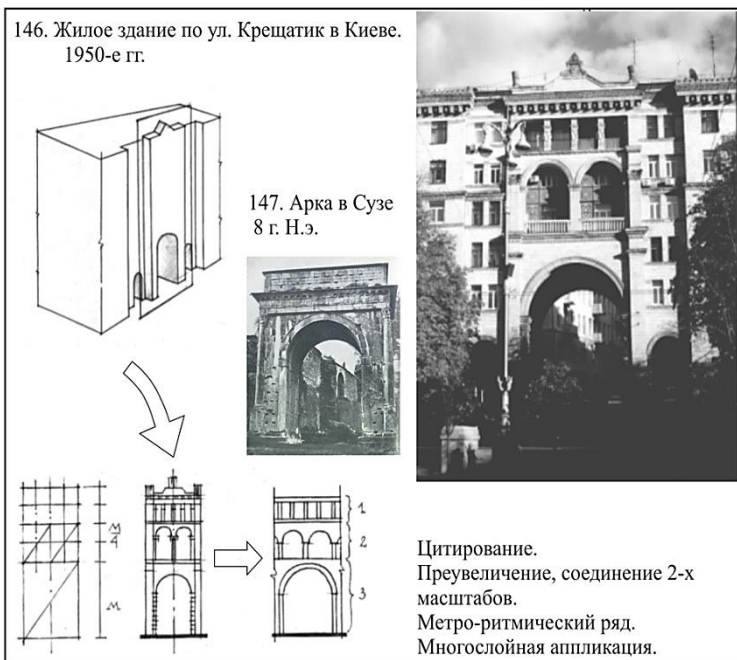
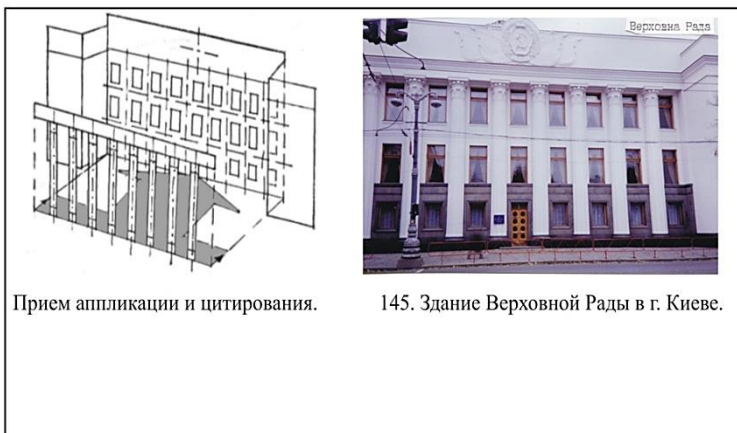
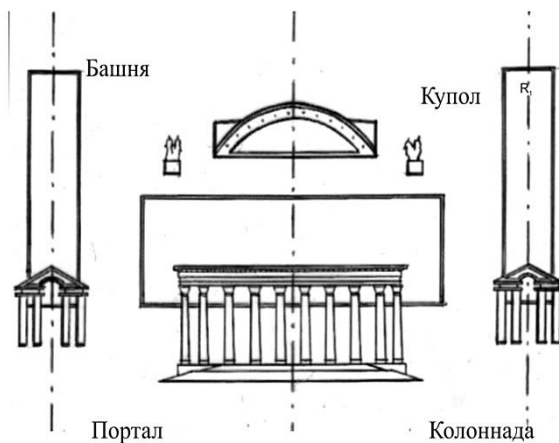


Рис. 2.3.3. Композиционные техники и приемы стиля Ар Деко отечественной архитектуры

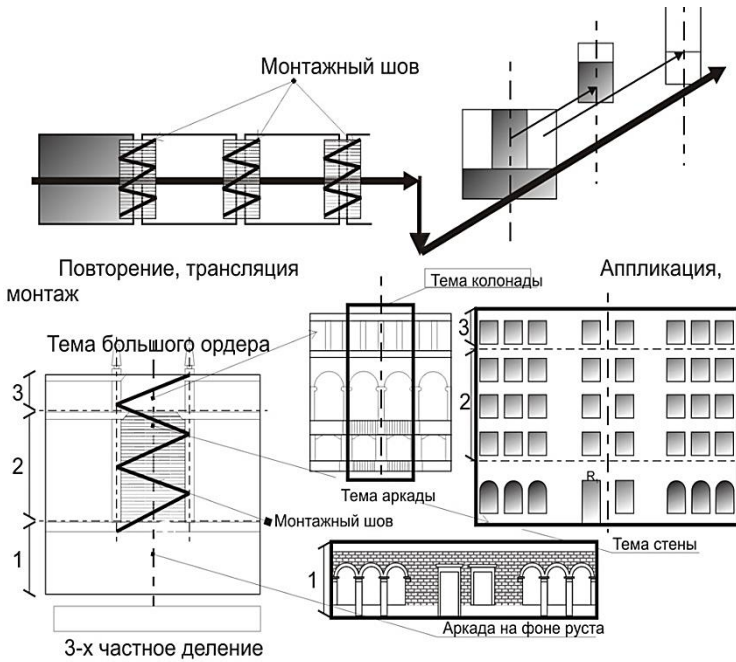


148. Железнодорожный вокзал в г. Харькове. 1953 г.



149. Исторические художественные темы и их монтаж.

**Рис. 2.3.4. Композиционные техники и приемы стиля Ар
Декко отечественной архитектуры**



150. Исторические художественные темы.

151-152. Жилой дом по ул. Сумской в Харькове, 1953 г. Фото 2003 г.



Рис. 2.3.5. Композиционные техники и приемы стиля Ар Деко отечественной архитектуры

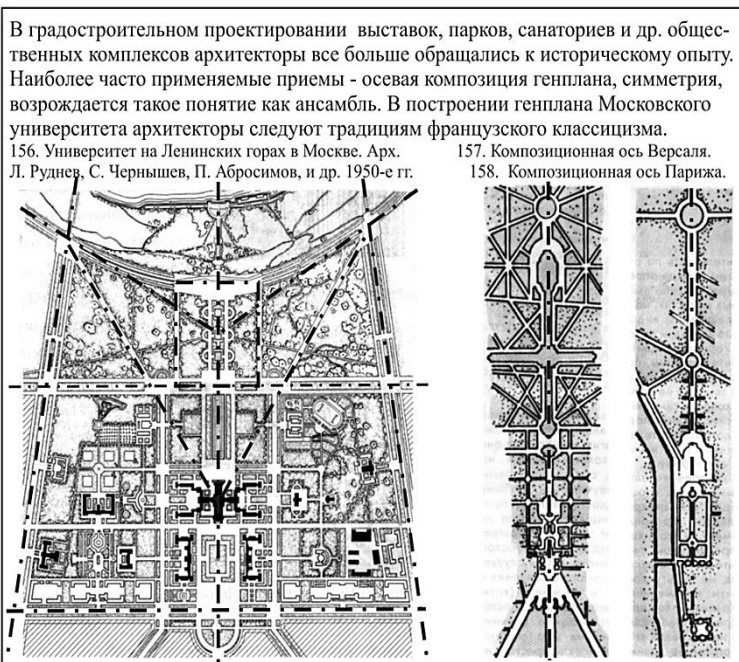
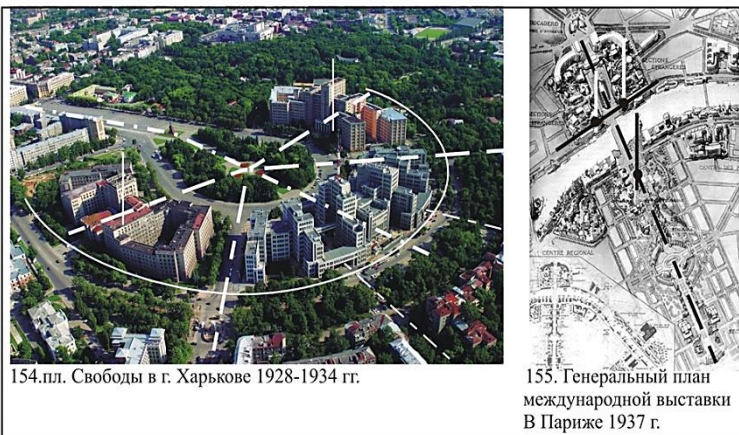
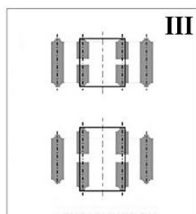


Рис. 2.3.6. Композиционные техники и приемы стиля Ар Деко отечественной архитектуры

159. Триумфальная арка Септимия Севера в Риме, 203 г. н.э.
 160. Павильон на Всесоюзной выставке Сельского Хозяйства 1939 г., Архитектор Чернышев С. Е.



161. Дворец Итальянской Цивилизации в Риме, архитекторы Пьячентини, Ла Падула, Гуэррини, Романо, 1942г.
 162. Амфитеатр Флавиев в Риме (Колизей), I век н.э.



Интерпретация, сложение, вычитание.

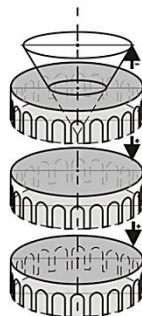
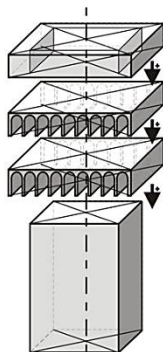


Рис. 2.3.7. Композиционные техники и приемы стиля Ар Деко отечественной архитектуры

Правила проектирования в городской среде распространились и выполнялись во всех столицах и городах Советского Союза. Примером может служить предписание градостроителям города Баку: «Учет градостроительного значения сооружения, его взаимосвязь с архитектурой улицы, района и города в целом становится обязательным для архитекторов и строителей Баку» [120, стр. 63].

Преимственность и заимствование градостроительных приемов у мастеров прошлых исторических стилей наблюдается в проектировании крупных общественных объектов. Например, в основу генерального плана Университета на Ленинских горах в Москве (архитекторы: Л. Руднев, С. Чернышев, П. Абросимов и др.) заложена осевая композиция плана. Подобный композиционный прием можно найти в генплане Парижа и Версале эпохи французского классицизма (см. рис. 2.3.1.-2.3.7., страницы 98-104).

Синтез композиционных приемов различных эпох, национальных традиций, стилей проявился в применении традиций национального зодчества в построении композиции силуэта города Москвы в послевоенный период. Силуэт столицы значительно обогатился высотными зданиями. Исследователь отечественной архитектуры Ю. Ю. Савицкий в своей книге «Русское классическое наследие и советская архитектура» (1953 г.) писал: «Все высотные здания Москвы в той или иной форме используют традиционную, для русских высотных сооружений яркость построения. Широко применено многократное повторение крупных архитектурных элементов (вспомним многолавие русских храмов и особенно построения башен Кремля). Кроме того, своеобразные формы шатровых завершений высотных зданий также восходят к традиционным особенностям древнерусской архитектуры» [15, стр. 53]. Возникновение композиционных доминант в силуэте улицы, города – это здания-маяки со шпалеобразными завершениями (см. рис. 2.1.6. «Семантическое поле пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре», страница 62).

Те же процессы происходили в столицах союзных республик, например, в Азербайджане: «Авторы проекта не ограничились рамками традиционно-национальных форм, они слили в органическое единство национальные архитектурные традиции с достижениями мирового зодчества. В широте и размахе градостроительного замысла видно творческое освоение классических традиций. В легкости и воздушности лоджий и террас башен прослеживается воздействие, как элементов народного зодчества Азербайджана, так и крупнейших памятников монументального средневекового зодчества Баку. Свободный рисунок и пластика несколько грубых, но сочных деталей перекликаются с античными римскими формами. Знание законов построения архитектурного организма, художественная культура и

- построение иллюзии пространства и глубины строилось на фасаде путем сопоставления разномасштабных элементов, повторения с перспективным уменьшением. Слои связывались между собой общей модульной сеткой, осями симметрии, узлами в пересечении осей. Эти приемы заимствовались из Ренессанса. Примером является оформление входа на станцию метро «Комсомольская» в Москве в стене Казанского вокзала (1935 г.) арх. Д. Чечулин, А. Рухлядев, В. Кринский;

- трехчастное деление фасада транслировалось из эпохи Ренессанса в архитектуру конца 20-х - 50-х гг., однако, отличительным было то, что пропорции не соблюдались.

Административное здание, в котором находился Харьковский инженерно-строительный институт, а сейчас – Харьковский технический университет строительства и архитектуры (1927 г., арх. Молокин) имеет асимметричный план, чистые геометрические плоскости и простое объемно-пространственное решение, но при этом главный фасад – симметричен, а ритмично уменьшающиеся балконы подчеркивают эту симметрию. Неявно присутствует трехчастное деление на фасаде, проявляющееся в «утяжелении» нижней части рустом, но при этом не соблюдаются пропорции 1:3.

В послевоенные годы для поэтики пластического языка отечественного стиля Ар Деко характерны: аппликация, многослойность, цитирование, гиперболизация, монументальность (см. рис. 2.3.1-2.3.7, страницы 98-104). Кроме того, усматриваются эклектичные черты, такие как: компеляция - смешение ордерных элементов с темой аркады и орнаментами национальных культур, а также механический перенос готовых форм и элементов классики на фасады современных сооружений. Примерами могут служить: Правительственный центр в Киеве (арх. И. Лангман), а ныне Министерство иностранных дел Украины, здание Южного вокзала в г. Харькове и др.

Техника многослойной аппликации встречается: в жилых, административных и общественных зданиях. Улица Крещатик в г. Киеве наиболее яркий пример часто употребляемого приема аппликации на фасадах зданий. Например:

- геометрическим орнаментом покрывалась часть стены, а сверху «наклеивалась» ордерная «рубашка» – здание № 19-21 (см. рис. 2.3.1-2.3.7, страницы 98-104);

- и, наоборот, стена оставалась «чистой», а ордерная композиция выделялась цветовым решением или покрывалась лепниной, как, например, в здании Совета Министров арх. И. Фомина, п. Абросимова (см. рис. 2.3.1-2.3.7, страницы 98-104). Здесь на чистую вогнутую фасадную плоскость «наклеен» ордер гипертрофированного масштаба.

Аппликация известной классической формы, или «исторической» темы, например, портала на фасаде здания гимназии №48

расположенной по ул. Прорезной в городе Киеве. В городе Харькове – это фасад Восточной трибуны стадиона «Металлист» (1925-27 гг., арх. З.В. Пермиловский), на которой помещены пилястры дорического ордера, зрительно «утяжеляющие» конструкцию трибуны.

Монтаж, например, на фасаде кинотеатра «Киев» в г. Киеве: вынута центральная часть, а на ее место вставлен портал со двоянными колоннами, объединенными ионическими капителями.

