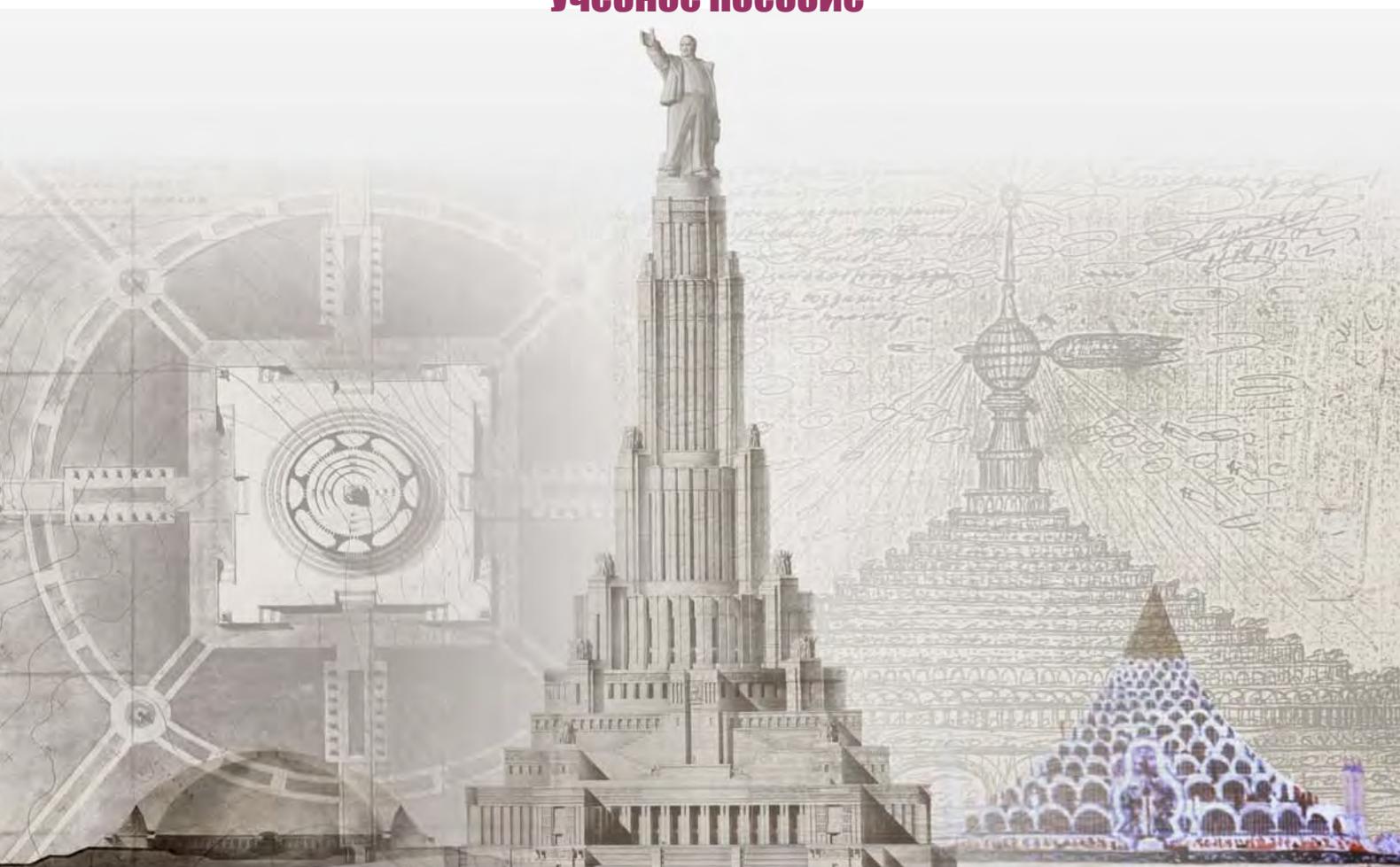


**Министерство образования и науки Российской Федерации
Волгоградский государственный архитектурно-строительный университет**

Ю. В. Янушкина

АРХИТЕКТУРА СТАЛИНГРАДА 1925—1961 гг. ОБРАЗ ГОРОДА В КУЛЬТУРЕ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ

Учебное пособие



Волгоград. ВолГАСУ. 2014



© Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Волгоградский государственный
архитектурно-строительный университет», 2014

УДК 72.03(470.45)(075.8)
ББК 85.113(2Рос-4Вот)я73
Я499

Р е ц е н з е н т ы:

доктор философских наук *М. Н. Назарова*, доцент кафедры философии, социологии и психологии Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета;
кандидат архитектуры *В. Е. Тихонов*, профессор, заведующий кафедрой архитектуры Астраханского государственного университета

*Утверждено редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия*

Янушкина, Ю. В.

Я499 Архитектура Сталинграда 1925—1961 гг. Образ города в культуре и его воплощение [Электронный ресурс] : учебное пособие / Ю. В. Янушкина ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Волгогр. гос. архит.-строит. ун-т. — Электронные текстовые и графические данные (6,8 Мбайт). — Волгоград : ВолГАСУ, 2014. — Учебное электронное издание сетевого распространения. — Систем. требования: PC 486 DX-33; Microsoft Windows XP; Internet Explorer 6.0; Adobe Reader 6.0. — Официальный сайт Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета. Режим доступа: <http://www.vgasu.ru/publishing/on-line/> — Загл. с титул. экрана.

ISBN 978-5-98276-693-9

Дает представление о принципах образно-пространственного формирования Царицына-Сталинграда-Волгограда, рассматриваемых в контексте взаимодействия тенденций естественной самоорганизации города и теоретических концепций 1930—1950-х гг. Предназначено для студентов и аспирантов направления «Архитектура», а также всех интересующихся проблемой логики архитектурного выражения.

Для удобства работы с изданием рекомендуется пользоваться функцией Bookmarks (Закладки) в боковом меню программы Adobe Reader.

Имеется печатный аналог (Янушкина, Ю. В. Архитектура Сталинграда 1925—1961 гг. Образ города в культуре и его воплощение : учебное пособие / Ю. В. Янушкина ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Волгогр. гос. архит.-строит. ун-т. — Волгоград : ВолГАСУ, 2014. — 200, [1] с.).

**УДК 72.03(470.45)(075.8)
ББК 85.113(2Рос-4Вот)я73**

Нелегальное использование данного продукта запрещено

ISBN 978-5-98276-693-9



© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Волгоградский государственный архитектурно-строительный университет», 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Список принятых сокращений.....	7
Раздел I. Исторические предпосылки формирования архитектурного образа советского города 1930—1950-х гг.....	8
Глава 1. Контекст архитектурного формообразования 1930—1950-х гг.....	8
Глава 2. Образные темы советской архитектуры 1930—1950-х гг. и способы их воплощения.....	31
Глава 3. Творческий метод архитектора сталинской эпохи. Концепции и принципы формообразования мастеров советской архитектуры 1930—1950-х гг.....	42
Выводы по разделу I.....	59
Контрольные вопросы к разделу I.....	61
Раздел II. Довоенные концепции формирования Сталинграда.....	62
Глава 1. Образно-пространственное развитие города Царицына.....	62
Глава 2. Концепция строительства пяти социалистических городов в Сталинграде.....	65
Глава 3. Роль представлений об идеальном советском городе в формировании архитектурного облика довоенного Сталинграда.....	73
Глава 4. Образно-пространственное развитие довоенного Сталинграда. От идеи города-организма — к идее города-монумента.....	85
4.1. Город-организм.....	85
4.2. Город-монумент.....	87
Выводы по разделу II.....	88
Контрольные вопросы к разделу II.....	89
Раздел III. Послевоенная концепция реконструкции Сталинграда и опыт ее воплощения..	90
Глава 1. Послевоенный Сталинград — образные метаморфозы идеи города-монумента.....	90
Глава 2. Становление системы центральных ансамблей Сталинграда и основные принципы формирования рядовой застройки.....	99
Глава 3. Образный строй ключевых зданий центральной части Сталинграда. Проектирование и реализация.....	123
3.1. Мемориально-триумфальная тема.....	125
3.2. Дворцово-храмовая тема.....	131
Выводы по разделу III.....	150
Контрольные вопросы к разделу III.....	152
Заключение.....	153
Список использованной литературы.....	160
Список рекомендованной литературы.....	166
Приложение. Этапы пространственного формирования города: Царицын — Сталинград — Волгоград.....	167
Графические таблицы.....	170

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время при разработке реконструктивных стратегий исторических городов наряду с решением социально-экономических и функциональных проблем становится актуальным выявление особенностей пространственно-смыслового строения городской среды, связанных с историей ее формирования.

Возникает потребность в новом понимании принципов формирования и развития современного города не только на уровне социально-политических и экономических преобразований, но и на уровне общезначимых смыслов архитектурно-пространственных трансформаций городской среды.

В этом учебном пособии рассматривается влияние основных теоретических концепций советской архитектуры 1930—1950-х гг. на процесс пространственного развития города Волгограда¹. В просторечии архитектуру этого периода чаще всего называют сталинской, а для Волгограда она даже стала своеобразным брендом, который выделяет его из числа других исторических городов. Грандиозные советские стройки первых пятилеток и трагические события Второй мировой войны практически стерли все следы предшествующих эпох. Так, архитектура 1930—1950-х гг. во многом определяет современный облик исторического центра и отдельных районов Волгограда.

С одной стороны, наш город — это выдающийся памятник архитектурного мышления середины XX в. Будучи именованным, Сталинград формировался как идеальная модель советского города². Его пространственное развитие в XX в. стало последовательным воплощением практически всех новых градостроительных идей советского времени: сначала линейной группы социалистических городов, затем города-организма и города-монумента, складывавшихся в рамках реализации концепции города-ансамбля.

С другой стороны, Волгоград является уникальным примером города линейного типа, тенденции естественной самоорганизации которого оставались относительно стабильными, несмотря на меняющиеся социально-экономические условия и архитектурно-теоретические установки. Так, анализ эволюции планиро-

¹ На протяжении своего развития город не раз переименовывался: Царицын (1589—1925 гг.), Сталинград (1925—1961 гг.).

² В 1929 г. газеты писали, что «Сталинград через известное время должен стать образцовым, подлинно социалистическим городом, таким, о которых много писалось и говорилось, но которых еще нет», поскольку «настал момент реализовать проекты городов будущего».

вочной структуры Царицына — Сталинграда — Волгограда демонстрирует механизм воспроизводства пространственного паттерна, сообразно которому осваивалась территория. Сформировавшись еще в XVII в., этот паттерн проявляется как на уровне проектных концепций, так и на уровне их осуществления в различные периоды времени. Процесс носит рекурсивный характер, и пространственная структура города предстает как развивающаяся система, подобная самой себе в своих отдельных частях.

Смысловые трансформации являются основным фактором, задающим масштаб и способ воспроизводства исходного паттерна.

На рубеже 1920—1930-х гг. образ Сталинграда трактовался как непосредственное выражение линейно-поступательного движения технического прогресса. В этот период отмечается полное совпадение теоретических концепций развития города с тенденциями его пространственной самоорганизации. Изначальный паттерн формирования города линейно воспроизводится вдоль берега реки Волга. Но уже в 1932—1933-е гг. появляются установки на формирование его как централизованного производственного и социально-культурного комбината.

К 1935 г. понятия «город» и «социальная реконструкция» перестают отождествляться. На первый план выступает проблема формирования целостности городского центра. Представления о городе как функциональном образовании уступают место решению архитектурно-художественных задач. Начинается разработка проекта реконструкции Сталинграда, основанного на теории города-организма, ставшей ядром градостроительной системы сталинской эпохи. Несмотря на название, данная концепция не выражала идею естественного развития города как сложноорганизованной системы, обеспечивающей протекание социальных процессов. Концепция города-организма представляла собой мифологическое отождествление города с живым телом, идеально целостным в своей завершенности. Соответственно, все процессы жизнедеятельности этого тела необходимо было скрывать за совершенством внешней формы городских ансамблей. Кульминации подобные устремления достигают в идее города-монумента, рассматривавшей весь Сталинград как законченный и совершенный архитектурный ансамбль, раз и навсегда застывший в своих границах.

Сталинград — город имени вождя. Он обрел статус памятника эпохи и формировался в первую очередь как идеальная модель советского мироустройства в виде города-монумента, а затем уже как места для жизни.

В рамках архитектурной образности разрабатывался особый сценарий восприятия действительности, который реализовывали не только на уровне города в целом, но и в согласии с отождествляющим принципом мифологического мышления в каждом отдельном его фрагменте. Сталинград разграничивался на относительно равные территории, в пределах которых постепенно выстраивалась образно-композиционная система, аналогичная общей структуре центра, а именно — дорога процессий, ведущая через систему открытых пространств к храму-дворцу.

Пространство города строго иерархизировалось, а все возводимые архитектурные сооружения классифицировались в соответствии с принципом, который можно назвать «идеологическим утилитаризмом». С уверенностью можно говорить о том, что в профессиональном сознании архитекторов (и не только архитекторов) решение общих вопросов образно-смысловой целесообразности преобладало над решением функциональных и социально-экономических проблем.

Формирование образа города невозможно рассматривать только как проблему архитектурного формообразования, потому что он формируется на уровне повседневного взаимодействия человека и среды и тесно связан с его потребностью символического означивания пространства, ясной ориентацией в нем и необходимостью самоидентификации с определенным типом культуры. Логика образно-пространственных построений функционирует в русле поисков способов воплощения представлений о природно-социальной действительности, фиксирующих и регулирующих определенный порядок вещей и правила поведения в обществе.

Образ города представляет собой сложный смысловой комплекс, постоянно воспроизводящий свое прошлое и в то же время генерирующий новые потоки информации. В данном пособии конструируются подходы к изучению образно-пространственного развития города как многослойной смысловой структуры, в которой одновременно функционируют целостные системы смыслов разных масштабных и пространственно-временных уровней.

Характер города проявляется в различных смысловых модальностях как на уровне мифологического сознания, просто воспроизводящего существующие структуры, так и на уровне проективного мышления, предлагающего варианты реконструкции существующего. Помимо этого существует и природа развития самого города, проявляющаяся в различных способах пространственного развертывания конкретного смысла в определенном времени и месте. В целом образ города эквивалентен образу своего центра, территории, обладающей в представлении потребителя наиболее высокой социально-культурной ценностью. В сознании же архитектора-проектировщика проблема формирования и реконструкции городского центра понимается как создание поля притяжения, объединяющего невидимыми связями разрозненные части в единое целое.

Существуют два подхода к анализу образно-пространственного развития города:

1. Первый подход предполагает непосредственный анализ природы развития самого города как сложной развивающейся системы. С этой позиции *среда города рассматривается как сложная система, определяемая вариантами трансформации матриц среды, т. е. устойчивыми пространственными схемами, которые выражают принципы функционирования сети отношений, соотношением которых осваивается конкретная территория.*

2. Второй подход заключается в изучении исторически меняющихся представлений о городе как некоторой идее в пространстве культуры. Изучение города здесь подразумевает параллельное обращение к пространственным представлениям как на уровне обыденного, массового сознания, фиксирующего мифологию конкретного Места, так и на уровне профессионального сознания, определяющего формальное выражение этой мифологии. Мифологический пласт в массовом сознании позволяет выделить наиболее устойчивые пространственные ценности, формирующие образ конкретного города, а профессиональное сознание определяет специфику его пространственного развертывания в конкретный исторический период. Поэтому *при анализе структуры архитектурного образа города необходимо обращение к анализу широкого пласта непрофессиональных проектов и поясняющих текстов, позволяющих вскрыть его архетипическую и стереотипическую основу, своего рода, инварианты смыслообразующих метафор. Эти инварианты формируются на уровне массового, мифологизирующего сознания, а профессиональное сознание в свою очередь стремится предложить логичный ход их пространственного развертывания с опорой на существующие архитектурные и неархитектурные прототипы и аналоги.*

Означенные выше подходы взаимно определяют друг друга и в целом тесно связаны с логикой образно-пространственного развертывания планировочной структуры конкретного города и характером образной интерпретации его архитектурных ансамблей и типов среды.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ВГМП — Волгоградский государственный музей-панорама «Сталинградская битва»

ВГИММП — Волгоградский государственный историко-мемориальный музей-панорама «Сталинградская битва».

ГАВО — Государственный архив Волгоградской области.

РАЗДЕЛ I. ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРМИРОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНОГО ОБРАЗА СОВЕТСКОГО ГОРОДА 1930—1950-х гг.

Глава 1. Контекст архитектурного формообразования 1930—1950-х гг.

Изучение особенностей архитектурного образа Сталинграда требует всестороннего анализа не только пространственной организации советского города 1930—1950-х гг., но также и анализа структуры смыслового пространства советской культуры. Опираясь на методы исторической антропологии, любое архитектурное произведение можно рассматривать в двух ракурсах. Первый подразумевает расшифровку «архитектурных текстов» исходя из системной модели мира, определяющей взгляд на мир, а другой рассматривает их как индивидуальные творческие интерпретации [15, 16, 18, 19, 20, 25, 26, 32, 33, 43, 54].

Советский город 1930—1950-х гг. порожден противоречивостью идеологии сталинской эпохи и является непосредственным выражением ее смысловых конструктов. Идеология как способ бессознательного самообмана конструирует действительность не с точки зрения «объективного познания», а с целью нравственного оправдания групповых интересов, формируя своего рода политический миф [67, С. 8]. Поскольку никакая идеология не способна признать собственную частичность, советский политический миф всеобъемлющ. Он не терпит противостояния, создавая понятийную сеть, фиксирующую нормы и правила, под которые подгоняется реальная жизнь [8, 11, 21, 64, 77, 78, 106]. Соответственно, советская архитектура 1930—1950-х гг., создававшаяся в контексте необходимого противостояния «внешнему» врагу и маниакального стремления отграничиться от всего остального мира, в то же время претендует на универсализм. Архитектура этой эпохи функционировала, прежде всего, как убежище для «коллективного тела», вне понимания которого она отторгалась индивидуальным сознанием или, наоборот, «выдавливала» человека из себя, подавляя своим масштабом³. Складывалась новая образно-пространственная система, призванная, прежде всего, зрелищно оформлять движение крупных людских потоков — праздничных демонстраций.

³ См. литературные произведения А. П. Платонова «Котлован», «Счастливая Москва» и др.

Вообще, все советское искусство 1930—1950-х гг. (фильмы, литература, живопись) пронизаны атмосферой ликования. Советская идеология питалась пафосом радостного жизнестроения общества, возникшего как реакция на необеспеченность индивидуальной жизни. И архитектура, первая в этом ряду, стала мощнейшим средством, способствовавшим стиранию различий между желаемым и действительностью, обеспечивая «перевод» идеологии в пространственную модель организации жизни.

По мнению известного французского историка А. Безансона, подобный феномен мог возникнуть только в исключительных обстоятельствах. А. Безансон выделяет два цикла, предшествовавших советской идеологии: французский⁴ — эпоха Просвещения, завершившаяся революцией и якобинским террором, и немецкий⁵ — от эпохи Реформации до марксизма.

Так, формирование особенностей пространственно-смысловой реальности советской архитектуры 1930—1950-х гг. намечается уже в теории «всеединства» в русской философии второй половины XIX в., в прототалитарных концепциях Н. Я. Данилевского, К. Н. Леонтьева, В. С. Соловьева, Н. Ф. Федорова. А Н. А. Бердяев даже проводил идею о коммунистической «запрограммированности» российской истории и полагал тоталитарное мирозерцание созвучным русскому духу и исканиям универсальной социальной правды [24. С. 248, 343].

До конца 1980-х гг. считалось, что между идеей социализма и построенной в СССР действительностью нет расхождения, любое ее критическое осмысление исключалось. «Идея проделала путь, как бы обратный тому, который был завещан марксизмом, — не от утопии к науке, а от утопии к мифу, к своеобразной мифологизации реальности, выдающей последнюю за то, чем она никак не является по своему существу» [123. С. 19]. «Большевики, как Демиург, рассчитывали переделать вещи, пристально всматриваясь в модель — социалистическую Идею, но поскольку вещи сопротивлялись, большевики переделывали представление об этих вещах» [21. С. 62, 53].

Советская идеология не сводится только к системе социалистических идей, в ней имеются черты сходства с религией и с философией. Советское видение истории управляется «двойной бессознательной проекцией: на прошлое проецируется все плохое, что принадлежит сегодняшней реальности, и симметрично вытеснению зла происходит присвоение всего хорошего и общепризнанного в куль-

⁴ Французский цикл воплотился в архитектуре Э.-А. Булле и К.-Н. Леду. Их «говорящая архитектура» в изначальности простых геометрических форм, символизирующих чистую реальность, предвосхитила революционные идеи не только французской революции, но и последующих эпох. Подобная архитектура ориентирована на постоянное цитирование знаков абсолютного начала, отсылающих к идеям вечности, величия и власти. Это позволяет рассматривать ее в качестве источника метафорической образности архитектуры «империй нового типа»: СССР, США, Италии и Германии 1930-х гг. [21, 39, 52, 98, 125, 128].

⁵ Творчество К.-Г. Лангханса, Ф. Жилли, Л. фон Кленце, К.-Ф. Шинкеля.

турном наследии» [21. С. 7, 64]. Логично предположить, что все это определяло как выбор приоритетов в использовании архитектурных прототипов, так и сохранение или уничтожение определенных архитектурных памятников.

Согласно О. Шпенглеру, государство — это часть архитектуры, в рамках которой «его формы как формы ставшего, осуществленного, протяженного, говорят о прасимволе культуры», с другой стороны, «в идее государства выражается история того будущего, каким его *хочет* известная культура». Соответственно, «социализм предполагает наличие исключительной исторической одаренности, так как связывает будущее с прошедшим», тем самым, отрицая историю и знаменуя ее конец [130. С. 287—289].

Существует и иная точка зрения на данный вопрос. Х. Ортега-и-Гассет считал, что архаические черты присущи всему, что кажется победоносным, имея ввиду большевизм и фашизм. Он объяснял это тем, что «сегодня торжествует массовый человек, и лишь то, что внушено им и пропитано его плоским мышлением, может одержать видимость победы» [95. С. 97].

Наличие архаичности, лежащей в основе устройства смыслового пространства советской эпохи [57. С. 145], отмечают многие исследователи [13, 14, 24, 39, 50, 98, 123, 125]. Советский режим впитал в себя «азиатский деспотизм» и «византийский монизм», совмещающий светскую и духовную власть в руках партийного вождя; мессианскую идеологию третьего Рима времен Ивана III; жестокость опричнины Ивана Грозного, проявившуюся в кровавых чистках; модель авторитарной модернизации экономики эпохи петровских реформ. Пересматривая концепцию О. Шпенглера об исторических псевдоморфозах, А. Безансон, доказывает, что советский режим «не является простым воскрешением разрушенного, ни простой остановкой истории, он — псевдоморфоз, точнее — извращенное подражание, *perversa imitatio*» [21. С. 71]. Сам О. Шпенглер историческими псевдоморфозами называет случаи, «когда чужая старая культура расцветает не на своей почве с такой силой, что препятствует молодой культуре дышать, и та не может не только развивать чистую собственную форму выражения, но и не может достичь полного развития собственного самосознания. ... Большевизм — это не противоположность, а прямое следствие петровских реформ, крайняя форма принижения метафизической стороны в пользу социальной, которая, таким образом, становится новой псевдоморфозой» [130. С. 910, 920]. А. Безансон же считает, что советский случай сложнее — имитация была постоянно отравлена завистью и ненавистью [27. С. 75]. «Светлое будущее» строилось в формах прошлого, искажая их и формируя сознание нового «массового» человека.

Концепции псевдоморфоза близок «феномен исторического камуфляжа» Х. Ортеги-и-Гассета, который под «камуфляжем» понимал реальность, облик которой не выявляет, а прячет ее сущность: «В случае исторического *камуфля-*

жа друг на друга накладываются две реальности — глубинная, подлинная, сущностная и внешняя, случайная, поверхностная». Под этим Х. Ортега-и-Гассет подразумевал то, что у России есть оболочка европейской идеи, под которой скрывается народ совершенно иного склада и более молодой, чем европейский. Он утверждал, что «у молодых народов нет идей. И если в окружающем пространстве живет или угасает старая культура, они маскируются теми идеями, которые она предлагает» [95. С. 125].

В архитектуре это находит непосредственное выражение в виде деформаций ее системы символического описания мира, а именно — деформации исторических типов организации пространства (Дом, Храм, Город). В советском варианте 1930—1950-х гг. архитектура становится не «метаморфозой данного», т. е. формой выражения человеческого самосознания, а пространственным воплощением искусственно сконструированной идеологии. «В воздвигнутых в сталинское время храмах нельзя молиться, так как это атеистические храмы, во дворцах нельзя жить, потому что это, подобно станциям метро, публичные дворцы. Даже в высотных домах, построенных как жилые, поражает контраст между колоссальными размерами холлами, комнатами отдыха, ленинскими уголками и небольшими размерами собственно жилой площади. Человек с большой буквы, для которого все это строилось, должен был жить и общаться в пространствах общего пользования и лишь по ночам, многократно уменьшившись, втискиваться на свою частную жилплощадь» [158, С. 62].

В 1936 году социализм объявили «в основном построенным» [53. С. 326—327]. Но поскольку социализм был построен только «в основном», несоответствующие ему детали и факты жизни требовалось скрыть, в первую очередь, от самих себя. Советская идеологическая реальность предстает как царство слова, где пользуются «единым языком для обозначения раздвоенной реальности. Одно слово, две реальности. Идеальный коммунист, по примеру Ленина, говорит только на одном языке и живет целиком в мире ирреальности. Если он лжет — что, впрочем, является долгом по отношению к классовому врагу — он плохой коммунист. Если он думает, что его язык применим к «реальной» действительности, он наивен. Если наедине с собой или в кругу друзей он пользуется другим языком — он циничен. Хорошего коммуниста отличает абсолютная искренность» [21. С. 175]. Поскольку архитектурный язык стал одним из главных средств поддержания «идеологической реальности», архитектор, разрешая проблему материализации ее образа, не мог не быть «хорошим коммунистом».

Вот как рассуждал об этом известный советский архитектор-теоретик Г. Б. Минервин: «Осознанная реальная действительность, идеи эпохи выступают в архитектуре в конкретно-чувственном виде, в форме художественного образа. Основной особенностью этого образа является то, что он строится

в процессе материального преобразования действительности» [87. С. 6]. В то же время «архитектура совершенно не может критически осваивать действительность — она по своей природе искусство утверждающее», поскольку ее главными художественными задачами «является прямое, наглядное утверждение величия и красоты эпохи, непосредственное выражение уровня материального, социального и культурного развития общества» [87. С. 7]. Таким образом, архитектура, согласно ленинской теории отражения, не только «отражает» реальную действительность и, вследствие этого, идеологически воздействует на человека, но и является основным орудием конструирования и средством утверждения этой реальности. Архитектор должен был «оформить» свое произведение так, «чтобы материальное, необходимое выступило в нем как должное, как желаемое, чтобы казалось, что иначе и не может быть, т. е. приобрело качество прекрасного». Каждой постройке необходимо было придать такие художественные качества, которые по-своему раскрыли бы «идейный смысл событий и работы людей советской эпохи». Основой творческого метода архитектора полагался «гениально сформулированный товарищем Сталиным метод социалистического реализма», опирающийся на отражение «типических, существенных явлений, реальной действительности», выявляемых с помощью принципов правдивости, идейности, партийности, народности и понятности. Исходя из метода соцреализма, «единственно правильного и плодотворного и теоретически обоснованного ленинской теорией отражения», советская действительность 1930—1950-х гг. полностью теряла статус реальности, превращаясь тем самым в произведение искусства [87].

Существует мнение, что истоком подобного подхода к конструированию смысловой реальности является искусство советского авангарда 1910—1920-х гг. Б. Гройс считает, что сталинская архитектура является закономерным продолжением традиций художественного авангарда, которым революция воспринималась «как точка возврата к исходному акту творения, возможность новыми техническими средствами установить утраченное единство природы и человека, иначе говоря, превратить весь мир в произведение искусства» [42. С. 68]. Тем самым, любое произведение искусства становится не столько способом выражения какой-либо идеи, сколько непосредственно представляет реальную вещь среди других вещей. В авангардном искусстве меняется понимание деятельности художника, он уже не изображает мир, а трансформирует его. Из программы эстетической революции вытекает программа социально-политическая и «в результате образуется единый художественно-политическо-космологический проект преобразования мира, заключающийся в возвращении его техническими средствами к архаическому, магическому единству» [42. С. 69].

Метод соцреализма носит сугубо проективный характер. Согласно ему архитектура обязана показывать как желательное и должное то, что идеология

считает необходимым [87, 89, 119]. Отсюда вытекает оценка Б. Гройсом авангарда как прелюдии к тотальному космическому обновлению, сменяющейся «зрелым классицизмом» сталинской архитектуры в результате закономерной эволюции архаизирующего авангардного сознания.

Согласно другой точке зрения резкая смена стилевой направленности в советской архитектуре первой половины XX в. объясняется закономерным чередованием периодов господства и нарушения культурных канонов [74, 118] или феноменом волнообразного движения общественного сознания, выявленного в рамках изучения логических и психологических механизмов организации процесса познания и освоения действительности [13, 81]. К этому близка концепция «первотектонов А. А. Пелипенко и И. Г. Яковенко [99. С. 50]. Существует и третья точка зрения, утверждающая, что насильственно проводимая культурная политика, насаждала стилистику, определенную вождем [125]. Но, с другой стороны, личность Сталина — это тоже продукт эпохи [19, 20].

Любая идея возникает в общественном сознании задолго до возникновения соответствующей ей реальности, что придает ей социально-утопический характер [49—52, 127]. Социальные утопии опираются на абстрактные представления о человеческой природе. Эти представления, как правило, выражаются в геометрических формах — символах чистых, умопостигаемых сущностей, становящихся основой архитектурного образа (начиная от государства Платона, Города Солнца Кампанеллы и заканчивая композициями «говорящей архитектуры» Э. Булле и К.-Н. Леду или идеями И. И. Леонидова).

Иконичность архитектурного языка авангарда, стремившегося сделать производство абстрактных знаков непосредственным выражением фактов самой жизни, закономерно уступила место архитектурной риторике 1930—1950-х гг. Несоответствия между образом утопии и последствиями ее осуществления маскировали в формах сталинского классицизма.

Частое применение терминов «классицизм» или «неоклассицизм» по отношению к архитектуре сталинской эпохи говорит о ее определенной исторической ориентированности (хотя по своему подходу к формообразованию она ближе к стилистическим принципам ар деко). Использование ордерной традиции во многом обусловлено стремлением увековечить коммунистическую идею в вечных формах прекрасного. Коммунистическую утопию представляли венцом эволюции, отсюда обращение архитектуры сталинской эпохи к формам прошлого. Стремление к созданию всеобъемлющей, законченной модели реальности требовало опоры на нечто незыблемое и общезначимое. Отрицая идею альтернативного развития человеческого общества, идеологические установки полностью подменяли творческое освоение мира, не допуская переосмысления разрешенных мировоззренческих структур [79. С. 127, 128].

Советская идеологическая доктрина была направлена на формирование мировоззрения строго определенного типа и претендовала на абсолютную истинность, *тотальность*. «Великая эпоха» ощущала себя наследницей всех времен и народов, призванной воплотить мечты человечества о рае. Авангардистский пафос разрушения закономерно сменился пафосом жизнестроения, на смену безоговорочному отрицанию старого мира приходит принцип его бесконечной модернизации. Уничтожая революционный авангард, культура сталинизма узурпировала и попыталась осуществить его идею о «новой общности людей», организованной на рациональной основе и строгой целесообразности. Весь исторический процесс рассматривался сталинской архитектурой сквозь призму общей идеи, согласно которой производился отбор исторических прототипов, и складывалась иерархия мест и времен.

Тоталитаризм был не просто государственной идеологией, насаждаемой в авторитарном порядке. Многими исследователями русской истории и культуры стремление к иерархической целостности наряду с нигилистическим отношением к миру и человеку признается неотъемлемым свойством русского национального самосознания [2, 23, 26, 27, 59, 63]. Стремление к целостности и «всемирность» как способность приобщения к чужой внутренней культуре лежит в коллективном бессознательном русского народа, а «русский коммунизм более традиционен, чем обыкновенно думают, и есть трансформация старой русской мессианской идеи» [24. С. 411]. С этим согласуется утверждение С. О. Хан-Магомедова о том, что «нигилизм и аскетизм конструктивизма и формально-эстетические крайности рационализма — это не только социально-этическое и художественное новаторство, но и глубоко русская черта, уходящая корнями в далекое прошлое» и ставящая этические проблемы выше эстетических [122. С. 606].

Советская культура 1930—1950-х годов помещает читателя и зрителя внутрь своего текста, и говорить о каких либо пространственно-временных моделях, порождаемых смысловой реальностью сталинской эпохи, можно только находясь на позициях внешнего наблюдателя. Сталинская культура ведет селекцию путем подравнивания, уничтожая всех, кто пытается возвыситься над потоком: «жизнь — это огромный поток воды, это водопад, брызги которого взлетают миллиардами капель вправо, влево, вверх, вниз; на первый взгляд, кажется, невозможно разобраться в этом хаосе воды. Но если приглядеться внимательно, то мы увидим, что каждая капля воды отскакивает на основе законов притяжения, отталкивания и т. д. есть своя закономерность в движении потока воды. Надо ее охватить в целом ...» [94. С. 11]. Детали и всякая индивидуальность, кроме индивидуальности вождя, для сталинской эпохи не существенны, существенна только дихотомия «мы» и «они». В пространстве осуществленной утопии стирались пределы между разумом и реальностью, а само пространство оказалось отгорожено непреодолимыми границами от того мира, который желало разрушить.

Приглядимся внимательнее, что же составляло основу архитектурного смыслообраза сталинской эпохи. Сама эпоха «считала», что первым звеном в структуре архитектурного образа является «идея, тема (включающая в себя и утилитарно-функциональное назначение, и конструктивно-технические возможности)», вторым — «сюжетная конкретизация», третьим — непосредственно процесс художественного воплощения первых двух. «Художественный образ... воссоздает в конкретной чувственной форме бытие конкретных людей вместе с их идеями. А посредствующим звеном в этом процессе является... сюжет, «сказка», жизнь как событие, а не ее пассивное созерцание» [83. С. 45]. В этой фразе прослеживается отождествления жизни и мифа как высшей реальности.

Данные тенденции особенно усиливаются на излете эпохи в попытках всеми силами откеститься от мифа как «символа жизни» [72. С. 97]. Но между соцреализмом и жизнью границ быть не может, поскольку «подчинять архитектурное сооружение символу — значит полностью извращать природу архитектуры и понимание художественного образа, значит нарушать все связи, соединяющие искусство с реальной жизнью» [87. С. 3]. В рамках «научного коммунизма» символическое, «мистическое» мышление противопоставлялось реалистическому мышлению. Исходная посылка сталинской архитектуры состояла в том, чтобы придать мифу рациональную форму.

Миф основывается на иррациональном познании мира, выявляя законы мироустройства, он не пытается их изменить, в отличие от утопии, пытающейся изменить мир на основе рациональных законов и которые при определенных условиях могут сбываться. Мифотворчество — это своеобразное искусство создавать вымышленные подобия подлинной реальности, утопия — поиск средств и рациональной формы их осуществления [97, С. 10].

«Великая сталинская эпоха» не создавала подобий, она творила единственную реальность, правда, культивируя особое свойство мифологического сознания — некритическое отношение к себе, дополняемое критическим отношением к тому, что не отвечает ее содержанию или прямо ему противоречит. Миф — это идеология утопии, превращенная форма действительности в которой рациональный замысел с течением времени сознательно наполнялся иррациональным по сути и рациональным по форме содержанием — летопись трудовых успехов и достижений, гениальные прозрения вождей, демонстрация государственной мощи [67. С. 7]. В рамках советского идеологического режима произошла инверсия «формальной рациональности» утопии в иррациональное — культ личности, ритуальные демонстрации трудящихся, повсеместные храмы-музеи революции и ленинские комнаты. Это показывает то, как велика власть идеи над человеческой жизнью, если она тотальна и соответствует инстинктам масс: «народ, живший иррациональными верованиями и покор-

ный иррациональной судьбе, вдруг почти помешался на рационализации всей жизни, поверил в возможность рационализации без всякого иррационального остатка, поверил в машину вместо Бога» [24. С. 353]. Трудовой энтузиазм — «битва за урожай», «покорение природы», «поворот рек», в том числе и творческая страсть архитекторов, — поддерживался не столько террором (художественными предпочтениями вождя), сколько поэзией и мистикой мифотворчества. Архитекторы-профессионалы «должны были одновременно растворяться в эпосе и подниматься до высот государственно-эстетического сознания» [98. С. 298].

Истоки подобного явления становятся прозрачными, если рассматривать идеологию как систему, где идеи неотделимы от символического способа их выражения, реализующего схемы и образцы социального порядка [7, 37; 6—62, 67, 69]. Приобретая утопические черты, советская идеология становится основой общественной интеграции, что непосредственно выражается в принципах смысловой организации архитектурного пространства.

По мнению исследователя советского культурного ландшафта В. А. Каганского, советское пространство является символическим «супержестом», оно побуждает к действию и одновременно само является им. Оно представляет собой «рапорт, материализованный лозунг, смешивающий дескриптивное и нормативное, вещественное и символическое, сущее и должное» [57, С. 138]. Став социальной утопией, идеология воплощает революционно-мифологическое понимание целей общественного развития, справедливого социального мироустройства и смысла человеческой жизни, где идеологемы, образно и символически воплощаемые в архитектурной форме, становятся основным средством социальной ориентации индивидов и классификации ими изменяющегося жизненного мира.

В данный контекст вписывается версия исторического развития советской архитектуры, предложенная А. В. Иконниковым. Он рассматривал историю советской архитектуры как закономерную смену утопических моделей, подчиняющихся устойчивым культурным архетипам. Основная проблема архитектуры, по его мнению, это поиск образа, «связывающего конкретную задачу с идеальной моделью мироустройства» [50. С. 92]. А. В. Иконников принадлежит к сторонникам происхождения сталинской архитектуры из конструктивизма, доказывая, что концептуальный образ главного здания-символа — «Пролетарского дворца» — не был, как утверждает Д. Хмельницкий, насильственно «спущен» властными структурами сверху, а сформировался в границах утопии авангарда, где «традиционные атрибуты дворцовости использовались для утверждения политической гегемонии пролетариата» [50. С. 96]. Рассматривая формирование советской архитектуры 1930—1950-х гг. в общемировом историческом контексте, А. В. Иконников, считает, что она явилась

составной частью общеевропейской волны «неоклассицизма». Поворот к «неоклассике», по его мнению, был обусловлен естественным процессом художественной эволюции — стремлением государства «упростить художественный процесс, свести его к стереотипам, с тем чтобы облегчить манипулирование художественным творчеством» [50. С. 105]. Правда, возникает вопрос: можно ли считать естественной художественную эволюцию в рамках жесткой государственной культурной политики?

Тем не менее, существуют исследования, доказывающие, что сходные тенденции присутствовали не только в архитектуре государств, которые традиционно принято считать тоталитарными. Анализ градостроительства и архитектуры общественных зданий, формировавшихся в контексте «новой социально-экономической политики» Ф. Рузвельта и социальной политики Б. Муссолини, выявляет между ними определенные черты сходства [136]. Подобная архитектура, учреждаемая государством, стимулировала чувство патриотизма, определяя волеизъявления индивидов. Следует подчеркнуть, именно стимулировала, а не подавляла до полного стирания границ между воображаемым и сущим, поскольку наряду с этой архитектурой, существовала и другая.

Анализируя механизмы управления культурой при тоталитарных режимах, ряд исследователей подчеркивает его интернациональный характер, формирующий особый художественный стиль — «тотальный реализм» и то, что его черты этого стиля прослеживаются не только в архитектуре стран, которые традиционно принято считать тоталитарными [39. С. 10, 113, 6].

Советская архитектура 1930—1950-х гг. в контексте соответствия ее общемировым тенденциям подробно анализируется Т. Г. Малининой. В статье «Стилевой проект века. Об истоках и природе ар деко» Т. Г. Малинина доказывает, что ар-деко является «постоянным спутником модернистского движения». По ее мнению, сходство в структурировании формы и «поиске первозыка архитектуры» проступают при широких сопоставлениях «искусства, находящегося в тисках тоталитарных режимов» и «тех сторон творчества, которые продолжали связывать его с общемировыми культурными проблемами и общечеловеческими ценностями, а также определялись внутренними закономерностями развития самого искусства» [76. С. 177]. Как отмечает Т. Г. Малинина, в настоящее время принято считать, что «искусство и архитектура 1930-х гг., как это ни парадоксально, продолжают не столько неоклассическую традицию начала века, сколько пытаются реализовать «модернистский проект» классическими средствами» [76]. Близко к этому стоит позиция теоретика архитектуры И. А. Азизян [3. С. 398]. В. С. Турчин высказывает предположение, что социалистический реализм имеет свою «протоисторию» и большинству образов, им порожденных, можно найти аналоги в «досоветском» и «внесоветском» искусствах. По мнению В. С. Турчина, «весь реа-

лизм, «социалистический» или какой-то другой, в 1920—1930-е гг. — это просто развитие неиспользованных возможностей предшествующего времени, несколько «придавленных» авангардом» [117. С. 359]. Следует отметить, что в основе всех теоретически разработанных неоклассических концепций лежало не стремление к заимствованию классической формы, а прежде всего ориентация на создание новых архитектурных форм с использованием «вечных» формообразующих принципов [6, 10, 29, 31, 78, 114, 116].

Колебания в архитектурной стилистике первой половины XX в. обуславливаются глубинными изменениями в культурном сознании, изменениями в способах восприятия и представления действительности, природа которых до конца не ясна. Советская архитектура 1930—1950-х гг. демонстрирует постепенный переход к умеренному «обогащению» внешнего облика зданий и преодоление «излишнего аскетизма» архитектуры авангарда [123. С. 639]. Отмечается, что подобные явления лежат в русле закономерной трансформации иконических архитектурных форм в символические [44, 74, 132]. Это частично подтверждается работами Б. Гройса, С. Кавтарадзе, В. Паперного, А. Пелипенко [42, 55, 56, 98—100]. Но обусловлена ли смена эстетических идеалов в советской архитектуре 1930-х гг. директивными установками [84, 125] или циклическими колебаниями русской истории [18, 115] — это вопрос, выходящий за рамки данного учебного пособия.

Как специфический способ структурирования мира, советская архитектура 1930—1950-е гг. оставила глубокий след в облике российских городов. Начав с отрицания и «разрушения до основания» существующих канонов и «очищения» архитектурного языка, она начала строить «свой новый мир», наполняя старые формы своими смыслами.

Стремление изменить мир вылилось в интеграцию воли к социальной правде с волей к государственному могуществу, где главным стала не «забота о человеке», а создание новой организации общества со своим специфическим жизненным пространством. В. Л. Каганский выделяет следующие основные его характеристики:

единство и единственность;

доминирование вертикальных, иерархических, властных отношений над порождаемыми ими горизонтальными, территориальными, обыденными;

чрезвычайную централизованность любого фрагмента;

жесткую оконтуренность пространственных ячеек;

сочетание хаоса и унылого такта, непредсказуемости и стандартизованности;

статусную дифференцированность мест и позиций, расстояний, направлений, отношений, связей [57. С. 157—159].

Означенные характеристики задают принципы интеграции основных пространственных концептов (место, путь, центр, граница, переход и т. п.) в структуре архитектурных типов Дома, Храма, Дворца, Города, и определяют отбор и особенности трансформации исторических прототипов.

Идеологические установки предопределили устремленность советской архитектуры 1930—1950-х гг. к построению завершенной иерархической системы отношений. Принцип жесткой иерархии определяет пространственную структуру архитектурных произведений сталинской эпохи — симметричные, центрально-осевые башенно-пирамидальные композиции. Нереализованная мессианская идея «Москва — третий Рим», образ которой олицетворял возвышающийся на семи холмах центр мира, нашла свое воплощение в идее государства III Интернационала. «Есть эпохи, которые чувствуют себя вознесенными на абсолютную и предельную высоту, времена, которые представляются исходом, исполнением надежд и свершившихся вековых устремлений. Это — “совершенное время”, окончательная зрелость исторического бытия» [95. С. 56]. С высоты «совершенного времени» вся история представляется восхождением к ее «зениту». На правах «наследницы всего прогрессивного человечества» советская архитектурная мысль 1930-1950-х гг. интерпретировала исторически устоявшиеся пространственные типы в свете «новой мифологии», создавая новое «сценическое пространство» для существования нового общества совершенных людей.

Каждый архитектурный объект, подчиняясь идеологическим установкам, занимал свое точно определенное место в иерархической структуре советского пространства: «только тот город становится полноценно красивым, который представляет собой единую архитектурную композицию, разумеется — композицию не плоскую, а трехмерную, имеющую *архитектурно выразительный план, активный силуэт и, безусловно, преобладающий центр*» [29. С. 25]. Идеал городского центра представлялся как система широких эспланад, организуемая архитектурными сооружениями в парадном обрамлении и фланкируемая симметричными башнями-надстройками. Главная улица подводила к замыкающему ансамблю административному зданию, обычно самому высокому в городе и, в основном, повторяющему стиль московских высотных домов. Считалось, что «ни один город, если он хочет быть красивым, не может обойтись без высотных композиций» [90. С. 17]. Высота зданий и богатство пластических деталей определялись идеологическим статусом и степенью их географической приближенности к Центру. Тема дворца-башни становится главным архитектурным смыслообразом эпохи — начиная от башни III Интернационала В. Татлина (1919 г.) до башни Дворца Советов в проектах Б. Иофана (1932—1954 гг.) и башен московских высоток (1947—1953 гг.).

Образ Дворца Советов превращался в символ, в сакральный знак и объект поклонения, своего рода «икону». На уровне иконического знака — нового пространственного типа — он пронизывал практически любое значительное архитектурное сооружение конца 1940-х — начала 1950-х гг. И. Н. Голомшток называет подобные произведения рациональными аллегориями социального мифа, погруженными в мифологический контекст, где в пестром многообразии запечатленной действительности, рассматриваемой сквозь призму идеологии, проступают черты социальных архетипов: лидера, война, дихотомия добра и зла и т. п. [39. С. 264]. В сознании советского человека власть приобретала легитимность посредством мифологических структур. Соответственно, смысл архитектурной деятельности заключался в выражении социального мифа в реалистическом образе, отражающем «правду жизни», которая и становится главным принципом соцреализма.

Понимание реализма в сталинской архитектуре неразрывно связано с понятием классического. В этом состоит специфика ориентированности культуры сталинизма в прошлое, которое использовалось не столько в качестве наследия, а как свидетельство причастия к вечным ценностям. Основой метода соцреализма стало «умение отобрать ценное в наследии и способность его критического освоения» [107. С. 19]. В качестве теоретической базы использовалась эстетическая система Г. В. Ф. Гегеля, близкая духу сталинской архитектуры взглядом на развитие искусства как постепенное восхождение к совершенной форме, воплощающей совершенную действительность и категоричностью оценок, претендующих на всеобщность и завершенность.

Согласно Гегелю сталинская культура рассматривала эволюцию мирового искусства с точки зрения двух моментов: общекультурного развития и политического строя. Эстетика Гегеля, как «величественная картина развития мирового искусства», противопоставлялась «эклектической системе» новейшего позитивизма, «окрашенного в тона риторической мистики» и представляющего историю как смену локальных культур [31. С. 65]. Подобный культурный плюрализм подрывал веру в историческую предопределенность советского строя и противоречил представлению о неизбежности торжества «исторической правды» социализма, поскольку «строить историческую перспективу и в прошлое и, тем более, в будущее, опираясь на такую зыбкую относительность эстетических ценностей, конечно, невозможно» [31].

Основной недостаток системы Гегеля — разрыв между «идеализирующими лозунгами» и практическим содержанием — полагался в советской эстетической теории преодоленным, поскольку «неидеальность» устройства классового общества как бы всем очевидна. В советском культурном пространстве гегелевский гуманизм получает новое выражение. На смену пониманию духовного развития индивида как восхождения по ступеням самопознания мирового духа приходит абсолютизация социальной материи — коллектива, ведомого партией и ее вождем.

Данный факт отражает становление нового типа мифотворчества, в котором снимается антитеза авторитарного (восточного и антично-средневекового) и либерально-гуманистического (новоевропейского) сознания [72. С. 494]. Социалистический тип мифотворчества утверждает новый монизм субъекта и объекта, в основе которого лежит производственная деятельность и обожествление техники и ее носителя. В соответствии с этим эстетическая система Гегеля существенно трансформируется.

У Гегеля все художественные формы в культуре как произведения духа проходят три последовательно сменяющиеся стадии: символическую, классическую и романтическую, а неравномерность исторического развития истории искусства объясняется тем, что формы культуры определяются общественно-политическим устройством. По классификации Гегеля архитектура как форма выражения в целом принадлежит символической сфере но, следуя законам диалектики, в ходе своего исторического становления также последовательно проходит три стадии.

В символической архитектуре внешняя форма получает объективно-вещественное выражение трансцендентной идеи (алтарь, обелиск, пирамида, ступа) [35. С. 26]. В классической архитектуре внешняя форма становится средством для достижения чуждой ей цели⁶. В романтической (готической) архитектуре происходит синтез символической и классической форм, т. е. внешняя форма выступает как субъективное проявление общей идеи и в то же время приобретает самостоятельное значение [35. С. 55].

Поскольку романтизм индивидуалистичен, сталинская культура не могла признать его завершающим этапом эволюции искусств, и вообще воспринять как нечто значительное. Романтизм воспринимался как отражение беспредметного, иррационального мира, распадающегося на индивидуализированные единицы и приобретающего противоречивый, незавершенный характер. Положение Гегеля о слиянии символического и классического в романтической форме готического собора рассматривалось как «натяжка» и «абстрактная игра в понятия». В то же время в его эстетике, прочитанной «творчески и критически», увидели нечто, что свидетельствовало о преодолении романтизма: «Это — идея синтеза двух устремлений в архитектуре: одного — к формам, придающим грандиозному внутреннему пространству выразительность и идейное значение, характерное для архитектуры нового времени, и другого — к красоте внешних форм и целесообразности архитектурного построения, отличавших античную архитектуру» [31. С. 70]. Сталинская культура интуитивно улавливала близкие ей по духу черты — намечающиеся предпосылки синтеза авторитарного и гуманистического, идейного и целесообразного в новом типе социалистического мифотворчества.

⁶ Например, приобретение алтарем внутреннего пространства и превращение его в храм — дом Бога [97. С. 29].

Величие, демократичность и практическая целесообразность, отмеченные Гегелем в классической архитектуре, определили ее непреходящее значение как символа устремлений к духу коллективизма, ясности и простоте. Чаще, правда, используются не классические первоисточники, а их возрожденческие и классицистические интерпретации. С другой стороны, авторитарные устремления, ориентация на вечность и незыблемость требовали обращения к формам «самостоятельной» символической архитектуры. Все это, явившись следствием формирования нового типа мифотворчества, определяет, во-первых, репертуар заимствуемых пространственных типов и форм, образующий архитектурный стиль и, во-вторых, принципы творческой переработки «избранного» наследия.

Из символической архитектуры, к которой Гегель относил архитектуру Египта, Индии и Вавилона, заимствуются пространственные типы пирамиды, Вавилонской башни, ступы, обелиска, «мемнона». По словам Гегеля, этой архитектурой народы выражают поклонение своей поработченности природным началом, индивидуализированным в фигуре фараона, царя, деспота, наделенного полнотой духовной власти над ними. Подобные сооружения — суть символы и в своем образе выражают священное, объединяющее людей начало [35. С. 31—33]. Простота и геометрическая ясность символической архитектуры пробуждает всеобщие «архетипические» представления. Отношения между формой и содержанием в ней непреложны, поскольку полагаются установленными Богом. Подобная архаизация смыслообраза отличает архитектуру первых послереволюционных лет, так называемый период символического романтизма. Наиболее ярко это проявляется в мемориальной архитектуре: в монументах героям (Н. Колли, Л. Руднев, И. Фомин), конкурсных проектах крематориев (А. Гегелло, И. Голосов, Н. Колли, И. Фомин) и мавзолея Ленину (Л. Руднев, И. Фомин, А. Щусев).

Геометрическая простота многозначна а следовательно, допускает различные трактовки, возникает потребность в конкретизации общих абстрактных смыслов. При рассмотрении символической архитектуры невозможно указать постоянного содержания и способа формирования в качестве принципа [35. С. 32]. В символической архитектуре разные знаки могут нести одно значение, поскольку их трансформация не порождает новых смыслов, а выражает различные степени приближения смысла к абсолюту. Архитектурный символизм требует вербальных пояснений для неискушенного народа. Соответственно, возникает необходимость в использовании изобразительно-повествовательных свойств скульптуры и живописи, и в обращении к синтезу искусств для разъяснения (с опорой на устоявшиеся ассоциации) символического смысла архитектуры. Формируется идеологическая установка на творческое освоение всемирного наследия и национальных традиций⁷.

⁷ В 1933 г. при создании архитектурно-планировочных мастерских Моссовета первый секретарь МК КПСС

Характер иерархии пространственных отношений между объектами восточной символической архитектуры носит незавершенный характер, поскольку в их основе лежит идея бесконечного пути перерождений — как горизонтального простираения в вечность (египетский храм), так и вертикального к Богу (Вавилонская башня, пирамида). Но сталинская культура стремилась к полному завершению своей иерархической модели, и заимствуемые архитектурные прототипы трансформируются. Новый архитектурно-пространственный тип советского дворца представляет собой их синтез, на который затем наслаиваются классические или ренессансные формы. По А. И. Некрасову правомочность такого заимствования объясняется тем, что архитектура Ренессанса, с ее тяжелыми венчающими частями зданий, как бы стремится замкнуть пространство [6]. Тип ренессансного палаццо, следуя традициям неоклассики 1910-х гг., воспринимается в сталинской культуре как «норма» представительного городского здания [93. С. 5].

Советская архитектура строила реальность, в которой архитектурный объект не мог служить ее знаком, а должен был олицетворять непосредственно саму реальность. Символический смысл архитектурной формы может восприниматься осознанно, а может включаться в сложную систему ассоциативных связей и стереотипов на бессознательном уровне. Со временем символическое значение может стираться, постепенно трансформируясь и становясь атрибутом художественно-композиционного языка архитектуры. Согласно Гегелю, так осуществляется переход к формообразующим принципам классической архитектуры, которая превращает себя в обиталище иного смысла, непосредственно не выраженного архитектурно: «Зодчество, обретая свое подлинное, соответствующее понятие, в своем произведении служит цели и значению, которых оно в самом себе не имеет. Оно становится неорганическим окружением, упорядоченным и построенным согласно законам тяжести в целом, формы которого строго закономерны. Являясь прямолинейными, прямоугольными, кругообразными, они подчинены определенным числовым отношениям, внутренне ограниченной мере и твердой закономерности» [35. С. 54].

В вербальном плане советская архитектура движется в том же русле логики рационального, но на уровне практической реализации целесообразность упорядочения формы вызывает сомнения. Например, А. В. Щусев, поясняя логику архитектурного формообразования гостиницы «Москва», пишет: «Советская архитектура придает большое значение образу. Я пытался проводить архитек-

Л. Каганович поставил перед руководителями мастерских задачу ориентироваться в вопросах формы на классику и прежде всего на Ренессанс. Таким образом, тенденции, проявившиеся в попытках романтической архаизации архитектурного образа (конкурсные проекты Дворца рабочих в Петрограде, 1919 г. и Дворца труда в Москве 1922—1923 гг.) официально закрепляются (конкурсные проекты Дворца Советов 1932—1934 гг.). Творческие дискуссии 1933—1934 гг. посвящены «пониманию механики возникновения художественного образа», «изысканию новых форм, связанных с новым содержанием» [116. С. 13, 15], а главное, «критическому усвоению исторического наследия» для создания «подлинно новой архитектурной культуры» [116. С. 25].

турный образ в здании гостиницы художественно и научно. Советская власть строит для народных масс так, чтобы это было убедительно и показательно для всего социалистического строительства, чтобы строительство было основано на рациональных материалах, на рациональном образе и на рациональной функции образа. Эти предпосылки должны быть обязательны, иначе образ будет фальшивым или неполноценным» [6]. Возможно, функция подобного образа в сталинской культуре и рациональна, но логика связи форм гостиницы «Москва», его создающих, совершенно иррациональна⁸.

Классическое наследие стало в 1930—1950-е гг. символом высших ценностей, но в отличие от античного мировоззрения в советской архитектуре данного периода смысл не мог существовать независимо. Во-первых, потому что для советского человека существовала только одна реальность — идеологическая, определяющая и включающая абсолютно все смыслы, а в эпоху античности вполне осознавали границу между мифом и реальностью. Во-вторых, потому что сталинская архитектура 1930—1950-х гг. была выражением иерархической системы пространственных отношений, а античная архитектура — результат дискретного характера пространственных отношений, выражающих относительную независимость греческих полисов. Характеру греческой классики присущ диалогический характер отношений между объектом и средой, будь то периптер или ротонда, в отличие от монологического характера «сталинской классики», проявляющегося в ее стремлении к завершенности и «агрессивной отграниченности» от всего того, что не вписывается в идеологическую систему.

Суть архитектурного формообразования в такой культуре — полагание границ по отношению к внешнему миру. Это определяет выбор прототипов — предпочтение архитектуры Древнего Рима и Ренессанса, разрабатывавших тему стены, греческой классике, воплощавшей идею телесности. К концу 1950-х гг. «архитектурная граница» полностью превращается в маску, декорацию. Она не осуществляет взаимосвязь внутреннего и внешнего в традиционном смысле. Призванная изображать желаемое и должное, она скрывает свое истинное «лицо». В массовой сталинской архитектуре, широко используя исторический опыт, выстраивали «границы-маски», где структурное разнообразие фасадных членений скрывало однообразие жилых ячеек.

Яркой иллюстрацией данного процесса являются заполнившие в 1930—1950-е гг. центры крупных городов неоренессансные сооружения, подобные жилым домам А. К. Букова, И. З. Вайнштейна, А. Г. Мордвинова,

⁸ Главный фасад одной из крупнейших гостиниц Москвы, построенной в 1933—1935 гг., при симметричной объемной структуре асимметрично декорирован. С рациональных позиций это непонятно. Различия объясняются легендой о том, что А. В. Щусев представил на утверждение И. В. Сталину два варианта фасадов, совместив их на одном чертеже по оси симметрии. Сталин поставил свою подпись посередине, а уточнить, что он имел в виду, никто не осмелился и фасад был реализован в полном соответствии с утвержденным чертежом.

З. М. Розенфельда и др. или отмеченному Госпремией дому И. В. Жолтовского на Большой Калужской улице в Москве. В стремлении «преодолеть монотонность» стены И. В. Жолтовский передает ведущую композиционную роль карнизу (ограничение по вертикали). «Карниз дома на Большой Калужской улице — своеобразный итог творческих исканий мастера, его многолетних анализов и обобщений... Мастер не стал продолжать этот карниз на дворовом фасаде дома — иная функция, иная трактовка архитектуры. Завернув его от бокового фасада на дворовой, архитектор тут же его обрывает» [110. С. 240—242]. Здесь подчеркивается именно условно изобразительная функция языка архитектуры. Возможно, это то, чего так опасался А. С. Никольский, когда в 1929 году в открытом письме И. А. Фомину он писал: «Ваша искренне наивная уверенность в панацее классики, излечивающей от всех бед, как все искреннее, заслуживает уважения, и как Ваш личный взгляд являет собою неоспоримый факт, но подача этой уверенности как определенного курса... требует доказательств и обоснований, подкрепленных соответствующими изысканиями и исследованиями» [82. Т.1. С. 488]. А. С. Никольский, подобно многим сторонникам конструктивизма, хотел взглянуть в глаза жизни, не надевая на свои творения маски: «Я отказываюсь жить в мире масок, ... я хочу видеть лицо подлинной жизни, лицо современности» [116]. Советскому режиму всегда было что скрывать, что и демонстрирует массовая жилая архитектура 1930—1950-х гг.

Сам же Гегель представлял классическую архитектуру и античное пространство именно как пространство для реальной жизни. Причем он особо подчеркивал общественную направленность греческой архитектуры, целесообразную тектоничную оформленность акрополей и агор и аскетичность индивидуального жилища по сравнению с римской архитектурой, в которой всецело преобладает польза, высвобождающая место декоративной красоте частных вилл, императорских дворцов и терм [35. С. 56]. В сталинской архитектуре понимание рациональной целесообразности классики полностью инвертируется. Во-первых, официально признается только одна реальность и, во-вторых, она конструируется для мифического «коллективного субъекта», поскольку сфера действительного существования советского человека вытесняется в сферу несуществующего.

Величие «коллективного субъекта» пробуждает пласт образности, связанный с древневосточной тематикой, с ее любовью к гипертрофированному масштабу. В результате возникает новая синтетическая архитектура и новые архитектурно-пространственные типы для отправления нового культа, будь то Дворец Советов Б. М. Иофана или более ранний материализованный символ эпохи — Мавзолей Ленина работы А. В. Щусева. На примере этих объектов легко проследить смысловую инверсию архитектурного смыслообраза сталинской эпохи: от первоначального варианта Мавзолея, в котором он трактовался

как постамент для колоннады или ротонды⁹, через его преобразование в трибуну для ЦК Компартии, воплощенный символ мифического коллективного субъекта, к вознесению его великого вождя в монументальном образе Дворца Советов.

В объединении принципов символической и классической форм мышления проявляется своеобразие сталинской архитектуры, ее героико-романтический пафос коллективного жизнотворчества. Архитектурный смыслообраз перестает быть продуктом переработки представления индивида, подчиняясь спускаемым сверху директивам и лишаясь целесообразности классики в понимании Гегеля. Принципы тектонической организации архитектурного сооружения становятся в полную зависимость от идеологических установок.

Вербальный характер сталинской культуры, конструирующей идеологические штампы, напрямую отразился в эволюции архитектурной теории и практики. Если в 1930-е гг. теория «соцреализма» в основном проговаривается вслух, а на уровне практики происходит «примеривание» одних и тех же архитектурно-пространственных типов и форм к различным по функциональному назначению сооружениям, то к концу 1940-х гг. уже можно говорить о полностью сформированном «архитектурно-пространственном словаре».

К началу войны сталинская культура ощущала себя наследницей всех культурных традиций, охватывающих архитектуру в «историческом развитии», от истоков до современности. Затем круг стал постепенно сужаться, совершив путь через античность и Ренессанс к архитектуре «национальной по форме и социалистической по содержанию», поскольку в послевоенный период в этом возникает насущная «идеологическая потребность». «Новая советская архитектура создавалась на базе использования всего лучшего и передового, что было в современности, и на базе освоения классического наследия. Однако серьезным недостатком в освоении культуры прошлого являлось малое внимание к отечественному наследию», так как «вся русская архитектура — от русской избы до храма Вознесения в Коломенском и храма Василия Блаженного и даже так называемое русское барокко XVIII в. — проникнута принципами классики» [90. С. 9].

Обратим внимание на специфику понимания принципов классики сталинской архитектурой в фазе зрелости (1950-е гг.) — на различие понятий «классика» и «классицизм». «В обычное определение понятия “классика”, «классическое искусство» мы должны внести существенную поправку. Классическим следует называть высший период развития значительных эпох реалистического искусства или, по крайней мере, такого искусства, в котором, безусловно, преобладают реалистические черты и которое поэтому правдиво отражает жизнь и отвечает интересам народа» [89. С. 29]. Неотъемлемым свойством «классики» и творческого метода социалистического реализма стали черты

⁹ Подобные пространственные формы А. Ф. Лосев вслед за И. Н. Бруновым интерпретирует как символ греческой демократии [73. С. 733].

народности, поскольку «классическое зодчество органически выросло из творчества самого народа и поэтому всегда сохраняло свою реалистическую основу». Классицизм, в отличие от классики, по словам Б. П. Михайлова, характеризуется отсутствием полного соответствия формы содержанию, так как в его основе лежит подражание классическому искусству прошлого: «теоретики западного классицизма XVII—XVIII вв. провозгласили античное искусство вечным, единственным образцом, а подражание ему — единственным методом художественного творчества» [89. С. 30].

Иными словами, творческий метод архитектора сталинской эпохи, заключающийся в движении от идеи к форме, в корне отличался от методов зодчих классицизма, движущихся от формы к содержанию. По словам Б. П. Михайлова, это не позволяет в рамках классицизма в полной мере выразить «новое содержание» и «вполне подчинить себе художественную форму». Отсюда его подражательный характер, где «содержание приносится в жертву совершенной форме». Б. П. Михайлов считал, что «ничего общего с классицизмом не имеют те начальные периоды развития зодчества, в которые архитекторы обращались к наследию прошлого, используя его для решения своих собственных новых задач». По его мнению, это является жизненным проявлением реализма в архитектуре, «так как он обеспечивает человеку наилучшие условия существования и, воздействуя на него своими ясными художественными образами, способствует полноте человеческого бытия, воплощению идеала человеческого счастья не на небесах, а на земле».

Понимание классического как реализма в сталинской архитектуре приближается к интерпретации мира мифологическим мышлением. Культурное сознание сталинской эпохи было не только мифологическим в своей основе, но и функционировало по принципам психотической логики, полностью подменяя реальную действительность идеологической. Новая архитектура гипертрофированных масштабов создавалась для абстрактного «коллективного субъекта», а заселялась конкретными людьми — в архитектурном сознании между ними не проводилось различия. Грань между двумя мирами стиралась полностью: «архитектор должен глубоко понять существующее в жизни взаимоотношение формы и содержания. Здесь ни в коем случае не допустим формально-механистический, метафизический подход» [94. С. 10]. Для автора этих строк нет разницы между «физикой» и «метафизикой». Для него существует только одна реальность, основа которой — «глубочайшее идейное содержание эпохи Ленина — Сталина», в отличие от мифологического мышления, допускающего, пусть и «неотчетливую» границу между физикой и метафизикой, где объекты могли выступать в качестве знаков других предметов. Здесь налицо полное отождествление знака и вещи — непосредственной прерогативы психотического дискурса [109. С. 11].

В смысловой структуре советского пространства все значимые концепты выражались размером. «Титаническая экзальтация революционной воли» предполагала кардинальную перестройку социальной реальности. [24. С. 377], проявляющаяся в «двойном масштабе» архитектуры, создаваемой для «коллективного индивида» и конкретных людей — в гипертрофированных фасадных членениях и тиражировании триумфальных арок. Вся архитектура предназначалась «универсалии Советского Человека», где обслуживание потребностей конкретных людей отходило на дальний план.

Идеологическая направленность привела к своеобразной рационализации архитектурного образа, к явлению, которое можно назвать **идеологическим утилитаризмом**. В 1945 г. на VI сессии Академии архитектуры СССР ее вице-президент академик А. Г. Мордвинов провозгласил архитектуру государственной необходимостью. В его речи говорилось, что архитектура никогда не ограничивалась утилитарными задачами, поскольку истинно великие произведения всегда призваны выражать «силу народа и незыблемость созданного им государственного строя» и наряду с эстетическим удовлетворением «способствовать развитию в массах чувства общественного достоинства и общественной гордости» [90. С. 6].

Создание значительных произведений архитектуры требовало средств, выходящих за пределы утилитарных потребностей. В соответствии с этим произведения архитектуры в структуре городских ансамблей были классифицированы по степени их идейно-художественной значимости и эмоциональному воздействию:

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

монументальные сооружения, выполняющие в основном художественную функцию, с элементами утилитарного использования — памятники архитектуры и мемориальные сооружения (мавзолеи, пирамиды, храмы, башни и т. д.);

значительные архитектурные сооружения, удовлетворяющие в равной степени утилитарные и художественные потребности (театры, Дома советов, музеи и другие крупные общественные здания);

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

Сооружения же, в которых решены только утилитарные задачи, не являются произведениями архитектуры [90. С. 6].

Исходным пунктом в формировании универсальной модели градостроительного творчества стал генплан реконструкции Москвы 1935 гг. [12, 28, 66]. Установки, сформировавшиеся в процессе его разработки, легли в основу концепции города-ансамбля. В данной концепции город рассматривался как мощ-

ное средство формирования общественного самосознания, где понятие красоты отождествлялась с идеологической необходимостью. Эти тенденции усилились в послевоенный период, когда возникла необходимость отстраивать города, утратившие подобно Сталинграду свое прошлое, практически с нуля. Послевоенная разруха предоставила возможность реализовать концепцию идеального советского города в чистом виде.

Архитектор-теоретик Л. В. Бунин писал: *«нельзя упускать из рук государства планировки города в целом; нужно немедленно занять опорные пункты городского плана, занять крупными общественными зданиями, имеющими выразительный силуэт. Этими опорными пунктами должны быть: городской центр и главный въезд в город, т. е. вокзал или пристань с прилегающей площадью. Между центром и вокзалом пройдет главная улица — становой хребет городского плана»*. Ибо «если будут созданы хотя бы вчерне центр города, обладающий выразительным силуэтом, вокзальная площадь и главная улица, то наши города, даже в ближайшие годы, станут красивыми. А в красоте городов заинтересованы и государство и народ» [29. С. 34].

Каждому архитектурному сооружению, помимо определенного места в пространственной иерархии города, ставился во взаимно однозначное соответствие определенный набор формальных прототипов и аналогов. Сталинская архитектура интерпретировала исторически сложившиеся типы дома, храма, дворца, города в свете «новой мифологии». В результате наложения новых интерпретационных схем на исходные образно-пространственные структуры происходила их трансформация и рождение новых (дом-коммуна, Дворец труда или рабочий клуб, Дворец советов, соцгород, город-монумент). Пространственные типы «obelisk», «пирамида», «башня», «триумфальная арка» или «колонна» пронизывают все пространственные построения 1930—1950-х гг. От рациональности концепций соцгорода и дома-коммуны советская архитектурная мысль проделала путь к иррациональному типу публичного дворца или атеистического храма, интегрировав в пространственные типы символической архитектуры (obeliski, пирамиды, башни) пространственные типы «утилитарного» характера (портики, амфиатраи). Но даже при сохранении старых «совершенных форм» в них вкладывалось иное понимание мира.

В теории советской архитектуры гегелевская оппозиция «символическое — классическое» вытеснялась парой «художественное — утилитарное». У Гегеля эти две формы искусства синтезировались в понятии романтической архитектуры как высшей формы проявления абсолютного духа, а в советской архитектуре 1930—1950-х гг. — в понятии идеологического утилитаризма, где в качестве прототипов использовались монументальные сооружения, несущие большую эмоционально-художественную нагрузку. Пристрастие к монументальности связывалось с проблемой поиска стиля. «Монументальная идея со-

бирает в себе все лучшее, что имеется в зодчестве данного времени и прошлых эпох, в ней кристаллизуется новый архитектурный стиль. Монументальные постройки являются фокусами, в которых концентрируются наиболее жизненные архитектурные силы и в которых раскрывается новая страница в истории архитектуры» [131. С. 14].

Так, изучение архитектурного формообразования в историко-культурном контексте должно включать анализ как результатов этой деятельности, так и процесса ее осуществления. С позиции внешнего наблюдателя природу заимствования пространственных типов можно объяснить, опираясь на вышеизложенные концепции бинарных колебаний культуры [81], или псевдоморфоза [130] и «исторического камуфляжа» [95]. Но особый интерес представляет то, как этот процесс воспринимается с позиции его непосредственных участников. Выявление репертуара пространственных типов проясняет логическую структуру архитектурного выражения. Это ответ на вопрос о том, что и как выражает сталинская архитектура. Но существует еще и конкретная специфика архитектурного выражения, которая принадлежит сфере архитектурного образа и должна извлекаться в результате изучения творческого процесса отдельных архитекторов. Это ответ на вопрос о способах выражения, поскольку при анализе развития любого стиля акцент постепенно переносится с самих форм на процесс их гармонизации.

В работах ведущих мастеров архитектуры легко выделяется индивидуальная направленность творчества, но, как правило, они редко выходят за границы смыслового поля культуры. Если эти границы преодолеваются, мастер отторгается культурой, как это было, например, с К. С. Мельниковым или И. И. Леонидовым.

Период в советской архитектуре с 1932 по 1936 гг. характеризуется общим стремлением большинства архитекторов к умеренному «обогащению» внешнего облика зданий и преодолению «излишнего аскетизма» архитектуры авангарда. «Постконструктивизм — это не просто возвращение к неоклассике, а творческое стремление к ней через опыт авангарда» [123. С. 639]. Что представляется как закономерный переход от символики чистых форм революционного авангарда к риторике нового архитектурного образа. Наиболее в чистом виде данный процесс проявился в творчестве И. А. Голосова. Его конструктор «универсальных форм» позволяет в равной степени оперировать архитектурной формой, как в конструктивистском, так и неоклассическом стилях. В начале 1920-х гг. И. А. Голосов писал: «Мы живем в условиях, несомненно, худших в сравнении с египтянами и греками: они приходили в мир сами по себе и не были обременены тяжестью своих предков. Нам предстоит большая задача — разобраться в хаосе наслоения веков...» [82. Т. 1. С. 405].

Метод свободного образно-метафорического поиска для архитектора сталинской эпохи был практически невозможен [45. С. 313]. Следование «классицистической иконографии» стало обязательным. Творчество ограничивалось пределами моделей-стереотипов, учреждаемых властью: «наши планы есть не планы-прогнозы, не планы-догадки, а планы-директивы» [135. С. 30]. С другой стороны, в советской культуре подспудно существовала установка на коллективное творчество, отрицающая авторство. Характер смыслового пространства складывался в результате селекции культурных идеалов и их носителей, где главным было осознание внеисторической правоты правящего класса, и где государственная идеология поэтизировала коллективное творчество, апеллируя к простейшим архетипам мифологического сознания.

Архитектурную мысль принуждали к поискам визуальных образов аналогичных словесно-риторическому выражению, поскольку аскетизм конструктивизма и рационализма не мог достаточно ясно и полно выразить «величие и мощь власти пролетариата». Несмотря на то что архитектурный авангард активно включился в процесс общей «монументализации» архитектуры — конкурсы на Дворец Советов (1931—1933 гг.) и здание Наркомтяжпрома в Москве (1934 г.) — великой идее должна была соответствовать великая архитектура, выражающая при этом образ новой утопии в доступной форме. На этом этапе власть еще не определила исторические ориентиры, и архитекторы предлагали различные пути образно-метафорического поиска — от многозначной чистоты геометрических форм и аллегорий (проекты НКТП И. И. Леонидова и К. С. Мельникова) до откровенной эмблематики (ЦТКА К. С. Алабяна и В. Н. Симбирцева). Естественным следствием этой архитектурной «отрешенности» от конкретного исторического времени стало и возрождение популярного в предреволюционной России палладианства, лидером которого являлся И. В. Жолтовский [51. С. 35].

Глава 2. Образные темы советской архитектуры 1930—1950-х гг. и способы их воплощения

Формирование комплекса метафорической образности сталинской архитектуры хронологически совпадает с рождением образа Дворца Советов (1931—1933 гг.) и концепции города-ансамбля (1931—1935 гг.). В первой половине 1930-х гг. происходят существенные изменения — централизуется структура государственного управления, формируются единые творческие союзы. Соответственно, происходят и образные трансформации в системе представления действительности в архитектуре. Осуществляется переход от социально-типологических поисков, проводимых в рамках градостроительных дискуссий 1920-х гг. и конкурса на проект реконструкции старой и планировки новой Москвы 1930—1931-х гг. к разработке генерального плана-

директивы Москвы 1935 г. Новые планировочные принципы последнего непосредственно выражали имперский пафос сталинской политики.

Проектирование Дворца Советов и генплана реконструкции Москвы тесно взаимосвязаны. Масштаб строительства Дворца Советов полностью определял основные принципы реконструкции столицы. Каждая значительная постройка в образно-смысловом и градостроительном отношении увязывалась с Дворцом Советов. Достаточно вспомнить о таких этапных произведениях советской архитектуры, как неосуществленные проекты здания Наркомата тяжелой промышленности на Красной площади и в Зарядье (1934—1936 гг.), реализованные «образцы заботы о человеке» — жилые палатки, а также «уменьшенные подобию» Дворца Советов — высотные здания Москвы (1948—1956 гг.). В смысловом плане значение Дворца Советов было настолько велико, что пространственная ситуация никак не могла повлиять на его форму. Она была абсолютна и своим «совершенством» определяла структуру окружающего пространства. Веками складывающаяся пространственная структура Москвы подгонялась к новому масштабу и к новым столичным функциям. Архитекторам приходилось творить, исходя из весьма противоречивых установок «сохранения основ исторического наследия сложившегося города, но с коренной перепланировкой его путем решительного упорядочения городских улиц и площадей» [104].

Исторический центр Москвы варварски разрушался, подчиняясь «памятнику эпохи», но сам памятник так и остался нерукотворным. Дворец Советов не мог быть построен, так как явился символическим выражением общественного строя, который был построен только «в основном», и его образ просто не мог получить конкретного и, как к тому стремились, окончательного, а значит и материального воплощения. Строительство «главного здания страны» не могло быть закончено еще и потому, что смысл, им символизируемый, не мог обрести сферу независимого существования, поскольку конституировался в противостоянии внешнему врагу, а после 1945 г. враг потерял конкретные очертания и стал не столь страшен. К тому же проблема единственности и неповторимости величия Дворца Советов не могла быть решена при наличии установки «догнать и перегнать», так как материальное осуществление идеи приобретает индивидуальную форму, а это представляет для нее опасность быть превзойденной.

Но поскольку ни один культ не отправляется без материальных атрибутов, модель советской реальности в уменьшенных копиях Дворца Советов и в структуре пространственных связей города-ансамбля тиражировалась по всей стране. Это определяет необходимость тщательного изучения образной структуры Дворца Советов в ее связи с концепцией города-ансамбля сталинской эпохи. Прежде всего, обратимся к анализу общих закономерностей строения образно-смыслового поля сталинской эпохи и их связи со способами архитектурно-пространственных построений.

Этапы конкурсного проектирования Дворца Советов достаточно подробно описаны в специальной литературе [12, 125, 137]. Остановимся подробнее на образно-смысловом аспекте архитектурного формообразования.

Основой конкурсного проектирования здания Дворца Советов стал поиск первообраза, идеального выражения структуры смысловой реальности. Поиск образной основы сооружения ведется как бы в двух сферах, условно соотносимых с дальним (глубинным) и ближним (поверхностным) контекстами образности.

Глубинные слои формируют каркас архитектурного смыслопорождения, поверхностные — определяют логику самодвижения архитектурного произведения в смысловом поле культуры. Дальний контекст образности связан с поиском иконического образа сооружения, воплощающего «штурм высот снизу» [75. С. 9], и опирается в основном на общекультурные архетипы и стереотипы. Этот уровень формообразования прослеживается в теме полусферы-ступы в конструктивистских проектах предварительного конкурса Б. М. Иофана, Н. А. Ладовского, бригад ВОПРА и ВАСИ. Затем наиболее ярко в темах столпа и Вавилонской башни у Б. М. Иофана. Постепенно на первый план выходит тема памятника-монумента, как онтологического основания и пребывания в вечности «бессмертного подвига пролетариата». Параллельно с этим проявляется образ башни-маяка, проецирующего героическое настоящее в сияющее завтра. Все это подкрепляется историческими аналогиями и тем самым мифологизируется в качестве «живой вечности» и незыблемости советского государства и его создателя, хранителя и защитника — пролетариата.

В основе большинства пространственных построений Дворца Советов лежит развитая осевая композиция. На уровне пространственного типа она проявляется или в типе античного алтаря на высоком подиуме, продолжением и ядром которого становится амфитеатр, или в типе мавзолея эпохи позднего эллинизма, где место погребальной камеры занимает тот же амфитеатр. Глубинный слой архитектурной образности представлен темой Места, объединяющего людей в ритуальном действе.

Ближний контекст образности составляет поиск художественных форм и принципов, адекватно выражающих «непреходящее значение героического подвига советского народа». Это контекст поиска исторических прототипов и аналогов, связанных с конкретными сооружениями, символизирующих вечные ценности. Границы ближнего контекста образности были заданы проектом Дворца Советов И. В. Жолтовского и в какой-то мере проектом Б. М. Иофана, отмеченными высшими премиями на Всесоюзном конкурсе 1931 г.

И. В. Жолтовский писал: «Мы должны разрешить проблему строительства Дворца Советов с таким расчетом, чтобы это грандиозное здание было центром будущей Москвы, оправдывающим и определяющим всю планировку столицы ... Дворец Советов... должен определить стиль Москвы. Это тот принцип, ко-

торый был положен в основу планировки античных городов. При проектировании Дворца Советов следует, поэтому, учесть богатейшее культурное наследие античности. Нам придется опереться на этот исторический стиль и от него уже идти более современными путями к нашим дням» [110. С.157]. Проект И. В. Жолтовского ставил задачу разрешения нового типа городского ансамбля. Тема ансамбля, «наполненного исключительно глубоким идейным содержанием, охватывающего обширные пространства» становится основной в советской архитектуре [46. С. 1]. Все новые общественные и жилые здания, площади, набережные и проспекты проектируются с учетом их связи с Дворцом Советов.

Проект Дворца Советов И. В. Жолтовского (1931 г.) состоит из системы открытых дворов, связывающих площадь перед главным входом с Большим и Малым залом. Фасад, ориентированный на Кремль, решается как диалог между пятиярусной башней и многоколонным портиком. Большой зал явно имеет своим прототипом Колизей. Развиваясь по продольной оси, комплекс являет собой плавно перетекающую архитектурную цитату: от греческого эллинизма к римскому и далее к некоему варианту ранней христианской архитектуры.

В конкурсном проекте третьего этапа (1932 г.) И. В. Жолтовский предложил более целостный вариант типа палатцо. Комплекс представляет собой параллелепипед, расчлененный на ярусы. Так, на подиум в духе Дворца дожей водружен эллинистический алтарь, увенчанный трехъярусной башней. Прототипом структурной основы этого проекта видится Сухаревская башня. Эту же тему он развивает и на заключительном этапе конкурса в сотрудничестве с А. В. Щусевым, только подиум-параллелепипед приобретает характер периптера, перекрытого мощным аттиковым этажом. Хотя академики и не выиграли соревнования, стиль, предложенный ими, предопределил художественные нормы сталинской архитектуры.