Цитирование плюс аппликация - в здании Верховной Рады в г. Киеве (см. рис. 2.3.1-2.3.7 «Композиционные техники и приемы пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре», страницы 98-104).

Анализ декоративного убранства послевоенных зданий позволяет говорить о многослойном их прочтении: 1-й слой – «тело» здания - стена; 2-й слой – условно – «скелет» - имитация ордерной системы на фасаде; 3-й слой – «покрывающий» орнаментальный – это «кожа»; 4-й – скульптурные группы и т.д.

Повтор, трансляция, монтаж, аппликация – эти приемы выявлены на фасаде жилого комплекса по ул. Сумской, 75 в г. Харькове, арх. Г. В. Сихарулидзе при участии А. Г. Лодыгина, 1953 г. (см. рис. 2.3.1-2.3.7 «Композиционные техники и приемы пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре», страницы 98-104). В этом же здании наблюдается цитирование в заимствовании «Палладианской системы» - арка, врезанная в колоннаду, повторенная в двух ярусах по всему периметру – своеобразная эмблема тематического монтажа – скрещены тектонически разнородные системы колоннады и аркады [104].

Применение двойного масштаба характерно для пластического языка отечественной архитектуры Ар Деко в довоенный и послевоенный периоды. Первый учитывал масштаб обычного человека, второй - Универсалии Человека, Сверх-человека (скульптуры вождей) и др.

Особенности работы с орнаментом:

- подчиненность композиции орнамента общей композиции сооружения;
- соответствие масштабу здания.

Подобно мастерам Ар Нуво и Сецессиона европейские мастера Ар Деко выстраивали сложный композиционный каркас, заимствуя у авангардистов пространственность и геометричность, которые потом переосмысливали в разных стилистических одеждах от древнего мира до модерна и неоклассики. Если неоклассика заимствовала формы предыдущих эпох, то Ар Деко брал их только как материал для стилизации. Выхватывая наиболее характерное, присущее стилю, Ар Деко обострял это качество и заставлял звучать по-новому. Эта особенность сближает Ар Деко с постмодернизмом,

вступающим в диалог с культурами прошлого, не заимствуя, а преобразая их «одежды».

А. Г. Раппапорт считал, что для многих исторических поэтик характерна нормированность основных замыслов и образов. Поэтики, относимые к системам «стиля», оказываются замкнутыми или герметичными в культурном отношении. Неявно они исключают смешение форм, внесение в одну художественную систему элементов другой системы, что соответствует установке на замкнутость и противопоставленность культур. Однако сегодня мы можем утверждать, что, особенностью языка стиля Ар Деко является то, что это – «система, способная соединить традицию и новаторство» [86, стр. 76], а значит, эта система способна развиваться и продолжаться в следующих современных постмодернистических направлениях и стилях.

Таким образом, можно констатировать, что на формирование композиционных техник пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре основополагающее влияние оказали – модерн, рационалистические авангардные течения, классическое русское наследие. Модерн привнес технику стилизации. Пластический язык отечественной архитектуры конца 1920-х - 1950-х гг. использовал тот же набор декоративных форм, что и модерн в полной мере, но в другой интерпретации. Главный композиционный прием сборки форм и элементов – это «сплавление» (влияние производственных, технических процессов), в отличие от эклектики, где происходит «сшивание» разных «лоскутов» в единую ткань фасада и «выращивания» в модерне (от уподобления природе). У рационалистических течений пластический язык стиля Ар Деко позаимствовал: модульность (в построении перфорации проемов); сочетание прямых и наклонных сеток в построении планов и метроритмические ряды на фасаде; соединение симметрии с асимметрией; монтаж и коллаж; контраст и гиперболизацию. В архитектурном наследии были позаимствованы: в градостроительстве – ансамблевость, построение силуэта города на основе высотных зданий – доминант, иерархическое построение городского пространства, осевые композиции в построении генпланов учебных и общественных комплексов. Собственное изобретение стиля Ар Деко в построении генеральных планов – это построение комплексов на основе сложного орнамента. В построении пространственной формы здания: ступенчатость, осевая, центральная и др. виды симметрии, вертикальность и иерархия; сочетание композиционных приемов культур разных стилей и эпох. На фасаде – имитация перспективы (Ренессанс), глубины и пространственности; трехчастное деление по высоте без соблюдения тектонических пропорций; многослойная аппликация; цитирование, трансляция, монтаж; два масштаба и др.

ВЫВОДЫ 2 РАЗДЕЛА

В отличие от рационалистической архитектурной ветви авангарда, которая стремилась к созданию нового (интернационального) языка путем отказа от истории, Ар Деко решал задачу синтетического соединения изобретений с опытом прошлых эпох, а также с традициями местных культур, отсюда и множество «наречий» (региональных – европейский, американский, советский и др., национальных – французский, польский, английский и т. д.).

Язык стиля Ар Деко представляет собой полилог, поскольку, в отличие от языков Древнего Рима, Ренессанса, Барокко, Классицизма, он соединяет во взаимодействии не два, а одновременно несколько стилей. Такой прием предполагает высокую эрудицию и художественную культуру для его прочтения. Перечисленные культуры заимствовали и развивали ордерную систему и традиции, Ар Деко предложил собственную интерпретацию. Развивая свое мышление в классических формах, стиль Ар Деко создал «мост» не только между классическим наследием и авангардом, но и между традициями национальных культур.

Язык советской архитектуры конца 20-50-х гг. устроен аналогично языкам, имеющим в основе опыт исторического наследия - это Ар Деко во Франции и США. В нем удастся выявить собственное содержание, выраженное определенными композиционными техниками и устойчиво повторяемыми формами. Декоративная ветвь отечественной архитектуры конца 1920-х – 1950-х гг. рассматривается как целостная языковая система, включающая три составляющих – семантический, морфологический и синтаксический слои архитектуры.

Содержание пластического языка стиля Ар Деко сформировалось под влиянием идей и задач, заложенных в программе построения социалистического государства. Вера в технические возможности и собственные силы в создании нового типа государственной организации, выразилась в пластическом языке отечественного стиля Ар Деко в идейности и иллюзорности, выраженной в подмене образа реальной жизни ее изображением и оформлением, создании видимости радостной, праздничной, победоносной жизни. Отсюда характерные черты семантического поля пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре – иллюзорность; идеологическая основа; трансляция смыслов, подмена понятий; метафоричность, символичность; театрализация.

Главным принципом композиционного построения в пластическом языке отечественного стиля Ар Деко является синтез – «сплав» между находками авангардных течений и историческим опытом, представляющим как композиционные приемы, так и формы и элементы, составляющие декоративный слой, «изображающий» суть, содержание. Появившись, как альтернатива всему сухому, рациональному, созданному авангардом, стиль Ар Деко поначалу в большей степени разрабатывал идеи и принципы, созданные его «конкурентами» на архитектурном поприще, украшая геометрические техно-формы добавлением ограниченного количества декора (лопатки, карнизы, гофры, упрощенные ордерные элементы и др.), осваивая классику, он заимствовал и перерабатывал ордерную систему, объединял в одном здании не только разностилевые элементы, но и композиционные приемы разных культур, включая местные традиции. Полилогичность пластического языка стиля ар Деко в отечественной архитектуре выражается в том, что этот стиль смешивает средства архитектуры с изобразительным языком живописи и скульптуры. И это его роднит с ретро-стилями, в частности, с западным стилем Ар Деко.

Сравнение языковых систем эклектики, модерна, авангардных рационалистических течений и стиля Ар Деко представлено в таблице 2.1. «Архитектурные стили конца XIX – первой пол. XX вв. Сравнительная характеристика» (страницы 66-67) показало сходство и отличие в строении языков этих стилей, преемственность языка Ар Деко по отношению к близлежащим стилям.

искусстве и архитектуре лишь камуфлировала отсутствие рационального подхода, подтверждаемая интервью О. Перре, где он говорит: «Только и слышим о прямой линии, о конструктивной логике, о функциональной оправданности деталей ..., но, если присмотреться, на место конструктивности вновь становится орнамент, и, в конечном счете, бесполезных элементов становится больше, чем прежде», показывает, что эстетика «строгой простоты» и декларируемое «возвращение к порядку» объединяли и последовательных новаторов и умеренных эволюционистов [66, стр. 11].

1937 год - Международная выставка современных достижений в Париже. Классические веяния возникают в архитектуре павильонов СССР, Германии, Испании и реконструкции комплекса Трокадеро в Париже. Но, как метко отметил Ле Корбюзье, рационалистические тенденции на выставке возобладали.

1939 год - Международная выставка современных достижений в Нью-Йорке. Полную победу одержали рационалистические проекты.

Преодолевая рубеж тысячелетия, мы переходим от восприятия событий минувшего века как живой современности к осмыслению их как истории. Многие тенденции, которые современниками воспринимались как враждебные, теперь видятся как силы единого механизма, действующие в его системе синхронно. Противоборство и конкуренция, агрессивность различных направлений по отношению друг к другу не только стимулировали развитие каждого из них, но часто приводили к компромиссам. Так, между рационалистической и декоративной линиями в архитектуре и искусстве появилась необходимость нахождения компромисса, приводящего к появлению Ар Деко.

В Америке рационализм заявил о себе на несколько лет позднее, чем в Европе. В то время, как в 1920-е гг. в европейской архитектуре авангард переживает пик своего развития, американская архитектура оказалась в изоляции от политических событий происходивших в Европе. В важнейшем международном конкурсе на здание Чикаго Трибюн Тауэр (Chicago Tribune Tower) приняли участие многие европейцы – это Бернар Бижвоет, Йоганесс Дуйкер, Вальтер Гропиус, Адольф Мейер, Людвиг Гильберзеймер, Клеменс Гольмайстер, Адольф Лоос, Бруно Таут и Макс Таут. Победу одержал проект архитекторов Джона М. Ховелса и Раймонда М. Худа. Их решение, казалось, было шагом назад, не прогрессивным, как того требовало время технических открытий, а веянием моды – скорее эксцентричным и декоративным.

стиля) работали и прославились Гарвелл Уилл Корбетт, Жак Анре Фуйоукс, Жак Эли-Кан, Уильям Ванн Аллен.

В 1930-е гг. влияния европейских (в особенности немецких) эмигрантов сказалось на окончательном триумфе Интернационального стиля. Однако и в 40-е годы на юге США проходят многочисленные выставки и конкурсы, где стиль Ар Деко продолжает представлять и интриговать неожиданными и интересными идеями. Только с приходом к правлению президента Рузвельта в искусстве и архитектуре преобладающими вновь становятся классические тенденции.

Господство в СССР авангардной рационалистической линии в 20-е годы, не было тотальным. Развитие местных стилей и школ на периферии является тому доказательством. Хан Магомедов в книге «Советский авангард» фиксирует «украинский стиль»: «В Киеве влияние традиционалистских и полутрадиционалистских течений заставляло молодых сторонников архитектурного авангарда ориентироваться на Харьков ...» [30, стр. 595]. «Украинский необарокко» разрабатывал архитектор Д. Демьяненко, поиски национального стиля с учетом современных форм проводили П. Алешин и А. Вербицкий. В условиях конкурса на решение Киевского вокзала было сказано, что фасад здания должен был быть и современным по формам и в то же время иметь элементы «украинского стиля». При проведении итогов конкурса право на строительство получил Вербицкий, который отразил «украинские мотивы». В столицах других республик архитекторы работали над созданием архитектуры, которая бы сочетала местные мотивы с требованиями современности, отсюда – появление многочисленных нео-, например, «Неоармянский стиль» и т. д. [30, стр. 599]. В программах и условиях конкурсов конца 1920-х – начала 1930-х годов основной упор делался на содержание, образное решение, на принципы ансамблевых связей новых зданий с историческим окружением.

Анализ конкурсных проектов выявляет разные внутрестилевые тенденции. Традиционно стилевым требованиям конкурсных программ архитекторы-конструктивисты пытались ответить разработкой нетрадиционных конструктивно-декоративных форм (И. Леонидов, Я. Чернихов). Компромиссные шаги авангарда и конструктивизма, вызванные необходимостью адаптации к реальной культурной и художественной ситуации и конкретному потребителю, привели к сближению разных стилевых потоков.

Анализ содержательных аспектов формы, способов соединения в ней разнородных компонентов, внутренних связей, всей системы постконструктивистской архитектуры показал, что сложные задачи

уважением, на него эта архитектура произвела впечатление «удара грома среди ясного неба» [34, стр. 33]. На многочисленных архитектурных выставках, проводимых в Москве в конце 20-х – начале 30-х годов, нередкими были проекты, демонстрирующие следование традициям или «дурной вкус», за что их так ругали представители рационалистического направления в архитектуре. Когда же Гинзбург, блестящий теоретик функционализма, пытался сформулировать те требования заказчика, которым «развязно» и «нечистоплотно» следовали проектировщики, у него, как ни странно, ничего не выходило. «Надо сознаться, - писал Гинзбург, - что этой потере вкуса способствуют те, которые говорят: нам одинаково далеки подражатели классики, как и современные конструктивисты и формалисты. Это утверждение само по себе очень дезориентирует, но когда к этому еще прибавляют, что нам также далека и эклектика, тогда начинаешь думать, что эта установка против всех и вообще, не за архитектуру, а за какую-то абстракцию» [34, стр. 39]. Исследователь М.И. Астафьева в своем диссертационном исследовании пишет: «... в практике советской архитектуры линия, связанная с декоративизмом, оказалась необычайно жизнеспособной. Это происходило в первую очередь потому, что такая архитектура нравилась заказчику, независимо от того, какой пост этот заказчик занимал и чьи интересы представлял – был ли это нарком, секретарь обкома или директор завода (соответственно, представлял ли он государственный или партийный аппарат, выступал ли от имени рабочих). Они, культивируя массовые вкусы крестьянской страны, крепко соединяли представление о хорошей архитектуре, о хорошем быте с представлениями о роскоши барского особняка. Такое же представление было и у многих архитекторов, начавших свою трудовую деятельность на рубеже 20-х – 30-х годов. Тонкий слой авангардистов был сорван общим потоком вкусовых предпочтений, идущих одновременно и сверху, и снизу. Никакие заклинивания и увещания не могли остановить этот напор. Авангардистов смели потому, что их произведения были непохожи на идеал, видевшийся заказчику» [56, стр.143]. С.Г. Иванов в книге «Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма» говорит о том, что к середине 20-х годов были выработаны практически все критерии альтернативного авангарду целевого искусства. Он упоминает исследования К. Юона, где сказано о характере предъявляемых народом требований к социалистическому искусству. Всего перечислено десять требований, вот некоторые из них: здоровое и бодрое; лаконичное; монументальное; декоративное; исполненное краски и колорита. Л. Троцкий по поводу проекта III-го

Интернационала в исполнении Татлина говорил: «...Невозможно в искусстве выразить общечеловеческую идею посредством отвлеченных геометрических тел...», «... Проект этот говорит лишь о том, как кубист Татлин понимает Третий Интернационал и, что кубистам не следует братья за такие грандиозные задачи. Пролетариат и они говорят на разных языках» [52, стр. 18].