Неоренессансные мотивы использовали и будущие соавторы Б. М. Иофана — В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейх (1932—1933 гг.). Их композиции строятся на сочетании монументального объема, прототипическую основу которого составляют Дворец дожей и Базилика в Виченце Палладио. В одном из последних вариантов добавляется резкая вертикаль, решенная в духе триумфальной колонны императора Траяна.

Бригада ВОПРА (К. С. Алабян, Я. Н. Додица, А. Н. Душкин, А. Г. Мордвинов, В. Н. Симбирцев), отдавая дань конструктивизму, сделала акцент на зрелищной функции, но уже разрабатывала ее как тему Колизея (1933 г.). Они предложили замкнутый цилиндрический объем, подчеркнув главный вход пилонами-знаменами и трехъярусной башней, отсылающей к структуре эллинистического мавзолея. Подиум, на котором покоится цилиндр Зала съездов, как в большинстве проектов, ризалитами со стороны главного входа напоминает античный алтарь.

Б. М. Иофан и его команда были явными фаворитами заключительного этапа конкурса. Их проект стал развитием идеи, представленной в начале закрытого тура (1931 г.) — подиум, увенчанный круглой четырехъярусной башней с фигурой рабочего, держащего на высоте 250 м светящуюся красную звезду. Две галереи ограничивали внушительные лестницы, обращенные к Кремлю, формируя гибрид эллинистического алтаря и мавзолея. Образная основа проекта — Вавилонская башня. Этот вариант и был принят к дальнейшей разработке.

В последующем образ башни-мавзолея окончательно превращается в башню-постамент. В вариантах 1936—1937 гг. ярусное построение становится чище, силуэт строже. Нижний ярус уже напоминает не античный алтарь, а структуру Мавзолея Ленина на Красной площади, изменяются масштабные соотношения скульптуры, расположенной на ярусных членениях. В стремлении к усилению символической выразительности само здание превращалось в скульптуру.

Интересны историческими реминисценциями проекты, предложенные архитекторами, не участвовавшими в заключительном этапе конкурса: А. Ф. Жуковым, Д. Н. Чечулиным. В проекте, выполненном при участии А. В. Куровского, используемые прототипы — мавзолей в Галикарнасе и мавзолей Адриана — проступают ярче и очевидно должны ассоциироваться с идеей вечности.

Проекты Б. М. Иофана отсылают нас к тому же прототипу, характерному для европейских погребальных культур, — эллинистический мавзолей, увенчанный статуей хозяина гробницы. Здесь на бессознательном уровне прослеживается родство общекультурных архетипических представлений — противопоставления жизненного порядка и хаоса смерти. «В пределах погребальной культуры противостояние смерти (хаосу) осуществлялось посредством “консервации” и собственного тела умершего, и его “этоса”, нажитого при жизни. Жизненная сила, пребывающая в ближайшем окружении человека, должна была сохранить его от исчезновения. Могущество смерти как бы уравнивалось совокупной *энергией* обитателей поселения, соорудивших усопшим их смертные жилища» [105. С. 38]. Именно в рамках погребальной культуры зарождается символическая архитектура. Погребальные сооружения не подвластны времени — это символ вечности.

Дворец Советов сооружался на века, как символ противостояния «коммунистической религии» остальному миру, и демонстрировал своей структурой «правильное мироустройство». Структурные единицы ордера Иофана антропоморфны [98. С. 124]. Ступенчато-пилонообразная проработка архитектурной формы Дворца Советов явилась символическим выражением иерархической структуры советского общества, ставшего постаментом-опорой своему вождю.

Образ Дворца Советов был predetermined с самого начала. Проект Г. М. Людвига, единственный отмеченный на предварительном этапе, определил главный принцип организации образной структуры Дворца Советов — ступенчатое сооружение на мощном стилобате. Статичная, зиккуратоподобная структура, предлагаемая Г. М. Людвигом, соответствовала структуре выстраиваемой смысловой реальности, но при этом ей недоставало экспрессии, выражающей идейную целеустремленность масс, объединенных в творческом порыве.

Структура смысловой реальности эпохи получает законченное выражение в программных произведениях школы Б. М. Иофана — синтетическом образе Дворца Советов и Выставочном павильоне 1937 г., экспрессия «пилонолопаточного» стиля которых была созвучна напряженному духу времени. Образная основа Дворца Советов — синтез «организмов масс», оформленный в ступенчато-пирамидальную композицию — предстает как иконическое выражение «лестницы на небеса» и устремленности к «золотому веку», который скоро наступит вновь и будет длиться вечно. Это символ мифического времени, когда небо опустится на землю и мир обретет былую целостность.

С одной стороны, стремление к тотальной целостности и замкнутости проявляется в центрально-осевой симметрии плана и вертикальности членений, «объединенных в едином порыве» опустить небо на землю, а с другой — пилонообразная форма этих членений обещает свободный доступ каждому желающему. В этом проекте проступают контуры обещанного всеобщего рая, начинающего как будто реализовываться в повседневной жизни.

Образ ступенчатой пирамиды Дворца Советов, концентрирующего на себе все пространственные связи центра Москвы, ясно выражает концептуальную основу смысловой реальности эпохи. Обозначение священного Центра (*axis mundi*) — Места, в которое стягиваются все горизонтальные Пути — пространственные связи города, страны, мира. Посмотрите, например, на проект планировки юго-западной территории г. Москвы. Это Место-Перекресток, что в системе мифопоэтического мировидения обозначает акт выбора-подвига дальнейшего пути. По «небесной лестнице» осуществляется восхождение масс, ведомых Героем к счастью и новому «золотому веку». Форма стилобата Дворца Советов — ориентация ризалитами главного входа на Кремль и полукружие противоположного фасада — как бы подразумевает историческую преемственность нового центра мира и окончание мировой истории.

Б. М. Иофану под «чутким руководством» И. В. Сталина удалось синтезировать образ здания-символа, обозначившего переход в иную реальность — советский Утопос [109. С. 23]. Проект, выполненный в соавторстве с В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейхом (1933 г.) практически решал все задачи, которые сталинская эпоха ставила перед архитекторами: «Каждое сооружение должно иметь свой не только технический, но и художественный образный

тип, и не только в системе конструкций, но и в обработке поверхностей и силуэта стен» [82. Т. 1. С. 185].

На уровне структурной организации пространства тип полностью состоялся: «аллея сфинксов» подводит к portalу, проходя через который, массы попадают в круглый зал и в акте коллективного единения вслед за вождями возносятся на вершину истории. Естественно, что требование о пропуске демонстраций через здание Дворца Советов, предъявляемое на ранних этапах проектирования, уже не актуально, потому что все пути заканчивались здесь. Пространственная модель смысловой реальности была сконструирована, дело стало за архитектурным оформлением, разъясняющим массам, что делать и в каком направлении двигаться, и пространственный тип оформляется в соответствии с этими веяниями. Например, в одном из вариантов на главном фасаде портал акцентируется гигантскими уступами-лестницами, что практически буквально выражает идею восхождения. Объемно-пространственная структура стилобата во всех вариантах, выполненных после 1933 г., ассоциативно отсылает к Мавзолею-трибуне А. В. Щусева.

Сталинская эпоха создала новый архитектурный тип, структура которого строилась на пространственно-смысловом разделении двух потоков. Один Путь для масс — «топлива» идеологических лозунгов, исчезающих в недрах Дворца; другой Путь для Вождей, чей великий дух, возносимый этим священным дымом, скользит по «лестнице в небеса», настойчиво выявляемой в ступенчатой пластике внешнего оформления. Объемно-пространственная структура Дворца Советов, дополненная строго отобранными знаками, представляла собой яркий пример идеологической целесообразности, в полной мере воплотивший двойственность и иллюзионность восприятия мира сталинской эпохи.

Дальнейшая проработка Дворца Советов фактически узаконивала наличие психотических дискурсивных практик, где архитектура становилась их активным репрезентантом и проводником тоталитарной идеологии. Этот глобальный художественно-идеологический проект полностью вобрал в себя представления о реальной действительности, которая как бы творилась всем народом по мановению политического демиурга, уходя корнями в мифологические глубины ушедшего «золотого века», а вершиной указывала путь к счастливой утопии.

Осознавая зависимость архитектурной деятельности от социально-экономических и политико-административных условий, нельзя не заметить относительной самостоятельности профессионального сознания, проявляющейся в свободном образно-метафорическом поиске. Но сталинская эпоха, обладая своими общими принципами производства смысла и способами его образного воплощения, полагала определенный предел творческой свободе. Снятие противоречий между творческой свободой и властью идеологии происходит на уровне образного синтеза концептуальных метафор организации пространства, определяющих кар-

кас смыслового поля (Место, Граница, Путь, Переход) и нейтрализующих все смысловые контексты. Эта сфера ограничивает дальний контекст образности, представленный глубинными структурами-архетипами. На следующем этапе формируется образно-метафорический комплекс, задающий общее направление и границы трансформаций смыслового поля архитектуры. Образно-метафорический комплекс объединяет все множество вариантов создания различных смысловых контекстов и представляет ближний контекст образности.

Основной порождающей метафорой ближнего контекста образности в советской архитектуре 1930—1950-х гг. стала тема дворца, связанная с образами «золотого века». Представления о дворцовости ассоциировались с ордерными постройками в классическом стиле — структурой греческого периптера и его инверсиями виде перистиля и римского форума. Существенную часть составляли репрезентации, переосмысливающие античную традицию в духе ренессанса и основывающиеся как на общей структуре пространственных типов храма, виллы и парадной городской резиденции (палаццо), так и на их конкретных воплощениях в творчестве А. Палладио, Л. Б. Альберти и др.

Дворец Советов и предшествовавшее ему проектирование Дворцов рабочих и Дворцов труда должны были совмещать черты доступности и величия и олицетворять тождественность социального и государственного блага, т. е. иметь ярко выраженный публичный характер. Это определяет обращение к храмовой архитектуре, проявляя образно-метафорический ряд, связанный с дальним контекстом образности и концептуально выражающий единение народов на пути осуществления великой идеи. Здесь образы величия и монументальности подсознательно соотносимы с образами, называемыми Гегелем «символической архитектурой».

Идея Величия ассоциировалась с образом Вавилонской башни как отдельно стоящей, так и впоследствии водруженной на стилобат. Использование последнего приема противопоставляло здание окружению, подчеркивая его значимость. Форма стилобата Дворца Советов, как правило, отсылает к структуре эллинистического алтаря или храмам римской Сирии, в которых образ величия воспринимается просто незыблемым. Прототипами идей Величия и Вечности выступают монументальные погребальные сооружения типа Галикарнасского мавзолея, мавзолея Адриана и мавзолеев римской Африки. Также присутствуют образные отсылки к формам «говорящей» архитектуры К.-Н. Леду и Э.-Л. Булле, экспрессия которых созвучна сталинской эпохе пониманием архитектуры как жизнеутверждающего искусства.

Образно-метафорический ряд, связанный с темой Вечности, Величия и Власти, интегрирует в единую смысловую систему архитектурно-пространственные типы дома-дворца, храма и мавзолея-усыпальницы. Это естественное движение на пути построения замкнутой культурной модели, мнящей

себя «венцом истории» и стремящейся к выражению идеи Вечности и Славы в монументальных зданиях, выражающих достоинство и мощь государства. Попытки увенчать здание Дворца Советов фигурой рабочего с факелом или звездой делали вечность сияющей¹⁰. Вертикальный характер композиций завершал формирование образной метафоры маяка-светоча, указывающего путь в Вечность.

Публично-репрезентативный характер советских дворцов порождает следующий образно-метафорический ряд, связывающий идею доступности с идеей зрелищности. Исходным прототипом в организации мест проведения массовых действий и зрелищ служил образ античного амфитеатра.

В советской архитектуре идея зрелищности сильно трансформируется по сравнению с греческой традицией, когда зритель мог сопереживать происходящему на сцене, находясь при этом в совершенно другом пространстве. В греческом театре между миром действительного и миром театрального представления всегда существовала граница-скена. Тотальная массовость советского действия ближе римской традиции, когда народ имел право *pollice verso*: «обращая большой палец вниз», карать и миловать. Правда, советский вариант был всегда строго запрограммирован.

Колизей становится одним из основных прототипов вместилища нового коллективного действия, но его арена представляет собой полностью отграниченный мир. Идея же зрелищности, воплощаемая советской архитектурой, делала зрителя непосредственным участником акта «творения нового мира», где мир действительного вытеснялся, где полностью стиралась граница представляемого и действительного. Советский человек становился актером непрекращающегося театрального действия, несмотря на то что многими участниками ощущалась вся нереальность происходящего.

Образно-метафорическое выражение идеи зрелищности всегда тесно сопряжено с идеей триумфа, поскольку изначально рассчитано на театрализацию ритуального действия. Исторически идея триумфа непосредственно связана с идеей прохождения врат, символизирующих процесс очищения перед входом в иное пространство, переход из профанного пространства в сакральное. Отражение этих представлений отмечается в усилении темы главного входа с помощью элементов, отсылающих к египетским пилонам, греческим пропилеям, римским триумфальным аркам — к формам, которые обычно подчеркивают сакральность Перехода. Правда, обряд триумфа, зародившийся в древнем Риме, был ориентирован скорее на внешнюю сторону действия, чем на внутреннее

¹⁰ С наибольшей силой метафора сияющего величия воплотилась в «подземных дворцах» — станциях Московского метрополитена. Советская идеология стремилась распространить свет правды повсеместно. Представления о подземелье всегда мрачно окрашены и ассоциативно связаны с миром зла и тяжелым рабским трудом, а поскольку советский труд — это «освобожденный труд», осветить подземный мир было жизненно необходимо. По словам А. Г. Мордвинова, архитектура метрополитена доставляла не только эстетическое удовлетворение, но и способствовала развитию в массах чувства общественного достоинства [90. С. 5].

переживание обряда, а советская цивилизация основывалась на внутренней экзальтации коллективных переживаний.

Триумфализм советской архитектуры довоенного периода прослеживается в многочисленном использовании аркад, обелисков, триумфальных колонн. Последний мотив активно использовался в конкурсном проектировании Дворца Советов, да и окончательный его вариант по образной трактовке напоминает триумфальную колонну. Триумфальная тематика проходит через всю советскую архитектуру — от выражения победы пролетариата к выражению идеи «торжества социализма» и величия победы советского народа в Отечественной войне.

После войны ярко выраженный триумфализм советской архитектуры находит воплощение в проектировании и строительстве московских высоток, а также многочисленных триумфальных арок — сооружений, связанных с государственной идеологией и призванных утверждать ее в веках. Тема военного триумфа, тесно переплетаясь со спецификой публично-репрезентативного существования советского человека, ярко проявляется в образном характере жилой застройки.

В отношении пространственной организации жизни жилье советского человека не отличалось разнообразием и было мало комфортабельным. Зато внешнее оформление фасадов разнообразилось, строго следуя принципам идеологического утилитаризма. В советском градостроительстве жилые кварталы, особенно прилегающие к центру, образно трактуются как неприступные крепости с башнями и триумфальными въездными воротами. Границы квартала формирует сплошной фронт домов, где даже отдельно стоящие здания связываются в непрерывную границу аркадами и колоннадами. По мере удаления от центра характер границ становился менее помпезным. Зачастую в попытках упростить форму и декор фасады приобретают откровенно бутафорский характер.

Важную роль в структуре архитектурного смыслообразования сталинской эпохи играет тема Памяти и Славы. Опираясь на веру в постоянство культурных ценностей, она прочно связывает выделенные выше образно-метафорические ряды. В теме Памяти и Славы образы величия и дворцовости сливаются с образными метафорами зрелищности, сияющей вечности и триумфа, порождая новый архитектурный тип здания-монумента, фактически здания-скульптуры. Образ Дворца Советов неразрывно связан с понятием города-ансамбля и, если не определил, то существенно трансформировал структуру пространственных связей любого советского города, особенно в послевоенный период.

Советская архитектура пыталась решить не только проблему отдельного здания — символа эпохи, но и проблему организации системы пространственных связей всего города в целом. Основным объединяющим моментом, пре-

вращающим город в единый ансамбль, мыслился композиционный стержень, связывающий главные городские ворота (вокзал) с «сердцем» города (Дом Советов). Постепенно город начинает трактоваться как тело — разрабатывается концепция города как законченного живого организма. В архитектурной мысли существовала вербальная модель, что город — это органическое единство, целое, хотя в отношении практической работы подчеркивалось, «что в вопросе ансамбля нет никаких ясных, четких, научно обоснованных представлений» [66. С. 179]. Например, по словам А. М. Мостакова, «город — это сумма ансамблей. Ансамбль — сумма зданий. Если архитектор умеет проектировать здание, то он должен уметь проектировать ансамбль, а, следовательно, и город как сумму этих элементов. Все дело только в том, что задача от отдельного здания до города всемерно усложняется, и для того, чтобы спроектировать город как большое архитектурное полотно, нужно быть большим мастером» [66. С. 14].

Этим можно констатировать переход на другой иерархический уровень — смену масштабных регистров, в результате чего система выражения советской архитектуры становится более разветвленной. «Всем крупным общественным сооружениям свойственен жанр монументальности, так как народ воздвигает их как памятники себе и желает в них видеть олицетворение своей мощи, силы и величия» [114. С. 49]. Победа в Великой Отечественной войне в сталинской культуре трактовалась как подтверждение внеисторической правоты пролетариата и неизбежности советского строя. Поэтому закономерно, что после войны главной проблемой становится превращение темы города-организма в тему города-памятника. Но даже уподобление города живому организму осуществлялось, прежде всего, на уровне композиционного единства, а не на уровне целесообразного функционирования, что автоматически превращало город в статичную, неразвивающуюся, исключительно репрезентативную систему.

После войны в смысловом пространстве происходит смещение акцентов. Образ Дворца Советов — образ здания-памятника советской эпохи — начинает тиражироваться, становясь неотъемлемым элементом — сердцем — каждого города и тем самым занимая подчиненное положение по отношению к рождающемуся образу города-монумента.

Тема здания-скульптуры уступает место своему пространственному воплощению, она как бы выворачивается наизнанку в стремлении объять весь мир. Политика идеологической экспансии в символическом пространстве и гипертрофия масштабов приводит к тому, что синтетичность тоталитарной метафоры, достигнутая в образе Дворца Советов, как бы разлагается в концепции города-ансамбля на ряд элементов, за каждым из которых закрепляется определенная образно-смысловая функция.

Фаза застывания и стагнации, как правило, порождает в архитектуре гигантоманию и тиражирование культовых сооружений, что видно на примере использования архитектурно-пространственного типа Дворца Советов. К тому же тоталитарной системе необходимо было переключиться на другой уровень целостности, поскольку возникло два семантически равнозначных идеологических ядра — Дворец Советов и монумент Победы. Необходимо было решить задачу создания новой моноцентрической системы. Послевоенная реконструкция Сталинграда стала одним из вариантов ее решения, где внешнее проявление формы было обязано порождать строго определенные ассоциации [66. С. 76].

К середине 1950-х гг. реализация теоретических положений концепции города-ансамбля наталкивается на ряд серьезных противоречий. Реальная жизнь города не желала вписываться в мертвые схемы, а идеология не могла синтезировать новые и перерабатывать старые мировоззренческие схемы. Все это обусловило истощение творческого потенциала сталинской культуры. Символично тиражирование уменьшенных копий Советов — высотных зданий (1948—1954 гг.), с одной стороны, кардинально изменивших облик Москвы, а с другой, обозначивших закат сталинской архитектуры. Модель советской реальности, воплощенная в образе Дворца Советов, себя изжила. Упоение пафосом победы и процессом «построения нового мира» уже не выполняло функции вытеснения истинной реальности, эмоциональный порыв угасал. Поддержание духа требовало заботы о теле — послевоенная разруха обострила жилищную проблему. Возникает установка на массовость и унификацию строительного производства¹¹. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР 1955 г. «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» положило официальное начало витку нового культурного цикла.

Глава 3. Творческий метод архитектора сталинской эпохи.

Концепции и принципы формообразования мастеров советской архитектуры 1930—1950-х гг.

Любой крупный мастер обладает индивидуальным почерком, но, как правило, направленность его творческих поисков исторически predetermined [21, 24, 56, 80].

Для архитектора сталинской эпохи метод свободного творческого поиска был невозможен и ограничивался идеологической установкой на коллективное творчество. Проанализируем логику формообразования сталинской эпохи через призму творчества архитекторов, ею более или менее признанных и при этом имевших оригинальные творческие концепции и собственные архитек-

¹¹ В рамках данного исследования вопросы, затрагивающие социально-экономические проблемы, не рассматриваются.

турные школы, таких как И. В. Жолтовский (1867—1959 гг.), И. А. Фомин (1872—1936 гг.), И. А. Голосов (1883—1945 гг.). Сюда следует добавить имя Б. М. Иофана (1891—1976 гг.), не имевшего собственной выраженной теоретической концепции, но ставшего автором здания «символа эпохи».

Концепция И. В. Жолтовского строилась на идее извечной эстетической ценности классической формы, в свете которой история архитектуры рассматривалась как смена различных типов архитектурного мышления. Классика как творческий метод, в изложении И. В. Жолтовского, представлена системой заповедей и аксиом, основанных на принципах реализма и близости природе. Формообразующие принципы классики в его системе выступают основным средством создания художественного образа в соответствии с объективными законами природы, созерцаемыми в действительности [82. Т.1. С. 37]. Концепция И. В. Жолтовского представляла собой стройную, законченную эстетическую систему. Он был «удивительно последователен в проведении своего творческого кредо» [122. С. 65] и это постоянство привлекало многочисленных последователей.

В своем творчестве И. В. Жолтовский опирался на палладианские принципы решения стены. Стена у него, как и у Палладио, является главным инструментом пространственного формообразования, «первичным элементом всего построения, стена господствует как плоскость и как масса» [13. С. 55]. Из высказываний самого мастера ясно, что в абстрактно-теоретическом плане композиционные трансформации стенового каркаса у него основываются на принципе аналогии между архитектурным образом и живым организмом. Каждая его работа дает «представление о пространственно-объемной композиции как о едином органическом целом, которое членится и размножается согласно особым, чисто архитектурным закономерностям, являясь в то же время творением искусства, выражающим самочувствие человека, его концепцию мира, его отношение к природе, другому человеку и к социальной среде» [82. Т. 1. С. 35]. В этом для мастера заключается основная проблема языка архитектуры, которым он виртуозно владел. Каждый вводимый им декоративный элемент логически оправдан и выполняет свою роль в общей структуре архитектурного образа.

Тема фасада-стены у И. В. Жолтовского становится как бы непосредственным выражением становящейся границы между человеком и миром, где «подлинный реализм раскрывает закон становления» [116. Т.1. С. 40]. Этим логично объяснить увлечение мастера творчеством Палладио, искавшего принципы архитектурного выражения личностного становления в эпоху позднего Возрождения.

Созвучность палладианства духу сталинской эпохи прослеживается также на уровне принципиальной организации структуры пространственных типов. Например, антропоцентричность мировидения эпохи Возрождения, нашедшая свое яркое выражение в пространственной структуре Виллы Ротонда, струк-

турно соотносима с пространственной визуализацией советской идеологии в центричной композиции Дворца Советов Б. М. Иофана. Правда, в Вилле Ротонда принцип взаимодействия вертикальной оси и равнозначной геометрии плана допускает еще свободную связь с землей и природой во всех направлениях, а «символ» советской эпохи однозначно ориентирован на зенит и явно противопоставлен окружению, как бы воспаряя над миром.

В системе композиционных принципов Палладио каждый элемент получает свою логическую мотивировку и точно определенное место, что не могло не привлекать советскую архитектурную мысль 1930-х гг., стремившуюся к «правдивому» выражению действительности. Анализируя свои заграничные впечатления (1936 г.), Д. Аркин пишет: «В этой системе композиционной иерархии каждая форма наделяется своей постоянной характеристикой, своим постоянным иерархическим “званием”» [9. С. 56]. Особенно подчеркивается интерес Палладио к оптическим свойствам форм, зрительным, а не конструктивным членениям стены — контрасту различно обработанных каменных поверхностей и элементам ордера, приобретающим характер рельефа. Палладио канонизировал ренессансные принципы трактовки фасада как «графическую экспозицию», закрепив за ним роль «основного носителя архитектурной идеи» [13].

У И. В. Жолтовского логика тектонического построения архитектурной формы также разворачивается в изобразительном плане и источник вдохновения для него тот же — гармония природы. В основе всех образно-пластических построений И. В. Жолтовского лежит принцип понимания здания как живого организма — когда его образ в целом и в каждой своей части выражает связь с природой. Архитектурное сооружение, как считал мастер, должно обладать «столь же наглядным закономерным построением, как и прекрасные творения самой природы, и когда, наконец, вместе с этим здание будет подчинено единому замыслу создающего его человека, который отразит в этом замысле идеи и чувства своего народа, своего времени...» [34. С. 783].

Ренессансное понимание стены определяет границы образно-пространственных построений И. В. Жолтовского — от выявления пространственного каркаса в гармоничном взаимодействии различных ордерных сеток в жилом доме на ул. Моховой (1933—1934 гг.) до выявления границы-плоскости как в доме на Большой Калужской улице (1949 г.) или Смоленской площади (1952 г.). Дом на ул. Моховой, интерпретирующий формы Лоджиа дель Капитанио и палаццо Вальмарана в Виченце А. Палладио, стал манифестом историзирующей классики, обратившим многих архитекторов в ее русло. Несмотря на то, что это здание критически оценивалось современниками, виртуозная адаптация классического образца к современной пространственной структуре поставила его в разряд образцов, которым хотели подражать. Благодаря дому на ул. Моховой провозглашенный в 1933 г. курс на освоение наследия стал приобретать конкретные черты.

Следует отметить, что «последним гвоздем в гроб конструктивизма», как назвал дом на ул. Моховой В. А. Веснин, так же как и «сталинского неоклассицизма» (жилые дома 1950-х гг.), явились творения И. В. Жолтовского. Композиционное взаимодействие массивного ордерного каркаса и стеклянного заполнения в доме на ул. Моховой маркирует начало полагания границ в смысловом пространстве сталинской культуры — начало ее отграничения от остального мира и начало построения жесткой иерархической системы, как в идеологическом плане, так и в архитектурной теории. Архитектурный образ дома на ул. Моховой производит впечатление укрепленной, но еще пока визуально проницаемой границы. Образное построение домов И. В. Жолтовского конца 1940-х — начала 1950-х гг. совсем иное — пространственные границы непроницаемы, строго очерчены и маркированы в соответствии с местом, которое они занимают в иерархической системе идеологического утилитаризма. Возможно, сам мастер трактовал бы свои произведения иначе. Его композиции целостны и структурны, отсюда они легко интерпретируются и как выражение завершенной иерархической модели сталинской культуры, возводящей границы и бастионы, и как совершенный архитектурный организм, в котором нет ничего лишнего.

Многочисленные высказывания И. В. Жолтовского об аналогии архитектурного сооружения и живого организма позволяют выявить основные композиционные законы, на которых базировалась его творческая концепция:

закон единства или «оживления материи», заключающийся в единстве целого и его частей. Этот закон является основой архитектурного образа, развертывание которого всегда должно идти по направлению от целого к части;

закон иерархического соподчинения, когда любой архитектурный организм должен восприниматься как часть некоего целого, которому он подчиняется или которое он подчиняет себе. Подчинение это заключается в том, что сам мастер называл «статическим началом», которое порождает и определяет отдельные элементы архитектурной композиции, но при этом все они наделены движением и «ориентированы к своему "статическому началу", причем безразлично, исходит это движение от него или оно к нему направлено» [82. Т. 1, С. 38];

закон дифференциального развития или «размножения», вытекающий из предыдущего и определяющий композицию архитектурного ансамбля. Это закон взаимодействия композиционного ядра и периферии: «как в живом организме, все части подчинены главному, доминирующему началу и, тяготея к нему, в то же время как бы преодолевают инерцию, становясь, чем дальше от центра, тем более мелкими и легкими» [82. Т. 1. С. 39];

закон органического роста или равновесия, заключающийся в установлении равнодействующей между силой тяготения и силой роста. Этот закон определяет все виды горизонтальных и вертикальных членений и пропорциональные отно-

шения элементов архитектурного организма, т. е. его тектоническую структуру, выражающуюся в преодолении силы тяготения в вертикальном направлении и силы инерции в горизонтальном. И. В. Жолтовский устанавливает три системы роста архитектурного организма: «молодой» организм, развивающийся в быстро убывающих и крупных членениях; «зрелый», растущий в медленно убывающих и мелких членениях; «стареющий», рост которого не преодолевает силы тяжести и дает нарастающие членения [82. Т. 1. С. 38, 39].

Самой уязвимой чертой эстетической концепции мастера являлась ее внеисторичность [34. С. 789]. И. В. Жолтовского даже обвиняли в «формально-механистическом, метафизическом» отношении к архитектуре, поскольку подобная абстрактность и схематичность тектонических принципов «мешают глубокому, правдивому изучению действительности и ни в коем случае не помогают правильному пониманию взаимоотношения между формой и содержанием» [94. С. 11].

С другой стороны, налет внеисторичности как раз и делал востребованной творческую концепцию И. В. Жолтовского в 1930-е гг., когда власть усиленно ориентировала архитекторов на интернациональные, вечные ценности классики.

После войны прототипические образы приобретают ярко выраженный национальный характер. Теперь главной задачей архитектуры становится увековечение подвига народа-победителя и необходимость стирания его нового опыта (взгляд на жизнь Европы изнутри), обусловившая полную культурную самоизоляцию. Началась борьба с космополитизмом, что вызвало кратковременную опалу И. В. Жолтовского. Но сам мастер никогда не выпадал из образно-смыслового контекста эпохи. Например, он активно использует неорусские мотивы в проектах восстановления центра Сталинграда. Поскольку требовалось срочно восстанавливать «нарушенные границы между мирами», И. В. Жолтовский, как мастер, тонко чувствующий смысловые трансформации, создает свою версию архитектурной границы — дома на Большой Калужской улице и Смоленской площади.

Дело было не столько в борьбе с космополитизмом и необходимости ориентации на национальные традиции, сколько в том, что время поисков уже прошло. Административно-командная система управления государством и культурой полностью сложилась, и требовалось изображать нечто иное: не становящееся и процесс органического роста, а фиксировать ставшее — окончательно оформившуюся пространственно-временную модель сталинской эпохи. В конце 1940-х гг. в советской архитектуре наступает этап канонизации идеологических образов.

«Внеисторический» характер исканий мастера — поиск вечных архитектурно-композиционных законов и, прежде всего, особое внимание к артикуляции фасадной плоскости-границы полностью соответствует духу времени. Поэтому,

несмотря на критику, академик И. В. Жолтовский не раз удостоивался Сталинских Государственных премий. К тому же внеисторичность как поиск идеальных принципов мироустройства — характерная черта всех утопий [67, 124].

При изучении наследия И. В. Жолтовский старался обращать внимание не на внешнюю форму, а на конструктивную логику. В понятие классического он вкладывал принцип соответствия гармонии архитектурного «организма» гармоний природы. Высшей творческой задачей мастер ставил поиск художественной правды как поиска логики архитектурного мышления. Этический и эстетический принцип сливались в его творчестве. А. Г. Габричевский упоминает о том, что И. В. Жолтовский говорил, «что он стремится дать человеку как можно больше “радости”, той высшей радости, которую человек получает от общения с природой, от ее красоты» [34. С. 789], а это, наряду с «правдивостью», неотъемлемое качество «пространств ликования», в которых так нуждался тоталитаризм.

«Одушевленность» образной основы работ И. В. Жолтовского, нерасторжимо целостная по своей структуре, подчеркивает мифологическую тональность сталинской эпохи, особенно в отношении проводимой концепции города как единого организма. И если И. В. Жолтовский как архитектор ориентирован на извлечение и использование принципов «классической архитектуры» как вечной логики природного формообразования и познание целостности архитектурного организма через тектонику ордера, то его ученик И. А. Голосов изучает классический принцип устройства «организмов масс» путем их разъятия-сборки. «Голосов как бы разбирает, не разбивая, исторические архитектурные формы и собирает их вновь в своем конструкторе в обновленном порядке, согласно выведенным при разборке ”правилам универсальной грамматики форм“» [1. С. 20]. Оба мастера, опуская внешнюю стилистику, были заняты поиском единой логики архитектурного построения: И. В. Жолтовский — той, что «основана на неизменных законах архитектоники, законах сжатия, трения и растяжения, которые так же неизменны, как законы тяготения или законы роста» [82. Т. 1. С. 50]; И. А. Голосов — поиском взаимодействия организмов архитектурных масс или геометрических объемных форм.

Присутствует единство общей направленности логики архитектурного формообразования, но расстановка акцентов индивидуальна и в рамках смысловой матрицы эпохи носит взаимно дополнительный характер. Если И. В. Жолтовский набрасывает понятийную сеть Ренессанса на сооружения нового типа, гармонизируя отношения между новой пространственной структурой и традиционной формой, одушевляя последнюю, то И. А. Голосов анализирует классические прототипы поэлементно и затем собирает вновь, пытаясь найти соответствие новой картине мира. Организм масс И. А. Голосова — это работа отлаженной машины, четко функционирующей объемно-пространственной структуры.

Внешне творчество И. А. Голосова, в отличие от творчества И. В. Жолтовского, выглядит стилистически неоднородным. И. А. Голосов начинал как убежденный неоклассик, пройдя путь от символического романтизма к конструктивизму и постконструктивизму. Но его творчеству присуще внутреннее единство — «путь создания современной формы на основе изучения классической формы» [82. Т. 1., С. 425].

И. А. Голосов концентрируется на упрощении ордерной структуры сооружения и, в отличие от неоклассических поисков И. А. Фомина, оставляет в стороне попытку ее трансформации. Концепция И. А. Голосова основана на четком делении на главные и второстепенные составляющие. Он акцентирует структурные принципы ордерной системы, опуская элементы, риторически обогащающие образ. Его метод — это область чистого архитектурного синтаксиса, где семантическая нагруженность образа (пропорциональная зависимость элементов и членения) отступают на второй план. По сравнению с И. В. Жолтовским, И. А. Голосов работает на более высоком уровне художественной абстракции.

Так, в основе пространственных построений И. А. Голосова лежит поиск «примитива», он пытается оперировать на уровне иконического знака. Под «примитивом» И. А. Голосов понимает «первое, начальное, охватывающее весь предмет сразу понятие» [124. С. 210]. Для него это отправная точка архитектурного мышления, то, что позволяет объединить в одно целое и определить сущность «ситуации масс». Архитектор ищет абсолютную, чистую форму, где классическая основа становится лишь отправной точкой поиска композиционного взаимодействия. Все его пространственные построения связаны с выработкой нового канона. Ордерная классическая основа сначала очищается до чистых геометрических примитивов. Затем вырабатывается свой фиксированный словарь архитектурных единиц и делается попытка создания нового синтаксиса объемных форм, где ордеру отводится или второстепенная роль — обогащение образа — или он полностью опускается (конструктивистский период).

И. А. Голосов в своем творчестве ставил строго определенные границы и старался не выходить за рамки композиционных принципов, им самим же оговоренных. Возможно, в этом проявилось определенное соответствие творческой направленности мастера и пространственной организации смысловой матрицы эпохи — полагание пределов в установлении сквозной многоуровневой иерархии.

В начале 1920-х гг. И. А. Голосовым была создана взаимосвязанная система теории построения архитектурных организмов и теории движения в архитектуре. Своеобразие данной системы заключается в попытке объединить «классицистическую и кубофутуристическую эстетические концепции, которые не вытеснили одна другую, а как бы наложились друг на друга» [124. С. 37]. Основной задачей архитектора И. А. Голосов считал создание художественной формы, отвечающей причине, ее породившей, соответствие ее духу места

и времени: «Архитектор должен быть свободен от стиля в старом, историческом смысле этого слова и должен сам творить стиль, получающийся как результат соответствия архитектурной формы содержанию или назначению (идее) вещи» [82. Т. 1. С. 410].

Суть творческого метода И. А. Голосова заключается в различении понятий архитектурных массы и формы. Масса характеризуется «полным отсутствием внутреннего содержания, кроме своего объемного значения и положения относительно пространства и родственных с ней масс» [124. С. 211]. Она представляет собой геометрический примитив архитектурного сооружения и становится формой только при наличии определенного содержания, как «выражение сущности-содержания какого-либо предмета. Она есть граница явления. Архитектурная форма есть выражение архитектурной мысли» [124. С. 52]. В зависимости от роли, которую играют массы в структуре объекта, И. А. Голосов подразделяет их на субъективные массы, т. е. независимые и объективные, играющие подчиненную роль. Соответственно подразделяются и архитектурные формы: на субъективную, несущую общую идею сооружения, и объективные, определяющие частные моменты. В рамках теории построения архитектурных организмов И. А. Голосов пытается разрешить противоречия, возникающие в результате взаимодействия пассивных и активных линий тяготения архитектурных масс, выстраивая их в многоуровневую, пропорционально и ритмически организованную систему иерархических отношений. Понятие тяготения в концепции И. А. Голосова тесно связано с принципом движения архитектурных масс и форм, который используется мастером для создания динамических композиций, призванных выразить веяния времени.

Отталкиваясь от анализа конкретных исторических форм — египетские пирамиды, Парфенон, Пантеон, Церковь Вознесения и дворец в селе Коломенском, колокольня Сан-Марко в Венеции, Тайницкая башня Кремля и Сухаревская площадь в Москве, — мастер выявляет способы построения архитектурных масс, как отдельных, так и их организмов. В этом для И. А. Голосова заключается ценность культуры: «В интересах сохранения в произведениях зодчих здравого смысла современности нельзя базироваться на классических решениях как исходной точке, мы должны иметь архитектурные законы» [82. Т. 1. С. 414].

Первый неизменный закон композиционного построения, выделяемый зодчим, основан на рациональном принципе художественной необходимости, под которым понимается «целесообразное выявление сущности сооружения, его положение, зависимость как элемента в организме нескольких сооружений» [82. С. 411, 416]. Границы применения этого закона шире конструктивной необходимости, поскольку в нем заключается, прежде всего, художественное противопоставление ритмически организованной системы произведения архитектуры

хаосу. Из этого положения вытекают последующие законы: «пространственных положений и соотношений архитектурных масс, пропорциональной художественной зависимости объемов, художественного восприятия, выражения психологического воздействия архитектурно-художественных масс и форм, независимость некоторых явлений и многие другие законы» [82. С. 411].

В основе пространственных построений, предлагаемых школой И. А. Голосова, лежит принцип сборки архитектурного объекта на основе классического набора простых объемных тел и выявление простейших взаимоотношений форм как основы их понимания. Ориентация на примитив и любовь к крупной форме вынуждает И. А. Голосова обращаться к изучению свойств геометрических примитивов — куба, призмы, пирамиды, конуса, цилиндра и шара. На уровне выявления геометрических свойств форм композиционные поиски И. А. Голосова ведутся до 1932 г., поскольку «построение большой вещи — Дворца советов» не могло решаться в «неприятной упрощенности форм» [82. Т. 1. С. 425]. Возникла потребность в создании более сложной в морфологическом отношении и более однозначной системы выражения, понятной трудящимся массам и соответствующей величию исторического момента. Советская идеология базировалась на словесных конструкциях и к архитектуре, соответственно, стали предъявлять требования повествовательно-изобразительного характера.

В 1935 году на Всесоюзном творческом совещании А. В. Щусев озвучил формулировку новых задач искусства: «Творческие искания в литературе и пластических искусствах привели к социалистическому реализму как методу, единственно понятному массам и созвучному нашей эпохе. Отсюда встает задача изучения культуры классического востока — Греции и Рима. Ибо стиль этой культуры, родившейся из близости к природе, является реальным и понятным массам» [82. Т. 1. С. 194]. Рафинированная эстетика символического романтизма и конструктивизма не могла быть принята нарождающейся маргинальной культурой, поскольку предполагала наличие значительного интеллектуального багажа, а традиционные стереотипы дворцовости были проще и понятнее массам.

Стремясь дать ответ на запросы времени, И. А. Голосов не оставляет попыток создания абсолютно новой архитектурной формы. Именно в проекте Дворца Советов им была сконструирована абсолютная форма, выражающая образ государственной машины. Это была «своеобразная система построения массивной так называемой живой стены, то есть та архитектура, которая представляет собой блок с народом, в каждом блоке народ, празднества, и все это освещено, и все это живет и движется. Это основная идея Дворца Советов, и на фоне всего в нише — памятник Ленину в 45 метров, который производил бы совершенно потрясающее впечатление... Это и есть существо архитектуры, рожденное нашим временем» [82. Т. 1. С. 432]. Здесь образ тоталитарной

машины выражен И. А. Голосовым весьма недвусмысленно как в изобразительном плане, так и вербальном. Даже ее общепризнанный иконический знак — проект Дворца Советов, принадлежащий Б. М. Иофану, допускает более свободные интерпретации.