Переориентация советской культуры в сторону «освоения наследия» после известного Постановления 1932 года вовсе не означала снятия тех задач, которые ранее были выдвинуты художественным авангардом. Их решение просто переносилось в иную псевдореальную плоскость – «авангардную по содержанию и реалистичную по форме» [52, стр. 31].

Центральной метафорой конструктивизма была машина, не нуждающаяся в художественной обработке: «Что полезно, то и красиво» и значит, функция первична в архитектурном организме, а ордерные и декоративные элементы не нужны. Идеология конструктивизма нацеливала архитектора быть, прежде всего, изобретателем архитектурных форм, позволяющих выстраивать новые производственные и бытовые отношения социалистического общества. В основе «техницизма» авангарда 20-х годов – техницизм логический – это изучение механизма мышления и мышления как механизма. В эти годы витала идея создания искусственного интеллекта – «просчитанного» вдохновения, исчисляемого творчества. Стиль Ар Деко подхватил эту идею, но перевел ее в плоскость изобразительную. В искусстве – в виде движущихся на большой скорости машин, поездов, пароходов, летящих дельтапланов. В архитектуре – в барельефных изображениях трудовых и ратных подвигов советских людей, движениях механизмов машин, станков, в скульптурных изображениях советских спортсменов и т.д.

На рубеже 1920-х – 1930-х годов происходила перегруппировка сил, интеграционные процессы сдвигались в другое крыло, где авангардные проекты подвергались классической корректировке. Однако вновь образованные формы не могут характеризоваться в категориях неоклассики, как об этом до сих пор говорилось, т. к. они получили «подпитку» не только от школы классиков в Москве, но и от ленинградской школы, где соединились мотивы позднего модерна с конструктивистскими и экспрессионистскими влияниями.

Пластический язык отечественной архитектуры Ар Деко, обладая способностью тонко чувствовать и улавливать новые веяния, соответствовать и изменяться новым требованиям и вкусам, сам приобретал, часто противоположные черты. Он (язык)

развивался в атмосфере модернизма и формировался сообразно с его установкой на созидание, интегрирование, преобразование. Новый стиль возник как альтернатива модерну, ретроспективизму, неоклассике, но воспринял и по-своему интерпретировал стилистическое воздействие каждого из них. От модерна он унаследовал и постоянно сохранял отношение к красоте как всеобщей глобальной категории. Опора на базисные стилевые структуры модерна облегчила процесс формирования новой стилистической целостности.

В пластике языка Ар Деко прослеживаются заимствования у модернистских течений. Через адаптацию и развитие формальных новаций этих направлений происходила эволюция пластического языка Ар Деко, его обогащение, а чередование в доминировании разных тенденций меняло облик стиля до неузнаваемости. Свободная интерпретация кубистического метода создавала богатый пластический и образный язык стиля, а чистая геометрическая форма одевалась в многослойные прозрачные одежды исторических ассоциаций. Открытость и восприимчивость Ар Деко к различным влияниям сделали практически невозможным строго очертить круг его создателей.

Произведения Ар Деко иногда ошибочно относят к неоклассицизму. Влияние неоклассики на формирование пластики отечественной архитектуры Ар Деко постоянно, но не равномерно. Неоклассические элементы трансформировались под воздействием кубизма, супрематизма. В образной ткани произведений отечественной архитектуры Ар Деко неоклассические аллюзии смешиваются с монументальными образами Востока, со средневековыми и барочными мотивами.

1932 и 1956 годы не являются отправными точками в развитии пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Постановления, принятые правительством страны только фиксируют вехи, этапы, переломные моменты в развитии советской архитектуры, являясь следствием произошедших идеологических и внутрипрофессиональных перемен. Однако длительное время именно эти временные отметки служили точками начала и конца стиля «соцреализм». Истинным механизмом являлось стремление мастеров Ар Деко сохранить в художественном словаре понятия «память», «символ», «образ». Требованию времени «быть современным» в полном смысле слова сумел ответить только стиль Ар Деко. Компромисс, заложенный в Ар Деко, дал возможность сконцентрировать в художественном творчестве и

167. Здание газеты Чикаго Трибьюн. Арх. J.M. Howells & R.M. Hood.

168. Проекты представленные на конкурс здания газеты “Чикаго Трибьюн”:
 А.- А. Fellheimer and Steward.
 Б.- Walter Burley Griffin.
 В.- Albert J. Rousseau.

В конкурсе принимали участие представители чикагской и европейской современных школ, однако победу одержал проект, решением которого явились неоготические мотивы.

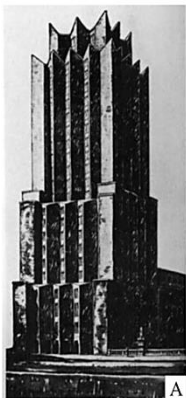


Рис. 3.1.1. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса

Г.- Walter
Fischer.

Д.- Bertram G.
Goodhue.

Е.- Gerhard
Schroeder.

Ж.- Rudolph
Eckmann.

З.- Adolf Loos.

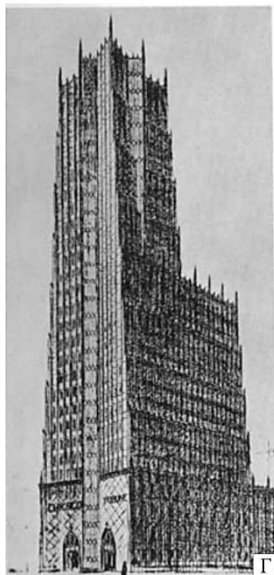


Рис. 3.1.2. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса

169. Павильоны на Международной выставке современных достижений и декоративных искусств в Париже в 1925 году.

А. - Павильон иллюстрирует характерные Ар Деко мотивы: ступенчатость, зигзаги, скоростные линии, геометрические узоры.

Б. - Геометризация, супрематический сдвиг, экспрессионистические черты.

В. - Стилизованные характерные для Африки формы флоры, геометрические узоры.



Рис. 3.1.3. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса

170. Конкурсные проекты Дворца Советов в Москве:
 А - В.Г. Гельфрейх и В.А. Шуко, 1932 г.
 Б - Б.М. Иофан, В.Г. Гельфрейх и В.А. Шуко, 1933 г.
 В - И. Жолтовский, 1931 г.
 Г - Б. Иофан, 1933 г.
 (Был принят к дальнейшей разработке).

Чем ближе к цели продвигались конкурсные проекты, тем архаичнее и эклектичнее становились формы Дворца. В окончательном варианте здание приобретало форму сильно вытянутой вверх вавилонской башни. Безмерная монументальность и безудержная гигантомания должны были продемонстрировать превосходство нового социального устройства.

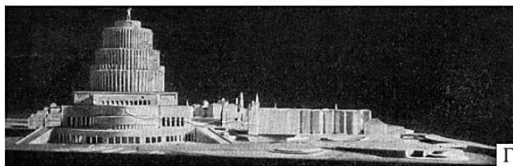
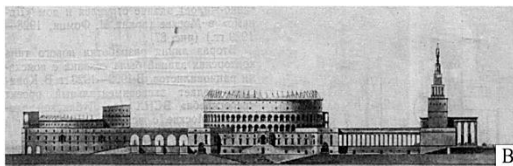
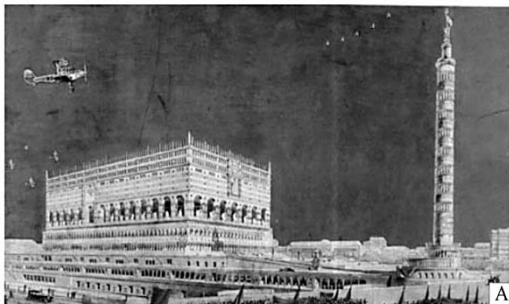


Рис. 3.1.4. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса

171. С начала 1930-х годов в Америке проводятся международные выставки (Чикаго, Нью-Йорк, Сан-Франциско и др.), которые посещают тысячи людей, привлекая своих родных и друзей. Необычайная популярность этих выставок объяснялась фееричностью, фантастическими проектами, дорогостоящей отделкой.

Многочисленные Дворцы Электричества, Золотые Ворота, Огненные кинодворцы были призваны убедить в победе технического прогресса.

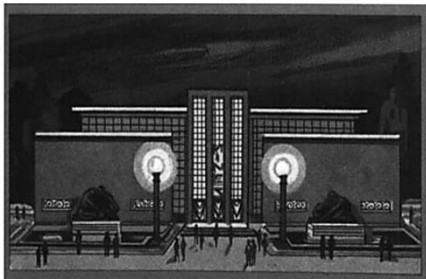


Рис. 3.1.5. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса

172.
Париж, 1937
год. Вид на
Эйфелеву
башню.

Павильоны на
Всемирной
выставке 1937
года в Париже:

А. Испанский
павильон.

Б. Финский
павильон.

В. Японский
павильон.



Классические веяния
возникают в архитектуре
павильонов СССР,
Германии, Испании,
комплексе Трокадеро
в Париже. Однако,
гораздо больше были
представлены
рационалистические
течения.

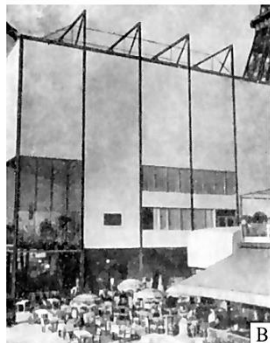


Рис. 3.1.6. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса

173. А-В.
Проводимая в Нью-Йорке Всемирная выставка показала как продолжение экспериментов с декором и стилизациями продемонстрированными на выставке 1925 г. так и рационалистические проекты интернационального движения.
174. Советский павильон на Международной выставке в Нью-Йорке. Арх. Б. Иофан, К. Алабян, ск. В. Андреев, 1939 год.

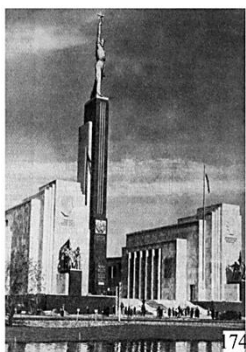


Рис. 3.1.7. Становление пластического языка Ар Деко в контексте мирового архитектурного процесса

3.2. Этапы развития пластического языка стиля Ар Деко.

Поиск нового стиля привел к множеству направлений – от ретроспективных до революционно-авангардных. Старшее поколение пошло по пути создания языка архитектуры путем соединения накопленного опыта с современными разработками технологий, отвечая запросам времени и потребителей. Эти поиски дали почву для возникновения архитектуры Ар Деко, базировавшейся на основе «модернизированной классики» И. А. Фомина, эклектичных и архаичных вариантах А. Шусева, неоклассических исканиях И. Жолтовского.

В первые годы Советской власти неоклассики оказались на время в роли руководителей творческой направленности в области архитектуры и даже пытались контролировать художественные поиски архитекторов. Под эгидой Наркомпроса процветали две «диктатуры» в области проведения художественной политики – «диктатура» левых в изобразительном искусстве и «диктатура» правых в архитектуре [30, стр. 80-81].

В 1918 г. в Москве была организована первая архитектурная мастерская Моссовета. Ее устав был принят 27.11.1919 г. Художественное руководство осуществлял И. Жолтовский. В мастерской работали: Н. Ладовский, Н. Докучаев, А. Рухлядев, А. Ефимов, В. Кринский, Н. Колли, Н. Исцеленов, С. Домбровский и др. Направление архитектурной деятельности заключалось в «классической» концепции, гармоническом пропорционировании архитектурной композиции. Позже эта мастерская получила название «Школа Жолтовского». I –й этап ее формирования –1918-1923 гг.

В Петрограде в 1918-1920 гг. была создана группа И. А. Фомина в Академии художеств. В нее вошли: А. Гегелло, Г. Симонов, Л. Тверской, Е. Левинсон, И. И. Фомин и другие.

Концепция И. А. Фомина базировалась на отборе наиболее простых и «героических» форм на протяжении многовекового развития классического ордера для создания нового пролетарского стиля – «красной дорики». Дорические пилястры (театр Корша, 1923 г.), тосканский ордер («Архос», 1924 г.), попытки упрощения классического ордера – сравнимы с концепцией Леду – оперирование простыми символическими геометрическими формами при проектировании памятников и монументов в 1921-1924-й годы. Развитие школы И. Фомина условно можно разделить на: I-й этап – «красная дорика – героический стиль»; II-й этап – «реконструкция» классического ордера. Оба этапа составляли суть концепции И. Фомина «пролетарской классики».

«Пролетарский стиль» академика И.А. Фомина – это сплав конструктивизма и классики, два графических слоя, читаемых и порознь и вместе. Принципы, найденные и разработанные мастером, отражают его творческий метод. Как всякий метод, попавший в поле жестких идеологических ограничений, «пролетарский стиль» не нашел своего продолжения в среде советских архитекторов, в том числе и у самого И. Фомина, и не стал большим стилем. «Пролетарская классика» И. Фомина явилась началом развития Ар Деко в отечественной архитектуре. Как самостоятельная творческая школа со своей теоретической платформой и художественно-композиционной системой школа И. Фомина существовала в советской архитектуре с середины 20-х до середины 30-х гг. Пик развития приходился на 1928-1932 гг.

Следующий этап – 20-е – 30-е гг. – конструктивный, О. С. Хан-Магомедов определяет как объединяющий для художественных и архитектурных группировок. Новаторы – молодежь заняли активную позицию в продвижении идей авангарда, а старшее поколение подчинилось их напору. Главным на этом этапе являлся отказ от ретроспективы (уподобление модерну, историческим стилям).

Постконструктивизм – период, охвативший 1932 – 36-й гг. – движение от единого направления, «не просто возвращение к неоклассике, а творческое стремление к ней через опыт авангарда» [30, стр. 638-639]. В этот период формируется архитектура во многом похожая на «сухую» рационалистическую ветвь европейского стиля Ар Деко. Этот период является этапом зарождения рационалистического пластического языка стиля Ар Деко в советской архитектуре.

К концу 20-х гг. в советской архитектуре сформировались и ярко выражены две линии – это первая – рационалистическая и вторая – альтернативная, соединяющая находки авангарда с традициями. Вторая ветвь составляет советский вариант мирового стиля Ар Деко. Пластика языка формируется на базе проработанной функции, чистоты объемно-пространственного решения, асимметрии с частичной симметрией архитектурных масс, геометрическом декоре, прочитываемом в лопатках, тягах, гофре и рустовке.

В 1932 году искусственно задается направление развития советской архитектуры в сторону «освоения культурного наследия», а конкурсный проект на Дворец Советов в 1933 году стал поворотной точкой в ее развитии. Наступает следующий этап. Архитектура обращается к классике как к недавнему прошлому, с одной стороны, и «понятному» и «желанному» с идейной точки зрения материалу, с другой стороны. Круг привлекаемых и изучаемых стилей постоянно расширялся. Более того,

Заключительный этап в развитии пластического языка советского Ар Деко наступает в послевоенные годы. Расширяется диапазон привлекаемого исторического материала, наблюдаются буквальные повторы прототипов, перенесение «чистых» образцов классицизма, увеличивается количество декора на фасадах, в применяемых композиционных техниках часты эклектичные приемы. Т. Малинина в своей диссертации определяет границу завершения стилового цикла отечественного варианта стиля Ар Деко - началом 1950-х годов – «определяется условно, потому что угасание стиля происходило постепенно» [66, стр. 46]. Будучи «официальным» стилем Ар Деко не имел конфронтации, а, следовательно, конкуренции и материала, на котором он мог получить новое продолжение.

Тотальное использование форм прошлых эпох в советской архитектуре вело к искусственному замедлению сложения новой стилистики, а иногда и движению вспять. В послевоенные годы архитекторы работали по устоявшейся устаревающей схеме – идея, воплощающаяся в декоре. Брали готовую форму, размещая в ней функцию и конструкции, придавая им вторичное по отношению к идее значение. Архитектура Ар Деко послевоенного периода носит сверх-идейный характер. В 1950-е гг. архитектура рассматривалась в основном в связке с искусством, и главное внимание обращалось на ее художественную сторону. Часто «архитектор из зодчего-строителя превращался в оформителя»: «Из архитектуры, как из сложного материально-художественного явления, выхолащивалась материальная сущность (это взгляд из эпохи модернизма!), оставалась плоскостное, двухмерное «оформление» (это намек на эклектичность), лишавшее архитектуру жизненности и реальности» [121, стр. 122].

В архитектуре назревало противоречие, которое заключалось в несоответствии существовавших методов строительства и новым потребностям, которые диктовала жизнь.

В последующий период модернисты упрекали «сталинскую архитектуру» в «оформительстве»:

1. «Недооценка техники и ее влияния на развитие архитектуры» [121, стр. 124].

2. «Забвение конкретной социальной обстановки оборачивалось несоответствием классических портиков, колоннад, пышной бутафории лепных деталей и форм тем требованиям, которые рождала новая эпоха с ее коммунистической направленностью».

3. «... наследие и, в частности, национальное, рассматривалось как источник вдохновения и неисчерпаемый кладезь готовых образов и форм. Часто «освоение наследия» становилось едва ли не главной задачей, заслонявшей собою все остальное. Отсюда – неполноценность функциональных решений, нерентабельность

строительства, чрезмерное обилие средств выражения идейного содержания» [121, стр.124].

4. «Вопросы же экономики, функциональной организации зданий, строительные конструкции и др. считались второстепенными, сопутствующими обстоятельствами» [121, стр. 125].

На наш взгляд иначе и быть не могло, т.к. в условиях тоталитарного правления в СССР, кроме внутрипрофессиональных механизмов развития архитектуры, должны были созреть причины для политических перемен. В 1960-е годы с приходом к власти Н. Хрущева отечественная архитектура меняет русло стиливого потока. Появляется слово «украшательство», а модернизм занимает ведущую позицию в развитии советской архитектуры. Но стиль Ар Деко не исчез окончательно, видоизменившись, став грубее, аскетичнее, тяжелее, наивней и скучнее, он появился в архитектуре партийных и правительственных институтов, крупных общественных зданий брежневских времен (рис.3.2.1. «Этапы развития пластического языка декоративной ветви отечественной архитектуры кон. 20-х – 50-х гг. XX ст.», страницы 134-137).

Советский Ар Деко, в сравнении с французским и американским вариантами стиля, развивался и «прожил» гораздо дольше западных «собратьев». Время его возникновения – конец 20-х, тогда как в 1925 году в Париже французский Ар Деко предстал во всей своей пышности и красе. Выставочный павильон СССР К. Мельникова, будучи флагманом авангарда, оказался в конфронтации ко всей декоративной архитектуре. А на Всемирной выставке в 1937 году тоже в Париже советский павильон Б. Иофана поразил близостью к западным тенденциям в архитектуре, своим лаконизмом решения объема, классичностью скульптурной композиции и виртуозным соединением их в единое целое. Классические веяния в архитектурах павильонов Германии, Испании, Италии, а также комплексе Трокадеро ознаменовали новый поворот в развитии Ар Деко. В начале 40-х гг. во Франции и в США, ведущим направлением в архитектуре, становится модернизм, а в СССР полномасштабно разворачивается Ар Деко.

Утраты, которые понесла стиливая тенденция на Западе, в 70-е годы были компенсированы интересом к художественным явлениям межвоенного периода и приходом Постмодернизма, донесшим дыхание Ар Деко. А в СССР набирает темпы индустриализация и панельное домостроение. Таким образом, временные границы развития отечественной архитектуры Ар Деко охватывают конец 20-х – начало 50-х гг. XX ст. и делятся на три периода, а именно:

1-й период – вторая половина 20-х – начало 30-х годов XX столетия - этап зарождения Ар Деко. В это время формируется

конструктивная ветвь Ар Деко. В ее основу заложена проработанная функция, чистота объемно-пространственного решения, асимметрия и уравновешенность архитектурных масс, геометрический декор, прочитывающийся в лопатках, тягах, гофрах, рустовках и т.п. Типичными композиционными приемами являются аппликация декора на фасадах, стилизация и упрощение форм и элементов. Заимствование исторического материала ограничено и носит “модернизированный” характер. Сооружения этого периода в своем формообразовании близки западноевропейскому Ар Деко.

2-й период – охватывает 1935 - 1941 гг. Архитектура обращается к классике как к недавнему прошлому, ее главная черта - ретроспективность. Ар Деко становится официальным стилем. Архитектура Ар Деко «помогает» власти в создании мифов и иллюзий о равенстве, счастье и благополучии. Архитектура, как и власть, приобретает вертикаль, она отражает иерархию построения государственной структуры. Это выражается в ступенчатости, яркости, декоративности, величественности. Высшими достижениями довоенного периода в Ар Деко считаются: Всероссийская сельскохозяйственная выставка (ВСХВ) 1939 г., Московское метро, Выставочный павильон СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 г.

3-й период – начинается в последние военные годы и заканчивается в середине 1950-х гг. Это завершающий этап в развитии пластического языка стиля Ар Деко. Характерным признаком развития стиля Ар Деко этого периода является реабилитация орнамента. Широко осваиваются и применяются традиционные орнаментальные мотивы народов, населяющих территорию СССР. Угасание Ар Деко проявляется в освоении все большего диапазона различных культур, а внутри стиля наблюдается воспроизведение «чистых» образцов классицизма и эклектики. Будучи «официальным» стилем Ар Деко не имел конфронтации. Его эпоха заканчивается после выступления Н.С. Хрущева на Всесоюзном совещании строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций 7 декабря 1954 года. Исследования этапов развития отечественной архитектуры Ар Деко представлены на рис.3.2.1. «Временные и территориальные границы стиля Ар Деко в отечественной архитектуре», страницы 134-137.

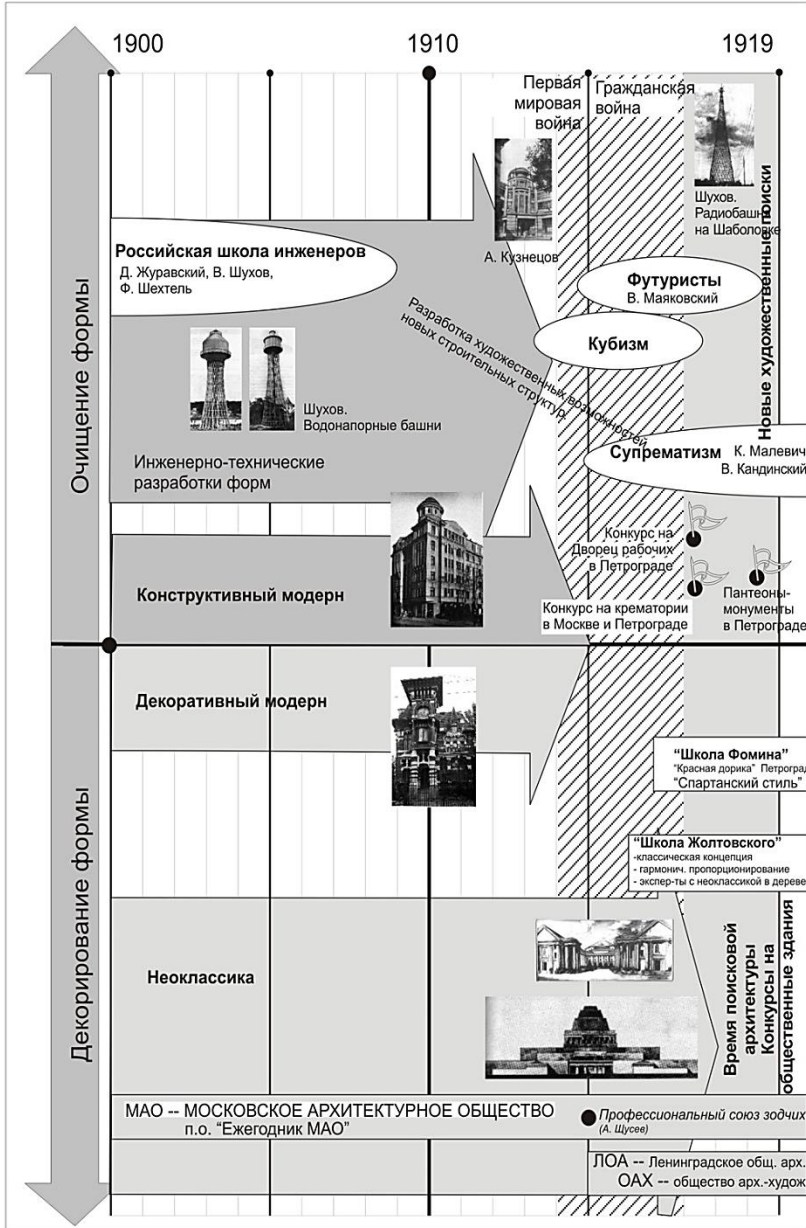
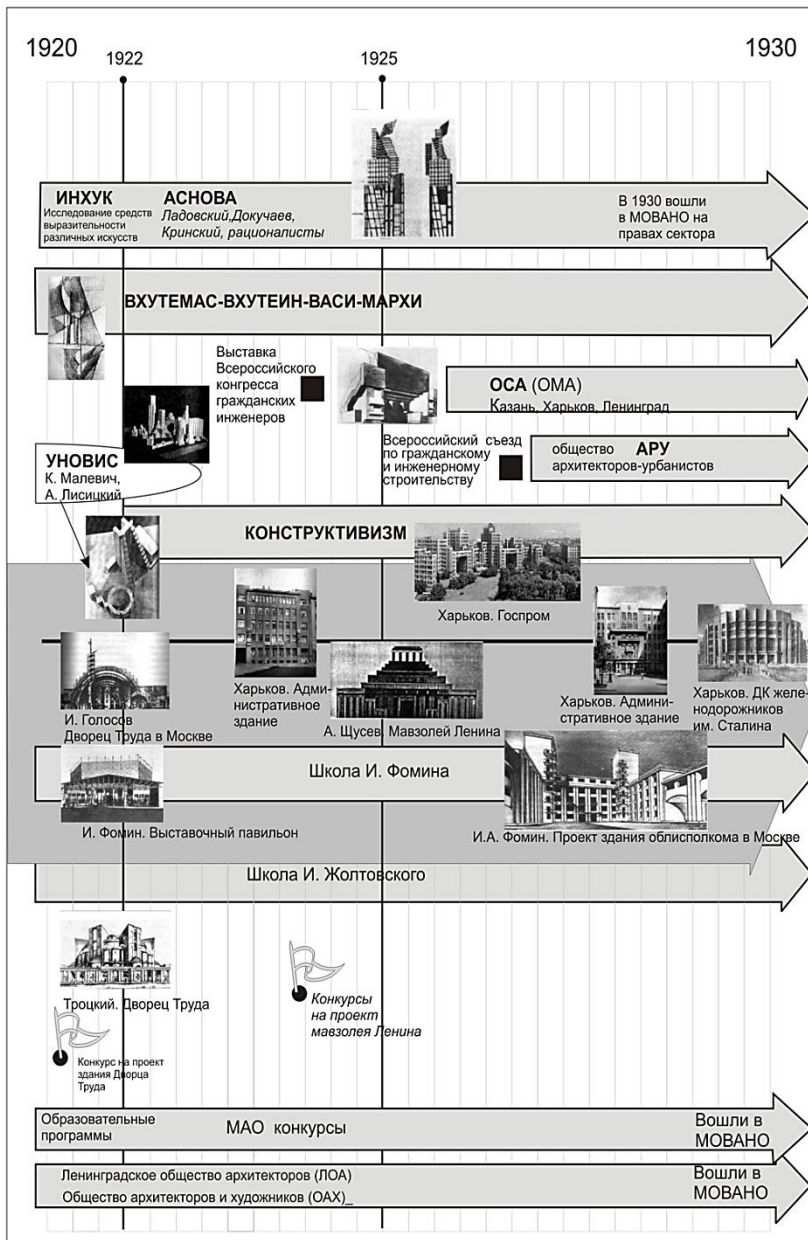
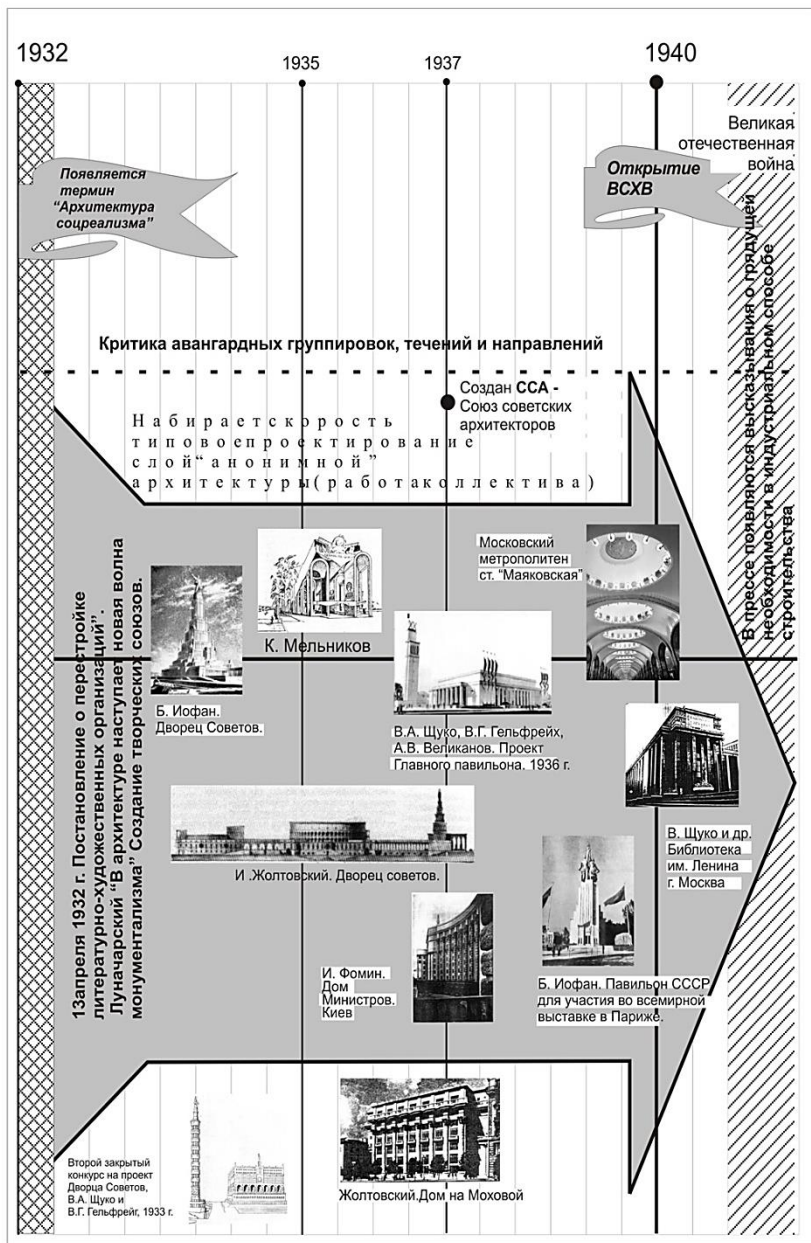