Творчество И. А. Голосова интересно тем, что несмотря на все свое своеобразие и конструктивистские предпочтения, оно формировалось строго в русле эволюции смыслового пространства 1930—1950-х гг. Возникают сооружения нового типа, призванные оформить идею массовых зрелищ — клубы, Дворцы труда, театры массового действия, а также идею коллективного проживания — жилые комбинаты. Это период, когда требовалось «достигнуть гармонии масс, которая должна существовать в каждом сооружении» [124. С. 61]. Для И. А. Голосова форма самодостаточна: «Архитектурная форма есть граница архитектурного выражения». Пространство как бы вкладывается в нее, в отличие, например от чистого конструктивизма А. А. Веснина, для которого пространственная форма становится производным от функции. Основа пространственных построений И. А. Голосова — поиск взаимодействия между объемными элементами, каждому из которых присваивается определенное место и роль в многоуровневой иерархической системе. Для истинного конструктивиста архитектурная граница становится следствием проявления внутреннего устройства, у И. А. Голосова же внутреннее устройство архитектурных масс прочитывается на основе заранее известного кода (например, цилиндр — лестница), границы масс четко определены, а трансформация происходит только в результате их субъект-объектного взаимодействия. Как только определилась образная структура пространственного типа в архитектуре (конкурс на Дворец Советов 1931—1933 гг.), И. А. Голосов переходит к использованию внешне репрезентативных форм. Иконический код уступает место риторическому, в котором знак-икона встраивается в символически-повествовательный ряд.

Поиском компромисса между иконическими и риторическими архитектурными кодами можно назвать творчество И. А. Фомина и последователей его школы. Если у И. А. Голосова происходит как бы наложение ордерной и кубофутуристических систем, где ордер может присутствовать, а может и исчезнуть, то у И. А. Фомина это взаимодействие происходит на уровне взаимопроникающего пересечения равноправных структурных сеток: ордера и железобетонного каркаса. В результате трансформируются не только синтаксические связи, но и непосредственно сами элементы формально-тектонического словаря.

В отличие от И. В. Жолтовского, использующего традиционный классический словарь и сложившиеся до него значения форм, И. А. Фомин на основе «решительной и коренной реконструкции классики» пытается создать новый архитектурный язык [82. Т. 1. С. 132]. И. В. Жолтовский полностью погружен в риторику архитектурных границ, он решает тему фасада как границу между

мирами. В 1930-е гг. мастера интересует процесс в точке роста — это еще граница-среда, находящаяся в процесс своего становления (дом на Моховой). Постепенно, что особенно заметно по проектам жилых домов 1940—1950-х гг., граница застывает и становится практически непроницаемой, за исключением некоторых точек¹². Это уже граница-экран. Она отталкивает зрителя, заставляя окунуться в «кровоток» улиц-вен города-организма, и помимо своей воли он становится участником движения масс, в отличие, например, от работ И. А. Голосова, где человек занимает по отношению к архитектурному объекту позицию стороннего наблюдателя. Оперировав конструктором крупной формы, И. А. Голосов концентрируется на примитиве и решается на трансформацию ордерного языка лишь в середине 1930-х гг. (дом на Яузском бульваре в Москве, проекты Дома ТАСС и Дома книги, здание Высшей профсоюзной школы). И. А. Фомин же, в противовес И. А. Голосову и И. В. Жолтовскому, сразу увлекается поиском нового структурного принципа и пытается проникнуть внутрь традиционной структуры, деформируя и видоизменяя классическую основу. Для И. А. Фомина уровень иконического формообразования актуален лишь при разработке монументов, а при работе над сооружением с внутренним пространством он использует ордерную основу. Ордер у И. А. Фомина становится метафорой преемственности культурной традиции, указывающей на дворцовый характер новых общественных зданий.

В отличие от И. В. Жолтовского и И. А. Голосова, И. А. Фомин видит ценность классики в том, «что она необычайно гибка и способна к безграничным трансформациям... Всегда новая трактовка, новые пропорции, новое декоративное оформление, обусловленное новой идеологией» [82. Т. 1. С. 130]. Для Фомина классическая ордерная архитектура представлялась не столько источником композиционных принципов и средств гармонизации архитектурного образа, сколько набором форм, обладающих некоторыми значениями и с помощью которых архитектор может создавать «высказывания» на любые темы. «Отказ от критериев, освященных классикой, Фомина не пугал» [48. С. 420]. Он, в отличие от И. А. Голосова, не устанавливал для себя пределы изменений ордерной структуры.

Разработка основной темы эпохи — героического подвига пролетариата — требовала от архитектуры выражения утрированного величия и монументальности, что нашло свое место в концепции «красной дорики» И. А. Фомина. «Он мечтал об архитектуре мужественных и торжественных форм, которая лаконичными, простыми средствами повествовала бы о величии революционных событий» [88. С. 38]. Создание «пролетарской классики» подразумевало

¹² Тема входа (очищения) как проникновения в квартал — вопрос для особого рассмотрения. Так же как и этапы формирования характера границ-экранов, который проявляется уже в середине 1930-х гг. (дома А. Бурова и А. Мордвинова на ул. Горького; дома И. Вайнштейна на ул. Чкалова в Москве), правда, без той органичной тектоничности и целостности, присущей творениям самого И. В. Жолтовского.

под собой реконструкцию ордерного языка: «...эту классику надо настолько видоизменить и перекроить, что от нее останется лишь остов, но остов крепкий, мощный, испытанный. Над этой классикой надо много поработать; ее надо упростить, удешевить, стандартизировать, лишить ее элементов роскоши, бутафории и всякого налета аристократизма, одним словом, опролетаризировать» [124. С. 530]. И. А. Фомин создает архитектуру патетического гигантизма [48. С. 412], одновременно опирающуюся на вечные ценности и созвучную духу времени.

Еще до революции, анализируя отечественный классицизм конца XVIII — начала XIX в., И. А. Фомин выявил для себя канон классической красоты — простота и ясность, логичность и лаконичность композиций, «не боящихся повторений одной и той же хорошо сочиненной детали» [82. Т. 1. С. 116]. В основе пространственных построений И. А. Фомина лежит разложение здания на структурные сетки — план и фасад, которые максимально упрощаются в стремлении выработать архитектурные формы, адекватные новым функциям, новым строительным конструкциям и материалам в отличие от метода И. А. Голосова, который оперировал отдельными упрощенными объемами (крематории в Петрограде, клуб им. Зуева).

Идеалом формы наибольшего упрощения плана для И. А. Фомина являются круг, квадрат и прямоугольник; «даже крестообразная форма считается излишним усложнением» [82. Т.1. С. 116]. Простота фасада заключается в точно найденных пропорциях стен и отверстий, идеал — гладь стены, где исключение делается лишь для колонны. Излюбленными вариантами решения пространственной структуры становятся развитые осевые композиции, которые, как правило, включают парадные площади, фланкированные дорическими портиками, пропилонами или парными башнями (Дворец рабочих и крематорий в Петрограде, проект сельскохозяйственной выставки в Москве, проект дома общества «Динамо», здание Моссовета, проекты Наркомтяжпрома, Академии наук и др.).

Ордер в творчестве И. А. Фомина подвержен предельным упрощениям и многочисленным трансформациям, но отказаться от него полностью было бы для мастера отказом от самой Архитектуры. Он искал конструктивно оправданное решение стены, сочетающее тектонику ордера и железобетонного каркаса. Выражением стремления И. А. Фомина к спартанской архитектуре, к простоте фасада стал проект Дома Советов в Брянске (1924 г.), где ордер был редуцирован до чередования простых лопаток с нейтральным межоконным заполнением. Попытка была признана неудачной и в 1925 г. в проекте Промбанка для Свердловска И. А. Фомин впервые применяет ордерную метафору каркасной конструкции — сплошное стеклянное заполнение и простенок в виде спаренных полуколонн, перекрытых антаблементом — аттиковым

этажом с прямоугольными проемами. Пределом реконструкции ордера для мастера становится тема спаренной колонны, которую он разрабатывает в доме общества «Динамо», затем в новом здании Моссовета. В последнем проекте его система пролетарской классики обрела наиболее законченное выражение. И. А. Фомин считал, что мотив спаренных колонн позволяет разрешить противоречие между конструктивной структурой каркасного многоэтажного здания и ордером как знаком порядка.

И. А. Фомин шел к созданию нового колоссального ордера, используя формулу: «Единство, сила, простота, стандарт, контраст и новизна». Архитектор в его представлении должен быть функционалистом, чтобы «уметь правильно построить план»; рационалистом, «чтобы наиболее дешево и целесообразно использовать строительные материалы в смысле конструкции и детализации компонентов», но, прежде всего, формалистом, поскольку именно «архитектурная форма есть наше средство формирования сознания, настроения человека» [82. Т.1. С. 133].

В 1930-е гг. И. А. Фомин отказывается от лаконизма пролетарской классики: «Предельная простота стиля, отсутствие полнозвучных форм, примитивизм и какой-то аскетизм в архитектуре не доходят до масс» [82. Т. 1. С. 130]. В его «голове рождаются новые архитектурные концепции из сочетания двух ордеров, большего и меньшего, что дает возможность выгодно подчеркнуть масштабность и давать пространственное глубинное разрешение» [116. Т. 1. С. 128]. Эта идея была реализована только в завершенном посмертно доме Совмина УССР в Киеве. Все явственней в его творчестве начинает проступать принцип устройства советского пространства — иерархия ячеистой структуры. Теперь у классики следует учиться «единственному общему принципу — что в каждом сооружении должна господствовать единая центральная идея, являющаяся частью общей идеи, более широкой, — квартала, города, страны, эпохи» [82. Т. 1. С. 134].

Направление творческих поисков И. А. Фомина эволюционировало от монументальной героики пролетарской классики к монументальному выражению работы отлаженной государственной машины. Стремление к тотальной упорядоченности выражено в заимствовании у классики: «1) построения дома как единого органически целого, настолько законченного, чтобы в нем ничего нельзя было ни прибавить, ни убавить; 2) ордера как элемента порядка и дисциплины. Ордер при этом значительно упрощается, многие его элементы ликвидируются, а остальное перерабатывается, «чтобы дать решения более крепкие, мощные, лишённые излишеств, способные в лаконичной и твердой форме передавать идеологию нашего времени» [82. Т. 1. С. 141]. В общественных зданиях, требующих больших световых площадей, И. А. Фомин предлагал ликвидировать стену, оставляя лишь пилоны, в жилых домах он считал лучшим

найденным решением кессончатое обрамление каждого окна. Последнее решение его, правда, удовлетворяло не в полной мере, но как нельзя лучше соответствовало духу времени.

Проект кессонированного Дома Наркомтяжпрома И. А. Фомина (1934 г.) и концепция живой стены Дворца Советов (1932 г.), предлагаемые И. А. Голосовым, отражают подсознательно прочувствованное ими сегрегированное состояние общества — массив ячеек, связанных раствором идеологических лозунгов. Для сравнения, в образе Дворца Советов Б. М. Иофана, В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха внутренняя структура властной пирамиды уже не прочитывается — показана лишь внешняя оболочка. В середине 1930-х гг. Фомин искренне считал, что «нужно искать новые графические оформления, дающие гармоническое решение несмотря на необычность пропорций», «содружество железобетона с классикой». Согласно смысловым установкам поиск структурного единства подменяется его изображением — на «железобетонный скелет одевается тело из кирпича» [82. Т. 1. С. 142].

В русле усложнения архитектурной риторики лежали требования величия и монументальности образа, которые предъявлялись к нему на протяжении всего развития советской архитектуры. Отвечая этим требованиям и одновременно составляя определенную альтернативу историческим стилизациям в духе неоклассики, в 1930-е гг. формировалась творческая концепция школы Б. М. Иофана, так называемый стиль Дворца Советов. В произведениях Б. М. Иофана не применялись ордерные детали. «Он всегда искал в классике аналоги, но лишь для того, чтобы “оттолкнуться” от них, в претворенном виде используя традиции, достижения современной архитектуры, огромный собственный опыт, сочетая традиционные и новейшие материалы» [159. С. 99].

Эмоциональность образного выражения достигалась Б. М. Иофаном за счет применения упрощенных пилонов, лопаток и целостной скульптурности образа. Своеобразная интерпретация темы пилона, исключая прямые аналогии с ордерной системой, воспринималась новым словом в советской архитектуре 1930-х гг. Но скорее эта стилистика отражает тенденции все большей архаизации массового сознания и египетско-семитские корни социализма [131. С. 289, 515, 539]. Ордер Иофана напоминает своими членениями архитектуру древнего Египта и Месопотамии (стены комплекса пирамиды Джосера, рельеф саркофагов, изображающих структуру дома, зиккурат и т. п.).

С опорой на исторические исследования школы Анналов это можно объяснить некоторым психоментальным сходством, поскольку ни один смысл не существует без одновременного отложения в виде определенной морфологической структуры и раз сложившаяся форма может претерпевать различные трансформации, приобретая новые оттенки содержания [120. С. 109].

В сталинской архитектуре эксплуатировались искусственные, идеальные конструкции, подчиняющие индивидуальное творчество. А любая идеальная конструкция утверждает только видимость. Образ Дворца Советов должен был служить утверждению символической реальности. Эта функция не специфична для соцреалистического метода, а присуща искусству на всех этапах его развития. Например, в 1911 г. В. Кандинский писал: «...Величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы *этой* свободы. Но *эта* мера, во всяком случае, должна быть исчерпана и в каждом случае исчерпывается» [58. С. 50].

В своем творчестве Б. М. Иофан исчерпал эту меру полностью. В его работах «стиль советской эпохи» обрел логическое завершение. Именно Б. М. Иофану принадлежат знаковые архитектурные сооружения довоенной эпохи — Дворец Советов и выставочные павильоны в Париже (1937 г.) и Нью-Йорке (1939 г.). Выставочный павильон СССР на Парижской выставке стал венцом творческих исканий соцреалистического метода на его пути к синтезу искусств — «порождением многолетней и кропотливой работы огромной лаборатории советского зодчества, возглавлявшейся тогда Иофаном» [131. С. 143]. Б. М. Иофан не был первым. Например, образная экспрессия решения Парижского павильона (1937 г.) уже угадывается в пьедестале памятника В.И. Ленину в первом проекте правительственного центра в Киеве И. А. Фомина (1935 г.).

Пилонно-лопаточный стиль Б. М. Иофана представляет собой как бы промежуточное звено между иконичностью архитектурного образа, разрабатываемого в рамках символического романтизма 1920-х гг. и повествовательно-символической риторикой архитектуры 1940—1950-х гг. Если не подходить к вопросу догматически, как писал А. В. Рябушин, Б. М. Иофаном был разработан свой ордер, характеризующийся крупномасштабностью и филигранной профилировкой преобладающих вертикальных членений [110. С. 99]. Стиль Дворца Советов явился логичным завершением поисков монумента-знака эпохи символического романтизма. Монумент-знак приобретает внутреннее пространство — сначала в Мавзолее работы А. В. Щусева, затем в проекте Дворца Советов — здании-пьедестале, включившим Большой зал на 21 тыс. человек, который должен был создать у зрителя впечатление амфитеатра под открытым небом. Здесь определенным образом прослеживаются реминисценции, отсылающие к возникновению египетских пирамид и Вавилонской башни, которые в интерпретации Гегеля самым способом своего формирования показывают то, что объединяет людей, а именно — религиозные представления народов» [35. С. 32].

В конце 1950-х гг. эта скульптурная символичность образа Дворца Советов стала считаться главным пороком проекта, что потребовало проведения нового конкурса и даже на другом месте. И. Ю. Эйгель пишет, что Б. М. Иофан до самого конца так и не смог отказаться от образа высотной композиции, поскольку тот «не был для него случайной находкой, а выражал определенное понимание существа современного монументального сооружения, предназначенного для широких народных масс» [131. С. 120]. Культура изменила ориентацию, но мастер утратил чувство времени и не чувствовал ее горизонтальной направленности.

Мы вкратце проанализировали логику архитектурного формообразования сталинской эпохи через призму творчества четырех ведущих советских архитекторов — И. В. Жолтовского, И. А. Голосова, И. А. Фомина, Б. М. Иофана. Этот выбор обусловлен тем, что каждый из них имел не только собственную творческую концепцию, но и множество учеников. Предельно обобщая, можно сказать, что их творческие кредо в комплексе дополняют друг друга и представляют целостную модель функционирования смысловой реальности сталинской эпохи. Каждый мастер играл свою роль в общем процессе создания новой формы, структура пространственных построений каждого из них представляет собой различные проекции одной и той же модели смысловой реальности.

Принцип работы И. В. Жолтовского заключался в изъятии классических принципов организации пространственных границ. В центре его внимания — целостная система, правда, он конструирует не само тело, в отличие от Б. М. Иофана, а его оболочку. Некоторым исключением здесь можно назвать промышленные сооружения, выполненные им и его учениками («квадрига Жолтовского» в составе Г. Гольца, С. Кожина, М. Парусникова, И. Соболева) в стиле, называемом С. О. Хан-Магомедовым «гармонизированным конструктивизмом». Хотя и там И. В. Жолтовский старается найти компромисс между каркасом и остеклением, не разрушая фасадной плоскости, строго симметричной и тщательно спропорционированной. А. В. Иконников, например, называет здание котельной МОГЭС (1927—1929 гг.), построенное И. В. Жолтовским, проявлением парадокса Гегелло. А. В. Иконников рассматривал остекленные эркеры здания котельной как продолжение парадоксального истолкования темы колоннады, примененного учеником школы И. А. Фомина А. И. Гегелло в конкурсном проекте административного здания общества «АРКОС» (1924 г.). В этом А. В. Иконников увидел «стремление ”вывернуть наизнанку“ классический стереотип, сохраняя вместе с тем “отчетливые аллюзии” — предложение нового нарочито двусмысленного знака архитектурного языка» [48. С. 424].

Школы И. А. Фомина и И. А. Голосова, по сравнению со школой И. В. Жолтовского, отличается отсутствием прямого цитирования принципов ордерного построения формы. Они шли через упрощение и трансформацию традиции к новой форме, отражающей становление нового мировоззрения. И. А. Голосов концентрируется на выявлении логического примитива архитектурного сооружения, разбирая классические прототипы на отдельные геометрические объемы и собирая их заново в обновленном порядке. В отличие от И. А. Фомина он трансформирует не сами элементы архитектурного языка, а занимается выявлением синтаксических правил, т. е. непосредственно решением проблемы установления новой структуры пространственных связей. Единицы архитектурного словаря И. А. Голосова носят характер геометрических универсалий, что ограничивает его архитектурный синтаксис уровнем иконических знаков. Голосов структурирует отношения архитектурных масс и форм, выстраивая многоуровневую иерархическую структуру, И. А. Фомин же структурирует саму форму. Точнее говоря, единицы архитектурного словаря И. А. Фомина носят строго конвенциональный характер и играют роль определенных маркеров, отсылая наше воображение к определенным элементам классического ордера. В работах школы И. А. Фомина иконический код всегда встроен в структуру риторического. К этому И. А. Голосов подойдет под влиянием смысловой матрицы эпохи только в конце 1930-х гг. Надо еще раз подчеркнуть, что, в отличие от И. А. Голосова, И. А. Фомин никогда не ставил себе пределов трансформации классического ордерного языка.

Анализ творчества И. В. Жолтовского, И. А. Голосова, И. А. Фомина и Б. М. Иофана проявляет архитектонику смысловой реальности сталинской эпохи и взаимодополняющий характер их творческих кредо в системе ее построения.

Несмотря на то что каждый мастер по-своему ставил и решал творческие задачи, генеральная идея творческого метода каждого из них в комплексе представляет собой этапы построения смысловой реальности эпохи.

Извлечение системы «вечных» принципов композиционной организации, соотносимых с гармонией природы — у И. В. Жолтовского. Затем изучение их структурной основы, заключающееся в разъятии на составляющие с последующей сборкой — у И. А. Голосова, сопровождающаяся трансформациями выявленных единиц и связей согласно смыслообразу эпохи у И. А. Фомина и частично И. А. Голосова, и, наконец, синтетическое проявление этих принципов — в творчестве Б. М. Иофана.

Наиболее полно процесс становления смысловой реальности выражается в структуре архитектурного образа произведений И. В. Жолтовского и Б. М. Иофана. Творчество одного — выражение ее становления, поскольку можно сказать, что начало и конец сталинской архитектуры отмечены его произведениями, а творчество второго — образная фиксация ставшего.

Выводы по разделу I

Идеологический контекст советской архитектуры определялся двумя типами отношений: между массовым сознанием и государственной властью, между властью и личностью. Идеология уничтожала все, что не вписывалось в ее рамки, и стремилась к созданию устойчивой понятийной сетки, структурирующей пространство человеческого существования и фиксирующей основные нормы и правила, под которые подгонялась реальная жизнь. В советском культурном пространстве была осуществлена диктатура мирозерцания, где творческая страсть поддерживалась не столько террором, сколько поэзией и мистикой мифотворчества.

Любое архитектурное произведение обретало смысл и красоту только через причастность к ценностям социальной доктрины. Архитектурный канон разрабатывался не в сфере рационального мышления, а исходя из глубин коллективного бессознательного, обретающего форму социальных архетипов.

Идеологические установки были неотделимы от символического способа их выражения, задавали границы концептуальной организации советского культурного пространства и служили логико-грамматическим каркасом процесса архитектурного формообразования.

В системе выражения сталинской архитектуры выделено и рассмотрено три уровня формообразования: концептуальный (смысловая реальность), композиционный (ее пространственное выражение), образный (ее архитектурное выражение в конкретных сооружениях). Это, в свою очередь, обуславливает необходимость анализа архитектурного формообразования в двух аспектах: объектном и процессуальном. Анализ объектной составляющей относится к сфере пространственного выражения смысла (символическая концептуализация) и фиксируется в архитектурных типах пространственной организации дома, храма, дворца, города. Анализ процессуальной составляющей принадлежит сфере риторики архитектурного образа и определяет специфику архитектурного выражения в конкретный период в творчестве отдельных архитекторов.

В концептуальном плане советская архитектурная теория опиралась на эстетическую систему Г. В. Ф. Гегеля, с которой ее сближало линейное восприятие исторического времени, ориентация на поиск абсолютной классической формы.

Композиционная логика архитектурного формообразования определена ценностным ранжированием пространства советского города и классификацией его архитектурных объектов по степени их идейно-художественной значимости и близости к центру. Каждому архитектурному объекту, помимо определенного места в пространственной иерархии города, ставился в соответствие определенный набор исторических прототипов и аналогов.

Пространственное выражение смысловой реальности в сталинской архитектуре представляло собой полагание границ по отношению к внешнему миру, что определило принципы ценностного ранжирования пространства советского города и предпочтительное использование древнеримских, восточно-эллинистических и ренессансных прототипов, разрабатывавших тему стены-границы. От рациональности концепций соцгорода и дома-коммуны советская архитектурная мысль проделала путь к иррациональному типу публичного дворца, интегрировав в пространственные типы символической архитектуры (пирамиды, башни) пространственные типы утилитарно-целесообразного характера (портики, амфитеатры). При этом в заимствуемые типы вкладывалось совершенно иное понимание мира. Классическое наследие, став символом высших ценностей и идеалом рациональной целесообразности в сталинской архитектуре, подсознательно интегрировалось в образный пласт древневосточной тематики, связанный с идеей выражения монументального величия. В результате синтезируются новые архитектурно-пространственные типы для отправления советского культа: Мавзолей Ленина, Дворцы Советов, город-монумент.

Сфера архитектурной образности, включающая принципы индивидуальной творческой переработки избранного исторического наследия, ограничивалась идеологическими установками. В основе всех образно-пространственных построений 1930—1950-х гг. лежал определенный комплекс архитектурных метафор. Этот образно-метафорический комплекс определил отбор, принципы трансформации и адаптации архитектурных типов и форм, ставших инструментом внедрения системы разрешенных в советском обществе практических абстракций (Власть, Величие, Вечность, Правда, Счастье, Свет) и архитектурно-пространственных смыслов (Дворцовость, Триумфализм, Иерархия, Порядок), стал основным средством конструирования образа нового мира.

Основопологающей образной темой советской архитектуры была тема Власти, порождающая темы Вечности и Величия, а в послевоенный период — темы Памяти и Славы соответственно. В темах Памяти и Славы пространственные образы монументального величия (дворец-храм) сливаются с образными метафорами зрелищности, сияющей вечности (маяк-светоч) и триумфа, порождая новый архитектурно-пространственный тип — здание-монумент. После 1945 г. тема здания-скульптуры постепенно уступает место своему пространственному воплощению — городу-монументу, выворачиваясь наизнанку в стремлении объять весь мир. Город в профессиональном сознании превращается в статичную, неразвивающуюся, исключительно репрезентативную систему. В рамках концепции города-ансамбля происходит окончательное перерождение градостроительной идеи города-организма¹³ в идею города-монумента.

¹³ Необходимо отметить, что предпосылки данного процесса были заложены изначально, поскольку уподобление города живому организму в сталинской культуре осуществлялось, прежде всего, на уровне композиционного единства, а не на уровне целесообразного функционирования города как социального организма.

Контрольные вопросы к разделу I

1. Как идеология влияла на формообразующие поиски в советской архитектуре 1930—1950-х гг.?
2. Как мифологические представления влияли на формирование художественного образа в советской архитектуре 1930—1950-х гг.?
3. Расскажите о понимании реализма в советской архитектуре 1930—1950-х гг.
4. На какие исторические архитектурные прототипы была ориентирована советская архитектура 1930—1950-х гг., какие идеологические установки определяли их выбор и трансформацию?
5. В чем состояло различие понятий «архитектурная классика» и «классицизм» в представлении архитектора сталинской эпохи?
6. Как вы понимаете выражение «идеологический утилитаризм»?
7. Назовите основные положения концепции образно-пространственного формирования послевоенного советского города.
8. Какова роль архитектурных прототипов и стереотипов в построении образа Дворца Советов?
9. Изложите содержание дальнего (глубинного) и ближнего (поверхностного) контекстов образности в конкурсных проектах Дворца Советов 1931—1933 гг.
10. Опишите образную структуру проекта Дворца Советов Б. М. Иофана.
11. Назовите основные смыслообразующие метафоры советской архитектуры 1930—1950-х гг. и их пространственное выражение.
12. Как была организована система пространственных связей советского города?
13. В чем отличие образно-пространственной модели советского города 1930-х и 1950-х гг.?
14. Назовите основные положения концепции архитектурного формообразования И. В. Жолтовского.
15. Опишите творческий метод И. А. Голосова и И. А. Фомина. Точки сближения и отличия.
16. Опишите композиционные и стилистические поиски Б. М. Иофана во второй половине 1930-х гг.
17. Опишите степень принудительности и свободы в творчестве советских архитекторов 1930—1950-х гг.

РАЗДЕЛ II. ДОВОЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ ФОРМИРОВАНИЯ СТАЛИНГРАДА

Глава 1. Образно-пространственное развитие города Царицына

Датой основания Царицына считают 1589 г. На окраинах Московского государства, на месте татарского города Сарай-Чина известные градодельцы князь Григорий Засекин и воеводы Роман Олферов и Иван Нащокин заложили деревянный острог. Этот острог вошел в общую систему больших крепостей, построенных в XVI в. вдоль Средней и Нижней Волги, и постепенно стал главной крепостью оборонительной линии между Волгой и Доном.

Поскольку пространственная структура городов-крепостей определялась, прежде всего, их оборонным значением, крепости в Поволжье строились по единому, утвержденному царским указом образцу. Планы и виды Царицынской крепости, относящиеся к XVII в., аналогичны другим русским крепостям, расположенным в устье больших рек (Самара, Саратов, Симбирск и др.). В XVII в. вокруг Царицынской крепости начинают возникать первые посадские поселения, а в 1797 г. Царицын получает статус уездного города Саратовской губернии. С этого момента начинается период относительно организованной застройки его территории, связанный с реализацией первого, пока еще не утвержденного правительством плана.

До середины XIX в. развитие города Царицына мало чем отличалось от развития других городов Нижнего Поволжья, но со строительством во второй половине XIX в. железнодорожной ветки город становится важным транспортно-торговым центром.

По утвержденному плану 1820 г. город состоял из двух обособленно развивавшихся районов, разделенных поймой реки Царицы, — Старого города и Нового города или Зацарицынского форштадта. Новый город имел регулярную планировочную структуру — улицы шли параллельно и перпендикулярно береговой линии, в центре располагалась торговая площадь с церковью. Зацарицынская площадь, поначалу раскрывавшаяся на Волгу, впоследствии была обстроена торговыми лавками и складами. В основе пространственного ядра Старого города лежала регулярная сетка улиц бывшей крепости и зачатки радиально-полукольцевой структуры Преображенского предместья. К Преоб-

раженскому предместью примыкали постройки более позднего Бутырского, планировка которого была идентична планировке Зацарицынского форштадта. Овражным территориям, огибающим по дуге с севера и северо-востока бывшую крепость и отделявшим от нее Преображенское и Бутырское предместья, предстояло со временем стать ансамблем главных площадей городского центра. Именно здесь был развернут полигон для реализации идей соцгорода, города-ансамбля и послевоенной идеи города-монумента.

План Царицына середины XIX в. определял развитие города в северо-западном и юго-восточном от крепости направлениях, предполагая его общую протяженность в пределах 5 км [96. С. 107]. Расположенные по разным берегам реки Царицы районы города долгое время развивались изолированно, вытягиваясь вдоль Волги в противоположные стороны. Этому способствовал не столько сложный рельеф местности, сколько экономические условия. Долгое время город специализировался только на кустарных и рыбных промыслах и выполнял преимущественно функцию торгово-перевалочного пункта между Волгой и Доном. А строительство железнодорожных магистралей и развитие парохозяйства и вовсе ограничило его рост в сторону от Волги, мост через которую начали строить лишь в XXI в. В конце XIX — начале XX вв. в прибрежной полосе начинает интенсивно развиваться лесная и металлургическая промышленность, что окончательно определило специфику планировочной структуры города. К концу 20-х гг. XX в. Царицын вытянулся узкой полосой вдоль берега Волги на протяжении 30 км.

Соотнося линейную планировочную структуру Царицына с представлениями о структуре картины мира, можно сказать, что его история планировочного развития явила собой реализацию идеи *города-пути*. Явления совершенно специфического, поскольку понятие города в системе первичных ценностей картины мира всегда представляет собой священное Место — ее центр, фиксированный *axis mundi*.

Ю. М. Лотман отмечал, что в системе символов, выработанных историей культуры, город как замкнутое пространство может выступать в двух ипостасях. Он может быть изоморфен государству, олицетворяя собой центр идеализированной вселенной, как Иерусалим, Рим, Москва, а может быть расположен и эксцентрически, на границе культурного пространства, как Петербург [74. С. 321]. Эксцентрический город тяготеет к разомкнутости, т. е. линейности и культурным контактам — это Место, где «чужое» должно стать «своим». Концепция эксцентрического города как формообразующая идея для Царицына работает только на стадии его существования в статусе военной крепости. С утратой военно-оборонительного значения он не приобрел статуса части, своей структурой воплощающей целое.

Планы города Царицына XVIII—XIX вв. дают некоторое представление о попытках упорядочить его пространственную структуру. На реальную пространственную ситуацию механически накладывается система градостроительных стереотипов XIX в. Как символ утверждения порядка наносится строгая решетка кварталов; площади в Старом и Новом городе планируются практически симметрично и получают свои архитектурные доминанты, иерархически организуя пространство. Но самый центр — территория вокруг крепости — оставалась незатронутой планировщиками вплоть до второй половины XIX в. В архетипическом плане Город как центр обитаемого, упорядоченного мира всегда воспринимается как Храм по отношению к своему окружению, а непосредственно сам Храм становится сердцем Города. Интересно, что Царицын довольно поздно получает основную доминанту в иерархии городских пространств — главный городской собор на центральной площади был закончен только в 1916 г. Первый камень собора был заложен только в 1901 г., а сам собор освящен в 1918 г.

Смыслообраз Царицына доиндустриального периода можно подвести под определение города-перекрестка, своего рода антитезы города-места. Город-перекресток всецело ориентирован на внешние горизонтальные связи, так как его разнообразное по этническому составу население в основной своей массе было пришлым, с низким уровнем городской культуры. Поэтому культурного смыслооседания в обычном смысле практически не происходило. Интенсивность миграционных потоков и сезонный характер занятий местного населения способствовали дальнейшему формированию специфики архитектурного смыслообраза Царицына как *города-пути*, что в пространственном отношении предопределило его развитие как города линейного типа.

К началу XX в. Царицын представлял собой ряд слободских поселений, слабо связанных в композиционно-пространственном отношении. Развиваясь как транспортный узел, город-линия своей структурной основой удачно вписывался в новую индустриальную картину мира поточных технологий.

Признание промышленности главным фактором социального прогресса постепенно теснило в профессиональном сознании идею иерархически организованных городов-садов Э. Говарда (1898 г.), с их строго лимитированными пределами роста. Нарождающееся городское пространство легче подчинялось принципам функционального зонирования, предложенным Т. Гарнье (1899 г.) в проекте «индустриального города», воплощающего технократические утопии нового века. На уровне профессионального сознания линейность планировочной структуры города начала XX в., будучи следствием рациональной организации промышленного труда, несла еще и дополнительную символическую нагрузку, выражающую динамику революционной устремленности в будущее.

Глава 2. Концепция строительства пяти социалистических городов в Сталинграде

Новый этап в строительстве города тесно связан с его переименованием в 1925 г. из Царицына в Сталинград.

Смена правящего класса (революция 1917 г.) и поиск новых путей социально-экономического развития в России в 1920-е гг. требовали выражения новых способов пространственного означивания в новых архитектурных типах: социалистического города, дома-коммуны, рабочих клубов, Дворцов труда, Домов Советов.

До 1929 г. сталинградская периодическая печать в основном поднимала вопросы жилищного строительства и городского благоустройства, поскольку объявленный XIV съездом ВКП(б) курс на индустриализацию в декабре 1925 г. и последовавшая затем в 1926 г. закладка Сталинградского тракторного завода обусловили широкий прирост населения.

Вторая половина 1920-х гг. — период стихийного строительства рабочих поселков в Сталинграде. Газетные публикации того времени дают понять, что архитектурная жизнь города была обращена преимущественно к внешнему стилистическому оформлению. Основное внимание уделялось необходимости «как можно больше разнообразить постройки и обрабатывать фасады, даже простые по внешнему виду»¹⁴. Особо отмечалось отсутствие достаточного количества архитекторов-художников, имеющих «опыт в постройке новых зданий, зданий в стиле конструктивизма», но независимо от этого строительные организации должны были «иметь несколько проектов в этом стиле, которые бы можно было рекомендовать и при индивидуальных постройках и при массовых», поскольку необходимо «прививать новый стиль»¹⁵. Акцентирование внимания на внешней форме говорит не столько о том, что пространственные типы, выражающие смыслообраз эпохи, еще не сложились, сколько о низкой архитектурной культуре, воспринимавшей конструктивизм в качестве очередного стиля.

На маргинальной почве аскетизм и рационализм конструктивизма приживались с трудом. Смыслы революционной патетики, общественного и технического прогресса, вкладываемые в образ новой архитектуры профессиональным сознанием, не соответствовали массовым представлениям о благе и счастливой жизни. Образ «рабочих дворцов» как теремов в неорусском стиле и неоклассические дворцы были обыденному сознанию ближе и понятнее¹⁶.

В профессиональной сфере велась оживленная полемика, отражающая поиск стилистической направленности новой архитектуры: должен ли конструктивизм вовсе «изгнать допотопные античные стили» или все же классические

¹⁴ Какие дома нам нужны. (В порядке обсуждения) // Борьба. — 1927. — 11 дек.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Рабочие дворцы Краснооктябрьцев // Борьба. — 1927. — 10 мая.

формы для «монументальных зданий незаменимы». Сомнений не вызывало только то, что «эпоха должна быть отражена таким стилем, который должен быть проникнут сплошной динамикой, революционностью, рационализацией и целесообразностью, т. е. таким стилем, который бы обуславливал дальнейшее движение вперед»¹⁷.

Однако, несмотря на призывы к целесообразности, город застраивался бессистемно, не делалось даже частичной планировки¹⁸. Неопределенность границ городских земель порождала многочисленные конфликты ведомственных организаций. Сдвиги наметились только к середине 1929 г., когда рост промышленного строительства стал значительно опережать естественный рост города. Началась эпоха директивного планирования Сталинграда, когда стало «нужно строить новые города, отвечающие требованиям не сегодняшнего дня, а будущего»¹⁹.

Все новое строительство принадлежало будущему и проектировалось вне связи с окружающим контекстом, так как считалось, что старые города должны со временем отмереть. К тому же назревшая потребность в упорядочении городского хозяйства и архитектурно-планировочной структуры Сталинграда, подобно многим другим городам советской России, не была обеспечена достаточной материально-технической базой и не могла быть осуществлена в «самое ближайшее время», как обещали большевистские лозунги первых после революционных лет. А поскольку «революционный огонь» массового энтузиазма требовал пищи, акцент смещается на строительство очередной социальной утопии — социалистических городов будущего.

Сталинград становится одним из полигонов для осуществления концепции социалистического расселения. Газета «Борьба» летом 1929 г. писала: «Сталинград через известное время должен стать образцовым, подлинно социалистическим городом, таким городом, о которых лишь много писалось и говорилось, но которых у нас еще нет. Настал момент реализовать проекты городов будущего»²⁰.

Градостроительный хаос в Сталинграде конца 1920-х гг. явился следствием неопределенности структуры социального пространства. При всем накале социального оптимизма, к началу 1930-х гг. пути реального преобразования городов оставались неясны. Участники градостроительных дискуссий «были уверены, что создают “схемы соцгорода” и “соцрасселения”, буквалистски следуя тезисам теоретиков урбанизма и дезурбанизма. На самом деле они представили две концепции архитектурно-пространственных композиций. В одной из них доминировали объемы, а в другой пространство» [121. С. 75].

¹⁷ Какие дома нам нужны. (В порядке обсуждения) // Борьба. — 1927. — 11 дек.

¹⁸ Вопросы строительства. // Борьба. — 1928. — 16 февр.

¹⁹ Стройте города социалистического будущего (Из доклада тов. Сабсовича на пленуме горсовета) // Борьба. — 1929. — 29 сент.

²⁰ Превратим Сталинград в образцовый, подлинно социалистический город (Из речи наркомвнудела тов. Толмачева на объединенном пленуме горсовета и окрисполкома) // Борьба. — 1929. — 21 июля.

Главным «инициатором и энергичным участником»²¹ строительства социалистических городов в районе Сталинграда был экономист Леонид Моисеевич Сабсович [191]. Но, как отмечает С. О. Хан-Магомедов, неправильно было бы считать автором идеи соцгорода одного Сабсовича, поскольку она «сформировалась из идеи дома-коммуны, в процессе перерастания автономного “фаланстера” в жилкомбинат как структурный элемент города» [123. С. 137]. Концепция соцгорода основывалась на обобществлении быта и на идее прекращения роста города по достижении им определенного идеального, с точки зрения проектировщиков, состояния. Л. М. Сабсович предлагал построить в районе Сталинграда при производстве ряд небольших городов на 40 тыс. жителей. Он полагал их более удобными и выгодными по сравнению с традиционной иерархической системой организации города. Так, новая модель социальной реальности начинает конкретизироваться в архитектурно-планировочной структуре Сталинграда.

Существовавшая пространственная ситуация в Сталинграде легко ложилась на схему поточно-функционального зонирования города-линии Николая Александровича Милютина (1930 г.), стремившегося разрешить проблему удаления жилищ от мест приложения труда. Схема Милютина использовалась для Сталинграда Гипрогором (1930 г.) с максимальной привязкой к существующей ситуации, но уже *post factum*. Поэтому мы имеем ее инвертированный вариант: прибрежная зона занята промышленностью, а не парком и селитьбой, как предполагалось согласно первоначальной схеме [22. С. 60].

До конца 1920-х гг. рабочие поселки в Царицыне-Сталинграде строились рядом с промзонами, располагаясь параллельно или вокруг них, зачастую вклиниваясь между отдельными промышленными группами. Поселки не были связаны единым планировочным решением и в своей основе повторяли общую регулярную структуру города. Хаотичность селитебной ткани стесняла рост промышленного строительства — местная периодика фиксирует факты сноса недавно отстроенных жилищ в результате нарушения санитарных норм.

Интенсивный рост Сталинграда вдоль берега Волги показывал, «что нам нужно строить единый город..., надо прекратить такой ненормальный рост, ибо... экономия пространства приводит не только к упорядочению строительства, но и к сокращению расходования средств на городское благоустройство»²². К таким выводам пришла созданная летом 1929 г. правительственная комиссия по вопросам планирования Сталинграда. В состав комиссии под председательством наркомвнудела РСФСР тов. Толмачева входили председатель Крайплана Хвесин, специалист по транспорту профессор Перекрестов, инженер по благоустройству Органов, инженер-энергетик Таннер-Таненбаум

²¹ Знайте о городах будущего // Борьба. — 1929. — 27 окт.

²² Превратим Сталинград в образцовый, подлинно социалистический город // Борьба. — 1929. — 21 июля.

и архитектор профессор Семенов. В. Н. Семенову и были поручены работы по перестройке Сталинграда «на последовательно социалистических началах»²³.

В печати конца 1929 — начала 1930 гг. велась активная популяризация теоретических основ идеи соцгородов. Сталинградская «Борьба» на своих страницах помещает доклады Л. М. Сабсовича, А. У. Зеленко, многочисленные отчеты с конференций, посвященных их обсуждению. В районе Сталинграда предполагалось построить пять социалистических городов.

В декабре 1929 г. коллективом Гипрогора была закончена разработка предварительного эскизного плана пяти Сталинградских соцгородов (авт. В. Семенов, В. Попов, Д. Соболев и др.), определившего размещение промышленных предприятий, транспортных коммуникаций, территорий под жилую застройку, учреждений обслуживания. Каждый соцгород в составе Сталинграда был назван в соответствии с основным направлением его производственной деятельности — Металлгород, Центральный город, Лесной город, Электрохимгород, Город транспортников.