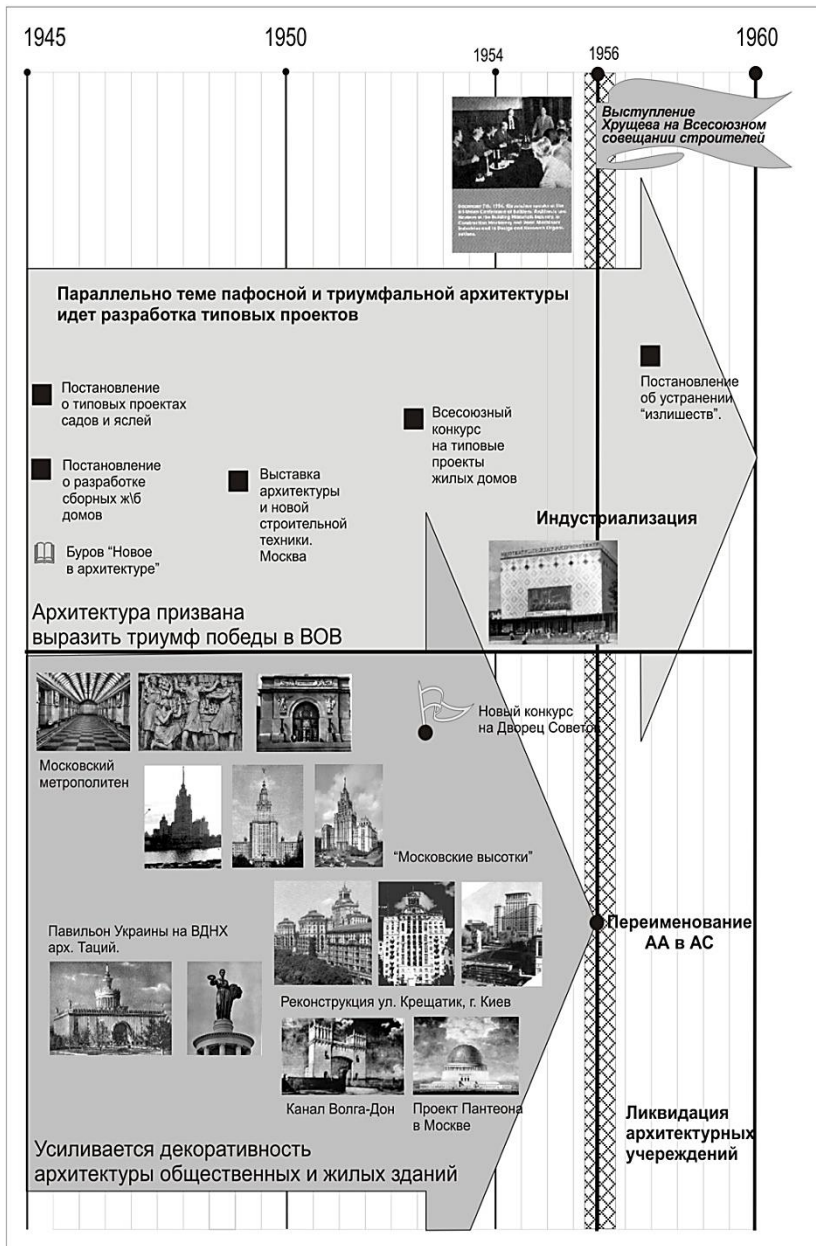
Рис. 3.2.1. Этапы развития пластического языка



стиля Ар Деко в отечественной архитектуре.



Продолжение рис. 3.2.1. Этапы развития пластического



языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре.

Упрощение, цитирование, часто асимметричные решения – наиболее характерные черты этой группы зданий. Из исторических заимствований, кроме ордерных элементов, применяется 3-х частное деление и руст, который «утяжеляет» нижнюю часть здания.

Рассмотрим здания конца 20-х - начала 30-х гг. XX ст. в г. Харькове, которые привычно считают конструктивистскими. Тонкая грань отделяет их от зарождавшегося в это время стиля Ар Деко, имеющего много общего с авангардными течениями. Общая черта этих зданий – соединение в композиции крупных и резких геометрических объемов, напоминающих конструктивистскую трактовку формы, с элементами ордерной тектоники. Одним из характерных примеров является административное здание «Донвугілля» (арх. Молокин А.Г., инж. Троупянский Б.Ф., скульпт. Кавалеридзе И.П., 1925). Это здание часто совершенно не основательно относят к конструктивизму – видимо, из-за характерной для 20-х годов «остроты» архитектурной формы. Это произведение не имеет близких аналогов в Москве и Петербурге. По сторонам простого, но выразительного фасада, имеющего форму прямоугольника, приближающегося к квадрату, расчлененного вертикальными лопатками, на уровне второго этажа стоят, как в карауле, два вырубленных из бетона коренастых шахтера с лампами и отбойными молотками, напоминая античных атлантов. Над ними по вертикальным бетонным полотнищам рубленым «конструктивным» шрифтом идут надписи «Донвугілля». Такие же, но меньшего размера надписи врезаны в доски из черного полированного, искрящегося, как антрацит, лабрадорита, вмурованные в прямоугольные филенки над подъездом и проездной аркой. Между окнами рустованного первого этажа расставлены еще более короткие и толстые, чем статуи, каннелированные полуколонны, лишённые баз и капителей. Верхний этаж заканчивается простым плоским карнизом, вместе с полуколоннами говорящий о классическом наследии. В одном из путеводителей по Харькову об этом здании сказано: «В архитектурных формах строгого 5-ти этажного здания сочетаются черты модерна и конструктивизма» [103, стр. 71], с чем трудно согласиться. Мы считаем, что его необходимо отнести к конструктивной разновидности Ар Деко, по той причине, что в нем достаточно ярко выражена связь конструктивной темы с ордерной, а природная аналогия, свойственная модерну вообще отсутствует (рис. 3.3.1-3.3.2. «Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко. Конструктивный тип», страницы 141-142).

Интересную проблему с точки зрения стилевой атрибуции представляет собой здание Госпрома на «круглой площади», ныне площадь Свободы в г. Харькове. Композиция Дома Госпромышленности (С.С. Серафимов, С.М. Кравец, М.Д. Фельгер,

1925-29) построена по принципам сложной многоосевой зеркальной симметрии. Зеркально симметричны главный, тыльный и боковые фасады, симметрична композиция каждого из трех основных корпусов, соединенных гигантскими арками, симметрична каждая из этих арок. Все это складывается в сложный ритмический рисунок, напоминающий мелодию. Комплекс в целом, особенно если рассматривать его с птичьего полета, напоминает огромный трехмерный кубистический орнамент, нечто вроде ритмически расчлененного и многократно повторенного «архитектона». Такой орнамент, плоский, реже трехмерный – один из любимых декоративных мотивов в Ар Деко. Впечатление «игры в кубики» усиливается совершенно однородным решением поверхностей всех корпусов, превращенных в равномерную решетку, в сущности, перфорацию из сотен совершенно одинаково огромных оконных проемов. Есть не сразу заметная тонкость в том, как оконные проемы врезаны в стену. Межоконные импосты слегка утоплены в стену, и на границе окна и плоскости стены появляется маленькая вертикальная ступенька, «зародыш» гофра, что отличает этот объект от «чистых» конструктивистских образцов.

«Здание Госпрома – шедевр советского Ар Деко» - Международная научно-практическая конференция «Конструктивизм в Украине». – Харьков. 23-24 апреля 2004 г.). Исследование Госпрома в семантическом контексте провели участники конференции Б.Ф. Проценко и А.Ф. Проценко. Они пришли к мнению, что «... Госпром – это не «чистый» европейский функционализм и не последователь, представитель разрабатываемых в Москве проектных концепций пролетарской архитектуры – конструктивистов (ОСА), рационалистов (АСНОВА), проповдцев. Образ Госпрома в стилевом аспекте более емкий». Далее они перечисляют особенные, присущие только этому зданию стилевые черты, указывающие на соединение множества разностилевых приемов – классицизма, барокко, модерна и др.: «... сооружение Госпрома ...имеет глубинную связь с историческими традициями мировой художественной культуры, ее лучшими архитектурными представителями», что свидетельствует об оригинальности и уникальности данного сооружения (Б.Ф. Проценко и А.Ф. Проценко. «Госпром в семантическом контексте культуры». - Международная научно-практическая конференция «Конструктивизм в Украине». – Харьков. 23-24 апреля 2004 г.). Мы же считаем, что в здании Госпрома, конструктивистского в большей степени, есть отдельные черты Ар Деко – это симметрия в плане и на фасаде, это пластическое решение главного входа, а также прорисовка оконных проемов и перфорация – излюбленный прием Ар Деко на западе.

- 175. Главный корпус ХГТУСА в Харькове. Арх. А. Молокин и Г. Иконников. 1927.
- 176. Административное здание “Донвугілля” в Харькове. Арх. А.Молокин. 1925.
- 177. Академия Культуры в Харькове. 1925.
- 178. Магазин Samaritaine в Париже. Arch. H. Sauvage. F. Jourdain. 1928.
- 179. The Carew Tower-Netherland Plaza Hotel. Arch. W. Ahlschlager. 1929-31.
- 180. Административное здание в Париже. 1930-е г.



Пространственные решения носят черты рационалистических течений. Объемы архитектурны, часто асимметричны. Обязательным являются ритмические членения на фасаде, уступчатость масс, гофрирование поверхности. Композиционные техники заимствуются у авангардных течений (сдвиг, наложение, упрощение).



В основе объемно-пространственных решений лежит тщательно проработанная функциональная схема, график движения “прочитывается” в стремительных лентах (вертикальных и горизонтальных) стеклянных проемов. Декор выполняет вспомогательную роль. Декоративные элементы выступают как акценты, “броски”. Ордер упрощен, стилизован, пропорции нарушены. Часто на фасадах при помощи штукатурки имитировали бетон, следуя таким образом, духу времени и придавая зданию “современный” вид.



Рис. 3.3.1. Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Конструктивный тип.

181. ДК ХЭМЗ в г. Харькове. Арх. В. Пушкарев, В. Троценко. 1931-63.
 182. Жилой дом Ленсовета на набережной реки Карповки в г. Санкт-Петербурге. Арх. Е.А. Левинсон, И.И. Фомин. 1931-34.
 183. Жилой дом по ул. Январского восстания в г. Киеве. Арх. И.Ю. Каракис. 1933-36 г.
 184. Кинотеатр "Звезда" в Твери. Арх. В.П. Калмыков. 1935-1937.
 185. ЦУМ на ул. Крещатик в Киеве.
 186. Школа. Arch. A. Dresse, L. OUDIN. 1938.
 187. Станция техобслуживания в Лос-Анжелесе. 1934.
 188. Автостанция в Лондоне. 1930.



Контраст глухих стен со стеклянными витражами, темно-красного цвета стены и белой декоративной отделки. Симметрия главного фасада, легкие колоннады.



Рис. 3.3.2. Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Конструктивный тип.

Едва ли не всеми путеводителями Харькова, а также в профессиональной литературе ДК Сталина (ныне ДК им. Котлова акад. арх. Дмитриев А.И., росписи в интерьерах Ланере Е.Е., 1931-32) относится к конструктивизму.

Анализ фасадов ДК Железнодорожников им. Сталина показывает, что здание симметрично, парадный уличный фасад резко отличается от дворового, представляющего собой соединение различных объемов. Основные мотивы главного фасада характерны для стиля Ар Деко. Исполинский гофр центральной части, подобный каннелюрам греко-дорической колонны ассоциируется со складками театрального занавеса, может быть, с мощью дорической колонны. Тонко моделированные импосты главного портала, выполненные из красного гранита, составляют изысканное сочетание с терразитовой штукатуркой фасада, поблескивающей пластинками слюды. Симметрия композиции, ритмичное убывание высоты боковых крыльев, обработка стены лопатками, профилировка обрамления ленточных окон, характерные ограждения балконов весьма близки приемам европейского Ар Деко.

Аппликативный способ работы на фасаде – «наклеивание» ордерных композиций на конструктивистские здания, встречается в электротехническом учебном корпусе ХТИ (ныне учебный корпус ХПУ, арх. А.Н. Бекетов, 1929 г.), учебном корпусе Национальной юридической академии, находящемся на пересечении улиц Пушкинской и Гиришмана, старом корпусе Харьковского государственного технического университета строительства и архитектуры и др. В этих объектах стилизованные, предельно упрощенные ордерные композиции, носят декоративный характер и выглядят немного чужими на конструктивистских объемах.