Градостроительную концепцию социалистического города начали реализовывать еще до окончания проектирования: одновременно с разных концов города, быстро и с размахом. В северной части Сталинграда при тракторном заводе реализуется один из запланированных соцгородов — промышленно-селитебный район, названный в градостроительной концепции развития Сталинграда «Металлгородом». В 1929—1930 гг. в его проектировании принимала участие группа немецкого архитектора-рационалиста Эрнста Мая. Одновременно со строительством Металлгорода в южной части Сталинграда возводится крупная гидроэлектростанция с жилым и учебным комплексами, строительство которых было закончено в 1930 г. Так возник еще один самостоятельный промышленно-селитебный район в составе Сталинграда под названием «Электрохимгород».

Конкретизация градостроительного проекта была поручена «лучшим архитектурным силам СССР»: братьям Весниным, И. Голосову, ВОПРА, Обществу гражданских инженеров, АСНОВА, ОСА. Доработка и детализация всех проектов проводилась специально созданным в Москве архитектурным бюро при ОГПУ под руководством Лазаря Зиновьевича Чериковера²⁴.

В основу проектирования был положен принцип обобществления всех культурно-бытовых нужд населения, основывающийся на применении коллективных форм жилища в виде типовых структурных элементов — жилкомбинатов. В концепции жилкомбината выразилось стремление социологов и архитекторов упростить сложные социальные взаимосвязи и закрепить социальную структуру «нового общества» в организации архитектурно-пространственных связей. Профес-

²³ Сталинград строился без плана // Борьба. — 1929. — 18 июля.

²⁴ Социалистические города в районе Сталинграда // Борьба. — 1929. — 13 дек.

сиональным сознанием искренне полагалось, что в «новых городах-коммунах должны поселиться новые люди, должен быть создан новый быт... Новые формы среды создают и новую психологию, новых людей»²⁵. Но на практике все обстояло несколько иначе, поскольку взаимодействие человека и среды всегда имеет двусторонний характер. Как отмечает С. О. Хан-Магомедов, «жилкомбинат с замкнутым циклом жизни оказался нежизненным элементом города, это была “закрытая” структура, не учитывающая, что усложнение общения людей в крупном городе играет роль одного из двигателей прогресса, создает новую не только планировочную, но и общественную структуру» [123. С. 145]. Да и пока не народились «новые люди» «человек вчерашнего дня» мечтал о том, чтобы «квартиры были совершенно изолированы друг от друга... При желании, при красном уголке может быть организована для жильцов общественная столовая»²⁶. Подобными индивидуалистическими оттенками пронизаны все статьи о новостройках Сталинграда 1930-х гг. («Дом коммунальников», «Дом грузчиков»). Несмотря на энтузиазм коллективного жизнестроительства, жить человек хотел в отдельной, своей квартире. Социальная реальность советского человека расслаивается на два плана: как личность он существовал в одном плане реальности, как член коллектива — в другом. В этом прослеживается начало зарождения специфики сталинской архитектуры как архитектуры масок.

Итогом этапа проектирования соцгородов для Сталинграда явился сводный проект его дальнейшего роста или так называемый проект большого Сталинграда. Этот проект был представлен В. Н. Семеновым на обсуждение президиума Сталинградского горсовета в апреле 1931 г. «Проект планировки Сталинграда принимает систему не 10—15 поселков, которые тянулись бы цепочкой вдоль Волги, около заводов, а систему четырех-пяти организованных городов с количеством населения минимум в 50 тыс. человек в каждом. Эта система, как наиболее компактная, позволяющая организовать правильную социальную базу, дает возможность наиболее выгодно окружить каждый город зеленой полосой, отделить ею жилье от промышленных предприятий. 50 тыс. человек дает возможность устроить в каждом городе необходимые технические культурно-социальные и бытовые предприятия и учреждения. Поэтому принятый Сталинградом стандарт является наиболее удовлетворяющим все запросы и потребности советского города»²⁷. Дальнейший рост отдельных городов предполагался в незначительных размерах, за счет привлечения внутренних резервов, а в целом развитие Сталинграда предполагалось «путем создания новых самостоятельных комбинатов и соответствующим им городов на новых участках»²⁸. Все жилые города теперь про-

²⁵ Профессор Кутанин. Сталинград должен жить по-новому // Борьба. — 1929. — 18 дек.

²⁶ Сталинград строится // Борьба. — 1929. — 16 ноября.

²⁷ Семенов В. Н. Проект нового города // Борьба. — 1931. — 27 апр.

²⁸ Там же.

ектировались по единому принципу — в виде подковы, раскрывающейся в сторону Волги и соединяемой с промышленной зоной кольцевым сообщением, чего нельзя сказать об уже реализованных рабочих поселках.

Уже к 1931 г. архитекторы расстались с утопическими представлениями о том, что жилищную проблему можно решить с помощью одного типа здания с жесткой социальной программой, т. е. жилкомбината. Типы жилья проект определял в зависимости от материально-технической базы и «от общих установок на организацию быта»²⁹. В процессе проектирования были проработаны различные типы домов: коммуны на 2—3 тыс. жителей с полным обобществлением быта, дома на 300—400 чел., основанные на комбинировании семейных квартир и общежитий; общежития на 700 чел. с половинным обслуживанием; облегченное жилстроительство — малоэтажные дома с изолированными 3—4 комнатными квартирами. Также предполагалась развитая система культурного и коммунально-бытового обслуживания. В центре подков располагались общественные предприятия и учреждения (фабрика-кухня, универмаг, Дворец культуры, Дом советов). Школы и другие детские учреждения, выносились за пределы жилой зоны в парки.

Проект большого Сталинграда 1931 г. представлял своего рода синтез социологических идей урбанизма (Л. М. Сабсович) и дезурбанизма (М. А. Охитович). От концепции соцгорода в нем остался принцип обобществления социальных потребностей и структурная организация районов с заданной численностью населения. В пространственном же отношении данный проект фактически отвечал законам развития гибкой планировочной структуры, вытекающей из принципов социалистического расселения, пропагандируемых концепцией дезурбанизма социолога Михаила Александровича Охитовича. Ее формальное выражение представляла линейная группа поселений (Металлгород, Центральный город, Лесной город, Электрохимгород, Город транспортников), связанная едиными транспортными коммуникациями и предполагающая рассредоточение отдельных процессов производства, где центры обслуживания заменяются сетью обслуживания.

Но содержательная часть дезурбанизма, не столько ее суть, сколько ее формально-лексическое выражение о рассредоточении, входила в противоречие с основными постулатами новой советской мифологии. Формируя целостную систему новой картины мира коллективного субъекта, советское общество должно было стремиться к тотальному единству. «Охитович предлагает на месте городской скученности “безгородское, внегородское децентрическое расселение” на максимальной отдаленности... На месте отдельной комнаты отдельные здания... Охитович предлагает политику капитализма из распые-

²⁹ Там же.

ния рабочего класса»³⁰. Концепция М. А. Охитовича в чистом виде становилась опасной, поскольку шла в разрез с происходившей в стране централизацией власти партийного аппарата и политикой формирования мифотворческого сознания нового человека.

В рамках концепции социалистического города шло расширенное воспроизводство утопического сознания. Максимализм лозунгов был рассчитан на эмоции, поддерживая тем самым массовый энтузиазм и способствуя мифотворчеству во всех сферах общественной жизни. Массовому сознанию искренне навязывалось как упрощенное понимание структуры города, так и картины социально-смысловой реальности, рисуемой в духе антитез: хаос — порядок, тьма — свет. Например: «На месте косых деревянных построек, разбрасывая грязные улицы, воздвигаются новые каменные гиганты. В стройные проспекты развернутся узенькие проулки, город вместо тьмы будет залит светом электрических огней»³¹.

Идеологическая политика была направлена на создание устойчивого стереотипа, выражающего представление о новой картине мира — единого мира для нового человека, основная задача которого «строить единый производственный и социально-культурный комбинат, представляющий единое целое»³² «Исключительное внимание» при этом уделялось формированию «людского материала, реконструкции психики человека вчерашнего дня»³³.

Стремление к тотальности сближает советскую идеологическую систему с мифотворчеством, а постулирование маниакального выравнивания в социальном пространстве проявляет ее основное противоречие. Пролетарские массы как человеческая однородность должны были формировать свою среду как набор равнозначных, а следовательно, ничем не связанных однородных пространств или, если использовать лексему, наиболее часто используемую данной эпохой, ячеек. В однородной среде отсутствуют смысловые центры притяжения, т. е. происходит обесценивание жизненного пространства, а за ним, как следствие, обесцеливание и обесценивание жизни отдельной личности. С одной стороны, это соответствовало проповедуемой существующим режимом идеологии коллективизма. С другой стороны, становится необходим стержень, способный направить и удержать энергию масс, связать пространство сегрегированных ячеек. Отсюда закономерна смена технологической разработки утопических схем соцгорода и соцрасселения эстетическим теоретизированием на тему города-ансамбля, трактуемого как единый организм.

³⁰ Строительство Сталинградских социалистических городов — практическая задача дня. Доклад тов. Хвесина на собрании партактива 14 янв. 1930 г. // Борьба. — 1930. — 17 янв.

³¹ Профессор Кутанин. Сталинград должен жить по-новому // Борьба. — 1929. — 18 дек.

³² Хвесин Т. Обновленный Сталинград // Борьба. — 1929. — 27 окт.

³³ Построим пять социалистических городов в Сталинграде // Борьба. — 29 окт.

Поэтому в 30-е гг. XX в. в советской архитектуре начинает выступать на первый план проблема городского центра. Как сплоченный коллектив формируется вокруг фигуры своего вождя, так и центр города становится полем притяжения, невидимыми связями объединяющим разрозненные части в единое целое. На примере Сталинграда мы видим отражение этого процесса в том, как линия поточно-функциональной схемы Н. А. Милютина в проекте В. Н. Семенова и др. начинает сворачиваться в подковы, приобретающие свои культурно-бытовые центры.

Начало данного процесса также можно проследить на проекте города ближайших лет, предлагаемого одним из членов краевой планировочной комиссии Александром Устиновичем Зеленко и опубликованного сталинградской газетой «Борьба» конце января 1930 г. Прежде всего А. У. Зеленко выделяет три характерных элемента города будущего: «элемент жилого строительства, элемент транспорта и элемент не занятой домами площади, которая должна быть превращена в зеленый парк и в городские совхозы»³⁴. Местоположение некоего подобия центра здесь пока неопределенно. А. У. Зеленко располагает его за пределами жилых кварталов — «дальше в парке где-нибудь раскрывается большая площадь»³⁵. Данное пространство предназначалось для больших массовых действий и «потому окружающие дома: дома культуры, дома советов, библиотека, научные и художественные институты должны быть так расположены, чтобы все вместе они являлись не только прекрасным зрелищем свободной осмысленной жизни, но и местом — если хотите, амфитеатром, с уступов которого на плоских крышах тысячи людей могут смотреть вниз на новое театральное культурно-политическое “действие” масс»³⁶.

Так общественное пространство начинает концентрироваться, постепенно приобретая статус центра в архетипическом образе амфитеатра. К 1933 г. оно инвертируется — амфитеатр выворачивается в пирамиду-зиккурат, иллюстрируя то, как власть масс переходит в руки вождя и у этого «действия» остается единственный зритель — вождь (скульптурное завершение в проекте Дворца Советов Б. М. Иофана).

С одной стороны, в концепции соцгорода ограничение жизненной сферы человека архитектурно-планировочными средствами становится для профессионального сознания средством реализации мифа о всеобщей свободе, равенстве и братстве. С другой стороны, психология массового сознания сопряжена с тенденцией маниакального выравнивания, стирания индивидуальных различий. Новая социальная реальность становится началом полагания жестких границ для личности и эпохой безграничных возможностей для массового человека.

³⁴ Зеленко А. Город ближайших лет // Борьба. — 1930. — 31 янв.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же.

Как отмечал Х. Ортега-и-Гассет, захват власти массами, как правило, влечет за собой ощущение возросшей высоты исторического момента [95. С. 55—56]. В искусстве это сопряжено с тем, что его настоящее, при всей своей ориентированности в будущее, опирается на поиск аналогий и прототипов в прошлом. В свете этого становится понятным обращение советской архитектуры к классическому наследию, осуществившееся в рамках конкурсного проектирования «памятника эпохи» — Дворца Советов (1931—1933 гг.) и теоретического обоснования планировки городов-ансамблей.

Глава 3. Роль представлений об идеальном советском городе в формировании архитектурного облика довоенного Сталинграда

Сохранившиеся материалы по проектированию Сталинграда в 1930-е гг. позволяют восстановить последовательность этапов приобщения профессионального сознания к вечным ценностям классической архитектуры.

Непосредственный переход от проектирования схем социалистического расселения к строительству города-ансамбля в проектной практике Сталинграда связан с «архитектурным оформлением строительства краевого центра»³⁷. Проект был заказан Комиссией по переводу краевого центра из Саратова в Сталинград Обществу архитекторов-художников (ОАХ) в Ленинграде. Бригада ОАХ (А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др.) представила три варианта, выполненных в конструктивистском духе. Вариант, одобренный Сталинградским крайисполкомом и горсоветом в марте 1932 года, явился непосредственной иллюстрацией резолюции пленума ЦК ВКП(б) от 15 июня 1931 года³⁸, положившей начало проектированию парадных городских ансамблей. Этот проект решал планировку центральной части Старого города в границах улиц Краснознаменной и Новгородской (ул. Землянского) от набережной Волги до полотна железной дороги.

Композиционный стержень проекта бригады ОАХ составляет широкая транспортная магистраль. Она пересекает весь центр города от раскрывающейся на набережную площади Свободы до Базарной площади и площади 9-го января (пл. В. И. Ленина), которые получают развитие в сторону Волги, и далее протягивается в сторону Мамаева бугра. Подчиняясь исторически складывающейся ткани города, в районе Базарной площади в основную магистраль вливаются Ломоносовская (ул. Мира), Нижняя и Верхняя Октябрьские улицы (пр. им. Ленина). Органично выявлены функционально-пространственные связи старого города в районе бывшей крепости и Преображенского предместья — укрупнена сетка кварталов и создан ряд новых площадей. Участок от

³⁷ Антонов. Каким будет новый центр города // Борьба. — 1932. — 29 марта.

³⁸ «О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР» // Борьба. — 1932. — 29 марта.

Курской улицы до Нефтесиндиката, занятый ранее промышленными и складскими постройками, полностью реконструируется под зону размещения нового краевого центра. Помимо общественных зданий предполагалась постройка 30 каменных жилых домов в 4—5 этажей. Сетка улиц получает регулярную планировку, а жилая застройка характер «импортного»³⁹ строчного типа. Выпрямлялась линия улиц Коммунистической и им. Бакунина от набережной реки Царицы (в советское время река Пионерка) до площади 9-го января.

Композиционные акценты были вынесены на набережную Волги. Сама набережная организовывалась параллельно главной магистрали, на которую нанизывались основные городские ансамбли — Коммунальная (Базарная) площадь с Дворцом труда и Домом Красной армии, площадь в районе Киевского спуска и площадь 9-го января. Площадь Павших Борцов приводилась в физическое соответствие с масштабами новой эпохи — надстраивались здания, снолся собор для того «чтобы в районе этой площади дать перспективу крупных зданий, которые бы не перемежались с мелкими зданиями»⁴⁰. Площадь 9-го января значительно расширялась, приобретая в пространственно-смысловом отношении статус по значимости равный ансамблю старого центра. «Наряду с оформлением краевого центра в районе площади 9-го января в настоящее время производится довольно интенсивно работа по приведению в порядок существующего городского центра»⁴¹. Композиционными акцентами новой площади становятся Дом Советов, госбанк и Дом промышленности. Следует сказать, что из всех представленных ленинградцами вариантов, проект, принятый к исполнению, имел менее выраженный реконструктивный и конструктивистский характер.

Существует еще один из вариантов реконструкции центра Сталинграда первой половины 1930-х гг., выполненный Гипрогором практически в тех же границах. Этот проект захватывает несколько меньший фрагмент территории, расположенный в геометрическом центре Старого города: от площади Павших Борцов до площади 9-го января. Общая композиция центра здесь полностью отвечает принципам подковообразного расположения основных общественных зданий, предлагавшихся В. Н. Семеновым в «проекте большого Сталинграда», но по характеру трактовки пространственных границ он ближе к концепции советского города-ансамбля.

Вариант Гипрогора в реконструктивном плане более радикален, чем проект ленинградцев, но в композиционном отношении предлагает вполне классическое решение. Композиция строится по радиально-полукольцевой схеме — центральная площадь с шестью радиусами, пересеченными двумя полукольцами и пространственными акцентами в местах пересечения. Ядром

³⁹ Антонов. Каким будет новый центр города // Борьба. — 1932. — 29 марта.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ Там же.

композиции становится овальная площадь, организуемая пересечением вновь пробиваемой продольной магистрали, и поперечная ось, ориентированная на Волгу. Продольная магистраль соединяет Октябрьскую (пр. Ленина) и Пензенскую улицы, обеспечивая тем самым непрерывность движения, в прошлом нарушаемую царицынской застройкой. Подчиняясь сложившейся структуре, продольная магистраль слегка изгибается в точках пересечения с широким подковообразным бульваром, фиксируя вспомогательные площади, открывающие перспективы на Волгу в районе Базарной площади и Нижегородской улицы. Застройка между Краснопитерской улицей и набережной до площади Свободы сносится, а набережная решается в два яруса.

Главная площадь старого города (пл. Павших Борцов) получает продолжение в виде аллеи в районе улицы им. К. Либкнехта. Эта композиционная ось, посредством улицы им. Н. Гоголя, связывает берег Волги с площадью у железнодорожного вокзала. В рассматриваемом варианте реконструкции центра эта аллея, как естественно складывающееся направление прямого раскрытия городского центра к Волге приобретает подчиненный характер, в противовес послевоенным планировкам центра, где ей отводилась ведущая роль.

Главная поперечная ось, идущая с северо-запада на юго-восток, пересекает кварталы, заключенные между Курской (ул. Порт-Саида) и Киевской (ул. Гагарина) улицами и связывает новую овальную площадь с районом, расположенным за полотном железной дороги. Начало оси формируется транспортной площадью, планируемой между ул. Коммунистической и железнодорожными путями. Эта площадь как бы располагается в вершине второго полукольца, огибающего новое городское ядро по линии от набережной через аллею, ведущую к площади Павших Борцов, улицы Гоголя, Коммунистическую, а также Владимирскую (ул. им. 13-й Гвардейской дивизии), которая примыкает к игнорируемой данным проектом площади 9-го января. Композиционно площади Павших Борцов и привокзальная уравниваются еще одной транспортной площадью в форме трапеции в районе пересечения улиц Коммунистической, Владимирской, Вологодской и Тамбовской. Трапециевидная и Привокзальная площади лежат на продолжении радиусов, расходящихся из центрального ядра в северном и южном направлениях соответственно. В итоге получается практически идеальная ядерно-лучевая схема пространственных связей, отчетливо выражающая тенденции к концентрации общественных пространств и их иерархизации.

В этом проекте организация главной овальной площади полностью подчинена установкам на создание городского центра как единого ансамбля. С северо-западной стороны площадь оформлена комплексом зданий общественного характера, формирующих большой внутренний двор. Сам двор имеет двухчастную структуру — поперечная ось двора совпадает с упраздняемой Смоленской

улицей, раскрываясь в обе стороны крытыми колоннадами. В продольном направлении комплекс совпадает с главной поперечной осью центра города, которая в этом месте распадается на два обтекающих его рукава, связывая овальную площадь с площадью на главной кольцевой магистрали. Комплекс этих зданий является настолько подробно проработанным пятном проекта, что можно строить предположения о его объемно-пространственной структуре. Остальные объемные элементы представлены схематично — симметрично обозначены пространственные лакуны на уровне практически непрерывного периметрального обрамления кварталов. С северо-восточной стороны овальная площадь перетекает в трапециевидную площадь, широкими террасами спускающуюся к набережной Волги. Главная ось центра распадается здесь на три рукава, она разветвляется, словно корни дерева, приближаясь к набережной, и завершается симметрично обрамленной пандусами лестницей, ступени которой уходят в воду (арх. Прибытко). Этот основной спуск к Волге решается с учетом естественного рельефа — оврага, которым оканчивалась улица Киевская. Это единственный момент, говорящий в пользу расположения центра именно таким образом и опирающийся на существующую градостроительную ситуацию, а не на формирующийся стереотип организации городского пространства.

Эллиптическая форма площади несет барочные отзвуки, а ее периметральная застройка ассоциативно отсылает к древнеримским форумам. Входы со стороны продольной магистрали фиксируются трехпролетными арками, по сути, отмечая границу перехода от всего остального города к священному центру на пути с востока на запад. Переход к трапециевидной площади, ведущей непосредственно к Волге, отмечен двойной колоннадой, образующей пропилеи. Реконструируется величественная перспектива: парадная лестница широкой лентой ведет от Волги к главному зданию города, проступающему в раме пропилеев. Композиционная структура эллиптической площади органично включает новый центр в общую систему существующих пространственных связей линейной структуры Сталинграда, намекая на преемственность идеи объединения пяти соцгородов.

Так, общее смысловое построение композиции и образная установка на внешнюю репрезентативность сближает этот проект с проектом бригады ОАХ. Но есть и отличия. В ленинградском проекте характер композиции больше подчеркивает процессуальный характер организации пространства — это пространство движения потоков людей и машин, что, с одной стороны, больше отвечает духу индустриального города и исторической планировочной структуре Сталинграда, а с другой стороны — общей конструктивистской стилистике проекта. Эллиптическая форма главной площади проекта Гипрогора фокусирует пространство, стягивая все пути к центру и делая акцент на представление именно человеческого действия, имеющего свое начало и конец,

и где пространство носит более замкнутый и статичный характер. Проект ОАХ носит ярко выраженный переходный характер — демократичность строчной застройки и пространственная равнозначность ансамблей старой и новой площадей показывает, что смысловая иерархия Мест в новой картине мира еще четко не выстроена и структура города тяготеет к пространственной экспансии [74. С. 321]. С другой стороны, в этом проявляется различие проектных подходов ленинградской и московской архитектурной школ. [123. С. 300].

Проект Гипрогора, более соответствующий новым градостроительным веяниям, дает благодатную почву для анализа профессиональных представлений о советском городе второй половины 1930-х гг.

В структуре архитектурной образности отчетливо проявляется ряд слоев.

Первый — это *архетипический слой* общепринятых ассоциаций. Сюда следует отнести принцип функционально-поточной организации соцгородов для Сталинградской агломерации и то, как он связан с идеей пути и с общей тенденцией централизации власти в стране. Здесь, в свою очередь, выделяются два иерархически взаимосвязанных уровня архитектурного смыслообразования: жизнь конкретного Места и его роль в структурной организации целого более высокого порядка. Принцип композиционной организации продольной и поперечной осей центра отсылает к общим центростремительным смысловым установкам советской культуры. Следы первого уровня смыслообразования обозначены на продольной магистрали точками Перехода от городского пространства одной иерархической ступени к другой. Они представлены арками, включающими Центр в систему существующих пространственных связей. Высокий пространственный статус нового центра подтверждается расположением на овальной площади дворца и тем, что геометрический центр этой дворцовой площади фиксируется фонтаном-пентаграммой. Графическое обозначение центра — пентаграмма в круге — выступает в архетипическом плане, как свернутая запись модели мироздания. Правда, пентаграмма как символ, описывающий единство мира, заимствуется здесь на уровне геометрической схемы с утратой всей глубины значения. Первичные смыслы опускаются в пласт подсознания, а всеобъемлющее значение пентаграммы сводится к роли звездообразного знака-индекса, только маркирующего значимость данного места в системе новых иерархий. В точке нового городского Центра потенциально осуществляется переход ко второму уровню смыслообразования. Это выражается в смене горизонтального направления движения на вертикаль фонтана-пентаграммы, которую можно интерпретировать и как указание на архетипическое представление о Центре как месте, в котором проходит Мировая ось, и как репрезентацию центра более высокого статуса.

Пространственные впечатления от лестницы, от организации дворцовой площади, от сужения поперечной оси за дворцом как бы подготавливают зрите-

ля к ощущению единства высшего порядка. Подъем через пропилеи по лестнице постепенно разворачивает перед человеком картину нового мира — фонтан-монумент, репрезентирует основные принципы его устройства, а главное здание города, являющееся для него фоном, одновременно становится бастионом и указанием пути к истинному центру мира советской мифологии — Москве.

Уровень архетипов, обращенный к массовому подсознанию, требовал определенной расшифровки. Архитектура должна была опираться на всем понятные исторические ассоциации. Поэтому следующим за слоем архетипов в организации архитектурного смыслообраза становится *слой прототипов и аналогов*. Границы этого слоя определены ориентацией на выражение образа величия в теме дворца, неразрывно связанной в обыденном сознании с образами благополучия и счастья.

Общая лучевая схема планировки центра Сталинграда ассоциативно отсылает к парадно-дворцовым площадям эпохи классицизма и периода реконструкции Парижа Ж. Э. Османом, где периметральная застройка ансамбля центральных площадей подразумевала отношение к ней как к внутреннему интерьеру города, подобно античному римскому форуму. Непосредственными прототипами ансамбля центральных площадей Сталинграда можно назвать эллиптические площади Капитолия, дель Пополо и Сан-Пьетро в Риме. Площадь Сан-Пьетро выступает в данном случае как прототип-антипод. Принцип ее пространственной организации как бы инвертируется в предлагаемом проекте ансамбле площадей. Здесь присутствует также и, своего рода, смысловая инверсия — центром композиции становится атеистический храм или публичный дворец. К. Зитте считал площадь Сан-Пьетро одним из первых градостроительных решений нового времени, предназначенных для вмещения больших скоплений народа, и называл ее специфически римской, видя в ней подражание античным амфитеатрам [70. С. 165]. Как отмечалось выше, форма амфитеатра вызывала устойчивые ассоциации, связанные с проведением массовых действий. В качестве ближайшего архитектурного прототипа-аналога подобной организации центра советского города выступает проект площади им. Ленина в Ереване архитектора А. И. Таманяна (1924 г.)

Следующий слой — *слой стереотипов*. Он представлен ядерно-лучевой схемой общей композиции центра, буквально являющейся пространственным выражением иерархической структуры социальной реальности 1930—1950-х гг.

Вариант реконструкции Сталинграда, выполненный Гипрогором, предстает как архитектурно-пространственная запись советского мифа, использующая строго отобранные знаки: парадный проспект, монументальная лестница, Дом Советов на центральной площади, к которой через пропилеи или триумфальные арки ведут основные магистрали; маркировка центра пятилучевым монументом-пентаграммой.

Как символическая запись картины мира проект ОАХ использует тот же набор пространственных знаков, что и проект Гипрогора. Схож и принцип связи знаков, но меняется направление и способ их пространственной развертки. Подковообразный корпус здания Дома Советов также помещается в раму пропилен боковых корпусов. Репрезентативность подчеркивается аналогичной постановкой ансамбля на широкий пьедестал-лестницу. Образ величия и торжественности момента (начало Пути) усиливается устройством еще одних дополнительных пропилен — высотных башен, поднимаемых на опоры непосредственно над лестницей и расчленяющих ее на три части.

Основные различия прослеживаются в дозировке знаков — их иконичности, ритмических повторах и масштабных соотношениях, т. е. не столько в логике построения структуры пространственных связей, сколько в риторической игре архитектурных знаков. Меняется не столько сама форма, сколько приписываемые ей значения. Иконическая чистота форм конструктивизма, основанная на глубинной ассоциативной связи простых геометрических форм и концептуальных метафор организации пространства, сменяется игрой поверхностных смыслов и исторических аллюзий. Глубинный слой смыслообраза становится каркасом, на который наслаиваются образы ближнего исторического контекста. В проекте ОАХ метафора построения нового, динамичного мира, использующая простоту геометрических форм пока еще подчиняет себе метафоры дворцовости и величия — это Дом Советов, но пока еще не Дворец.

Оба проекта символически описывают различные смысловые пространства с помощью одного набора структурных элементов, демонстрируя этапы становления советского мифа. Различие в построении композиционного каркаса анализируемых проектов отражает смысловой поворот в советской культуре.

В проекте Гипрогора это выражается в эллиптической концентрированности пространства основного ансамбля и акцентировании поперечной оси, включающей центр Сталинграда в систему иного масштаба и ведущей к гипотетическому Центру (Москва).

В рамках ленинградского проекта центральный ансамбль выстраивается перпендикулярно основной магистрали — площадь Дома Советов перетекает в подковообразную площадь, расположенную на развязке улиц Коммунистической и Вологодской, уравновешенную подковой самого Дома Советов. Эта виртуальная эллиптичность, замыкающая поперечную ось, диктует горизонтальную направленность растекания пространства в продольном направлении. Эффект усиливается повторением того же принципа в пространственной организации Коммунальной площади и тем, что площадь Павших Борцов замыкается в существующих границах, не получая выхода к Волге. Все композиционные построения подчеркивают принцип линейной организации пространственной структуры центра города. По сравнению со схемой планировки

Гипрогора этот вариант можно назвать линейно-дисперсным — площади Свободы, Коммунальная, Дома Советов как равнозначные элементы последовательно нанизываются на стержень основной магистрали.

В проекте Гипрогора концентрированность центрального пространства достигает максимального напряжения — ориентация эллипса параллельно берегу Волги, замыкание его продольной оси арками, общая периметральная застройка площади и дополнительная кольцевая магистраль меняют направление пространственной развертки с горизонтальной на вертикальную. Эффект усиливается установкой в геометрическом центре монумента-пентаграммы, окончательно закрепляющего поворот смысловой оси, присваивающий ей статус *axis mundi* и устанавливающий систему иерархии мест.

Анализируя ленинградский проект, можно констатировать преобладание в нем архетипического слоя в построении архитектурного смыслообраза, что объясняется ярко выраженным геометризмом его конструктивистской стилистики. В московском проекте превалирует сфера прототипической образности.

В последующие предвоенные годы проектная деятельность в Сталинграде обращена к архитектурному оформлению ансамблей отдельных улиц и площадей в соответствии с общими тенденциями советской архитектуры 1930—1940-х гг., где «указания партии и правительства становятся отправной точкой архитектурных исканий новых принципов планировки» [105. С. 34]. Соответственно, рекомендуемые архитектурные прототипы адаптировались к местным условиям, а идеологические стереотипы способствовали рождению архитектурных.

Опора на незыблемые классические авторитеты была вызвана двумя психологическими аспектами. Истоки первого коренятся в идеях утопического социализма, он состоит в том, что «искусство обогащает обездоленных ... Украшая города, оно создает общественную собственность для тех, кто беден личным имуществом...» [128. С. 234]. Истоки второго — в стремлении сталинской культуры к внутренней замкнутости и завершенности. Отсюда смена стилей «конструктивизм — сталинский ампи́р» выступает как смена смысловых оппозиций «открытое — закрытое», где основными задачами архитектуры становится построение границ (периметральная застройка). Увеличение деталей в архитектурном оформлении выступает как дополнительное, помимо силовых, средство убеждения. Архитектурный соцреализм развивался по аналогии: увеличение деталей повышает статус правдивости изображаемого, где многосмыслие скрывает истинные цели или полное отсутствие смысла.

Рассмотренные выше проекты Гипрогора и ОАХ проявляют процесс становления иерархии пространственных связей центра Сталинграда. К концу 1930-х гг. архитектурный стереотип в организации городского пространства полностью реализуется в проекте Сталинграда, разработанного ленинградским отделением Гипрогора в 1937—1939-х гг. под руководством Н. А. Солофенко.

Как отмечал главный архитектор города А. М. Дворин, с 1937 г. работы по планированию Сталинграда были начаты фактически сначала, так как в прошлом опирались на «неправильные установочные моменты»⁴².

По сравнению с проектами краевого центра начала 1930-х гг. спрямление улиц производится менее радикально. Основное расхождение состоит в уменьшении градостроительного масштаба площади 9-го января, что повышает статус площади Павших борцов до статуса площади столичного типа и сердца города. Подчиняясь естественно складывающимся условиям, главная городская площадь связывается с Коммунальной (Базарной) площадью. Сюда же переносится Дом Советов, от которого к Волге спускается парадная лестница — главный элемент архитектурного образа Сталинграда на всем протяжении 1930—1950-х гг.

Основной ансамбль центра, органично связывая площади речного и железнодорожного вокзалов, перетекает в Московскую трассу. Вокзалы в структуре архитектурного образа играют роль ворот, символа перехода на пути к Центру мира. Так, организация центра Сталинграда формирует смысловой вектор, выражающий основополагающие интенции эпохи. Значительно расширяется набережная — существовавшая со времен Царицынской крепости площадь Свободы в ней растворяется. Были начаты работы по созданию сплошной набережной от устья реки Пионерки (Царицы) до Нижнего поселка Тракторного завода. Таким образом, как бы образуется первый пограничный слой — разграничивающая «хаос» на Землю и Воду — это набережная с лестницами и пропилеями, обозначающими начало Пути. Главная, парадная лестница набережной ведет к узлу Дворца Советов, на который замыкается пробиваемая параллельно набережной Ново-Советская улица и обозначает следующий пограничный слой центра. Аналогичную роль пространственных границ, которые необходимо преодолеть на Пути к Центру, играют проспект им. Сталина и улица Коммунистическая.

Если в основе архитектурного смыслообраза раннего проекта Гипрогора лежала идея городского ядра, а ведущей темой проекта ленинградцев была идея стержневого пути, связующего все центральные ансамбли, то композиция центра Сталинграда 1939 г. (ленинградское отделение Гипрогора) подчинена смыслообразу Границы. Центральная часть Сталинграда выстраивается параллельными слоями вдоль берега Волги (в послевоенных вариантах восстановления центра эта тенденция будет усилена пробивкой ул. Мира). Анализ архитектурного формообразования в Сталинграде проявляет основное противоречие эпохи — стремление «сделать мир одной страной»⁴³, в постоянном противопоставлении себя всему остальному капиталистическому миру и «не допущении чуждых нам влияний»⁴⁴.

⁴² Дворин А. М. Большой Сталинград // Сталинградская правда. — 1938. — 11 сентября.

⁴³ Кирсанов С. Из поэмы «Пятилетка» // Поволжская правда. — 1934. — 17 января.

⁴⁴ Алабян К. С. Первый съезд советских архитекторов // Сталинградская правда. 1937. — 16 июня.

Ощущение пограничности пространства усиливается при анализе разверток застройки улиц. Фасады решаются преимущественно в духе постконструктивизма — на метроритмический каркас, подчеркивающий строгую направленность движения, накладывается трехчастная структура ренессансного палаццо. Улица превращается в симметрично оформленную фасадную ленту домов, выстраивающихся под единый карниз или связанных общими фронтонами и цоколями. Скупая пластика слабо выступающих ризалитов обеспечивает некоторую подвижность пространственного эффекта, подчеркивая створы поперечных улиц и входы в квартал. Широко используется «принцип больших, объединяемых в комплексы жилых домов и сосредоточения движения на нескольких главных улицах», который должен подвести к осознанию «общественного характера улицы и связанной с ним особой архитектурной установке, т. е. к проблеме, олицетворенной на языке эллинистического строительного искусства улицей Пальмиры... Улица должна дать возможность воспринимать город не как сумму домов, а как эстетическую единицу высшего порядка» [129. С. 44—45].

При этом уличные перспективы ориентированы не столько на связь сакрально значимых мест (и торговлю), как в городах эллинистического Востока (Гераса, Пальмира, Тимгад и др.), сколько на разделение внутриквартального, частного и общественного пространств. Варьируется тема улицы-стены, оформляющей движение к Месту-цели, отстоящей на значительном расстоянии в реальном пространстве, а потому как бы и не имеющей материального репрезентанта. На уровне архитектурного образа улицы ориентированы, прежде всего, на послойное разделение мира на внутренний и внешний. «Применение строго геометрической планировки организации улицы как единого целого» формирует образ городского квартала как неприступной крепости [129. С. 39]. Этот образ усиливается тем, что ворота — точки проникновения в квартал — обозначаются трактовкой фасадов как триумфальных арок.

Архитектурный образ Сталинграда к 1940 г. формируется смешением аллюзий эллинистически-римской и ренессансной эпох. В отношении прототипов следует сказать, что они претерпели пространственную инверсию. Если общественные пространства древнего Рима представляли своего рода городской интерьер, собирающий людские массы, ибо «все дороги ведут в Рим», то пример пространственной структуры центра Сталинграда 1939—1940-х гг. реализует идею исхода масс из него. Пространство центра не столько концентрируется, сколько растекается вдоль границ, где архитектура лишь изображает общественный характер пространства, превращаясь в декорацию. Это выражается в интенсивном использовании таких пространственных типов, как портик или триумфальная арка, где структурное подобие заменяется прямым изображением структуры в накладных фасадах, что видно, например, на развертках улиц Новосоветской и Коммунистической.

Попытка воспроизведения структуры пространственно-смысловых связей древнего Рима в планировочной структуре Сталинграда тесно связана с тенденцией тиражирования стереотипов в рамках сталинской культуры. Как образцовый советский город Сталинград, с одной стороны, репрезентирует ее своей структурой, а с другой — его исторически сложившаяся линейная организация вступает с ней в объективные противоречия.

На уровне профессионального сознания город легко воспринимался как эстетическая единица высшего порядка, но для массового сознания требовался символ более доступный целостному охвату. Перед архитекторами ставилась проблема организации не только города-организма, но и проблема формирования нового смыслового ориентира на пути к его центру — образа Дома Советов. Это здание, символически замещая концепцию города-организма, начинает играть роль репрезентанта завершенной модели социальной реальности сталинской эпохи.

Проектные предложения по Сталинградскому Дому Советов в 1930-е гг., аналогично проектам реконструкции центра города, фиксируют этапы становления пространственных представлений. Аскетизм и открытость конструктивистского проекта Ленинградского общества архитекторов-художников (1932 г.) сменяются постконструктивистским проектом И. Г. Лангбарда (1933 г.), развивающим тему величия и монументальности и полагающим первые пространственно-смысловые границы. Композиция И. Г. Лангбарда строится на сочетании двух объемов — круглой ступенчатой башни, поднятой на подиум главной волжской лестницы и симметричного, изрезанного в плане пилоно-лопаточного высотного здания, понижающегося уступами от центра. Подобное сочетание формирует образ круглого зиккурата на фоне стены древневосточной цитадели, отсылая к тем же архетипам, что и проект Дворца Советов Б. М. Иофана (1933 г.) В проекте И. Г. Лангбарда граница не замкнута, но уже четко обозначена. Этот проект, за некоторым исключением, представляет собой постконструктивистский вариант Дома правительства, построенного по проекту И. Г. Лангбарда в Минске (1929—1933 гг.).

Проекты центра города, представленные в отчетном альбоме Сталинградского архитектурно-планировочного управления за 1940 г., демонстрируют завершенность построения смысловой реальности эпохи. Для реализации Дома Советов по проекту И. Г. Лангбарда не хватило средств, да и место его размещения оказалось к этому времени уже не актуальным — Дом Советов успешно функционировал в реконструированном здании на площади Павших Борцов⁴⁵. Главным героем проектных поисков сталинградцев, как архитекторов, так

⁴⁵ Наш город. Площадь Павших Борцов // Сталинградская правда. — 1935. — 29 сент.

и простых горожан, становится здание, посвященное Обороне Царицына. Это сооружение в символическом плане совместило в себе смысловые функции главного здания города — Дворца Советов и здания-памятника эпохи. Оно становится единственным отдельно стоящим зданием центра, разрывая фасадную ленту застройки набережной. Парадная лестница, ведущая к нему от Волги, подчеркивает значимость данного объекта, но масштаб всего сооружения по сравнению с проектом И. Г. Лангбарда, уменьшен, обозначая его подчиненное положение по отношению к истинному центру.

Отсылая к архитектурным прототипам эллинистического Востока, основа смыслообраза здесь представлена той же ступенчатой башней на подиуме-периптере. В одном из вариантов башня здания-монумента Обороне Царицына увенчивается скульптурной парой Ленина и Сталина, являясь практически буквальным изображением советского мифического комплекса. Другой имеет более мощную архетипическую подоснову — венчается обелиском со звездой, как бы собирая на себя все пространственные связи центра Сталинграда и транслируя их дальше к истинному центру, в зенит. Как рефрен и усиление смысловой направленности (аллюзии с мировой осью) решаются подходы к площади — главная волжская лестница связывает здание-монумент с воротами речного вокзала через симметрично организованную парадную площадь. Площадь расположена на промежуточной террасе и представляет собой квадратную воронку-амфитеатр, геометрический центр которой обозначен вертикальной осью фонтана, а лестницы-спуски с востока и запада — триумфальной аркой и колонной соответственно. Оба варианта объединяют замкнутость здания-монумента по отношению к своему окружению, а обильное использование скульптуры милитаристической тематики окончательно формирует образ ощерившейся «непрístupной цитадели обороны»⁴⁶. Скульптура придает образу главного Сталинградского здания-монумента повествовательный характер, максимально приближая архитектуру к формам коллективной речи. По сравнению с проектами центра Сталинграда предыдущих лет, архитектура пытается воздействовать на зрителя не формой, а словом.

Архитектура становится как бы репрезентантом некоего былинного сказа, существовавшего в советской культуре 1930-х гг., где «самое лучшее и самое дорогое у нас на земле есть слово товарища Сталина, указывающее как жить и строить»⁴⁷. Этот текст относится к области восприятия мира «обыденным сознанием». Но восприятие мира профессиональным сознанием в сталинской культуре было практически аналогичным [83].

⁴⁶ Товарищу И. В. Сталину (письмо трудящихся Сталинграда) // Сталинградская правда. — 1939. — 21 дек.

⁴⁷ Самое дорогое (народная сказка) // Сталинградская правда. — 1939. — 21 дек.

Глава 4. Образно-пространственное развитие довоенного Сталинграда. От идеи города-организма — к идее города-монумента

4.1. Город-организм

К середине 1930-х гг. понятия города и социальной реконструкции перестают отождествляться, поскольку «социалистическая система победила во всех областях жизни» [53. С. 326—327]. Концепции социалистического расселения уходят в прошлое. Город в стране победившего социализма становится соцгородом априори.

Игнорируя естественно складывающуюся пространственную ситуацию, варианты планировки центра Сталинграда 1930-х гг. отмечают переход от представлений о городе как функциональном образовании к решению задач архитектурно-художественного характера: «Надо же помнить, что соцгород — это не тощая, худосочная схема, а композиция больших масштабов, архитектурное единство пространственных и строительных масс, воспринимаемых зрителем в виде ансамблей улиц, центров, площадей, кварталов, зелени, воды и т. д.» [92. С. 33].

С одной стороны, советский человек воспринимался в постоянном движении как участник массовых митингов и демонстраций, что требовало устройства больших площадей, расширения и выпрямления улиц. С другой стороны, направление и пределы этого движения были изначально очерчены: «В конечном результате планировка города, предопределяя архитектурную идею, должна дать окончательную, не подлежащую никакому изменению объемно-пространственную систему застройки для первоочередного района, составляющего законченный в себе ансамбль» [92. С. 33].

Город в профессиональном сознании стал восприниматься как фиксированный набор общеобязательных элементов, законченная модель, не предполагающая дальнейшего развития. Советские города начинают утрачивать свою индивидуальность, ибо основными отличиями становятся масштаб и богатство архитектурного оформления, отражающие степень их приближенности к Центру.

В 1932 г. Сталинград становится административным центром Нижневолжского края и начинает приобретать черты столичного города: увеличивается этажность застройки, благоустраиваются центральные улицы и набережная.

К середине 1930-х гг. в сталинградской периодической печати исчезают профессиональные дискуссии о соцрасселении в масштабах всей страны, и начинает акцентироваться наличие активной архитектурно-общественной жизни Сталинграда.

С 1935 г. в Сталинграде проводились ежегодные городские и краевые конференции архитекторов, на которых к обсуждению проектов широко привлекалась общественность. Организационное бюро Союза архитекторов Сталинграда проводило многочисленные дискуссии о типах жилья, о типах школ, и вообще о том,

как должно выглядеть общественное строительство⁴⁸. В отчетных материалах этих конференций ясно проявляется тенденция подчинения проектной воли архитектора государственной идеологии, именуемой «волей всего советского народа». Таким образом, к концу 1930-х гг. решение социальных проблем полностью становится прерогативой государства, а архитектору отводится роль только их художественного оформления на основе единого стиля, идея которого бы «отобразила его героическое прошлое и социалистическое настоящее»⁴⁹.

В местной печати подробно освещается и анализируется ход проведения детальной проработки архитектурных ансамблей Сталинграда, как тогда писали, в духе «самокритики», особенно необходимой для поддержания оптимизма в эпоху, когда желаемое расходится с действительностью. Городской архитектор А. М. Дворин писал: «Мы не можем похвалиться какими-нибудь шедеврами, однако нельзя не признать некоторых достижений, доказывающих определенный рост архитекторов и целеустремленность в их работах. В ближайшее же время архитектурная трансформация Сталинграда станет не проблемой, а действительностью»⁵⁰. Отметим, что трансформация города происходила строго в соответствии с принципами, проводимыми генпланом реконструкции Москвы 1935 г., «исходя из сохранения основ исторически сложившегося города, но с коренной перепланировкой его путем решительного упорядочения сети городских улиц и площадей»⁵¹.

Планировочная структура центра Сталинграда 1939—1940 гг. репрезентирует четко установленную смысловую иерархию элементов города и их пространственной взаимосвязи — дом, улица, квартал. Центральная часть Сталинграда выстраивается практически параллельными слоями вдоль берега Волги. Структура формируемой городской ткани демонстрирует завершенность модели сталинской культуры и ее замкнутость на собственный центр. В архитектурных проектах для Сталинграда начинает усиленно звучать мотив Границы, представляющий архитектурно выраженные смысловые интенции эпохи, противопоставляющей себя капиталистическому хаосу.

Так, в 1939 г. в обращении к Сталину сталинградцы писали: «Помня Ваши указания о капиталистическом окружении и необходимости держать наш народ в состоянии мобилизационной готовности, мы превратили города и села в неприступные цитадели обороны. Врагу никогда не переступить священные рубежи нашей земли»⁵². Этот текст показывает, что сталинская эпоха уже пол-

⁴⁸ Председатель оргбюро архитекторов Добрынин // Поволжская правда. — 1935. — 18 февр.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Городской архитектор Дворин. 1936 год в архитектуре // Сталинградская правда. — 1936. — 17 февр.

⁵¹ Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О генеральном плане реконструкции Москвы» // Сталинградская правда. — 1935. — 12 июля.

⁵² Товарищу И. В. Сталину (письмо трудящихся Сталинграда) // Сталинградская правда. — 1939. — 21 дек.

ностью сформировала свой мифический комплекс: «Нам уже видны огни коммунизма. Веди нас к ним, великий богатырь человечества!»⁵³

Противоречие между мифологизацией массового сознания и попытками реализовать архитектурно-планировочными средствами программу жизнеустройства смещает акценты в профессиональной деятельности с концепций соцрасселения к концепции города-ансамбля — города, представляющего собой единый организм.

«Социалистический город должны были отличать целостность, единство и всеохватность замыслов “от города в целом до последнего здания”, в отличие от капиталистического города, проект которого “только сумма отдельных архитектурных и технических проектов, не связанных между собою в одно органическое целое”. Нужна не безразличная “сетка” города, а крепкий композиционный скелет, и не просто скелет, а законченный живой организм» [66. С. 22]. А где появляется живой организм, возникает и «одушевленное пространство, пространственная структура города иерархизируется и как бы одушевляется» [15. С. 36]. В сталинской культуре в основе понимания города как живого организма лежала не идея естественного развития города как места, обеспечивающего протекание социальных процессов, а мифологическое отождествление города с живым телом, идеально целостным в своей завершенности; телом, протекание процессов жизнедеятельности которого должно быть сокрыто за совершенством внешней формы.

Архитектурное проектирование в Сталинграде основывалось на детальной разработке его генерального плана как модели идеального города, а Дома Советов как идеального здания-символа. К концу 1930-х гг. в символическом плане пространственная организация города и здание Дома Советов постепенно начинают дублировать друг друга, а последовавшее усиление мифологических интенций в общественном сознании в военные и первые послевоенные годы способствовало окончательному метафорическому отождествлению этих понятий в идее города как памятника социалистической эпохи.

4.2. Город-монумент

В послевоенный период потребность в новых рычагах идеологического воздействия вылилась в разработку концепции города как памятника Победы: «Сталинград должен быть и будет отстроен так, чтобы архитектурный образ его воспринимался как грандиозный памятник героической эпопеи войны, как символ мощи и жизнедеятельности великого русского народа»⁵⁴. Это определяет начало этапа, в рамках которого происходит кардинальная трансформация в системе пространственных связей Сталинграда.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Алабян К. Каким будет Сталинград // Сталинградская правда. — 1944. 10 сент.

В сталинской архитектуре послевоенного периода происходит удвоение основополагающих смысловых интенций. Установка на создание Дома Советов как главного здания городского центра и главного памятника социалистической эпохи начинает конкурировать с установкой на то, что в городе-герое центр должен быть отдан памятнику в честь Победы в Великой Отечественной войне. Эквивалентность этих символов на смысловом уровне и необходимость их отличия в формальном пространственном выражении становятся основной теоретической проблемой советского послевоенного градостроительства.

Сталинград как нельзя лучше подходил для реализации новой идеи города-монумента, поскольку был настолько разрушен, что его нужно было фактически строить заново, а не восстанавливать, приспособившись к сложившемуся историческому контексту.

В идее города-монумента смысл архитектуры как пространственной формы преобразования жизни инвертируется, его пространство как бы сворачивается и застывает. Город-монумент строится и существует в раз и навсегда заданных контурах смыслообраза. Проектная практика Сталинграда 1945—1955-х гг. была попыткой материализации данной идеи. В результате образ города приобрел особую специфику пространственного развертывания, определившую его дальнейшее развитие во второй половине XX века. Схема пространственных связей, найденная для центрального ансамбля, начинает воспроизводиться в различных вариантах на разных масштабных уровнях: общественный центр района, квартал.

Выводы по разделу II

Архитектурный образ Царицына доиндустриального периода тесно связан с образом города-перекрестка, находящегося на периферии культурного пространства и ориентированного на внешние связи. К началу XX в. Царицын представлял собой группу рабочих слобод, вытянувшихся цепью вдоль Волги. В пространственном отношении это предопределило дальнейшее его развитие как города линейного типа, органично вошедшего в эпоху конвейерных технологий.

Впоследствии новое имя города и его роль в отечественной истории придали ему особый символический статус и способствовали идеализации его архитектурного образа. Пространственное развитие довоенного Сталинграда явилось воплощением новых градостроительных идей и прямым следствием перевода на профессиональный архитектурный язык социально-политических экспериментов — сначала концепции социалистического расселения, а затем идей города-организма и города-монумента в рамках реализации концепции города-ансамбля, ставшей основой градостроительной теории сталинской эпохи. В рамках этой концепции отождествление города с живым организмом было номинальным, и в практическом плане выражалось в стремлении к композиционной законченности системы архитектурных ансамблей. В основу проектирования образцового со-

ветского города предвоенного периода был положен принцип моноцентрической иерархии, а его архитектурный образ приобрел замкнутый, статичный характер.

Так, архитектурное проектирование в Сталинграде предвоенного периода основывалось на разработке его генплана как модели образцового советского города, а Дома Советов как здания-символа, замыкавшего на себя все пространственные связи. В символическом плане пространственная организация города и здание Дома Советов постепенно начинают дублировать друг друга, а последовавшее усиление мифологических интенций в общественном сознании в военные и первые послевоенные годы способствовало окончательному метафорическому отождествлению этих понятий в идее города как памятника социалистической эпохи.

Принципы организации образно-пространственных построений в архитектуре Сталинграда обусловлены проявлением крайней степени отождествляющего мышления и коренятся в мифологических истоках тоталитарного сознания. Сталинград явился вещественной репрезентацией советской идеологии. Его архитектурный облик формировался как результат взаимодействия идеологических установок и пространственного развития города как сложной системы социально-пространственных отношений.

Контрольные вопросы к разделу II

1. Каковы объективные причины, определившие возникновение и специфику пространственного развития г. Царицына дореволюционного периода?
2. Каковы особенности планировочного развития города Царицына и как они связаны с эволюцией его архитектурного образа в культурном пространстве?
3. Каковы были представления об архитектуре нового социалистического города на уровне обывательного и профессионального сознания?
4. Назовите основные положения концепции социалистического расселения в советском градостроительстве 1929—1930-х гг. Как экономические и социологические идеи Л. М. Сабсовича и М. А. Охитовича отразились на Сталинградской градостроительной практике?
5. Назовите основные положения плана строительства «большого Сталинграда» В. Н. Семенова.
6. Опишите опыт использования схемы поточно-функционального зонирования Н. А. Милютина в Сталинграде.
7. Назовите точки сближения и отличия в композиционной структуре и архитектурной образности в проектах Сталинграда бригады ОАХ и Гипрогора.
8. Каково содержание архетипического слоя архитектурной образности?
9. Назовите роль прототипов и стереотипов в формировании архитектурного образа города.
10. Опишите трансформации архитектурного образа идеального советского города в 1930—1940-е гг. В чем причины изменения теоретических подходов к проектированию советского города в середине 1930-х гг.?
11. Как реализовывалась теоретическая концепция города-организма в Сталинградской градостроительной практике?
12. Каковы причины возникновения концепции города-монумента?

РАЗДЕЛ III. ПОСЛЕВОЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ РЕКОНСТРУКЦИИ СТАЛИНГРАДА И ОПЫТ ЕЕ ВОПЛОЩЕНИЯ

Глава 1. Послевоенный Сталинград — образные метаморфозы идеи города-монумента

Если профессиональным сознанием в довоенной градостроительной практике использовался ход от общего к частному, от генплана к центру⁵⁵, то восстановление городов началось с создания проектов монументов Великой Отечественной войны и от них уже к проекту центра [95. С. 46—47]. А. В. Щусев предлагал проектировать центр Сталинграда как единый ансамбль — памятник Победе. Ту же идею развивали Г. П. Гольц в проекте центра Смоленска, А. В. Власов в проекте центра Киева. Монумент Победе в архитектуре Сталинграда становится смысловым ядром, определившим его композицию. В сентябре 1944 г. Комитетом по делам архитектуры СНК СССР и Союзом советских архитекторов был объявлен открытый конкурс на монумент героическим защитникам города в системе его центрального ансамбля. Проекты выставили мастерские Г. П. Гольца, К. С. Алабяна, В. Г. Гельфрейха, Б. М. Иофана, Л. В. Руднева, А. В. Щусева, не говоря уже о многочисленных проектных предложениях и идеях непрофессионалов.

Пояснения к непрофессиональным проектам ярко выявляют структуру мифопоэтического комплекса, определившего систему пространственных представлений сталинской эпохи. Поскольку Сталинград носил имя вождя и ему придавался особый символический статус, поиск архитектурного образа города, достойного этой великой роли, считался делом всенародным.

В сфере массового сознания формирование архитектурного образа происходит, как правило, на основе архетипов и стереотипов пространственных представлений. На этом уровне более отчетливо проявляется набор инвариантных смысловых структур, описывающих картину мира. Эти смысловые структуры становятся основным инструментом интерпретации архитектурного образа, поскольку, так или иначе, ассимилируются сознанием профессиональным.

⁵⁵ Планировка города, предопределяя основную архитектурную идею, должна была «дать окончательную, не подлежащую никакому изменению объемно-пространственную систему застройки» [92. С. 33].

С 1943 г. в Комитет по делам архитектуры при Совете министров СССР приходит множество инициативных предложений по увековечиванию славы Сталинграда. Рассмотрим некоторые из них, наиболее ярко проявляющие устройство советского пространства и способы его архитектурного представления.

Весьма отчетливо проступает образ «смысловой реальности 1943—1944 гг.» в переписке К. С. Алабяна и жителя Сталинграда художника-самоучки Н. Н. Кона. Н. Н. Кон предлагал проект памятника городу в виде «глыбы-утеса», из которого вырастают «контуры человека-богатыря — Сталина» и «могучего здания социализма»⁵⁶. Вождь и его народ выступают здесь в неразрывном единстве и как бы отождествляются. Образ вождя, как репрезентанта «непреклонной воли» народа, дополняется фигурой Молотобойца, вырастающего на опрокидываемомся мартеновском ковше, расположенном над правым плечом Сталина. «Огонь Сталинграда» не только плавит металл, но и производит некоторую перестановку в системе ценностных иерархий — величие подвига поднимает советского человека на новую ступень. Смыслообраз сталинской эпохи здесь утрачивает черты противостояния, приобретая мессианский характер.

Идеи Н. Н. Кона, относящиеся к конкурсу на проект центрального ансамбля Сталинграда, выражают этот момент мессианской открытости миру более явно. Основу данного предложения составляет тема столпа, в основании которого — Россия в образе необгонимой тройки, уравновешиваемой с противоположной стороны группой людей, символизирующих Содружество наций. Тройка мчит женщину-Родину, по левую руку от которой расположена фигуры Истории и Справедливости, а по правую — Свобода и Мир. На плечах центральной фигуры женщины-Родины в листьях лавра и с земным шаром в руке покоится Человеческая культура в образе Роденовского мыслителя. Выше помещается крест, на котором фашизмом распята Европа, а над всем этим на «орлиных крыльях Славы» вознесен «Дух Победы, стойкости, силы», символизируемый для Н. Н. Кона памятником герою Советского Союза В. С. Хользунову, который чудом избежал разрушения в военные годы⁵⁷.

Проектные предложения Н. Н. Кона выражают общий характер советской ментальности середины 1940-х гг., воплощая мифопоэтическую составляющую смыслообраза эпохи в идеальной концепции монумента.

По условиям конкурса 1944 г. необходимо было включить монумент в систему центрального ансамбля Сталинграда, по сути, предложив новую систему пространственных связей, «не считаясь с существующей планировкой и используя любые композиционные приемы» [102. С. 21].

Например, предложение Г. К. Марцинкевича определяет содержание центральной площади Сталинграда как отвечающее теме «Сталин — сердце Ро-

⁵⁶ ВГИММП «Сталинградская битва». Инв. № 1729.

⁵⁷ Там же.

дины»⁵⁸. Его идея выражает не только смыслообраз эпохи, но и механизм ее функционирования — Г. К. Марцинкевич прорабатывает тему увековечивания в контексте повседневной жизни. Автор нанизывает симметричную круглую площадь на главную транспортную магистраль, оговаривая: «Желательно, чтобы проходила через площадь с востока на запад». В этом прослеживаются интенции мифологического сознания, в котором Главная дорога, ориентированная по ходу солнца, метафорически соотносится с идеей жизненного пути или с дорогой в царство мертвых. Сакральность этого пути особо подчеркнута тем, что «через площадь по главной магистрали пройдут только демонстрации на праздник», поскольку «никакого проезда обычно через площадь по главной магистрали не будет»⁵⁹.

Предложение Г. К. Марцинкевича построено на противопоставлениях. Центр площади фиксируется на северной стороне магистрали колонной-монументом, посвященной Сталину и Победе, а на южной располагается клумба-звезда, превращающаяся в будущем в «цветное окно вестибюля пешеходов». С одной стороны выражается идея Вечности — колонной-монументом, ориентированной на север, ночной зенит неба и верхний центр вселенной, что согласуется с расположением алтарей и жертвенников в индоевропейской традиции. С другой — на юге мир обыденного опускается под землю, соотносясь с царством смерти.

Характерно построение колонны-монумента: статуя вождя водружена на зубчатый цилиндр-колонну, символизирующий кремлевскую стену. Г. К. Марцинкевич пишет, что ее отделка снизу вверх должна отвечать движению — от простого к прекрасному. «Вокруг колонны в полный рост — фигуры советских людей различной национальности, различной специальности плечом к плечу. Каждый выражает спокойную готовность выполнить долг. Ниже группы — замкнутая вокруг цилиндра фреска, изображающая эпизоды Сталинградской эпопеи»⁶⁰. Каждая пешеходная дорожка, подводящая к монументу, фланкируется скульптурными группами, изображающими эпизоды отражения врага. Автор выстраивает строго иерархическую, замкнутую модель советской реальности.

Этот проект — демонстрация момента застывания пространственных границ сталинской культуры. Священный центр города становится в символическом плане для человека практически недоступным — площадь, в центре которой сходятся шесть улиц, опоясывает транспортная магистраль со строго регулируемым движением, поэтому «с годами, когда через площадь будет плотнее автодвижение, пешеходы не должны будут мешать. Входы и выходы со всех улиц сойдутся под звездой, которая тогда будет не клумба, а окно из разно-

⁵⁸ ВГИММП «Сталинградская битва». Инв. № 9706 н/вф (3).

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

цветных стекол, через которое свет ночью будет проходить из вестибюля пешеходов и придаст уют этому месту площади»⁶¹. Вопрос: уют для кого, если свободный доступ на площадь возможен только в дни демонстраций?

Описанная Г. К. Марцинкевичем структура «подземного мира» дублирует «мир верхний»: круглая комната, середина которой «огорожена красивыми перилами и является местом блюстителя порядка», надзирающего за тем, как «не сталкиваясь, прохожие идут в одном направлении» согласно «разрешенным указаниям стрелок» (противосолонь). Основа предложения Г. К. Марцинкевича — антитеза: монумент и подземный вестибюль предстают как смысловая проекция основной антитезы советского «миро-здания»: нацеленная в небо вертикаль Дворца Советов и ее инверсия — подземные дворцы метрополитена им. В. И. Ленина.

Проект Г. К. Марцинкевича — еще одна иллюстрация того, как «марксизм и фашизм естественным образом должны прийти к формированию двух типов исторического существования: существование вождя (единственно подлинно свободного) и существование его приверженцев, открывающих в историческом существовании вождя не архетип их собственного существования, а законодателя действий, которые им временно разрешены» [133. С. 120]. В этом лежит неискоренимая природа человеческого оптимизма, поскольку «разделив с властью ее картину мира, человек обретает не только надежду на выживание, но, что гораздо более важно, возможность счастья» [49. С. 110, 165]. Спекулируя на всеобщих ценностях, питающих энтузиазм советского человека, идеологическая машина формировала свою систему насилия, где прозревший должен был подчиниться или погибнуть. Большинство же, не осознавая своей включенности в этот механизм, вело двойную жизнь. «Как личность человек жил в мире действительном, как член коллектива — в мире идеальном, образ которого выражался в структуре пространственных связей архитектуры зданий-масок, порождавшей и новый пространственный тип — двуликий город-Янус» [109. С. 136].

Если в лексике Н. Н. Кона явно ощутим переход от поэтики былинного сказа к романтическому духу Великой французской революции, то лексика Г. К. Марцинкевича лежит в сфере обыденной риторики, апеллирующей к архетипам. Мифология здесь выступает, с одной стороны, как порождение традиционных проявлений коллективного бессознательного, показывающего отсутствие однозначной причинной обусловленности художественного образа и неподотчетность этого опыта рефлексивному разуму, а с другой — демонстрирует специфические черты советской ментальности, опирающейся на дуализм манихеизма и его концепцию трех времен. В отличие от нерасчлененного, целостного мировидения мифологического сознания, в проектном предложении

⁶¹ Там же.

Г. К. Марцинкевича пространство и время людей, мир и вечность героев прошлого и светлое будущее строго разграничиваются. Поскольку советская мифология придерживается концепции линейного исторического развития — это своеобразное преломление вечных идей, полагающее себя итогом их развития.

Вершиной в конструировании архитектурного смыслообраза Сталинграда стал проект его восстановления в изложении П. К. Булкина. Рукопись адресована ЦК ВКП(б) и датирована 9 мая 1946 г., т. е. шла уже вне конкурса. Судя по подписи, П. К. Булкин работал в строительном управлении № 4 Главморстроя в г. Туапсе. Его предложение было переадресовано К. С. Алабяну — на титульном листе за подписью последнего резолюция: «Полякову, Пожарскому. Ознакомиться с материалом и дать мне Ваши отзывы»⁶². Этот текст, озаглавленный «Город Сталина, город-памятник» представляет собой буквальное пространственное выражение модели смысловой реальности сталинской эпохи и демонстрирует ее мифологический характер и по содержанию и по форме.

С одной стороны, текст П. К. Булкина можно рассматривать как мифологический эпос сталинского времени, а с другой, как авторскую компиляцию — свод теоретических штампов профессионального сознания 30—50-х гг. прошлого века, где город приобретает характер всеобъемлющего Текста, в котором «каждая улица, каждое здание являются главой великой книги». «Осуществленным царством грез» и вечного покоя должен был стать «город-колосс» и, по сути, ознаменовать фактом своего рождения конец истории. Концепция города-ансамбля, метафорически соотносимая с ростом живого организма, находит здесь свое завершение. Налицо жесткая фиксация пространственных связей, не предполагающая дальнейшего развития — город-организм окончательно превращается в город-монумент.

По мнению П. К. Булкина, его замысел должен был опрокинуть все существующие традиции в градостроительстве. Он считал, что найденные им «контуры и пространственные величины города-памятника» автоматически снимают решение всех практических задач, поскольку город становится, прежде всего, произведением архитектуры, а потом уже местом для жизни. Новизна по П. К. Булкину состояла в том, что «если до сих пор при проектировании городов бралось во внимание два измерения — ширина и длина населенного пункта, то теперь Сталинград к этому получит третье измерение — высоту»⁶³.

За прототип пространственной организации города П. К. Булкин принимает модель Дворца Советов в редакции Б. М. Иофана. Предложение П. К. Булкина демонстрирует переход на новый уровень целостности, а следовательно, на новый уровень художественного обобщения: «Город-памятник

⁶² ВГИММП «Сталинградская битва». Инв. № 1331.

⁶³ Ср.: «... только тот город становится полноценно красивым, который представляет собой единую архитектурную композицию, разумеется — композицию не плоскую, а трехмерную» [29. С. 24].

в данном случае проектируется как единое здание, единое архитектурное произведение. Отдельные здания и сооружения города являются всего лишь большими или малыми архитектурными и скульптурными деталями, величайшего в мире здания»⁶⁴. Причем самое низкое здание-деталь должно иметь высоту не менее 30...35 м, а самое высокое — 200...250 м. В самый центр города помещается колоссальное здание, которое «наименовывается в память всех побед Храмом Славы» и является «не только основной деталью памятника, но и беспримерным пьедесталом» И. В. Сталину.

Храм Славы должен был выполнять функцию «Академии русской истории — вечного хранилища Славы» призванного не только сохранять экспонаты, но и постоянно возобновлять их. Это относилось не только к предметам, но и к событиям — Храм Славы совмещал функции музея и театра. Ритуальное назначение Храма Славы, предназначенного для непрерывного воспроизведения значимых событий, демонстрирует мифологический характер сталинской эпохи, а его пространственная организация — архитектурное выражение советского мифа.

Архитектурный смыслообраз Сталинграда 1940-х гг. становится в советской реальности олицетворением идеи Славы, источником «веры в постоянство культурных ценностей, как символ вечности в деяниях человечества...» [40. С. 125]. Описание жизни города-монумента, украшенного незамерзающими фонтанами и вечнозеленой растительностью под «гигантскими колпаками», рождает «подвижный образ неподвижной вечности» в духе идеального государства Платона. Все, что существовало до этого момента, переходило, как, например, набережная Сталинграда, в разряд «захватывающего предисловия». Не внося ничего принципиально нового в пространственную организацию города, темы Величия, Славы и Вечности достигают у П. К. Булкина гипертрофированных масштабов. В его изложении человеческая история открывается как новое измерение божественного присутствия в образе «отца всех времен и народов И. В. Сталина». В порыве мифотворчества П. К. Булкин смещает акценты — «центр мира» переносится в Сталинград к «Вечному хранилищу Славы» (идея вращающегося круга в центре трех панорам на вершине Храма Славы — прямой аналог мировой оси).

Предложение П. К. Булкина охватывает проектирование как наземной, так и подземной части города, возвращая, как и проект Г. К. Марцинкевича, к тому, что человек сталинской эпохи существовал параллельно в нескольких мирах. Подобная двойственность массового сознания у П. К. Булкина также проявляется в том, что наземная часть его города строго репрезентативна и как жилое образование функционирует только под землей (подчеркивается полное отсутствие наземного транспорта, а все вокзалы выносятся за пределы города).

⁶⁴ Ср.: Отдельное здание начинает трактоваться как функция города [10. С. 68, 73].

Сомневаясь в реальности осуществления своих фантазий, П. К. Булкин называет собственное творение попыткой «возвратить мудрому человечеству разум раннего его детства». Эта попытка отразить происходящее в принципе не характерна для рассматриваемого периода.

Пояснительная записка П. К. Булкина полностью проявляет ментальную модель советской культуры. Конструируемый им образ Сталинграда воспроизводит иерархически организованный комплекс мифологических идей, выражающих систему сакрализованных отношений: Вождь, Его Народ и весь остальной мир, зафиксированных в образе Дворца Советов. Его идеи демонстрируют, что к 1946 г. на уровне обыденного и профессионального сознания ментальная модель культуры вступила в фазу стагнации. По завершении построения картины нового мира началось ее тиражирование по всей стране — в планировочной структуре городов и с обязательным проектированием канонизированного набора сооружений. Пафос Победы усилил общую тенденцию к гиперболизированному масштабу и повторению. Это было похоже на стремление убедить самих себя в значительности и неизбежности единственно правильного, своего мироустройства, поскольку, приоткрыв «железный занавес», война показала, что «хаоса империализма» за гранью «нашего» мира нет. Это также создавало реальные предпосылки для всплеска мифотворчества, придавшего советской истории характер священной. Именно преобразованием мирского пространства в пространство трансцендентное для мифологического сознания обеспечивалась *реальность* постройки и самого человеческого существования [15. С. 30].

Расслоение советского пространства на желаемое и действительное вылилось в театральную репрезентативность пространства архитектурного, воплотившего идею парадного триумфализма в своем исконном значении социального блага. Яркое подтверждение этих тенденций — предложение А. К. Чалдымова о строительстве по всей стране Храмов и введении «нового по существу и по форме культа Священной Родины со своими обрядами», создаваемого в целях «более целеустремленного воспитания нового человека»⁶⁵.

Рассмотрим еще один непрофессиональный проект — проект А. В. Черкасова (1943 г.). Здесь интенции культуры выражены более абстрактно — автор трактует город как центр науки и представляет его в образе многоступенчатой пирамиды, в основание которой кладется узел транспортных путей, выше которого расположена ГЭС (вода как источник жизни), а увенчан он аэропортом в форме земного шара. «Из изображенной формы земного шара-аэропорта мощной рукой поднят меч, вершина которого увен-

⁶⁵ Из письма начальника Главного Управления учебных зданий Комитета по делам архитектуры при СМ СССР А. К. Чалдымова в правительство СССР. 19 октября 1944 г. // Столица, 1992, № 39, С. 13—15. [95. С. 250]

чана пятиконечной светящей звездой, и все это является символом коммунистического общества и маяком мира»⁶⁶. Для мифологизирующего сознания форма меча — смысловой аналог и креста, и солнечного обелиска, символизирующего творческую природу солнечного луча, и канала связи с самим Творцом, и метафорическое отождествление жизни и смерти.

В отличие от проекта П. К. Булкина (1946 г.), где образ Сталинграда представлен как единственный смысловой центр притяжения, где сходятся все пути, проект А. В. Черкасова (1943 г.) предполагает интенсивные двусторонние связи «умного» города с остальным миром. Временной промежуток между этими проектами всего три года. При общем сходстве иерархичности построек заметно, как все резче очерчивались границы «нового мира» для «нового человека», определяющие его поведение и образ мыслей, как город из динамичного образования — организма — превращался в застывший монумент.

Проект А. В. Черкасова обращает на себя внимание тем, что является образно-смысловым аналогом проектов Города Солнца (1943 г.) и храма-памятника неизвестному солдату в Сталинграде архитектора-философа И. И. Леонидова. Прогнутая пирамида в проектах И. И. Леонидова воспринимается как уходящая, расплывающаяся плоскость — образ вечности и бесконечности, которой противопоставляется образ сферы, выражающий те же понятия [2. С. 204].

Это можно рассматривать в качестве еще одного доказательства того, что в основе всех архитектурно-пространственных построек эпохи, как профессиональных, так и непрофессиональных, лежит единый формально-смысловой инвариант, описывающий структуру мироустройства. Но на уровне профессионального сознания акцентируется не только смыслообраз, но и способы его пространственной развертки. Если у И. И. Леонидова смыслы вечности и бесконечности в проекте Города Солнца воспринимаются как нечто единое, порождая идею бесконечного перетекания пространства, изменения и развития, то, например, Город-памятник П. К. Булкина представляет собой возобновляющуюся, замкнутую на саму себя систему, реализующую идею вечности в статичном, ориентированном на внешнюю репрезентативность пространстве.

Тексты непрофессионалов особенно интересны тем, что непосредственно фиксируют принципы функционирования советской реальности, позволяя прийти до истоков (архетипов и стереотипов) смыслообразования в сталинской архитектуре. На профессиональном же уровне в формирование архитектурного смыслообраза активно включается еще и прототипическая основа, обусловленная установкой ориентации на классическое наследие.

В конце 1940-х гг. в архитектуре города смысловым ядром, полностью определяющим его композицию, становится монумент.

⁶⁶ ВГИММП «Сталинградская битва». Инв. № 9707, н/вф.

Так, проекты памятников обороне Сталинграда (1943—1944 гг.), выполненные профессионалами, тяготеют к двум полюсам. К первому можно отнести проекты А. К. Бурова, Г. П. Гольца, Г. А. Захарова, И. Н. Соболева, заказной проект центра города В. К. Олтаржевского. В них авторы по масштабу идеальной структуры художественного синтеза приближаются к архитектуре К.-Н. Леду и Э.-Л. Булле. Основу смыслообраза подобных проектов составляет глубинный слой пространствообразующих метафор, опирающихся на геометрические архетипы, где выражение идеологического максимума достигается радикальным упрощением формы (пирамида, зиккурат, обелиск). Но ориентация сталинской эпохи на слово, обусловившая повествовательный характер соцреализма, смещает полюс выражения от иконических форм к аллегорическим, например, проекты Е. Н. Стамо и В. В. Пелевина, В. Н. Симбирцева и А. Плотникова или, в идеале, пытается их синтезировать — проект Б. М. Иофана. Постепенно складывается особый словарь форм, апеллирующий к фиксированному смысловому образу, основывающемуся на более поверхностных риторических кодах.

Анализируя статьи конца 1940-х гг., написанные архитекторами по поводу проектирования Сталинграда, можно констатировать размытость его архитектурного смыслообраза в профессиональном сознании. Это обусловлено смысловой противоречивостью ряда концептуальных установок: город-памятник и город-организм; необходимость одновременной ориентации на современность формы и классическое наследие; видовое раскрытие на Волгу при сохранении приоритета продольного направления, подчеркивающее общим фронтом застройки «пограничность» советского пространства [4, 5, 36, 102]; расхождение в трактовке закономерного и случайного в планировке города [90, 101]. Подобные противоречия могут быть сняты только в рамках мифологического сознания.

Мифотворческая основа архитектурного сознания сталинской эпохи наиболее ярко проявилась в попытке сопряжения идеи вечности и развития, нашедшей свое выражение в концепции архитектурного организма: «Всякий живой организм отображает ту среду, в которой он зароден, и вся его структура тесно связана с условиями его жизни в данной среде. Таков закон природы. Отдельный человек не может создать архитектурного произведения, оно может быть создано только обществом. Как произведение целого общества, архитектурное произведение художественно выражает общественные идеалы — культурные и социальные» [114. С. 35—36].

Поэтому при анализе структуры архитектурного образа города необходимо обращение к анализу широкого пласта непрофессиональных проектов и поясняющих текстов, позволяющих вскрыть его архетипическую и стереотипическую основу, своего рода инварианты смыслообразующих метафор. Эти инварианты формируются на уровне массового, мифологизирующего созна-

ния, а профессиональное сознание, в свою очередь, стремится предложить логичный ход их пространственного развертывания с опорой на существующие архитектурные и не архитектурные прототипы и аналоги.

При сопоставлении образной модели Сталинграда, рисуемой непрофессиональным воображением, с характером образной интерпретации типов городской среды и ансамблей Сталинграда профессиональными архитекторами виден ощутимый разрыв между мифологическим образом и его реализацией. Пояснительные записки к проектам, статьи в периодической печати показывают, что в состоянии всеобщей экзальтации 1940—1950-х гг. существовал отработанный механизм, который, основываясь на принципах идеологического утилитаризма и обеспечивал перевод образов на язык архитектурного пространства.

На уровне мифологического сознания образ города целостен. Например, для П. К. Булкина он воплощается в скульптурном образе Московского Дворца Советов, вознесенного на звездообразный пьедестал из жилых домов, а для А. В. Черкасова — в образе ячеистой пирамиды. Среда же реального города воспринимается фрагментарно и его образ складывается из суммы отдельных пространственных впечатлений. Несмотря на то что проект Сталинграда утверждался с оглядкой на многочисленные перспективы с птичьего полета, сам город строился по частям. Пагубно сказывалось на обеспечении восприятия композиционной целостности города также и то, что к концу культурного цикла в 1950-е гг. стали муссировать возникшую в рамках пропаганды всеобщего социального равенства идею об эквивалентности среды городского центра и окраин. Естественно, что при подобном нивелировании аксиологической значимости центра и периферии, «хрущевские» архитектурные реформы становятся закономерным следствием. Сталинская архитектура вступает в стадию стагнации — равнозначность породила однообразие, а удачно найденные решения бесконечно тиражировались и постепенно огрублялись.

Глава 2. Становление системы центральных ансамблей Сталинграда и основные принципы формирования рядовой застройки

План восстановления центра Сталинграда начал разрабатываться сразу после окончания Сталинградской битвы. В марте 1943 года в городе побывал Б. М. Иофан, а в июне того же года по заданию СНК СССР приехала группа архитекторов, в которую входили А. В. Щусев, А. Г. Мордвинов, К. С. Алабян, Н. Х. Поляков и др. В порядке творческого соревнования ими было разработано проектное задание для новой планировки города. По итогам соревнования в октябре 1943 г. экспертной комиссией при Госплане СССР к дальнейшей разработке был принят проект Академии архитектуры, выполненный Н. Х. Поляковым, Д. М. Соболевым, А. А. Держковичем и А. Е. Пожарским под руководством К. С. Алабяна и при участии А. В. Щусева.

Проектно-планировочные эксперименты 1930-х гг. незначительно повлияли на исторически сложившуюся структуру пространственных связей центра Сталинграда. Несмотря на то что в довоенном генплане Сталинград трактовался как единое планировочное целое, в действительности же это целое распадалось на отдельные части. Сталинград представлял собой цепь городков, разделенных широкими зелеными разрывами оврагов, со своими центрами и выходами к Волге. Поэтому основными задачами, определившими построение генерального плана 1943—1945 гг., становятся объединение сегрегированного городского пространства и раскрытие его на реку, ибо «только с Волги город воспринимается наиболее полно»⁶⁷.

Стремление к иерархической организации пространства и репрезентативный характер сталинской архитектуры, рассчитанный на стороннего наблюдателя, подчеркивался еще и тем, что основное внимание проектировщиков было сконцентрировано исключительно на поисках архитектурного образа центра города. В профессиональном сознании часть становится непосредственным репрезентантом целого, достраиваемого в воображении, где «образ города, его лицо, прежде всего, выражаются центральной частью», где «центр должен подчинить себе весь город, притягивать к себе главнейшие магистрали»⁶⁸. Даже работа над центрами бывших соцгородов отошла на второй план.

Центр города решался в границах проспекта им. Сталина от набережной реки Пионерки (Царицы) до площади Ленина (пл. 9-го января). Первоочередной задачей ставилась необходимость обеспечить связь исторически сложившейся площади Павших Борцов с новым смысловым центром на берегу Волги — площадью Славы (пл. Свободы). Площадь Славы решалась как место проведения парадов, на ней же предполагалось соорудить музей Оборона Сталинграда и грандиозный монумент Славы, а на площади Павших Борцов планировался Дворец Советов. Обе площади, объединенные Аллеей Героев, должны были составить главный ансамбль города.

В теоретическом и аксиологическом плане организация образа Сталинграда сводилась к необходимости разрешения композиционно-смыслового соперничества между площадями Павших Борцов и Славы, музеем Оборона и Домом Советов, монументом Славы и памятником Сталину.

На эволюцию профессиональных представлений о структуре города немалое влияние оказывали неосознаваемые интенции сталинской эпохи, недвусмысленно сопрягавшие через идею Границы идеологически обусловленные пространственные построения с исторически сложившейся линейной структурой города.

⁶⁷ Плотников А., Симбирцев В. Каким будет Сталинград. Наш проект центра города // Сталинградская правда. — 1945. — 9 марта.

⁶⁸ Там же.

В качестве иллюстрации обратимся к проектам детальной планировки центра Сталинграда 1940—1950-х гг. Данные проекты фиксируют следы поиска компромисса между структурой, стремящейся к пространственной экспансии, и замкнутым, статичным характером смыслового пространства сталинской эпохи, отражая фазу трансформации города-организма в город-монумент.

Исходя из биологического понятия организма, логично предположить, что его метафорическое соотнесение с понятием города подразумевает то, что проектная деятельность в своей основе опирается на изучение процессов и явлений в нем происходящих. Но фактически город собирался из канонизированного набора пространственно-смысловых единиц, без учета реального механизма их функционирования и развития. Это происходило в результате отсутствия понимания города как открытой системы, среда которого существует и возобновляется за счет постоянного материально-смыслового обмена со своим окружением.

Выделялись элементы и типы городской среды, требующие однозначного прочтения. Место архитектурного объекта в пространстве, взаимодействие и взаимосвязь элементов городской среды мыслились определенными раз и навсегда. В сознании теоретиков структура смыслообраза идеального советского города, фиксировалась становым хребтом его плана — главной улицей, ведущей от главных городских ворот к центру. Главными воротами в пространственной модели советского города становились железнодорожный или водный вокзал, а центром — площадь Дома Советов [29. С. 27].