Здание Харьковского инженерно-строительного института (ныне Харьковский государственный технический университет строительства и архитектуры, арх. Молокин А.Г., 1927 г.) по ряду стиливых признаков может быть отнесено к конструктивной разновидности отечественной архитектуры Ар Деко. Несмотря на строгую, «чистую» геометрию форм и некоторую угловатость объекта, фасад строго симметричен. Центральная входная часть выделена немного заглубленной по отношению ко всей стене плоскостью, а также фронтоном, украшенным медальоном, на котором указан год строительства здания. По периметру всего здания протянут тонкий фриз. Балконы ритмично уменьшаются сверху вниз. Также центральная часть отличается увеличенными оконными проемами. В стиливом решении фасада используются «классические приемы», например, трех частное деление и выделение, как бы «утяжеление» нижней части рустом «под камень». Кроме того, вход в институт выделялся шестью дорическими

проработанные детали. Следующие объекты – это Политехнический институт в Иваново-Вознесенске, здание Моссовета (1929-30), здание общества «Динамо» в Москве, здание НКПС там же (1930-32). О. С. Хан-Магомедов писал о Фомине: «Он искал новый стиль, в котором были бы органически слиты новые эстетические идеалы, традиции классики и художественные возможности новой строительной техники» [2, стр.158].

Наземный выход станции Московского метро «Арбатская» (1935 г.) имеет пятиугольный рисунок плана вестибюля. Концы выгнутых сторон пятиугольника опираются на колонны квадратного сечения. Внутреннее пространство перекрыто куполом. Снаружи купол скрыт ступенчато поднимающейся вверх формой, преходящей в глухой барабан, «который должен был явиться подножием скульптурной группы, выражающей неразрывную связь рабочего с красноармейцем» [117, стр. 42]. Скульптурная часть павильона не была осуществлена.

В станции метро «Дворец Советов» окончание колонн грибовидной формы рассматривается как декоративное. Исследователь московского метрополитена Н. А. Пекарева в подробностях описывает: «Расширяющиеся кверху колонны заканчиваются раструбами, в которых спрятано освещение. Выступающие из раструбов этих десятигранных торшеров конструктивные продолжения колонн плавно растекаются по потолку в виде пятиконечных звезд. Интенсивно освещенные у основания, они создают впечатление световых фонтанов, оживляющих и усиливающих общее освещение зала» [117, стр. 35].

Ведущим мотивом композиции в проекте станции Московского метрополитена «Красные ворота» И. А. Фомина, являлся сильный ритм мраморных колонн, несущих свод. Отсутствие нарочитых огрубленных архитектурных форм, уклон в сторону парадности и богатства архитектуры, использование скульптуры с позолотой указывает на черты Ар Деко. Архитектор создал своего рода подземный театральный вестибюль, поскольку, выход из метро ведет в крупный театральный центр Москвы.

Проводя анализ объектов отечественной архитектуры, сравним их с зарубежными аналогами, которые, на наш взгляд близки по морфологическим признакам и синтаксическим приемам к конструктивной ветви стиля Ар Деко.

Парижский торговый комплекс «Самаритяне» - La Samaritaine (arch. Sauvage and Jourdain, 1928) является ярким примером европейского Ар Деко. Применение металлических конструкций, которые позволили уменьшить стоимость строительства, штамповка и отливка отдельных элементов здания на фабрике, позволившие монтировать сооружение в короткие сроки – все это

и горизонтальными поясами, имитирующими каркас, сетку. Верхняя часть здания имеет несколько убывающих уступов, которые оформлены орнаментальными вставками и выступающими зубцами, напоминающими пилястры, и ассоциирующимися с древними фортификационными сооружениями Европы романской эпохи. Здание выходит на пересечение улиц и имеет характерную для Ар Деко подрезку угловой части. Вход оформлен огромной в два этажа аркой, заключенной в большой темный гранитный портал, напоминающий ворота средневекового замка. Портал имеет прямоугольную форму, по бокам выделен колоннами, гранеными по всей высоте контрастными темными и светлыми полосками. Верхняя часть колонн увенчана большими стилизованными листьями, напоминающими отделку атрибутов королевской власти. Угол выделен приподнятой над основной частью здания конусообразной формой. Применен прием аппликации: большой портал наложен на меньший, а сверху еще один - входной. Контраст темных стеклянных поверхностей со светлым покрытием стен и гранитным порталом также характерен для американского Ар Деко. Игривость поверхностей фасадов достигается путем создания выпуклых и вдавленных полос (рис. 3.3.1-2. «Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко. Конструктивный тип»).

К этой группе принадлежат небольшие станции техобслуживания – это Mobil service station in Los Angeles (1934) и Station in London (1930).

Таким образом, общими чертами конструктивной разновидности языка Ар Деко, это:

- включение разных видов симметрии в асимметричные построения;
- выявление центра композиции повышением формы;
- аппликация геометрического декора и упрощенных и схематизированных частей ордера на очищенную поверхность;
- взаимодействие ордерной системы с конструктивистской основой здания (см. рис. 3.3.1-3.3.2., страницы 141-142).

Следующий этап – вторая половина 30-х – 40-е гг. соответствует развитию второй ветви пластического языка в отечественной архитектуре – ретроспективной. Характерной чертой этого этапа является новое прочтение ордерной классики, а также других исторических стилей. Новизна выразилась, прежде всего, в особом отношении к историческому наследию – активно использовался тот «материал», который отвечал «современным» требованиям. Концепция развития архитектуры этого периода совершенно изменяется: «... она уже не была направлена на эстетическое осмысление конструктивных решений, художественное осмысление инженерных форм, новых материалов» [66, стр. 43]. Критерием

художественной выразительности перестали быть такие качества, как оригинальность и рациональность конструкций, легкость, зрительная невесомость объемов, доведенных до абстрактной бестелесности, тонкая графическая прорисовка фасадных членений. На первый план теперь выдвигалась образность, насыщенная классическими ассоциациями. Новые строительные материалы и конструкции использовались только как средство для осуществления грандиозных замыслов. Самыми характерными признаками стали масштабность, строгий геометризм форм, смягчаемый изобразительной пластикой живописи и скульптуры, напряженная динамика композиционных построений. Крупные размеры повлекли за собой гипертрофию и упрощение ордерных форм. Для архитектуры 40-х гг. характерна интеграция изобразительного и конструктивно-тектонического начал; приоритет декоративного перед формально-конструктивным; преобладание иллюстративных ассоциативных и образно-символических решений над формально-образными.

Модернизация классических архитектурных форм - характерная особенность работы Е. А. Левинсона и И. И. Фомина - Дома Володарского районного Совета (1938-40 гг.). Здесь авторы, во что бы то ни стало, стремились уйти от классического прообраза (удлиненные пропорции, изменен рисунок капителей и антаблемента, форма колонн - граненая). В этом здании авторам удалось избежать нарочитой грубости, подавляющего масштаба.

Стремление к монументальности и к воздействию на человека грандиозным масштабом проявилось в Доме Московского района в Ленинграде (Санкт-Петербурге) архитектора Н. А. Троцкого (1936-40 гг.). Сильным сближением гигантских колонн высотой в 8 этажей, архитектор стремился подчеркнуть колоссальный масштаб. Как и Фомин, Троцкий схематизировал ордер, более низкие пилястры и колонны боковых частей главного фасада подчеркивали гигантскую высоту центральной колоннады, из-за этого масштаба, здание казалось чрезмерно преувеличенным. Критики советского периода утверждали, что эта работа была скорее неудачным примером советского стиля, т.к. образцы из классического архитектурного наследия демонстрируют иной подход - архитектура должна была воздействовать на человека не преувеличенными формами, а гармонией и совершенством композиции. Однако в сегодняшней, современной среде с крупномасштабным окружением это здание уже не подавляет своими размерами.

Исследователь Ю. Савицкий, анализируя роль русской классики в формировании советской архитектуры, рассматривая Дом офицеров в Минске архитектора И. Г. Лангбарда, пишет, что в разработке ордера архитектор с большим мастерством воспроизвел

классические детали, а торжественный ордер не уступал по своей пластичной разработке классическим образцам [15]. Этот взгляд из начала 50-х гг. дает представление об отношении в советской архитектуре в этот период к работе с историческими аналогами, когда архитекторы руководствовались установкой на привлечение большего количества классических образцов. Проект И. Г. Лангбарда датируется довоенным периодом, применяя приемы аппликации, стилизации и наложения, автор выступает за дисциплину и порядок, что также являлось характерной чертой времени.

Использование русского классицизма шло параллельно с применением приемов национального народного зодчества в советских республиках. В этом ключе работали мастера советской архитектуры А. И. Гамаян (Дом правительства и Театр оперы и балета в Ереване), А. Щусев (Оперный театр в Ташкенте), В. Н. Заболотский (здание Верховного Совета УССР, 1940 г.). Советские зодчие использовали скульптуру для конкретизации идейного содержания архитектурного замысла. На канале им. Москвы видна одна из первых попыток создания скульптором Ю. Куном аллегории «Водного пути» в образе молодой советской женщины, с высоко поднятой над головой моделью парусного судна.

Довольно частыми были обращения архитекторов к древнерусскому зодчеству. По проекту архитектора Д. Н. Чечулина (1933-40 гг.) в Москве были реконструированы фасады жилых домов на Большой Каалужской улице. Темой композиции фасадов являлся ритм сложных декоративных пятен обрамления оконных проемов. По примеру древнерусских зодчих, которые смело, вводили контраст, создавая белокаменный убор на темно-красном фоне особым способом обожженного кирпича, архитектор Д. Н. Чечулин применил контраст между декоративным обрамлением окон, выполненных из бетона и стен, сложенной из розовато-кремового облицовочного кирпича.

Яркими примерами ретроспективной разновидности отечественного стиля Ар Деко являются – проект Дворца Советов в исполнении Б. Иофана, оба проекта выставочных павильонов на Всемирных выставках 1937 и 1939 годов в его же исполнении, комплекс Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 г., а также станции Московского метрополитена довоенного периода. В столицах союзных республик и на периферии объектов, которые составляют эту разновидность много больше. В Киеве – это здание НКВД (бывший Дом Министров), в Харькове, в Севастополе и др. городах – административные, жилые и общественные здания (рис. 3.3.3-3.3.4. «Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко. Ретроспективный тип», страницы 150-151).

189. Москва. ВСХВ. Вид на главную аллею. 1939.
 190. Конкурсный проект на Дворец Советов. Арх. Б. Иофан. 1933.
 191. Проект здания НКВД. Фасад. Арх. И. Фомин, П. Абросимов. 1934.
 192. Дом Советов в Ленинграде. Арх. Н.А. Троцкий, Л.М. Тверской, ск. Н.В. Томский. 1936-41. "Пилонадный" стиль. Здание сходно с германским посольством (Большая Морская улица. Арх. П. Беренс. 1910-12).
 193. Церковь в Париже. Арх. А. Перре. 1922-23.
 194. Кинотеатр "Rex" в Париже. Арх. А. Bluysen, J. Eberson.
 195. Церковь в Париже Saint-Odile. Арх. J. Barge.

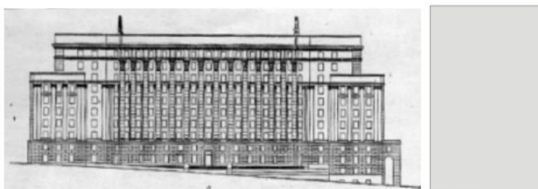


Рис. 3.3.3. Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Ретроспективный тип.

196. Cincinnati Museum Center. 1931-33.
 197. Станция метро “Маяковская” в Москве. Арх. А. Душкин, худ. А. Дейнека. 1938.
 198. Киевский вокзал. 1930-е гг.
 199. Музей искусства Африки и Океании в Париже. Arch. A. Laprade, L. Jaussly. 1931.
 200. Музей строительных работ в Париже. Arch. Perret. 1937.
 201. Музей Современного искусства в Париже. Arch. A. Aubert, D. Dastugue, J. Dondel, P. Viard. 1937.



Ретроспективный Ар Деко “сплавляет” в единое целое конструктивную основу сложную в пространственном прочтении, ордерные элементы, пластичность и декоративность модерна, все это умело стилизует и при этом остается “современным”.



Рис. 3.3.4. Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Ретроспективный тип.

Страна-колонизатор построила музей для демонстрации ценностного отношения к искусству народов почти первобытного социального устройства. Однако в этом проявляется высокий уровень культуры не только Франции, но и колониальных стран. Резкое отличие их культуры оценивается не как низкое, отсталое или неразвитое, а как особая ценность, которую интересно и необходимо изучать, охранять и даже использовать.

В проектном решении Музея колониального искусства в Париже был найден путь, позволявший синтезировать европейскую и африканскую традиции. Например, перистиль демонстрирует преемственность классики. Он нарочито упрощен до аскетических форм кубизма. Колонны сильно вытянуты и поставлены с небольшим шагом, входная часть выделена спаренными колоннами. Их сечение квадратной формы, ствол покрыт еле заметным рустом. Вся плоскость сильно заглубленного под навес фасада покрыта орнаментальным рельефом, изображающим события истории колониальных стран. Такой пример ассоциируется с античным алтарем Зевса в Пергаме или колонной Траяна в Риме. Мастера Ар Деко прибегли к аналогичному способу повествования. Изобразительный язык рельефа раскрывает смысл и выражает новые веяния во вкусах, а также идеологические перемены (см. рис. 3.3.3-3.3.4., страницы 150-151).

Некоторые архитекторы продолжали использовать приемы смешения, например, Церковь Святого Духа - Saint-Esprit Church (P. Tournon, 1931), Church at La Raincy (A. Perret, 1922-28), Sainte-Odile (J. Barge, 1935-1942 г.). Французы называли этот стиль neo-byzantism. Мы же причисляем эти здания к разновидности Ар Деко, как объемлющему понятию.

В проекте церкви Святой Одиллии пожелание заказчика (религиозной общины) состояло в том, чтобы архитектура здания, в котором должны были проходить религиозные обряды, «отличалась от неоготики, так популярной в середине XIX века» [73, стр. 229]. Обязательным являлось требование использовать современные методы строительства и материалы. Автор проекта нашел компромисс – учел новые требования, используя черты архитектуры Византийской империи. Один из прототипов – это собор Святой Софии в Константинополе. Симметрия на фасаде, декоративное панно над арочным проемом входа, фактура стен, имитирующая слоистую структуру стен византийских церквей, имитация завершения древних фортификационных сооружений в верхней части здания, башня, которая напоминает минарет и др. признаки указывают на стилистическую общность с Ар Деко (см. рис. 3.3.3-3.3.4., страницы 150-151).

Музей современного искусства в Париже (А. Обер, Ж. Дондель, М. Дастюг, П. Виар, 1937) представляет собой два простых по

прямоугольный объем выстроен как приподнятый над землей периптер;

– использование исторических орнаментов двух различных культур в очень упрощенном стилизованном виде.

Таким образом, этот пример демонстрирует компромисс разнохарактерных исторических мотивов с принципами «современной архитектуры» модернизма Франции 30-40-х гг.