Материалы по проектированию Сталинграда 1944—1953-го гг. позволяют проследить механизм пространственного развертывания здания-символа в город-монумент. С одной стороны, архитектурный тип Дома Советов как смысловое ядро сталинской культуры представлял собой, своего рода, хранилище «генетической»⁶⁹ информации, т. е. код пространственного развертывания архитектурного смыслообраза сталинской эпохи. Если продолжить популяризируемую сталинской эпохой линию аналогий архитектуры с биологическим организмом, пространственную структуру исторического центра Сталинграда можно сопоставить с клеткой как единицей жизни — единицей строения, функционирования и развития организма. С другой стороны, планы Царицына-Сталинграда 1820, 1902, 1924, 1932, 1939, 1943—1954 гг. отчетливо демонстрируют на разных масштабных уровнях городской среды воспроизводство устойчивой группы пространственных связей центра⁷⁰. Таким образом, следу-

⁶⁹ Б. Г. Бархин, например, метафорически сближает понятие архитектурно-пространственного типа с понятием генотипа в биологии, определяя «генотип» как информационный код формы, центральное звено творческого метода архитектора, являющееся источником построения архитектурной формы [17. С. 106, 112].

⁷⁰ Наличие аналогичных процессов в развитии планировочной структуры Петербурга и Москвы отмечалось А. Э. Гутновым. А. Э. Гутнов предположил, что процесс исторического развития города во многом определяется многократной трансляцией пространственных характеристик его структуры, сформировавшихся на стадии

ет предположить, что ход пространственного развертывания архитектурного смыслообраза сталинской эпохи и «генетический код» пространственной организации города взаимодействуют, определяя все образно-пространственные построения в архитектуре Сталинграда.

В становлении образно-пространственной структуры Сталинграда Великая Отечественная война сыграла роль, сопоставимую с периодом интерфазы в развитии клеточного организма. Произошло удвоение внутри смыслового ядра сталинской культуры, в результате чего возникла взаимодополнительная пара: Дом Советов и памятник Победы. Удвоение на смысловом уровне и необходимость отличия в формальном архитектурно-пространственном выражении данной пары становятся основной теоретической проблемой советской архитектуры послевоенного периода [66]. Это определяет начало этапа, в рамках которого происходит усложнение системы пространственных связей в смысловой реальности. Плюс к этому происходило пересечение архитектурного «генотипа» сталинской культуры с пространственным «генотипом» города Царицына-Сталинграда.

Анализ планов застройки центральной части города в качестве такого градообразующего «генотипа» проявляет участок застройки бывшей Царицынской крепости. Он представлен регулярной планировочной структурой с центральным ядром в виде раскрывающейся на Волгу площади. Характерной его чертой является ограничение с севера и запада полукольцевой магистралью. Этот структурный фрагмент городской ткани, сформировавшийся в XVII в. под влиянием ландшафтных условий, в последующие годы с незначительными изменениями проявляется (структурная рекурсия) в различных масштабах как на уровне проектных концепций развития города, так и на уровне их осуществления в различные периоды времени. Исходная пространственная структура интегрируется в более масштабные структуры, сохраняя при этом формальное подобие. Это позволяет выделить ее в качестве структурного инварианта формирования города.

На плане 1902 г. эта своеобразная геометрия регулярной сети улиц бывшей крепости с площадью Свободы в центре как бы заново синтезируется в увеличенном масштабе в границах улиц Коммунистической, Краснознаменной, Тамбовской и набережной, а статус центра переходит к площадям Павших борцов и Базарной. Менее отчетливо исходная структура Царицына-Сталинграда проявляется в планировке районов непосредственно соприкасающихся с территорией центра. Явное структурное подобие фрагментов городской ткани прослеживается как в воспроизводстве отдельных фрагментов исходной структуры в границах означенной территории развивающегося центра, так и в моментах

«эмбрионального существования» города и составляющих своего рода «код» его пространственной организации.

зеркальной симметрии в планировке Ворошиловского района и частично в уличной сети, расположенной за полотном железной дороги. На плане 1902 г., видно, как функции городского центра выносятся на периферию старого пространственного ядра, формируя новые пространственные узлы, вокруг которых разворачиваются новые самоподобные структуры. Отметим, что на плане 1902 г. в укрупненном масштабе исходная пространственная структура пока проявляется слабо. На уровне организации внутренних пространственных отношений (ядро — границы; узлы — связи) она несколько неупорядочена. Сказывается отсутствие градостроительного регулирования Царицына в первой трети XX в., а с другой стороны, это предстает как промежуточный этап трансформации структурного инварианта. Сходные тенденции фиксирует план существующей застройки Царицына 1924 г.

В плане детальной планировки центра Сталинграда, выполненном в Гипрогоре в начале 1930-х гг., исходная структура насильственно трансформируется в ядерно-лучевую структуру более крупного масштаба. Но если этот вариант планировки можно рассматривать как своего рода компромисс — иерархическая модель смысловой реальности интегрируется в процесс пространственного развертывания исходной структуры, — то конструктивистские проекты бригады ОАХ (1932 г.) решают процесс упорядочения среды более радикально. Естественно формирующаяся иерархия центрального района Сталинграда разрушается. Смысловая модель, интегрируемая в существующую застройку проектами ОАХ, имеет иную пространственную организацию — линейное развитие центра напрямую соотносится с концепцией города-линии. Но здесь также выявляются моменты структурного подобия. На единую пространственную ось нанизывается ряд центров со слабо выраженной иерархией, но направление пространственного развертывания имеет противоположный знак. Более крупная структура проецируется в меньшем масштабе. На планах фактической застройки (1924 и 1936 гг.) видно, что процесс естественной самоорганизации городского ядра тяготеет к воспроизводству своей структуры в укрупненном масштабе. При различии содержательных предпосылок это точка формального пересечения реального проектирования с направлением развития смыслового пространства советской эпохи 1930-х гг.

Оставляя в стороне анализ технико-экономических обоснований, следует сказать, что в композиционно-планировочном отношении мог осуществиться любой из альтернативных вариантов планировки центра Сталинграда. Но по видимому, для реализации проектных идей необходимо совпадение направлений пространственного развертывания исходной структуры («городского генотипа») и структуры смыслового пространства.

Проект реконструкции Сталинграда, выполненный Гипрогором в 1939 г., отражает начало взаимодействия пространственного развертывания города

и смыслового пространства сталинской эпохи. Как и на планах 1924 и 1936 гг., структурный инвариант Царицына-Сталинграда воспроизводится в увеличенном масштабе. Причем процесс структурного упорядочения среды под влиянием иерархического строения смысловой реальности становится более активным. По-видимому, этим и объясняется то, что исходная структура воспроизводится сначала простым тиражированием, а затем, увеличиваясь подобно расходящимся кругам на воде, проявляется на следующем масштабном уровне.

В зависимости от масштабного уровня предлагается различать структурный инвариант I порядка (инвариант I) и структурный инвариант II порядка (инвариант II). Уровень реализации инварианта I представлен уровнем тиражирования исходной структуры (территория в границах бывшей крепости) и сомасштабных ей аналогов. Следующий уровень — уровень инварианта II — представлен группой инвариантов I, рядоположенных или как бы вложенных один в другой.

На плане 1939 г. структурный инвариант II порядка проявляется в пределах улиц Коммунистической, Краснознаменной, набережной и Киевской. Его ядро представлено площадью здания-монумента Оборона Царицына (район Базарной площади), одновременно разделяющей и связывающей инварианты I порядка: исходный в границах бывшей крепости и два его аналога. Первый аналог ограничен проспектом им. Сталина, Базарным и Киевским взвозами. Второй представляет собой переходный вариант между пространственными инвариантами I и II и вписан в границы проспекта им. Сталина и улиц Краснознаменной, Коммунистической, Киевской. Аналогичный повтор исходного структурного инварианта к северо-востоку, с одной стороны, формирует слои пространственных границ города-линии, а с другой, в воображении достраивается концентрическая модель советского пространства. На стадии трактовки Сталинграда как *образцового* советского города исходная структура тяготеет к рядоположенному воспроизводству. С усилением символического статуса города, когда он начинает трактоваться как *идеальный* город-монумент, исходная структура начинает воспроизводиться эксцентрически, синтезируясь в укрупненном масштабе (1950-е гг.).

Проект Гипрогора 1939 г. полагает начало процессу взаимодействия исходной структуры городской среды с представлением о пространственно-смысловой организации образцового советского города. С одной стороны, при анализе данного проекта напрашивается поверхностная аналогия между пространственной структурой города и организующей социальной структурой советского общества (последовательность объединения и принцип укрупнения планировочной структуры центра Сталинграда напоминает структурирование партийных и комсомольских организаций). С другой стороны, наблюдается глубинная преемственность прошлого и настоящего. На уровне проектирования — исторические реминисценции, а на уровне пространственной самоорга-

низации города (проявляясь на разных масштабных уровнях) исходный структурный инвариант определяет пространственную структуру Сталинграда как развивающуюся систему, подобную самой себе в своих отдельных частях.

После войны тотальная власть, основанная на парадигме централизации, замыкает все системные связи на себя, находя свое основание и оправдание в идее Вечности. Тема Вечной Славы, интегрируясь в иерархически организованную смысловую реальность культуры, воплощается в сталинской архитектуре на основе заимствования принципов вечной классики — исторических прототипов и аналогов — в новых архитектурных типах здания-монумента и города-монумента.

Архитектурно-пространственный тип, формирующийся внутри определенного социального контекста как выражение некоторой идеи, приобретает многоплановую структуру не только на уровне отдельного архитектурного объекта, но и на уровне фрагментов городской среды и архитектурного образа Сталинграда в целом. Эта структура, с одной стороны, ограничивается принципами воспроизводства его исходного инварианта среды, с другой — тесно связана с глубинными и поверхностными слоями образности, под которыми понимается взаимодействие архитектурных архетипов, прототипов и стереотипов.

В планах 1944—1953 гг. усиливаются тенденции к упорядоченности и симметрии центра Сталинграда. Возросшее символическое значение города и изменившееся смысловое пространство начинают активно влиять на воспроизводство структурного инварианта застройки Царицына-Сталинграда. В итоге структурный инвариант воспроизводится вдоль начинающего отчетливо проступать композиционно-смыслового стержня городского ансамбля, так называемого станového хребта городского плана [29. С. 27].

На планах центра Сталинграда 1945—1949 гг. эту роль играет вновь пробиваемая ул. Нововокзальная (Комсомольская). Она становится частью планировочной оси, проходящей через весь город и плавно перетекающей в Московскую трассу. Согласно всем законам планировки идеального советского города ул. Нововокзальная связала главные ворота Сталинграда — восточные и западные, т. е. речной и железнодорожный вокзалы. В структуре пространственных связей центра Сталинграда, разворачивающейся строго в рамках иерархии Мест и Путей (общественно-значимых пространств, объектов и подходов к ним), организуется новая сакральная территория, определяются ее границы и связи с Центром. В окончательном варианте (1953 г.) эта территория представляет уже укрупненное подобие исходной структуры Царицына-Сталинграда (структурный инвариант II порядка).

Архетипическая составляющая смыслообраза идеального города, представленная пространственным крестом ориентированных по сторонам света главных улиц, и воспроизводство исходной структуры Царицына-Сталинграда в проектах

детальной планировки 1945—1949 гг. органично дополняют друг друга. Пойма реки Царицы, набережная Волги и полукольцевая магистраль с северо-запада фиксируют внешние пространственные границы центральной части города (инвариант II порядка), а сама структура пространственных связей в пределах общегородского центра, фиксируемая пересечением проспекта им. Сталина и Аллеи Героев с площадью Павших Борцов, вычленяет четыре инварианта I порядка.

Архитектурные решения в конкурсных предложениях 1944—1946 гг. демонстрируют попытки композиционно-смыслового объединения Пути ведущего к Сердцу страны с Дорогой процессий, ведущей от берега Волги (Аллея Героев). В этом моменте проявился своего рода конфликт между пространственным стереотипом сталинской эпохи — требование прямой связи между воротами-вокзалами (ул. Нововокзальная) и самоорганизацией городской среды. Становой хребет городского плана раздваивался (Аллея Героев — ул. Нововокзальная).

Архетипическая и стереотипическая составляющие пересекаются в общей тенденции времени к спрямлению улиц и выводу их под прямым углом к реке. В поисках максимальной связи центра Сталинграда с Волгой (проветривание) также реализовывались и подсознательные интенции советской эпохи (покорение природы, строительство каналов и поворот рек вспять как осуществление власти над первородной стихией) [95. С. 74; 140. С. 176—179]. Архитектура становилась средством утверждения и увековечивания власти и величия исторического момента, она создавалась не столько для жизни, сколько для ее представления: «Простор реки, крутой берег, здания-дворцы, стоящие на этом берегу, создают яркий образ приволжского города»⁷¹. Стремление к геометрической упорядоченности и строгой иерархичности в организации городской застройки порождает жесткую систему пространственных связей и границ.

Согласно влиянию архетипов и стереотипов, пространственный крест проявляющийся в проектах центра Сталинграда, с одной стороны, демонстрирует этапы и направление трансформации исходного структурного инварианта пространственного развития города, а с другой, отсылает к архитектурным прототипам — кардо и декуманус. Генетическое сходство идеологических систем имперского Рима и сталинской России — нацеленность на внешнюю репрезентативность и противопоставление себя системе с отрицательным знаком, утверждение величия и вечности посредством пространственных метафор (граница, путь, переход), внутренний консерватизм — во многом обуславливает природу архитектурного заимствования.

Положенная в основу планировки древнеримских городов система организации военного лагеря — территории, рассеянной ориентированными по сторонам света главными улицами кардо и декуманус и окруженной священ-

⁷¹ Плотников А., Симбирцев В. Каким будет Сталинград. Наш проект центра города // Сталинградская правда. — 1945. — 9 марта.

ной границей-померием — имеет целостную, законченную структуру, полностью согласующуюся с внутренними устремлениями сталинской культуры периода «застывания» пространственных границ. Планировочная структура идеального советского города и римского города лагерного типа накладывались на существующий ландшафт как бы сверху, без учета его особенностей. Город не взаимодействует с окружением, а противопоставляется и отграничивается от него. Основной акцент переносится с архитектуры площадей на архитектуру улиц и кварталов, открытые городские пространства строго отграничиваются от пространства улиц арками и тетрапилонами, набережные тракуются как передовой рубеж обороны.

Центр Сталинграда в пределах улиц Краснознаменской, Коммунистической, 13-й Гвардейской и набережной можно рассматривать как самостоятельную систему — регулярная система площадей и улиц, представляющая стандартный набор пространственных метатипов человеческого сознания: огороженное место событий; центр, в котором сходятся все пути; улицы-границы и пространственные разрывы-врата. В структуре пространственных связей Сталинграда эта система предстает как фрагмент системы более высокого порядка. Линейность пространственного развертывания (рядоположенные повторы) структурного инварианта застройки превращает сам центр Сталинграда конца 1940-х гг. в часть многослойной границы.

Например, предложение Академии архитектуры (1947 г.) по застройке юго-восточной стороны проспекта им. Сталина как бы проводит границу между уровнями в иерархической системе более крупного масштаба. Проявляется пространственная преграда, образованная кварталами, заключенными между вновь пробиваемой ул. Новосветской и проспектом. В этой полосе предполагалось разместить следующие одно за другим общественные здания: педагогический и технический институты, Дворец труда, ТЮЗ, Дом суда и прокуратуры, Областную контору Госбанка, Дом Красной армии, Библиотеку и т. д. С северо-запада, от поймы реки Царицы до площади 9-го января им противопоставлялась сплошная полоса жилой застройки с магазинами в первых этажах. Сталинград планировался в строгом соответствии теоретическим установкам советской архитектуры: «упорядочить рядовую городскую застройку, получить нужный горизонтализм и, наоборот, дать полную возможность башням и куполам свободно подниматься над городом» [29. С. 29]. На уровне же подсознательных интенций эпохи проспект им. Сталина в проекте Академии архитектуры выступает как пространственная граница двух уровней: внутреннего, более сакрализованного в смысле приближенности к Центру и включающего вертикаль Дома Советов, и внешнего светского. Подобное решение проспекта сближает его по смысловой значимости с трактовкой набережной Волги, выступающей границей освоенного человеком пространства.

Ближний контекст архитектурного образа Сталинграда как города-монумена и города-крепости питается глубинными мифологическими интенциями, интерпретирующие водный путь как границу и связь с остальным, «не нашим» миром, населяемым враждебными хтоническими существами. Поэтому начало Аллеи Героев, ведущей от Волги к Дворцу Советов, в большинстве проектов трактуется, как форпост обороны — площадь Славы с Музеем обороны Царицына-Сталинграда. Считалось, что со стороны реки город должен приобрести мощный композиционный акцент: «архитектура Аллеи Героев, служащей своего рода воротами в город с реки, должна быть решена, бесспорно, в монументальных формах типа пропилеев» [36. С. 9].

По проекту Академии архитектуры 1945 г. широкая лестница прямо от самой воды подводит к «арке Сталинградской Победы» на площади Славы⁷², обозначая начало Пути к сердцу Мироздания для всех тех, кто не «враг народа». В различных вариантах эта арка размещалась или в начале Аллеи Героев, или на ее пересечении с площадью Павших Борцов, но здесь важна не пространственная локализация, а сам факт использования в каждом проекте триумфальных арок как зримого семантического знака, фиксировавшего тему победы, начало Дороги героев и, прежде всего, пограничность советского пространства. В проектах 1940—1950-х гг. архитектурный образ Сталинграда предстает как сложная система границ на пути к священному центру, движение к которому равносильно преодолению определенных кругов защиты.

Тема границы, связана с архитектурной разработкой темы стены, перетекающей в тему ширмы или маски и темы триумфальных врат. Это определяет в качестве основных источников прототипов, к которым обращается сталинская культура в послевоенный период, архитектуру Римской империи, эпохи Возрождения и маньеризма в 1940-е г., а в 1950-е гг. — архитектуру классицизма. Здесь также важен семантический аспект — в культуре древнего Рима арки носили не только памятный и прославляющий характер, но и обозначали границу между двумя мирами. «Арка заставляла человека остановиться, чтобы за тем перейти эту границу, почувствовать себя членом сообщества, подданным, законопослушным и благочестивым субъектом. Арка выполняла роль оберега, а проход через нее являлся обрядом очищения» [103. С. 131]. Совершив обряд очищения (сейчас эту функцию выполняют пропилеи и фонтан «Дружба народов») «паломник», двигаясь по Аллее Героев, подходил к площади Павших Борцов, на которой должен был возвышаться Дом Советов и обелиск.

Первоначально Дом Советов ставился на юго-восточной стороне площади, как бы вбирая в себя пути от железнодорожного вокзала и речного порта, образуя замкнутый пространственно-смысловой треугольник. Последующий пе-

⁷² Алабян К. Возрождение Сталинграда // Правда. — 1945. — 27 октября.

ренос Дома Советов в торец площади, с одной стороны, говорит о нарастании центростремительных тенденций в смысловом пространстве, а с другой, отмечает переход исходной структуры пространственного развертывания воспроизводства города на следующий масштабный уровень⁷³. Это становится моментом максимального сближения исходной структуры пространственного развертывания Царицына-Сталинграда со структурой смыслового пространства. Примечательно, что, данный вариант планировки (проект ГорАПМ, 1953—1954 гг., выполненный на основе предложения Л. В. Руднева, 1951 г.) получает реальное воплощение.

В вариантах планировки центральной части Сталинграда 1950-х гг. ощущение послойной организации пространства исчезает. Подчиняясь естественной самоорганизации города, его «становой хребет» выпрямляется, ткань становится более однородной. На плане 1953—1954 гг. спор между ул. Нововокзальной и Аллеей Героев (проекты 1945—1949 гг.) решается в пользу последней, а исходная структура пространственного развертывания Царицына-Сталинграда постепенно ассимилируется структурой нового центра города.

В соответствии с изменениями идеи города в культуре происходит непрерывный процесс упорядочения городского пространства. Формирование среды Сталинграда и логика построения его архитектурных ансамблей предстает проецированием смысловой реальности, где каждый элемент маркирует особое, с течением времени изменяющееся смысловое поле. При анализе подобных проекций основная проблема заключается в разложении целостного образа городской среды на ряд взаимосвязанных смыслообразов (концепт-перцепт), а также изучении принципов их последующей сборки [68, 134]. Очевидно, что эта сборка, будет представлять собой означивание некоторой системы социально-пространственных отношений, а любое новое качество среды будет выражать изменение этой системы. Так или иначе, это связано с необходимостью выделения единиц городской среды. В приложении к понятию архитектурного образа города и реконструкции его среды такими единицами становятся не отдельные элементы, а инварианты по отношению к определенным группам пространственных преобразований, обладающие качественными характеристиками целого.

⁷³ Высотная композиция Дома Советов стала вертикальной проекцией горизонтального пути к священному Центру. До сих пор это место на площади Павших Борцов пустует, и попытки архитектурно решить его продолжают до настоящего времени. Сталинградский Дом Советов словно повторяет судьбу Дворца Советов Б. М. Иофана. Данное место было настолько значимо в структуре пространственных связей, что просто-напросто не могло быть занято из страха несоответствия желаемого образа и реального воплощения. В 1970-е гг. констатировали, что «по поводу Дома Советов как главного завершающего ансамбль центра здания было сделано много проектных предложений, но ни одно из них не могло быть положено в основу для реализации» [115. С. 17].

Эти группы преобразований определяются нижеозначенными позициями:

1. Первая опирается на понимание архитектуры как пластически проявленной диалектики взаимодействия человеческого тела и среды, выражающего глубинный изоморфизм человеческого сознания, и выражающийся параллельно в слове, мифе, архитектурном образе города и его элементов. Среда города как след этого процесса фиксирует представления о миропорядке, в соответствии с которыми человек упорядочивает окружающую действительность. Определенные типы городской среды и принципы их организации выражают определенный тип социальных отношений, являясь результатом художественного осмысления всех взаимодействий человека с миром, реализуя, таким образом, мифологическое и идеологическое проектирование идеи Города в культуре [119]. С данной позиции процесс реконструкции городской среды предстает как процесс перекомпоновки знаковых единиц, выполняющих орудийную функцию в когнитивном процессе расчленения и собирания мира. Эти знаковые единицы представляют наиболее важные в мыслительной и речевой деятельности концептуальные метафоры организации пространства: Место, Центр, Путь, Перекресток, Граница, Переход и т. п. Являясь архетипической составляющей образа города в общей картине мира, они полагают границы индивидуальному восприятию и интерпретации действительности. В русском языке город — это, прежде всего, огороженное место, а архитектурная среда города реализуется как акт полагания и преодоления пространственных и культурных границ. Архитектурная среда города выступает как символическая запись определенных смысловых отношений, постоянно воспроизводимых как на уровне общей системы городских ансамблей, так и на уровне отдельных его фрагментов.

Соответственно, первая группа инвариантов пространственных преобразований городской среды связана с социальной формой существования человека и подразумевает идеальную сферу смысловых взаимодействий, формирующих образно-пространственную модель реальности. Обозначим эту группу преобразований как ход пространственного развертывания смысловой реальности.

2. В рамках второй позиции город анализируется как объективная материальная система, подчиняющаяся процессу рекурсивного воспроизводства пространственно-смысловых структур, задающих формальные границы развития конкретного места. На этом уровне проявляется вторая группа инвариантов пространственных преобразований — ход развертывания среды, реализующийся в устойчивых структурах, фиксирующих в разных масштабных регистрах возможные варианты трансформаций конкретной градостроительной системы.

Пространственное развитие Сталинграда показывает, как город меняется под воздействием Мифа и Проекта города в культуре, т. е. как ход пространственного развертывания конкретного места пересекается с ходом простран-

венного развертывания смысловой реальности. Подобное сближение невозможно вне риторической ситуации, определяющей как множественность интерпретаций смысла, так и разнообразие его морфологических структур, материализуемых в архитектуре. Проанализируем с этих позиций пространственные трансформации центральных районов Сталинграда.

Выше процесс развертывания исходной пространственной структуры (структурный инвариант) города рассматривался в качестве гештальтной, т. е. нерасчлененной структуры. Оставаясь в рамках общепринятой классификации, в которой основными структурообразующими элементами города являются его планировочный каркас и ткань, промежутки и их заполнение, попытаемся взглянуть на преобразования центральной части Сталинграда под углом пространственно-смыслового развертывания ее изначальной структуры. За основу классификации принимаются структурно-функциональные критерии, характеризующие позицию, масштаб, форму и функцию элемента в общей системе.

Изначальная, базовая структура пространственного развертывания города была предопределена природно-географическими условиями (слияние рек, овражные и заболоченные территории плюс внешнеэкономические связи). По геометрическому очертанию она представляла собой неправильный пятигранник, с регулярным заполнением в виде сетки прямоугольных и трапециевидных кварталов, ограниченных с севера граненым полукольцом. Центральный элемент структуры — раскрывающаяся на Волгу торговая площадь прямоугольной формы с отдельно стоящим храмом. Площадь функционировала как пространственное ядро, противопоставленное однородно-дисперсной структуре застройки. Иерархия мест в системе пространственных связей исходной структуры на начальной стадии развития явно пока не выражена. Это характерно как для территории Старого города, так и для развития более «молодых» районов (процесс формирования подобий базовой структуры — инвариантов I порядка): Зацарицынского форштадта, Заполотновской части, Преображенского и Бутырского предместий.

На уровне инварианта I порядка выделяются следующие составляющие городской среды: ядро центральной торговой площади, жилой квартал и улица, разграничивающая пространство на равные части. Так, в структурном отношении различаются только два типа городской среды — центр и периферия.

Процесс дальнейшего пространственного развития города, представленный воспроизводством и интеграцией подобий исходной структуры, демонстрирует наличие уже трех функциональных элементов для инварианта II порядка⁷⁴. Это коммуникационные пространства улиц (равнозначность которых

⁷⁴ Набережная Волги, улицы Краснознаменная, Коммунистическая и Оренбургская (им. Наумова) в соответ-

в базовой структуре сменяется усилением продольных связей) и пространства-накопители — ядерные и узловые. На стадии интеграции подобий исходной структуры (воспроизводство в увеличенном масштабе) возникает новый структурно-функциональный элемент городской среды — узловое пространство или приграничный центр.

Узловые пространства возникают как разрывы в разрастающейся городской ткани, разграничивающие/связывающие структурные инварианты I порядка. В результате уплотнения и функционального насыщения городской среды, узловые пространства преобразуются в ядерные и постепенно начинают играть роль интеграторов, собирающих среду города на новом масштабном уровне в единое целое. Так формируется структурный инвариант II порядка. С появлением узловых пространств начинается процесс иерархизации структуры отдельных районов и города в целом.

Способ пространственного развертывания структурного инварианта (рядоположенный или эксцентрический) определяет дифференцирование узловых пространств и характер заполнения возникающих промежутков. Возникая как разрыв в городской ткани, узел со временем преобразуется в перекресток или пространственный карман (сквер или площадь перед зданием) на продольной коммуникационной связи или начинает функционировать как пространственное ядро новой более крупной структуры — инварианта II-го порядка. Так в 1930—1940-е гг. в планировочной структуре Сталинграда формируются транспортные и репрезентативные площади.

Характер градостроительной ткани в структуре варианта II порядка существенно меняется. В однородно-дисперсной малоэтажной застройке кварталов появляются объекты, задающие новый масштаб и направление развития планировочной структуры. Начиная с 1932 г., в типологии сталинградской застройки активно тиражируется новый тип четырех- или пятиэтажного здания со скругленным углом, маркирующий аксиологическую значимость развивающихся узловых пространств (Дом коммунальников, Дом грузчиков, Дом консервщиков, Универмаг, здание Управления сберегательными кассами). В целом характер застройки смешанный, но постепенно ткань города приобретает откровенно ячеистое строение. Происходит укрупнение сетки кварталов, плотность и этажность застройки возрастает по мере приближения к центру.

Несмотря на то что во второй половине 1930-х гг. процесс естественной иерархизации пространства Сталинграда стимулировался установкой на формирование города как единого архитектурного ансамбля, фактическое состояние его застройки (1939 г.) демонстрировало разобщенность структурных элементов. Отмечается формирование отдельных локальных центров, слабо свя-

стии с ситуацией очерчивают границы инварианта II порядка — с севера Ергенинская возвышенность и железная дорога, с запада и юга — реки Царица и Волга, с востока овраг, что и представляет собой практически полное подобие исходной структуры в границах Царицынской крепости.

занных между собой. На этом этапе иерархия узлов в структуре пространственных связей городской среды только зарождается. Проекты планировки Сталинграда 1939, 1943 гг. закрепляют политику дальнейшего формирования основных планировочных узлов и стремление к упорядочению в общегородском масштабе. На уровне пространственного развертывания городской среды это воспринимается как процесс воспроизводства структурного инварианта II порядка на территориях, прилегающих к общегородскому центру. Последовавшие за этим проекты детальной планировки Сталинграда 1945—1954 гг. иллюстрируют процесс структурной дифференциации и функционального насыщения его центра. На этом этапе происходит установление четкой иерархии элементов среды в структуре инвариантов II порядка, непосредственно разворачивающихся в границах самого центра Сталинграда и центров отдельных районов (Металлогород). На этом этапе процессы пространственного развертывания города и смысловой реальности практически совпадают.

Теперь обратимся к выявлению элементов и инвариантов пространственных преобразований, формирующих образно-пространственную модель советского города 1930—1950-х гг.

Как законченный живой организм город должен был обладать крепким композиционным скелетом [29. С. 27; 92. С. 33; 111. С. 39—43; 114. С. 44]. Скелет представлял собой жесткий планировочный каркас, в котором главные пространственные оси должны были организовывать ансамбли городского центра в единую систему, раскрывающуюся в обязательном порядке на водную гладь или природный ландшафт. В вербальном плане концепция города-ансамбля предполагала полный витализм его архитектурного образа, динамично развивающегося и органично вписывающегося в окружение. На уровне же проектной реализации шло воспроизводство устоявшихся композиционных схем, часто никак не связанных с историческим и природным контекстом. Идеологема, трактовавшая советский город как памятник эпохи, превращала его в статичную систему, раз и навсегда застывшую в своих границах.

Предпочтительными типами организации пространственных связей городского центра считались классицистическая трехлучевая схема и система взаимно перпендикулярных осей в римском духе. В 1930-е гг. в Сталинграде на существующую пространственную ситуацию пытались наложить попеременно каждую из них или найти компромисс, используя одновременно. В послевоенные годы предпочтение было отдано планировочной схеме «кардо и декуманус». Сакральность перекрестья фиксировалась площадью Дома Советов, а крылья, по возможности, должны были завершаться привокзальными площадями-воротами.

Необходимыми элементами образной типологии среды советского города 1930—1950-х гг. становятся дворец и дворцовая площадь, городские врата, «дорога путешественников», ведущая к дворцу и «дорога ритуальных про-

цессий», предназначенная для демонстраций. Центральные улицы города рассчитывались на разный тип восприятия, формируясь как транспортные и/или пешеходные связи, объединяющие в единый организм систему общегородских ансамблей, парадная репрезентативность которых усиливалась по мере приближения к центру. После войны к образно-пространственной модели образцового советского города добавляется новый градообразующий элемент, соперничающий с образом Дома Советов — мемориал с памятником Победы. Образная типология городской среды, формировалась в процессе смыслового взаимодействия мемориально-триумфальной и дворцово-храмовой тем.

Поскольку историческая судьба Сталинграда отвела ему роль «памятника героической эпопеи войны и символа мощи и жизнедеятельности великого русского народа»⁷⁵, его восстановлению уделялось исключительное внимание. В 1943 г. А. В. Щусев озвучил идею строительства центра Сталинграда как грандиозного форума Победы, включающего все главные общественные здания города. Это задавало основное направление поисков архитектурного образа Сталинграда, ориентированных на максимальное композиционное объединение всех ансамблей, предназначенных для нескончаемого ритуального шествия огромных людских потоков. История послевоенного проектирования Сталинграда и, как ее итог, существующий центр Волгограда представляют собой практически полностью реализованную модель идеального советского города.

В противоположность довоенному проекту развития Сталинграда (Гипрогор, 1939 г.) послевоенный проект Академии архитектуры (1944 г.) не предполагал дальнейшего развития города от Волги вглубь степи. Новый проект планировки закреплял развитие города в виде линейной группы отдельных планировочных районов. По этому проекту каждый планировочный район Сталинграда должен был иметь структуру, аналогичную центру города: крест главных магистралей с ярко выраженной площадью, набережную, зеленый кольцевой бульвар. Все это связывалось в единую систему города-линии тремя продольными магистралями⁷⁶.

В основе проектирования центрального ансамбля Сталинграда лежит поиск композиционного взаимодействия нескольких пересекающихся осей — продольной оси (магистрали, связывающей центры бывших соцгородов в единое целое) с рядом поперечных осей, непосредственно выводящих город к реке.

Отметим, что в границах центральной части Сталинграда установление иерархии в системе поперечных выходов к реке и приобретение новым узловым пространством функции центрального ядра происходит не сразу. Новый смысловой центр как бы адаптировался к существующей системе пространственных связей, воспроизводимых в структуре инварианта II порядка. Площадь Дома

⁷⁵ Алабян К. Каким будет Сталинград // Сталинградская правда. — 1944. — 10 сентября.

⁷⁶ Поляков Н. Каким будет Сталинград // Сталинградская правда. — 1945. — 13 февраля.

Советов в 1930-е г. сначала планировалась в районе площади 9-го января, затем в районе Базарного взвоза, но фактически под Дом Советов реконструировали существующее здание на площади Павших Борцов. Этот пространственный разрыв-узел, возникший на овражных территориях в процессе естественной самоорганизации города постепенно приобретал функции городского ядра. Но по частично осуществленному проекту 1939 г. главный общественный центр города предполагалось развивать в районе Базарной площади, замкнув ее Домом Советов и раскрыв широкой лестницей на Волгу. В профессиональном сознании узловое пространство Базарного взвоза, непосредственно раскрывающееся на Волгу, соперничало по значимости с площадью Павших Борцов, не имевшей в предвоенные годы раскрытия на реку. После войны появившаяся возможность пробивки новой оси к Волге разрешила спор в пользу площади Павших Борцов. Радикальные проекты перепланировки Сталинграда конца 1940-х гг. определили в качестве кардо ось, проходящую через данную площадь. Под углом через улицу Гоголя она соединилась с железнодорожным вокзалом и получила выход на набережную через Аллею Героев.

Становление центрального ансамбля Сталинграда в 1940-е гг. является характерным примером тесного взаимодействия хода развертывания смысловой реальности и пространственного саморазвития городской среды. Показательна трансформация исходных образно-смысловых установок в проектировании площади Павших Борцов, ее связи с Аллеей Героев и площадью Славы в 1945—1946 гг. Площадь Павших Борцов преобразовывалась в главный административно-политический форум, место проведения демонстраций и парадов. Ее главным композиционным акцентом становился Дом Советов, который должен был соседствовать со зданиями Горисполкома, Управления Сталинградской железной дороги, а также главными репрезентативными учреждениями города — центральным универмагом и кинотеатром.

В первоначальных вариантах постройка Дома Советов осуществлялась на одной из боковых сторон площади, ориентированной под углом к Волге и продолжаемой Аллеей Героев. Данные варианты явились следствием разрешения композиционной задачи, буквально следовавшей смысловой установке на обеспечение прямой связи площади железнодорожного вокзала с площадями Славы и речного порта. Дом Советов в образном плане должен был олицетворять Цитадель Власти, в которой сходятся все пути. Но расположение сохранившейся исторической застройки площади Павших Борцов, предполагавшее выход к Волге под углом, вносило элемент случайности в образ, предполагавшийся строгим и жизнеутверждающим. Отсюда закономерно желание архитекторов избавиться от ощущения проскальзывания мимо смыслового центра города, что и демонстрируют конкурсные проекты сталинградского Дома Советов (1946—1947 гг.). Например, чтобы остановить это скользкое движение, в проектах Дома Советов,

выполненных под руководством И. В. Жолтовского, сильно выносятся вперед центральная часть здания. А по варианту главного архитектора Сталинграда В. Н. Симбирцева предлагается его постройка в начале Аллеи Героев. Подобное расположение здания по центру фиксирует ось и организует его восприятие с реки как главного здания в панораме городских ансамблей. Но сам проходной характер структуры плана здания, окаймляющего своими корпусами Аллею Героев, не дает ощущения законченности ансамбля. Окончательно все композиционные споры разрешила постройка здания Дома Советов на завершении спрямленной оси Аллея Героев — площадь Павших Борцов.

К 1953 г. в планировочной структуре центра Сталинграда была установлена жесткая пространственная иерархия узловых пространств. Сталинградский «кардо» (Аллея Героев), проходящий с северо-запада на юго-восток, связал два парадных въезда в город. Начинаясь с монументальной лестницы, он вел от Волги через пропилеи на площадь Славы. Площадь Славы предполагалось организовать как главный мемориально-культурный центр, включающий Музей Оборона, Монумент Победы, Дом пионеров, Краеведческий и художественный музей, музыкальную школу и театр. Речные путешественники могли посетить храм Славы — Музей Оборона — и, «пройдя обряд очищения» под сенью арки Победы, по Аллее Героев попасть на площадь Дома Советов. Затем, поклонившись статуе вождя и Дому Советов («храму власти»), могли следовать к привокзальной площади и дальше поездом к сердцу страны. Сухопутные путешественники, соответственно, прибывали из глубины страны, и здесь было достаточно оформить улицу Гоголя небольшой сторожевой башней. Набережная Волги и улица Краснознаменная, ограничивавшая центр со стороны реки Пионерки (Царицы), решались в образном плане как стены сторожевой крепости. Выходящие на них створы Аллея Героев и проспекта им. Сталина фланкировались симметричными башенными композициями.

Таким образом, с опорой на архетипичные установки, формирующие пространственный каркас города-крепости, и идеологические стереотипы, нацеленные на создание города-монумента, «структурно-функциональный аспект упорядочения фрагментов городской среды трансформировался в аспект композиционно-образный» [66. С. 75].

Перейдем к следующему элементу образной типологии архитектурной среды — Сталинградскому «декуманусу» — проспекту им. Сталина (Ленина). В противоположность пешеходной Аллее Героев, этот стеновой хребет городского плана проектировался как главная транспортная магистраль на всем протяжении города, связывая все районные центры. Наиболее репрезентативная его часть формируется непосредственно в границах структурного инварианта II порядка и нанизывает на себя основные общегородские «форумы» — площадь Дома Советов на пересечении с Аллеей Героев, площади Дворца Труда,

Дворца суда и прокуратуры, областной конторы Госбанка, оперного театра, Педагогического и Механического институтов, Дома Советской армии. На этой магистрали полностью представлена типология пространственных узлов Сталинграда, трансформирующихся под воздействием структурной иерархии смысловой модели советского города. В соответствии с архитектурным каноном начало и конец проспекта в Центральном районе маркируются площадями-воротами: транспортным узлом предместной площади со стороны реки Пионерки (Царицы) и двойным карманом площади им. Ленина.

Предместная площадь решалась традиционно. Открытый плац перед воротами — створом проспекта с периметральной жилой застройкой. В первоначальном варианте (1945—1949 гг.) начало проспекта обозначалось полукруглой в плане и как бы приглашающей, открытой колоннадой. С одной стороны проспекта располагался жилой дом с башней, а с другой — выступающая полуротонда крупного общественного здания (Педагогического института). Близость инверсных по пространственной организации центричных форм колоннады и ротонды вносила диссонанс в общую панораму Краснознаменской улицы — нарушалась визуальная иерархия, подчеркивающая главную точку проникновения на сакральную территорию. Это ощущение усиливалось близкой постановкой на стрелке Волги и Царицы центричного здания Музея Обороны, ассоциативно отсылающего к образу мавзолея императора Адриана в Риме. Общий образ улицы-границы получался рыхлым, создавалось ощущение пересчета объектов в пространстве. В более поздних вариантах (1951—1953 гг.) композиционное единство достигается тем, что здание Музея Обороны решается в более спокойных ортогональных формах, а тема городских врат усиливается акцентом в виде двух симметрично расположенных башен в стиле московских высоток, дополняемых малыми пропилеями, фланкирующими границы зеленого бульвара в центре проспекта им. Сталина (Ленина).

Площадь им. Ленина (бывшая пл. 9-го января) замыкала систему ансамблей общегородских форумов. Отметим, что с этой стороны городского центра как бы отсутствует улица, оформленная в соответствии с образом «крепостной стены» и пространство площади им. Ленина имеет более замкнутый характер. Далее, следуя на север, проспект сужался, а окончание осевой системы ансамблей обозначалось портиком Лесного техникума (арх. Г. Борисенко). Главными акцентами площади были крепость Дома Советской армии (выстроен по упрощенному проекту после 1954 г.) и встроенный в полукруглую колоннаду знаменитый Дом Павлова — памятник защитникам Сталинграда, ставший впоследствии фоном памятника В. И. Ленину. Функционально площадь предполагалось использовать как место, откуда должны были начинаться парады и демонстрации.

В современном состоянии проспект им. Ленина представляет собой ось, организующую последовательность чередующихся периметрально застроенных жилых кварталов и общественных пространств, инверсно организованных по отношению друг к другу — пространственный карман курдонера сменяется площадью с отдельно стоящим объемом⁷⁷.

В первоначальных вариантах (1945—1949 гг.) структура Сталинградского «декумануса» имела совершенно иной характер. По проекту детальной планировки центра, выполненного под руководством К. С. Алабяна, ее предлагали организовать в виде сплошного зеленого пояса, с одной стороны которого используется прием сплошной застройки жилыми комплексами, а с другой — расположена цепь следующих одно за другим общественных сооружений. Подобная архитектурная трактовка магистральной жилой улицы позволяет ее интерпретировать как защитный пояс, границу на пути к центру и воплощение легко обозримого с птичьего полета образа станового хребта в наичистейшем виде и во всех смыслах (позвоночник и горная цепь).