В 30-е годы в Европе Modern Movement – Современное Движение уже набрало силу. На фоне рафинированно чистых и аскетических построек модернизма здание Музея считали смехотворным и называли «backward building», что означало «отсталое здание». Однако в этом кроется момент рождения стиля. Здание представляло новое стилевое образование в развитии архитектуры XX века. Теперь, оглядываясь назад, мы осознаем наличие параллельного «Современному движению» направления в дизайне и архитектуре, которому позднее присвоили название Ар Деко (см. рис. 3.3.3-3.3.4., страницы 150-151).

Таким образом, основные черты ретроспективной разновидности пластического языка Ар Деко – это:

1. Диалогический способ работы.
2. Репрезентативность, пафос.
3. Монументальность.

В послевоенные годы архитектура была призвана отражать триумф победы над фашизмом и радость созидательного труда. Общественные здания, выставочные и мемориальные комплексы приобретали парадный, праздничный характер. Реконструкция и восстановление разрушенных объектов проводилась с учетом поставленных задач. Наряду с ордерной темой в зданиях в больших количествах применялись орнаменты, рельефы, барельефы, скульптура, значительно расширилась тематика декоративных элементов. Общественные здания обязательно украшались государственной символикой: гербами, медальонами со звездами; геральдикой – флагами, звездами, изображениями различных видов оружия и т. д. Пластика архитектурного языка расширила диапазон привлекаемого исторического материала. Архитекторы обращались к классике в широком понимании этого термина: русской неоклассике, архитектуре Древнего Рима, итальянскому Ренессансу, русскому классицизму и др. Кроме того, арсенал художественных средств пополнялся за счет культурного наследия и традиций народов, населявших территорию Советского Союза. Весь арсенал известных исторических форм и элементов «творчески» перерабатывался, изменялся и дополнялся в соответствии с устоявшимися в советской архитектуре традициями. Период 1945-56 гг. определяет развитие в

отечественной архитектуре третьей разновидности пластического языка –ретроспективно-орнаментальной.

Примером этой разновидности в отечественной архитектуре является улица Крещатик в г. Киеве, восстановленная после Великой отечественной войны. Каждое здание представляет собой уникальнейший и неповторимый пример сочетания ордера и стилизованных орнаментов сплошным ковром покрывающих стены, выполненных из керамической плитки, цветной майолики, выделяющей фрагменты фасада - лоджии, балконы, входы. Обязательными элементами украшения фасадов являются скульптурные фризy, руст, имитирующий каменную кладку. Во многих зданиях присутствует символика государства – звезды, гербы; а также широко представлена тема урожая в виде колосьев, подсолнухов, кувшинов и т.д.

Московская архитектура (Московские высотки, ВДНХ, Московское метро, Университет на Ленинских горах и др.) имела много общего с архитектурой американских небоскребов. В конструктивном плане отличие состояло в том, что в США на металлический каркас «надевали» каменную одежду, скрывающую конструкцию сооружения, а в СССР декор примеряли на традиционные формы. И здесь, и там это делалось для придания образной выразительности, однако идеологические установки были разные, если не диаметрально противоположные. Художественные идеалы заимствовались у прошлых эпох, в то время как современная идеология выдвигала совсем иные задачи.

Гостиница «Октябрь» в г. Луганске арх. Ю. Каракиса (проект 1944-47, строительство 1945-50) также принадлежит этой ветви. Здесь архитектор развил тему кирпичной стены, используя кладку с утопленными швами – «реминисценции на темы приемов Ф.Л. Райта», а также разработал сложную цветную рельефную кладку в классической традиции [122, стр. 75].

Одним из главных сооружений, являющихся символом послевоенных лет является Волго-Донской канал. Корпуса производили сильное впечатление, как с близких, так и с дальних дистанций. Формы строги и лаконичны. Входы в канал спроектированы в виде колоссальных, триумфальных арок, в них доминирует центральный пролет, предназначенный для прохода судов. Благодаря этому, с особой ясностью выявлено функциональное назначение триумфальных ворот. Величавость входной арки соответствовала размаху и значению огромного канала и безбрежности окружения, поэтому ее колоссальные размеры и масштаб не казались преувеличенными. Русская классическая архитектура широко использовала контраст массивных и ажурных элементов, звучное сочетание камня и литого чугуна, камня и кованого железа. Этот прием использован

архитекторами Волго-Донского канала, и это отмечалось современниками: «Новизна, свежесть и современность образа архитектурного сооружения создаваемого на основе влияния классического русского зодчества, достигается не нарочитой трансформацией классических форм, их огрублением или подчеркнутой упрощенностью. Они достигаются лишь силой и новизной идейно-художественного замысла, выразительностью конкретной пластической идеи, воплощающейся в новое содержание сооружения» [15, стр.62].

В архитектурной продукции этого периода появилось много случаев буквального копирования фрагментов из культур прошлого, а также эклектичные тенденции, которые свидетельствовали о вырождении стиля. Степень декоративности зданий стала превышать восприятие их формы. Архитектура становилась похожей на «пирожные с кремом». В проекте Дома Советов в г. Владимире архитектор Г.П. Гольца ввел угловые объемы, почти точно воспроизводящие элементы древнерусского зодчества – башни древнерусских крепостных сооружений. Это создало зрительную связь с произведениями русского зодчества г. Владимира. Однако коллеги отметили нелогичность и несвязанность, заимствованных форм с «идейным содержанием Дворца Советов», а также нефункциональность форм угловых шатровых башен: «Сила и выразительность созданного Г.П. Гольцем проекта определяется простой ясной пространственной композицией. Налет стилизации, присущий этому произведению, противоречит принципам социалистического реализма, предусматривающего использование классического наследия лишь как средства наиболее яркого выявления нового идейного содержания советской архитектуры» [15, стр. 35]. Это замечание принадлежит модернизму сменившему «сталинский период» в советской архитектуре.

Как уже было сказано раньше, послевоенные постройки в отечественной архитектуре имеют много общих морфологических черт с архитектурой американских небоскребов, относимых к стилю Ар Деко.

Массовое производство автомобилей в Америке связывается с именем Генри Форда, который принял решение соорудить самое высокое здание в мире, призванное выразить его безграничное могущество как автомобильного магната. Chrysler building имело высоту 319 метров и явилось не только наивысшим небоскребом в Нью-Йорке на какое-то время, но и иконой Ар Деко. Здание функционировало как гигантская реклама автомобильной компании. На фасаде изображены гигантские радиаторы, которые являются талисманами компании. Верхушка небоскреба сопоставлялась с вершиной горы, и является театральным венцом

3.3.6. «Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко. Ретроспективно-орнаментальный тип», страницы 160-161).

Таким образом, в результате анализа и сравнения отечественной и западной архитектуры выявлены разновидности пластического языка в отечественной архитектуре конца 20-х – 50-х гг. – конструктивная, ретроспективная и декоративно-орнаментальная. Такая типология показывает специфику развития стиля Ар Деко на территории СССР, выразившуюся в том, что ни в одной стране стиль Ар Деко не получил такого целостного и последовательного развития. Конструктивная разновидность имеет схожие черты с западноевропейской архитектурой Ар Деко. Она возникает несколько позднее европейской и перерастает в ретроспективную в середине 30-х гг. В американской архитектуре в это время мода на экзотику и, соответственно развивается пышный и орнаментальный Ар Деко. В Европе в демократичных странах в это время ведущие позиции уже занимает «современное движение» - модернизм, декларировавший себя не столько сооружениями, сколько манифестами и опиравшийся на рационалистические и технические тенденции, а в СССР, Германии и Италии преобладают ретроспективные тенденции. Победа в Великой Отечественной войне придает триумфальный и парадный характер отечественной архитектуре.

Украшение и бесчисленные заимствования «исторического» материала достигают апогея. Вновь изменившееся направление политического курса страны в 1954-56 гг. оказывает влияние на развитие архитектуры, указывая путь на индустриализацию и типизацию. Официальный статус приобретает модернизм, тогда как в Европейских странах на смену модернизму постепенно приходит мода на ретро. Основные положения, полученные в результате проведенного сравнительного анализа архитектуры отечественной и декоративной ветви и зарубежных представителей стиля Ар Деко, опубликованы в статьях «К вопросу о влиянии проектных подходов в развитии планировочной структуры городов США и СССР в первой половине XX столетия на морфологию стиля Ар Деко» [123], «Стилистический анализ архитектуры Харькова 20-30-х гг.» [124].

202. Жилой дом по ул. Большая морская, 13 в г. Севастополе. 1950-е.



203. Здание обл администрации в г. Харькове. 1951-54.



204. Административное здание по ул. Крещатик, 32 в г. Киеве. 1950-е.



205. Московский государственный университет на Ленинских горах. 1950-е.



206. Genesee Valley Trust Company Building. Arch. Vordrus, Gmelin, Walker. New York. 1930.

Независимо от своего назначения, здания обильно декорировались. В морфологии преобладали классические формы, поверхности покрывались орнаментами. Смесь архитектурных элементов разных культур создает эффект “эклектичности” зданий.



207. Oakland Floral Depot, designed by Albert Evers in 1931. Здание облицовано голубой терракотой и украшено геометрически стилизованными элементами, сделанными из металла в духе украшений головных уборов древних майя и Ацтеков.



Рис. 3.3.5. Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Ретроспективно-орнаментальный тип.

208. Жилой дом по ул. Крещатик, в г. Киеве. Рек. 1950-е.
209. Жилой дом по ул. Крещатик, 17 в г. Киеве. Рек. 1950-е.
210. Бывшая гостиница “Октябрь” в г. Луганске. Арх. И.Ю. Каракис. 1944-47.
211. Аэровокзал “Харьков”. Арх. Г. Элькин, Г. Крюков, Г. Миткевич. 1954.
212. “Дух Света” арх. Фирма “Блей и Лайман”. 1930-1932 гг. Штат Нью-Йорк в Зап. Сиракузах.



Чтобы продемонстрировать прогрессивность, современность и технологичность компании-владельца в век электричества, дизайнеры придумали пилястры из стекла, которые подсвечиваются ночью, создавая впечатление, что здание состоит из колонн света, убеждая клиентов, что будущее блестяще и должно быть электрическим.



Рис. 3.3.6. Типологические разновидности пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Ретроспективно-орнаментальный тип.

строительства и ориентацией на западные стандарты. Власть контролирует процесс развития советской архитектуры. Аналогичный этап развития стиль Ар Деко проходит в Италии и Германии. Другая картина в США, здесь Ар Деко расцветает на базе технических достижений в области конструирования и возведения небоскребов с историческими декоративными интерпретациями, при этом используются нео-готические, нео-барочные и др. ретроспекции, а в начале 40-х классические мотивы, стиль приобретает многоликость и получает множество наименований. Параллельно в 40-е годы набирает силу рационалистическая линия в архитектуре, которая вырастает в единую линию модернизма.

III-й период – первые послевоенные годы – заключительный в развитии пластического языка стиля Ар Деко в отечественной архитектуре. Этот этап характеризуется декоративной насыщенностью. В Европе и США главенствующее положение занимает модернизм.

Пластический язык отечественной архитектуры стиля Ар Деко обладал способностью чувствовать и предугадывать политические настроения правительства, а также изменяться в соответствии с новыми требованиями. Поэтому пластический язык этого стиля мало похож в период своего становления на предвоенный и, совсем отличается от послевоенного. Отсюда возникает возможность выделить три типа – конструктивный, ретроспективный и ретроспективно-орнаментальный.

Конструктивный тип имеет много общего с принципами создания форм западноевропейского стиля Ар Деко. Главные композиционные приемы заимствуются у модерна и авангардных течений. Использование исторического материала крайне ограничено и носит «модернизированный» характер. В оформлении сооружений декор выступает второстепенным по отношению к объемно-пространственному, функционально-конструктивному решению и только подчеркивает назначение здания. Основные приемы оформления фасадов – упрощение, стилизация, аппликация, наложение. Любимые формы и элементы – гофры, перфорация, тяги. Этот тип схож с французскими и американскими постройками стиля Ар Деко.

Ретроспективный тип по своему строению похож на восточно-европейскую разновидность стиля Ар Деко (германскую и итальянскую). Архитектура становится монументальной, она, как и власть приобретает вертикальность и отражает иерархическую модель строения правительственной структуры. Это выражается в ступенчатости, ярусности и классичности. В оформлении фасадов применяются ордерные мотивы, реабилитируется орнамент.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщающий взгляд показывает множество общих признаков и точек соприкосновения в культурных проявлениях разных стран, что позволяет утверждать, что декоративная ветвь советской архитектуры конца 1920-х – 1950-х гг. не была местным изолированным явлением, а представляла собой неотъемлемую часть стиля Ар Деко, который распространился по всему миру в первой половине XX века.

На наш взгляд, термин Ар Деко, глубже всего отражает смысл советской архитектуры – конца 20-х – 50-х гг. XX ст. Он не несет в себе политического, географического оттенка, а также не повторяет тех многочисленных имен исторических стилей, к которым обращались советские архитекторы. Этот термин является обобщающим. Он направлен на выявление характера архитектуры отличающейся от рационалистической того же времени.

Стиль Ар Деко охватывает более широкую территорию, чем это принято в западной историографии. Современные исторические и теоретические представления позволяют дистанцироваться от этого явления и увидеть его в большей полноте и более широком диапазоне, глубже рассмотреть причины возникновения и формы существования.

В соответствии с поставленной целью – провести анализ пластического языка декоративной ветви отечественной архитектуры конца 1920-х – 1950-х годов и выделить основные этапы его эволюции, а также с задачами диссертационного исследования были получены следующие результаты:

1. Выявлены исследовательские позиции в формировании представлений о декоративной ветви архитектуры конца 1920-х – 1950-х гг. Дана характеристика этих позиций и показана динамика изменений этих представлений с 1950-х гг. до наших дней. В результате сравнительного анализа отечественных и западных литературных источников удалось выявить четыре этапа в процессе изучения архитектуры конца 20-х - 50-х годов XX столетия:

I этап исследований - совпадает по времени с периодом возникновения, становления, развития и угасания стиля, и отличается многочисленностью определений, названий, характеристик: «пролетарская классика» И. Фомина, школа И. Жолтовского, школа Б. Иофана, «архитектура соцреализма», «сталинская архитектура», «архитектура переходного периода», постконструктивизм и др. - такие имена этот стиль получает в архитектуре СССР; готический стиль, вертикальный стиль, стиль

название «социалистический реализм». С таким именем советская архитектура существовала до 1954 г. Со сменой политического курса страны в очередной раз изменяется направленность архитектурной деятельности. Появляются другие «имена», названия. Исследуя географию названий стиля Ар Деко, обнаруживается, что это явление в западных источниках охватывает территорию Франции и США. В СССР стиль Ар Деко развивался практически одновременно с Германским и Итальянским, имея с ними наиболее схожие черты, и составил с ними восточно-европейскую ветвь мирового стиля Ар Деко. В результате исследования показано, что отечественный стиль Ар Деко является частью мирового процесса развития архитектуры в целом и одной из составных частей мирового стиля Ар Деко. Современное представление о строении и развитии декоративной ветви отечественной архитектуры конца 1920-х – 50-х гг. составляет целостную языковую систему, включающую – семантический, морфологический и синтаксический слои.

3. Особенностью пластического языка стиля Ар Деко отечественной архитектуры является идейность, опирающаяся на идеологическую базу советского государства. Особенность языка советского Ар Деко состоит в том, что он имеет своеобразную траекторию развития, связанную с изоляцией от мирового процесса, с жесткостью социально-политических установок. Он отличается от архитектурных вариантов зарубежного Ар Деко: рационалистического европейского, зародившегося и получившего развитие во Франции и эклектично-экзотического в США. Характерными чертами этого языка являются: мифотворчество, иллюзорность, подмена понятий; изобразительность, метафоричность, символичность; театральность. Описание пластического языка отечественной архитектуры в контексте западного стиля Ар Деко, его региональных разновидностей – французского и американского, дало возможность провести сравнительный анализ и выявить специфические особенности, присущие ему на территории бывшего СССР. Этими особенностями являются: излишняя монументальность, политическая фетишизация, подчеркнутая декоративность.

4. Морфологическое строение архитектурного объекта определяется двумя принципиальными слоями:

- в основе объемно-пространственного построения архитектурного сооружения лежит геометрическая форма, построенная по современным конструктивным и функциональным требованиям;

В системе искусства и архитектуры первой половины XX столетия стиль Ар Деко занимает промежуточное положение между авангардными рационалистическими течениями и традициями. Пытаясь быть «современным» Ар Деко стремился сохранить отношение к красоте как всеобщей глобальной категории.

В эволюции пластического языка отечественной архитектуры стиля Ар Деко удалось выделить три периода:

1-й период – конец 1920-х – начало 1930-х годов - этап зарождения, поиска художественных средств декоративной архитектуры Ар Деко, взаимодействие с рационалистической ветвью авангарда.

2-й период – этап охватывает 1935 - 1941 гг. Переориентация общего направления искусства и архитектуры, меняется источник вдохновения – это классическое наследие.

3-й период – завершающий в развитии Ар Деко - это первые послевоенные годы. Определяется условно, потому, что угасание стиля происходило постепенно. Пластический язык стиля Ар Деко в отечественной архитектуре приобретает чрезмерную декоративность, призван отразить триумф победы над фашизмом и трудовые подвиги советских людей.

6. Все многообразие проявлений пластического языка стиля Ар Деко советской архитектуры удастся систематизировать по трем основным типам: конструктивный, ретроспективный и ретроспективно-орнаментальный.

Конструктивный тип имеет много общего с принципами создания форм западноевропейского стиля Ар Деко. Главные композиционные приемы заимствуются у модерна и авангардных течений. Использование исторического материала крайне ограничено и носит «модернизированный» характер. В оформлении сооружений декор выступает второстепенным по отношению к объемно-пространственному, функционально-конструктивному решению и только подчеркивает назначение здания. Основные приемы оформления фасадов – упрощение, стилизация, аппликация, наложение. Любимые формы и элементы – гофры, перфорация, тяги. Этот тип схож с французскими и американскими постройками стиля Ар Деко.

Ретроспективный тип по своему строению похож на восточно-европейскую разновидность стиля Ар Деко (германскую и итальянскую). Архитектура становится монументальной, она, как и власть приобретает вертикальность и отражает иерархическую модель строения правительственной структуры. Это выражается в ступенчатости, ярусности и классичности. В оформлении фасадов применяются ордерные мотивы, реабилитируется орнамент.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. О социалистическом реализме в архитектуре. // Архитектура СССР, 1940. - №7. - С.53-54.
2. Архитектурное наследство. Вып. 40. НИИ теории архитектуры и градостроительства. - М., 1996.-216 с.: ил.
3. Жолтовский И.В. Проекты и постройки. /Вступительная статья и подбор иллюстраций Г. Д. Ощепкова. - М., 1955. - 160 с.: ил.
4. Жолтовский И.В. Постройки и проекты. - М.: Госиздат, 1955. - 137 с.: ил.
5. Иофан Б.М. Как я работаю над проектом Дворца Советов. // Архитектура СССР, 1933. - №5. - С. 30-31.
6. С.С. Серафимов. Творческий отчет. // Архитектура СССР. — М., 1935. - №9.- С.13-16.
7. Оль Г.А. Лансере Е.Н. Н.Е. Лансере. - Л.: Стройиздат. Ленингр. отд.-ние, 1986. - 184 с., ил. - (Мастера архитектуры).
8. Чечулин Д. Н. Жизнь и зодчество. - М., «Молодая гвардия», 1978. - 128 с. - («Мастера искусств - молодежи»).
9. Носов А. Масштабность в архитектуре. // Архитектура СССР, 1938. - №6. - С. 23-27.
10. Брунов Н. Монументальность в архитектуре. // Строительство Москвы, 1933. - №2-3. - С. 22-28.
11. Покровский Г.И. К теории пропорции в архитектуре. // Академия архитектуры, 1936. - №4. - С. 64- 67.
12. Маца И.Л. О классике и классицизме. // Академия архитектуры, 1935. - №1-2. - С.35-38.
13. Аркин Д. Е. О ложной “классике”, новаторстве и традиции. // Архитектура СССР, 1939. - №4. - С. 12-19.
14. Руднев Л. О формализме и классике. // Архитектура СССР, 1954. - №11. - С.30-32.
15. Савицкий Ю. Русское классическое наследие и советская архитектура. - М., Госиздат по строительству и архитектуре, 1953. - 63 с., ил. - (Цикл лекций проблемы архитектуры).
16. Проблема ансамбля в советской архитектуре. Сб. статей. /Под общей ред. К. Трапезникова. - М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1952.
17. Рзянин М. Вопросы освоения классического наследия в архитектурной практике национальных республик СССР. // Архитектура СССР, 1953. - №4. - С. 17-19.
18. Михайлов Б. Ордер в советской архитектуре. // Архитектура СССР, 1939. - №12. - С. 31-36.
19. О сотрудничестве архитектора со скульптором и живописцем. // Архитектура СССР, 1933. - №2. - С. 32- 33.
20. Вопросы синтеза искусств. - М., 1936.
21. Баляхин Б. С. Синтез искусств в практике советских архитекторов. // Архитектура СССР, 1935. - №7. - С. 20-26.
22. Аркин Д. Е. Архитектура и проблема синтеза искусств. // Вопросы синтеза искусств. - М., 1936. - С. 9-21.

- (Академия художеств СССР. Институт теории и истории изобразительных искусств).
45. Максимов А.А. Советская журналистика 20-х годов. Краткий очерк журнальной периодики. – Л., Изд-во Ленинградского ун-та, 1964. – 152 с.
 46. Фремpton К. Современная архитектура. – Критический взгляд на историю развития. – М.: Стройиздат, 1990. – 535 с.: ил.
 47. Йодике Ю. История современной архитектуры. – М.: Искусство, 1972. – 245 с.: ил.
 48. Гидион З. Пространство, время, архитектура. /Сокр. пер. с нем. М.В. Леонене, И.Л. Черня. – 3-е изд. – М.: Стройиздат, 1984. – 455 с., ил.
 49. Гройс Б. Утопия и обман. 1. Стиль Сталин. – М.: Знак, 1993. – 374 с.
 50. Сардаров А. Сталинский стиль. Постскрипtum. // Архитектура СССР, 1989.- №3 (Май-июнь). – С. 31-33.
 51. Черкес Б. Уявлення про архітектуру в епоху сталінізму і їх експорт до Центрально-Східної Європи. // Архітектура. Вісник Державного університету “Львівська Політехніка”, №358. – Видавництво ДУ “Львівська Політехніка”, Львів, 1998. – С. 3-9.
 52. Иванов С.Г. Архитектура в культуротворчестве тоталитаризма. Философско-эстетический анализ. – К.: «Стилос», 2001. – 167 с.
 53. Буряк А. Архитектурная школа в 30-е – 50-е гг. // А.С.С., 1198, №3. – С. 31.
 54. Рябушин А., Смолина Н. Архитектурный образ эпохи. Уроки советской классики. // Архитектура. Приложение к «Строительной газете», 1984. – №23(585), 4 ноября. – С.6.
 55. Анисимов А.В. Москва. Архитектурный путеводитель. – М.: Изд. “Красная гора”, 1997. – 160 с., ил.
 56. Астафьева М.И. Формирование проблематики теории и истории советской архитектуры 1917 –1954 гг.: Дис... докт. Арх., М., 1991.
 57. Ремизова Е.И., Крейзер И.И. Ар Деко или Вперед в прошлое. // Ватерпас, 1999. 4(23). – С.44-51.
 58. Ремизова Е.И., Крейзер И.И. Место встречи – Париж, 1937 г. // Ватерпас, 2002. 2(39). – С. 12-16.
 59. Буряк А., Крейзер И. Между конструктивизмом и Ар Деко. // А.С.С., 2000. – №3. – С. 100-104.
 60. Боков А. Про Ар Деко. // Проект Россия, 2001. №19. – С. 89-96.
 61. Скокан А. Снова про Ар Деко. // Проект Россия, 2001. №21. – С. 78-80.
 62. Рудченко О. Шель в Ар Деко. // Проект Россия, 2003/1. №27. – С. 28-29.
 63. Ревзин Г. Возвращение Ар Деко. // Проект классика. Мир иной, VII-ММIII. – С. 103-107.
 64. Ревзин Г. Памяти дома на Карпове. // Проект классика. Абсолютная архитектура, IX-ММIII. – С. 139-143.
 65. Бенцекова А. “Арт Деко” у Львові. // Скарби мистецтва, 2001. №25 (316) 14-20 червня. – С. 17.
 66. Малинина Т.Г. Стиль Ар Деко: (Истоки, региональные варианты, особенности эволюции): – Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. – М., 2002. – 50 с.
 67. Сюзанна А. Стерноу. Арт Деко. Полеты художественной фантазии. – “Белфаксиздатгрупп”, 1997. – 128 с.: ил.

93. Колли Н. Задачи советской архитектуры. Основные этапы развития архитектуры. /Доклад на 1 Всесоюзном съезде архитекторов/. - М.: Всесоюзная Академия архитектуры, 1937.
94. Нейман М. Ленинский план монументальной пропаганды. // Архитектура и строительство, 1949. - №1. - С. 4-7.
95. Маца И.А. Беседы об архитектуре. - М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1935.
96. Сабсович Л. СССР через 15 лет. Гипотеза построения социализма в СССР. - М., 1929.
97. Маца И.А. Творческий метод и художественное наследство. - М., 1933.
98. Алабян К.С. Против формализма, упрощенчества, эклектики. // Архитектура СССР, 1936. - №4. - С. 1-6.
99. Эйгель И. От традиций к современности. Уроки советской классики. // Архитектура. Приложение к "Строительной газете", 1884. - №2 (564) 15 января. - С.6.
100. Алексеев С. Архитектурный орнамент. - М., Госстройиздат, 1954. - 134 с.
101. Чернихов Я. Орнамент, композиционно - классические построения. - Л.: Издание автора, 1930.
102. Аркин Д.Е. Архитектура и свет. // Архитектура СССР, 1933. - №5. - С. 16-21.
103. Харьков: архитектура, памятники, новостройки. Путеводитель. /[Сост. А.Ю. Лейбфрейд, В.А. Реусов, А.А. Тиц]- Х.: Прапор, 1985 - 151 с., ил.
104. Локтев В. На перекрестке классики и авангарда. - Архитектура и общество. Архитектурное наследие и современность. - Издательство: София Пресс. 1984. №2. - С. 91-99.
105. Смолина К. П. Традиции симметрии в архитектуре. - М.: Стройиздат, 1990. - 344 с.: ил.
106. Сергеева Г.В. Творчество выдающихся русских архитекторов А.В. Щусева и И.А. Фомина: Дис... канд. арх., М., 1951.
107. Цапенко М.П. Борьба с формализмом в советской архитектуре: Дис... канд. арх., М., 1950.
108. Грушин Б.А. Очерки логики исторического исследования. - М.: Высшая школа, 1961. - 214 с.
109. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. - М.-Л.: АCADEMIA, 1930. - 290 с.: ил.
110. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. В 2-х книгах. Кн. 2.:Социальные проблемы. - М.: Стройиздат, 2001. - 712 с.: ил.
111. Секей А. Третій рейх у 1950 році. (Із історії нездійснених гітлерівських планів). // Архітектура України, 1993. - № 2. - С. 62-63.
112. Родькина Г., Джуха М. Новое – хорошо забытое старое. // Частная архитектура, 2000. 1(31). - С.25.
113. Оленченко Н. Выставка-продажа. // Проект Россия. Торговля. 2002/1. - №23. - С. 76-79.
114. Архитектурная газета. /Приложение к № 48. 27 июня 1937 г. Павильон Союза ССР на Международной выставке 1937 года в Париже. Автор проекта Б.М. Иофан.

Автор выражает благодарность своим учителям и наставникам: Буряку Александру Петровичу; доктору архитектуры, профессору, заведующему кафедрой основ архитектуры и научному руководителю Ремизовой Елене Игоревне; доктору архитектуры, профессору кафедры основ архитектуры Харьковского национального университета строительства и архитектуры.

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Крейзер Ирина Игорьевна

кандидат архитектуры

**ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА
СТИЛЯ АР ДЕКО В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
АРХИТЕКТУРЕ КОНЦА 20-х – 50-х гг. XX ст.**

МОНОГРАФИЯ

на русском языке

Редактор: Голденблат М.А.

Корректурa: Рабей Н.Р.

Вёрстка: Казьмина Н.П.

Дизайн: Бондаренко И.В.

Подписано к печати 15.11.2019. Формат 60×84/16.
Бумага офсетная. Шрифт Vokman Old Style. Цифровая печать.
Условно-печатных листов 10,35.

Тираж: 50 экземпляров.

Контактная информация издателя:

21037, Украина, г. Винница, ул. Зодчих, 18, офіс 81

Европейская научная платформа

Тел.: +38 098 1948380; +38 098 1956755

E-mail: info@ukrlogos.in.ua

www.ukrlogos.in.ua | www.ojs.ukrlogos.in.ua

Издатель печатных материалов: ФОП Гуляева В.М.
08700, Украина, г. Обухов, ул. Малышка, 5. E-mail: 5894939@gmail.com
Свидетельство субъекта издательского дела: ДК № 3909 от 02.11.2010 г.