Конечно, на всем протяжении Сталинграда парадное оформление проспекта должным образом реализовать не успели. Помимо центрального участка, пересекающегося с Аллеей Героев, отдельные характерные его фрагменты, сохранились на ул. Рабоче-Крестьянской в Ворошиловском районе и малом проспекте им. Ленина в Краснооктябрьском районе. Рабоче-Крестьянская улица формировалась в южном направлении от городского центра как типичная парадная магистраль второй половины 1930-х гг., соединяющая общественные и торгово-пешеходные пространства центральной части жилого района. Архитектура же малого проспекта представляет собой очень интересный вариант разработки темы границы.

Малый проспект застраивался с одной стороны сплошным фронтом жилых зданий. И поскольку с другой стороны восстанавливались промышленные предприятия, в соответствии с санитарными нормами он отделен от большого проспекта широкой зеленой полосой. Здесь интересен характер изменения застройки кварталов по мере удаления от общегородского центра. Чем дальше от центра, тем меньше становится глубина пространственных карманов в квартальной застройке. Тело жилого квартала как бы истончается, из массива

⁷⁷ Для сталинградских площадей курдонерного типа характерно использование двойного масштаба, когда в крупную объемно-пространственную структуру здания, формирующего своими ризалитами границы пространственного кармана, встраивается более мелкая структура входного портика, за которым открывается структурное изображение входа в еще более уменьшенном масштабе. Например, здание Педагогического института (В. Е. Масляев, Г. Ф. Борисенко), Лесного техникума (В. Н. Симбирцев, Г. Ф. Борисенко). Еще один прием использования системы нескольких масштабов представляет организация курдонера перед Домом суда и прокуратуры (П. И. Арешкин). Здесь интересен прием поставленных под прямым углом друг к другу и инверсных по пространственной организации входных портиков. Другой тип пространственного узла — периметрально застроенная площадь с акцентом в виде отдельно стоящего здания. Это площади перед зданием Госбанка (Е. И. Обухов, А. И. Рубин), Дворца Труда (Ф. М. Лысов, В. Е. Масляев).

с внутренним пространственным ядром он постепенно превращается сначала в извивающийся пояс», состоящий из зеленых курдонеров, а затем в ширму-фасад, которая постепенно истончается до образа бумажной обертки. Структурное подобие в решении темы парадной улицы как пограничного рубежа сменяется постепенно уплощающимся изображением этой структуры. Ощущение подлинности границы постепенно исчезают.

Плавные пространственные инверсии проспекта им. Ленина выражают глубинную суть театральной нереальности происходящего, двойственность природы смысловой реальности сталинской эпохи. Разрыв между организацией структуры внутреннего пространства архитектурных объектов и внешним ее проявлением превращает сталинградскую архитектуру 1940—1950-х гг. в «архитектуру масок». Эта характерная черта особенно проявилась в приспособлении к новым функциям и исправлении фасадов старых царицынских и конструктивистских зданий (Городское собрание, Дом науки и искусств, гостиничные номера А. Яблокова, Дом культуры Сталинградского тракторного завода и др.).

Парадный триумфализм перекрестья Сталинградских «кардо» (Аллея Героев) и «декуманус» (проспект им. Ленина), подавляющий человека своим масштабом (1 × 2 км), демонстрирует то, какой бы себя хотела видеть сталинская эпоха со стороны, а трансформации по мере удаления от центра проспекта им. Сталина (Ленина) показывают то, чем она являлась на самом деле — прячущаяся за маской демонстративного витализма среда однообразных и не связанных между собой пространственных ячеек. В результате формировалась среда архитектуры масок, предназначенная не для реальной человеческой жизни, а исключительно для отправления ритуалов советского культа.

Следующий элемент образной типологии среды советского города — жилой квартал. К началу 1950-х гг. образно-пространственная модель Сталинграда конструировалась в духе дворцово-храмовой архитектуры: храм с жертвенником под открытым небом, окруженный стенами и башнями, возвышающийся на высоком подиуме с гигантской лестницей. Та же пространственная модель воспроизводится и на уровне отдельного жилого квартала. Но если иногда за триумфально оформленной аркой с улицы в квартал еще можно увидеть фонтан или памятник — продолжение «советской сказки», то за аркой входа в подъезд сказка, как правило, заканчивалась.

В 1930-е гг. профессиональным архитектурным сознанием признавалось, что проектирование жилых кварталов — задача новая и мало разработанная, а поскольку спускаемые сверху идеологические установки делали акцент, прежде всего, на внешней репрезентативности, то внимание проектировщиков было сосредоточено в основном вокруг оформления парадных площадей, магистралей, набережных [41. С. 24]. В середине же 1940-х гг. в опьянении иде-

ями послевоенного процветания и всеобщего благополучия пытались уйти от мертвенной репрезентативности квартальной застройки монументального характера и сформировать среду камерную, более человечную.

По первоначальным вариантам послевоенный Сталинград задумывался как город сочетающий «интимность архитектуры жилых массивов с величественной внешностью монументов и общественных сооружений»⁷⁸. Генеральный план Сталинграда проектировался исходя из средней этажности застройки в 2,4 этажа (до войны она составляла в среднем 1,4 этажа). Общая территория города планировалась около 6000 га, из них под квартальную застройку отводилось 55 %. Намечалось создание четырех основных строительных зон: трех- и пятиэтажной застройки, двухэтажной, одно-двухэтажной и индивидуальной застройки⁷⁹. В середине 1940-х гг. довоенные «гипрогоровские» увлечения пяти-шестиэтажными домами посчитали необоснованными. Проектировщики центра Сталинграда не усматривали противоречий между ответственным характером места и скромным масштабом жилых домов в 3-4 этажа, полагая, что классические примеры двух-трехэтажной архитектуры в стиле ампира и ренессанса «звучат сильнее многоэтажных доходных домов» [92. С. 18, 19].

Для восстанавливаемых конструктивистских и постконструктивистских зданий повсеместно использовался прием пластического обогащения «коробочной» архитектуры [91. С. 8]. Строгость и дисциплина ритмических соотношений крупных масс постконструктивистских проектов застройки улиц довоенного Сталинграда разжижается деталями изобразительного характера. Смешанный характер застройки довоенного города в новом проекте выравнивается, а ее этажность строго ранжируется.

Согласно частично реализованному проекту застройки первой очереди в районе ул. Саратовской (ул. Мира), образ новых жилых кварталов строится на сочетании монументальной и лирической тем. Здесь в основу планировки был положен принцип дифференциации кварталов на отдельные жилые и общественные комплексы, связанных общностью пространственной организации улиц [92. С. 19]. Бригада архитекторов под руководством К. С. Алабяна и М. И. Синявского (К. Н. Афанасьев, Н. А. Наумова, А. Е. Пожарский, А. Г. Туркенидзе и др.) стремилась создать образ, сомасштабный человеку, сочетающий в себе парадность и публичность советского образа жизни с живописностью средиземноморских городов.

В качестве прототипической основы этого проекта видятся ренессансные маньеристические и барочные образцы. Эскизы к проекту этого жилого района отражают стремление избежать сухости и пространственного однообразия в приемах очерчивания периметра улиц. Помимо нахождения единства всего

⁷⁸ Алабян К. Черты будущего города // Сталинградская правда. — 1944. — 20 февраля.

⁷⁹ Поляков Н. Каким будет Сталинград // Сталинградская правда. — 1945. — 13 февраля.

ансамбля, архитекторы стремились в каждой жилой группе сформировать свое общественное пространство. В качестве основных осей композиции берутся въезд или угол здания, контрастирующие со спокойной гладью стен, а лиричность образа достигается использованием террас, эркеров, легких колоннад, а также укрупненным масштабом деталей по отношению к целому.

К 1950 году принципы «нахождения правильного масштаба сооружений, их архитектурной трактовки, степени модулировки фасадов и характера деталей» меняются [112. С. 12]. Например, согласно духу советской ментальности и критикуя жилой дом, выстроенный по проекту К. Н. Афанасьева, главный архитектор Сталинграда В. Н. Симбирцев утверждал, что нельзя сосредотачивать творческие усилия на организации внутреннего пространства двора, когда еще не оформлена застройка самой улицы, поскольку это снижает «градостроительный результат строительства» [112. С. 12].

Сопоставление проектов жилых домов, выполненных в течение 1946—1950-го гг., показывает изменение характера образной трактовки жилой среды. Проекты Сталинградской архитектурно-планировочной мастерской, выполненные под руководством В. Н. Симбирцева, демонстрируют постепенное измельчение деталей. Меняется характер декоративного оформления: барочные картуши и волюты, используемые в проекте застройки первой очереди М. И. Синявским, уступают место рустованным цоколям и мощным, сильно расчлененным карнизным тягам в жилых домах по улицам Советской, Пушкина, Ломоносова, Ленина (постройки архитекторов С. Н. Блументаля, А. С. Кулева, Ф. М. Лысова, И. Е. Фиалко и др.).

К 1953 г. характер жилой архитектуры Сталинграда и его архитектурный образ в целом тяготеют к все большей монументализации. Характер застройки Аллеи Героев и проспекта им. Ленина становится brutальным — здания выстраиваются практически под один карниз и сплошными массивами в духе средневековых палаццо, сочетая их строгую трехчастную структуру со стилизованным, уплощенным и измельченным классицистическим декором и советской символикой. Общее единство ансамбля трактуется практически буквально. Например, в месте пересечения Аллеи Героев и ул. Советской последняя трактуется как арочный проезд (проекты М. П. Парусникова, И. Е. Фиалко).

Усиление в образно-пространственных построениях темы границы и ориентация на стиль московских высоток стимулирует рост этажности застройки в центре Сталинграда. Уже строящиеся здания переделываются на ходу в соответствии с новыми веяниями. Город как бы подрастает и ощетиливается шпилями башен, формирующих парадные пропилеи города. Если раньше конкурсные панорамы главных ансамблей города с реки демонстрировали свободную расстановку объемов, почти в античном духе (проект В. Н. Симбирцева и А. С. Плотникова), то в начале 1950-х гг. принцип застройки набережной

меняется (проект ГорАПМ). Стремление раскрыть город на ландшафт, заключающееся в сочетании разных по характеру объемов и этажности зданий, инвертируется в возведение ряда крепостных стен на пути к центру города. Общая композиция строится по методу наложения планов — за единым фронтом застройки набережной, возвышается фронт проспекта им. Сталина со своими башнями, за ним Дом Советов, и силуэт ул. Пархоменко, возводимый на Ергенинской террасе.

Сопоставительный анализ композиционной структуры центрального ансамбля Сталинграда и отдельных фрагментов его среды показывает, что в их основе лежал механизм постоянного воспроизводства одних и тех же пространственно-смысловых структур. Меняется масштаб структуры, степень парадности, но не принцип пространственной организации, выражающий идею-архетип преодоления границ на пути к священному месту. Переход с улицы во внутриквартальное пространство оформляется тем же набором архитектурных элементов, что и парадный въезд в город: триумфальные арки; пропилеи жилых башен, оформляющие вход в зеленый курдонер, приподнятый на пространством улицы; лестница, ведущая к фонтану или памятнику в глубине двора. На следующем уровне ядром становится парк с общественным учреждением, объединяющий группу кварталов, та же схема воспроизводится на уровне районного центра и, наконец, города.

Указанная схема, с одной стороны, определяется воспроизводством структурного инварианта формирования городской среды Царицына-Сталинграда, а с другой стороны, тесно связана с глубинными и поверхностными слоями образности (взаимодействие архитектурных архетипов, прототипов и стереотипов). В основе планировки Сталинграда лежит структура, напоминающая устройство древнеримского лагеря, ориентированного на четыре стороны света (слегка подкорректированная ходом пространственного развертывания исходной городской структуры). Эти способы пространственной развертки разворачиваются из одного смыслового центра, но движутся в разных направлениях — структура квартала воспроизводит структуру центра города, а структура средового инварианта тиражируется, а затем синтезируется в увеличенном масштабе общегородского центра.

Взаимодействие пространственного развертывания места и смысловой реальности формирует глубинный слой архитектурного образа Сталинграда, соотносимый с уровнем композиционных (логико-грамматических) построений и опирающийся на основные концептуальные метафоры организации пространства. Это взаимодействие составляет несущий каркас образности сталинградской архитектуры, представленной системой устоявшихся пространственных стереотипов, под которую трансформировались избранные исторические прототипы.

Глава 3. Образный строй ключевых зданий центральной части Сталинграда. Проектирование и реализация

Следующий этап изучения архитектурного формообразования в Сталинграде — извлечение комплекса взаимосвязанных пространственно-смысловых характеристик, определяющих масштаб, место и позицию отдельного здания в ближнем контексте архитектурной образности.

Изучение взаимодействия тенденций пространственного развертывания Сталинграда и принципов концептуальной организации советского пространства 1930—1950-х гг. позволило выявить общий логико-грамматический (композиционный) каркас архитектурного образа города. По сути, эта «грамматика» представляет собой комплекс взаимосвязанных метафорических концептов организации пространства, нейтрализующих образный контекст и задающих границы морфологического выражения смысла. На этом основании их условно можно отнести к области архетипов и стереотипов. Далее необходимо изучение поля возможных интерпретаций устойчивых логико-грамматических конструкций и анализ конкретных примеров их использования, наделяющих нейтральный контекст характерными особенностями. Все это относится к сфере архитектурной риторики. На этом этапе необходимо рассмотреть как типичные примеры, так и выделяющиеся случаи и через изучение прототипических признаков, формирующих некоторый куст значений, выявить приемы трансформации исходных образно-смысловых структур.

В рамках метафорической образности сталинской эпохи был разработан особый сценарий восприятия действительности, который пытались реализовать не только на уровне города в целом, но и в согласии с отождествляющим принципом мифологического мышления в каждом отдельном его фрагменте. Один и тот же образно-композиционный принцип — дорога процессий, ведущая через систему открытых дворов к храму-дворцу, воспроизводился как на уровне центра, так и отдельных кварталов, и та же пространственная структура воспроизводилась на уровне общественных зданий. Город разграничивался на относительно равные фрагменты, в пределах которых выстраивалась система, аналогичная общей структуре центра.

Роли в этом представлении распределяются в соответствии с принципами идеологического утилитаризма.

На первом уровне иерархии выступает монумент (некрополь, пирамида, башня, арка, колонна и т. п.), играющий роль жертвенника и обозначающий точку перехода в сакральное пространство-время.

На следующем уровне главную роль храма-дворца на фоне массовой парадно оформленной жилой застройки играет какое-либо значительное архитектурное сооружение, в равной степени удовлетворяющее утилитарные и художественные потребности (театр, клуб, музей, дом советов и т. п.).

Далее роль центра переходит к сооружениям, удовлетворяющим в первую очередь утилитарные, а только затем эстетические потребности (жилища, больницы, школы и т. п.), т. е. к зданиям строго функциональным, но обязательно несущим на себе сакральные знаки советской власти.

Образ Сталинграда как города-монумента выстраивается посредством взаимодействия идеи вечности в мемориальных сооружениях и идей величия и власти в дворцовых, синтезирующихся в темах памяти и славы.

Как показывает история развития архитектуры, круг идей, ограниченный мемориально-триумфальной и дворцово-храмовой тематикой, ориентирует на вневременные ценности, что влечет за собой обращение к идеальным, классическим формам и поиску их сочетаний, основанных на принципах иерархического соподчинения. Метафорическая образность сталинской архитектуры определяет выбор пространственных прототипов, отсылающих к определенным эпохам, пытавшимся выразить близкие по духу идеи.

Обозначим границы образно-пространственных построений, характерных для архитектурной риторики Сталинграда 1940—1950-х гг.:

1. В 1940-е гг. Сталинграду, с одной стороны, пытались придать образ античного приморского города, органично вписывающегося в ландшафт и сомасштабного человеку, поскольку требовалось создать образ города «золотого века», созданного для счастья людей. Данные тенденции проявились в направлении заимствования восточно-эллинистических, итальянских ренессансных и барочных образцов, особенно в жилой архитектуре.

2. С другой стороны, ориентация на мемориальную тематику побуждает архитекторов к использованию идеальных геометрических форм и гипертрофированного, героического масштаба. Это стимулирует обращение к формам и принципам их пропорциональной организации в духе египетских и ассирийско-вавилонских храмовых комплексов, а также отсылает к архитектурным поискам в духе Э.-Л. Булле и К.-Н. Леду. В этом направлении архитектурная риторика в Сталинграде 1940—1950-х гг. развивается строго в классицистическом духе, придававшем греческому периптеру мемориальный характер (К. Жилли, Л. фон Кленце).

3. Необходимость выражения темы Великой Победы очерчивает еще одно направление, частично основанное на заимствовании атрибутов римской культуры триумфа. Здесь важно отметить не столько разнообразие трактовки идеи триумфальной арки в советской послевоенной архитектуре, сколько усиление повествовательно-изобразительной роли архитектурного декора и скульптуры, поясняющих идеализированные, классические формы.

4. Повышенные требования к парадной репрезентативности и установка на создание архитектуры классической по форме, социалистической по содержанию, народной по духу способствовали заимствованию и переработке лучших

образцов русской архитектуры XVI—XIX вв. В 1950-е гг. представляют облик города более лаконичным. Пышные ренессансные реминисценции уступают место более строгим классицистическим и ампирным отечественным образцам, а народность трактуется как необходимость использования башенных композиций, отсылающих к русским кремлям и шатровому зодчеству XVII в.

Так, образ города в проекте центра Сталинграда 1953 г. представлял собой сплав восточной и классицистической репрезентативности, римского триумфализма и башенных композиций в неорусском духе. По структуре и характеру детализации аксонометрия и перспективы, сделанные по этому проекту, близки образу Чикаго в проекте Э. Беннетта, В. Парсонса и Ч. Фроста (1926 г.). При общем сходстве квартальной застройки Сталинградский проект отличается более высокой степенью ее иерархической упорядоченности и превалированием ренессансных деталей над восточным пилонно-лопаточным расчленением фасадов.

Выявленные границы образно-пространственных построений в большей мере относятся к дворцово-храмовой тематике, реализующей теорию ансамбля. Также в архитектуре Сталинграда выделяется ряд самодостаточных объектов, созданных в диалоге с ландшафтом в рамках мемориально-триумфальной темы.

Рассмотрим ряд конкретных примеров из творчества сталинградских архитекторов Е. И. Левитана, Ф. М. Лысова, В. Е. Масляева, В. Н. Симбирцева и др. Поскольку мемориально-триумфальной теме в советской послевоенной архитектуре отводилась ведущая роль, начнем с построений, относящихся к ее разработке.

3.1. Мемориально-триумфальная тема

В творчестве Ефима Иосифовича Левитана образно-пространственное развертывание мемориально-триумфальной темы основывается на использовании простейших геометрических форм и их сочетании и прослеживается в трех основных вариациях: перфорированный цилиндр (ротонда), пирамида, полусфера.

Один из первых проектов Е. И. Левитана для Сталинграда — конкурсный проект памятника чекистам — защитникам Сталинграда (1946 г.). Данный проект является вариацией на тему ротонды и представляет собой открытую аркаду на круглом основании. Верхняя часть основания, заключенная в аркаду, постепенно повышается к центру. В центре помещается урна, напоминающая своей формой щиты с эмблемой министерства госбезопасности, обращенные друг к другу внутренней стороной.

На уровне пространственной организации данный проект отсылает сразу к двум архитектурным типам, сложившимся в недрах европейских погребальных культур и связанных с выражением идеи вечной памяти — толосообразному храму-ротонде и римскому мавзолею с конусообразным завершением.

В интерпретации Е. И. Левитана исходные пространственные типы синтезируются в открытую, проницаемую ротонду, заключающую в себе невысокий

могильный курган. В плане символического выражения к мемориальной тематике здесь отсылает не только форма кургана, центральная ось которого отмечена урной, но и пластическое решение самой аркады. Е. И. Левитан предлагает оригинальное ордерное решение в римско-дорическом духе. Лучковые арочные проемы разделены каннелированными по всему периметру простенками, на которые накладываются каннелированные полуколонны без базы, несущие простую капитель-призму. Завершающая часть капителей включается в общую систему раскрепованного венчающего карниза, лежащего непосредственно на клинчатых перемышках арок. С внутренней стороны ротонды арочно-клинчатое завершение нависает над каннелированными простенками, венчаясь сложной из крупных каменных блоков и сильно выдвинутой карнизной плитой.

Сочетание крупных ордерных членений с ритмически дробящейся светотенью каннелюр, постепенное укрупнение и убывание ритма членений по вертикали и метрической стабильности по горизонтали, оказывает сильное эмоциональное воздействие. Е. И. Левитан создает концентрированный образ вечности.

Глубинный уровень образных построений представлен в этом проекте на уровне традиционных архетипических структур — огороженное место с ярко выраженным центром. Но сама логика символического развертывания исходных архитектурно-пространственных типов ротонды и римского мавзолея нарушается. Венчающее конусообразное завершение в духе этрусских и римских мавзолеев Е. И. Левитан опускает внутрь цилиндра, акцентируя тему взаимопроникновения миров.

Разработка темы перфорированного цилиндра в 1943—1947 гг. широко использовалась при проектировании мемориальных памятников. Сферу ближнего контекста образности здесь представляли отсылки к римским и классицистическим образцам. Например, интерпретация темы римского мавзолея в крупномасштабных членениях Памятника на Мамаевом кургане Г. А. Захарова (1943 г.) или классицистическая переработка ротонды-башни в проектах Пантеона Великой Отечественной войны (1942—1943 гг.) и Храма Славы в проекте центра Сталинграда Г. П. Гольца (1943 г.).

Проект памятника чекистам Е. И. Левитана получил вторую премию. Предпочтение было отдано варианту более динамичному, к тому же предлагавшему более ясное и однозначное прочтение символов. Памятник чекистам осуществлен по проекту Ф. М. Коимшиди, решившего задачу в виде ступенчатой пентаграммы-звезды в круге, несущей пилон со статуей чекиста с обнаженным мечом. В этом варианте в соответствии с требованием понятности идея карающего меча советской разведки, пресекающей вражеские происки и обеспечивающей монолитность Сталинградского фронта и тыла, выражена в более доступной форме. Подобное символическое структурирование монумента защитникам типично для 1940-х гг. Например, проект памятника защит-

никам Ленинграда (1943 г.) Г. П. Гольца, эскиз монумента Сталинградской битвы Б. М. Иофана (1944 г.), не говоря о многочисленных проектных предложениях непрофессионалов.

Другая работа Е. И. Левитана — конкурсный проект некрополя на Мамаевом кургане (1947 г.). Здесь архитектор продолжает поиск образа вечности в монументально-символических формах, но уже с более активным включением скульптурно-повествовательных элементов.

Данный проект относится к вариациям на тему пирамиды. На квадратном основании Е. И. Левитан возводит грандиозную двухъярусную пирамиду и, рассекая ее на четыре части, вынимает из нее сердцевину таким образом, что каменное тело пирамиды приобретает внутреннее пространство, ограниченное Г-образными уступами-пилонами. Внутренние грани Г-образных пилонов уходят вверх уменьшающимися уступами, сложенными из крупных каменных блоков. Е. И. Левитан практически выворачивает пирамиду наизнанку. Получается, что каменный массив как бы заключает внутри себя пространственную инверсию ступенчатого семиярусного зиккурата.

В пространственном построении некрополя Е. И. Левитан дает новое прочтение идеи воскресения, которая у египтян символически выражается формой пирамиды. Если в мировоззрении египтянина пирамида была символом «исхождения в свет», проецированием через точку схождения граней человеческой души в вечность [86. С. 205], то образно-пространственные построения Е. И. Левитана можно трактовать, как «нисхождение вечности на землю» и «освящение» власти советов. Образ встречного движения двух пирамид — реальной и виртуальной — как бы останавливает время и сворачивает мир в точку, возвращая его в исходное состояние. На кубическом основании в центре, что в архетипическом плане можно трактовать как связь с землей, Е. И. Левитан помещает фигуру стража — скульптуру советского воина с обнаженным мечом. По замыслу автора предполагается, что к сакральной точке с четырех сторон света должны стекаться люди. Относительно нижней границы основания пирамиды площадка с памятником воину располагается на высоте около 15 м, к ней со всех четырех сторон ведут широкие (30 м) монументальные трехъярусные лестницы. Каждая промежуточная терраса имеет вход, ведущий внутрь некрополя. Издали, на фоне окружающего ландшафта, некрополь выглядит как неприступная цитадель, построенная без ворот и бойниц, но раздвинувшая свои стены для пропуска в мир Вечности всех желающих. Масштаб некрополя таков, что люди выглядят на фоне его циклопической кладки и гигантской лестницы муравьями.

Мощь сооружения и эпичность образа подчеркивается пропорциональным соотношением ярусов и пластической проработкой внешних граней пирамиды. Усеченные грани вписываются в два квадрата, соответственно их высота

равна половине стороны плана. Внешние боковые грани первого яруса спроектированы с уклоном 1: 3. Второй ярус решается вертикально, с отступом от внешнего края нижнего яруса, а отношение его высоты к нижнему ярусу составляет 1: 5. По пластической проработке внешних граней некрополь напоминает одну из реконструкций зиккурата в Уре — фасадная поверхность по всему фронту имеет часто расположенные вертикальные ребра квадратного сечения, за исключением гладко облицованных углов первого яруса.

Сам Е. И. Левитан в качестве образного прототипа своего сооружения рассматривал Дворец Потала в Лхасе — крупнейший архитектурный ансамбль, созданный руками человека на самой высокой точке Земли. Слово «Потала» в переводе с санскрита означает «Мистическая гора», само здание дворца кажется продолжением скалы. Сочетание пилонообразных объемов-уступов и вертикальное расчленение стен расширяющимися кверху оконными проемами создают особое ощущение нарастающей силы, влекущей по лестнице в небеса.

Символическая многозначность образов пространственных построений Е. И. Левитана предполагает более широкий круг архитектурных прототипов. Пластическая расчлененность формы явно отсылает к архитектуре Месопотамии, а исходный пространственный прототип (Дворец Потала) Е. И. Левитан трансформирует, придавая ему более выраженный статичный характер — ступенчатая воронка внутреннего пространства некрополя, противопоставленная общей пирамидальной форме сооружения, как бы аккумулирует внутреннее напряжение в самом центре.

Впервые подобное эмоциональное и внутренне-динамичное решение темы монумента как таинства встречи двух миров, предложил К. С. Мельников в памятнике Христофору Колумбу в Санто-Доминго (1929 г.). Но Е. И. Левитан использует для выражения этой идеи формы, имеющие исторически устойчивое семантическое поле. Его пространственные построения выглядят более архаичными. Сама форма некрополя в целом, масштабное сопоставление деталей с массивом стены и решение внутреннего пространства — включение круглых залов в структуру Г-образных пилонов — отсылает к классицистическим переработкам египетской и античной архитектуры Э.-Л. Булле.

Некрополь Е. И. Левитана следует отнести к произведениям советской архитектуры, занимающим промежуточное положение между интерпретациями форм древней архитектуры в современных конструкциях и материалах и откровенно литературными жестами. В качестве прототипа ближнего контекста образности здесь может выступать как монумент «Сталинградская эпопея» А. К. Бурова (1943 г.), напоминающий по своей трактовке пирамиды Теотиуакана, так и лежащий на поверхности символизм четырех пилонов-знамен братской могилы В. В. Лебедева и П. П. Штеллера или проект монумента Ю. Н. Швердяева (1944 г.).

Следующая работа Е. И. Левитана на мемориальную тему выполнена в соавторстве с Вадимом Ефимовичем Масляевым. Это конкурсный проект Пантеона вечной славы великих людей Советской страны в Москве (1953 г.). Он относится к вариациям на тему полусферы. По сравнению с рассмотренными проектами, решение здесь более целостно, а пространственные построения, разворачивающиеся на фоне силуэтов московских высотных зданий, приобретают особенно многослойный характер.

С первого взгляда объемно-пространственное решение Пантеона и планировка прилегающей территории отсылает к проекту монумента в честь Верховного Существа Э.-Л. Булле и его же проектам кенотафов (1781—1793 гг.). Идея сооружения максимально проста и величественна. На ступенчатом квадратном основании над амфитеатром возводится грандиозный купол с четырьмя ориентированными по странам света портиками-входами в арочных проемах. По всему внутреннему периметру купола за колоннадой устраиваются глубокие ниши для урн с прахом, а в композиционный центр сооружения переносится уже существующий объект поклонения — Мавзолей В. И. Ленина работы А. В. Щусева. Новый Пантеон, как и его римский прототип, освещается верхним светом, через отверстие в куполе. Этот прием в сочетании со ступенчатой формой Мавзолея А. В. Щусева фактически материализует идею мировой оси.

В. Е. Масляев и Е. И. Левитан, как и Э.-Л. Булле, используют монументально-героический масштаб и выстраивают центрально симметричную композицию, основываясь на сочетании крупных геометрических форм с упрощенными ордерными элементами в духе стиля ампир. Но культовые постройки Э.-Л. Булле отличает акцентирование только одного главного входа и свободный центр. У Э.-Л. Булле в центре всегда расположен алтарь и, условно говоря, общение индивида с высшими силами происходит без посредников, в отличие от рассматриваемого варианта, где главное место во вселенной отводится конкретной исторической личности.

Основу трансформаций исходных прототипов составляет различие в системе мировосприятия. Стиль «говорящей» архитектуры порожден ментальностью эпохи Просвещения и служит культу безличной власти, поклонению величю природы и свободе человеческого духа, в отличие от архитектуры сталинского ампира, явившейся порождением персонифицированной власти и возводившей памятники собственному величию.

Пространственные построения сталинградских архитекторов с архитектурой Э.-Л. Булле объединяет использование простейших форм, апеллирующих к архетипам сознания и обладающих устойчивым семантическим полем мистического стремления к высшему объединению. Квадрат в круге и круг в квадрате относятся к древнейшим знакам, обозначающим единение неба и земли, соприкосновения мира живых с миром богов. При детальном анализе проекта

В. Е. Масляева и Е. И. Левитана прослеживается, с одной стороны, глубокое погружение в архаику, составляющую глубинный пласт архитектурной образности, а с другой — присутствует некоторая перенасыщенность заимствуемой архитектурной символикой.

Например, в структуре плана Пантеона сталинградских архитекторов используются как формообразующие элементы мандалы, символизирующие идею продвижения к внутреннему центру и стремление к воссоединению с первоначальным внепространственным и вневременным центром, так и относительно близкие исторические аналогии. Пространственный крест аллей, пересекающих кольцевой променад и ведущих к Пантеону через триумфальные пропилеи и строй «сфинксов», представляет непосредственную переработку известных архитектурных прототипов. Принцип расчленения лестницами стилобата Пантеона сталинградцев отсылает как к идее прохождения лабиринта, так и трехмерному представлению бхупура (комплекс четырех врат в трансцендентное пространство) в шри-янтре. Тут же углы стилобата фиксируются колоннами в римском духе, но уже с советской символикой. Переход от стилобата к полусфере осуществляется через тройной ореол ступенчатой террасы. На уровне графического представления развертывания структуры мироздания в шри-янтре подобный прием символизирует промежуточный тонкий мир. Но войдя под сень купола, обнаруживаешь, что авторы предлагают ход пространственного развертывания мироздания отличный от традиционного — «источник бесконечного развития» перекрыт и далее пути не существует, точнее оно занято Мавзолеем с телом Великого Вождя.

Пантеон В. Е. Масляева и Е. И. Левитана относится к наиболее ярким примерам символического воплощения самосознания советской эпохи. Это порождение культуры, ориентированной исключительно на массовое сознание, осознающей себя венцом истории и пределом человеческих стремлений. Несмотря на то что данный проект относится к концу культурного цикла, когда в крайнем своем проявлении сталинская архитектура становится не столько говорящей, сколько болтливой, он, при всей своей формальной простоте и, откровенно говоря, вторичности, поражает логичностью, образно-смысловой насыщенностью и патетикой в организации пространственных впечатлений.

В советской архитектуре мемориальные сооружения по шкале идеологического утилитаризма занимали высшую ступень. Как видно из рассмотренных проектов, их значимость подчеркивалась гипертрофированным масштабом и резким противопоставлением окружению. На уровне морфологической организации пространства это проявлялось в преобладании предельно простых, центрально-симметричных форм, где замкнутый характер сооружений подчеркивался метроритмическими членениями форм и многократным повторением элементов, обозначающих идею преодоления священных границ (пропилеи, арки, лестницы).

3.2. Дворцово-храмовая тема

Аналогичные тенденции прослеживаются в проектах центра Сталинграда 1949—1953 гг., представляющих собой вариации дворцово-храмовых сооружений.

В проекте центрального ансамбля Сталинграда, выполненном Е. И. Левитаном под руководством В. Н. Симбирцева, используются те же приемы симметрии и ритмических повторов, плавно подводящих к сакральному центру. Среда города-монумента упорядочивается в согласии с принципами, найденными в проектах на мемориально-триумфальную тему.

В выступлении на общесоюзном совещании по проблемам застройки центра Сталинграда (1951 г.) Е. И. Левитан подчеркивал необходимость фиксировать переходы от одной части ансамбля к другой пропиляями-башнями: от Вокзальной площади к улице Гоголя, ведущей на площади Демонстраций и Павших Борцов; от площади Павших Борцов к Аллее Героев; от Аллеи Героев к Набережной. Все здания, формирующие центральный ансамбль, он предлагал решать в едином ключе — «в крупных и торжественных формах с применением ордерной системы», а также «в спокойном ритме пилястр на высоту 5 этажей». По его словам, в данном случае это наиболее уместная архитектурная тема, которая «создаст нужное единство всей площади»⁸⁰.

Центральный ансамбль Сталинграда предстает в его образно-пространственных построениях как перекресток дорог ритуальных процессов у храмоподобного Дома Советов (1949—1951 гг.). Разрабатываемая Е. И. Левитаном тема ритмического расчленения стены активно работала на этот образ. В его проекте центра, частично осуществленном, риторика образно-пространственных построений не выходит за границы разработки фасадов. Представляется, что она была навеяна проектом Сталинградского Дома Советов Л. В. Руднева, выполненного в стиле московских высоток (1951 г.).

Используемая Е. И. Левитаном для оформления ансамбля центральных площадей тема стены представляет своеобразный синтез трехчастной структуры палаццо с выраженной системой вертикальных членений. Архитектор в своих поисках движется в сторону сильного упрощения ордерной системы. Структурная решетка фасада выстраивается им с помощью раскреповки пилястр гигантского ордера, объединяемых в пары расширенными арочными окнами первого этажа. Пилястры связываются лентами междуэтажных карнизов, орнаментальными фризами или аттиками и венчаются парапетом-балюстрадой. Метрический ряд нарушается лишь портиком или лоджией главного входа и на углах зданий гранеными бельведерами со спаренными пилястрами, каждая из которых завершается небольшим обелиском.

⁸⁰ ГАВО. Ф681. Оп.1. Д13. 42 с.

Подобный характер членения стены отсылает как к крепостным стенам цитаделей месопотамской культуры, так и к классическим прототипам, ассимилированным в духе Строительной академии К. Ф. Шинкеля (1831—1836 гг.), или в духе небоскребов Чикагской школы (1890—1930 гг.). Но в качестве прототипа ближнего контекста образности здесь бесспорно выступает первоначальный бесппилевой вариант здания МИД на Смоленской площади в Москве (В. Г. Гельфрейх, М. А. Минкус, 1948—1952 гг.).

Крайнего своего выражения — агрессивного вертикализма — эта тема расчленения стены достигает у Е. И. Левитана при решении подходов к Дому Советов с Вокзальной площади в неосуществленных проектах жилого дома по улицам им. Гоголя и Коммунистической (1950 г.) и проектах Дома связи (1950—1951 гг.). Правда, в реализованном варианте Дома связи это эмоциональное ощущение несколько сглаживается постановкой на углах монолитных квадратных башен с часами. На фоне этих башен сходство венчающих обелисков с зубцами крепостной стены исчезает. Эскизы к проекту Дома связи демонстрируют диапазон авторского поиска от барочных мотивов (волюты и круглое окно в центральной части) до асимметричного варианта с пятиэтажным неоклассическим портиком и двухъярусной угловой башней. Но абсолютно во всех вариантах Е. И. Левитан придерживается избранной образной темы стены-границы.

Е. И. Левитан пытается добиться целостности ансамбля за счет бесконечного повторения одного удачно найденного приема. Думается, что если бы был осуществлен его проект жилого дома по улице Гоголя, то в комплексе с противостоящим ему Домом связи он достиг бы не органического единства ансамбля, а механического однообразия. Положение не спасло бы даже наличие такой активной доминанты как Дом Советов.

По сравнению с вариантами проекта жилого дома, выполненными для этого же места В. Е. Масляевым, работы Е. И. Левитана выглядят, образно говоря, сундукообразно. В. Е. Масляев работает в границах той же образной темы стены-границы и угловой башни, но его предложение выглядит более органичным. Во-первых, на уровне градостроительного решения В. Е. Масляев не просто следует сложившейся пространственной ситуации, поворачивая фасад вдоль красной линии и повышая этажность в створе улицы Гоголя, а пытается сформировать новое буферное пространство между ней и Вокзальной площадью. Этим приемом он усиливает визуальное раскрытие в сторону Дома Советов. Во-вторых, на уровне пластической проработки фасадов В. Е. Масляев предлагает более сложную систему иерархического соподчинения вертикальных и горизонтальных членений, основывающуюся на композиционном контрапосте. По сравнению с мерным чередованием раскрепованных пилястр у Е. И. Левитана сочетание трех разномасштабных метрических рядов у В. Е. Масляева обеспечивает большее композиционное единство при большем разнообразии пространственных впечатлений.

Характер композиционного решения фасада по ул. Гоголя позволяет определить в качестве прототипа образно-пространственных построений В. Е. Масляева образцы итальянской архитектуры, созданные в стиле маньеризма. Если В. Е. Масляев осуществляет свободный поиск формы в заданных границах и его жилой дом по ул. Гоголя, прежде всего, воспринимается как объемное тело, обладающее определенной структурой, то Е. И. Левитан строго следует заданной программе создания единообразной границы-обертки, просто навешивая на плоскость стены необходимые атрибуты. Е. И. Левитан работает в другом масштабном регистре и создает не отдельный архитектурный объект, а фрагмент города-монумента.

На тот момент морфологические характеристики объектов, предлагаемые Е. И. Левитаном, наиболее соответствовали сложившемуся в культуре образному стереотипу периметральной застройки кварталов. С другой стороны, его любовь к акцентированию вертикальных членений позволяет говорить об особом почерке архитектора. Особенно, если сопоставить такой объект как жилой дом по ул. Мира 11, построенный Е. И. Левитаном в непосредственной близости от Дома связи, с рядом расположенными по ул. Комсомольской жилыми домами архитекторов В. П. Статуна и С. Н. Кобелева. В этом жилом доме Е. И. Левитана роль членящих плоскость стены вертикалей выполняют пятиэтажные эркеры. Меняется метрический шаг и его глубина, но не сам принцип композиционного членения стены.

Все реконструируемые и вновь построенные здания центрального ансамбля Сталинграда являются как бы фрагментами единой системы, подводящей к Дому Советов. По мере удаления от сакрального центра и приближения к Волге вертикализм и напряжение ритмического расчленения фасадных плоскостей ослабевают. Например, в проекте Областной партийной школы (Е. И. Левитан в соавторстве с Василием Николаевичем Симбирцевым, 1949—1951 гг.), фланкирующем переход от площади Павших Борцов к Аллее Героев, усиливается роль горизонтальных членений. Здесь метрический строй пилястр объединяется аттиком и поднимается на рустованный трехэтажный цоколь, что способствует большему композиционному единству фасадной плоскости. Этот объект, удостоенный Государственной премии (1951 г.), определил тон застройки всей центральной части города в духе итальянских палаццо (начиная от пластических интерпретаций их структурного подobia и заканчивая изображениями этой структуры графическими средствами).

В обобщающем проекте центра Сталинграда (В. Н. Симбирцев, Б. Г. Гольдман, А. В. Куровский, Е. И. Левитан, В. Е. Масляев, И. Е. Фиалко и др., 1953 г.) характер образных построений как на уровне пространственной структуры, так и на уровне пластической проработки формы, практически аналогичен принципам, предложенным в проектах на мемориально-

триумфальную тематику. Он представлен выраженным центральным ядром и многочисленные триумфальными пропилеями на пути следования к нему. Активно используется симметрия и ритмические членения, ассоциирующиеся с образами незыблемого порядка и вечности.

В процессе формирования архитектурного образа Сталинграда как города-монумента идеи Вечности, Памяти и Славы тесно сопрягаются с идеями Величия и Власти и синтезируются в образах отдельных дворцово-храмовых сооружений, которые, наряду с художественными функциями, выполняют функции утилитарные. Вечные идеи всегда стимулируют обращение к идеальным классическим формам или формам, признанным таковыми. Так, с возникновением концепции памятника архитектуры в XVIII в. античные образцы начинают по ассоциации использоваться в качестве прототипов для мемориальных сооружений и сооружений-символов, призванных стимулировать национальное самосознание (Э.-Л. Булле, Ф. Жилли, Л. фон Кленце и др.). В сталинградской архитектуре идеальная модель советского мироздания также воплощалась согласно классицистическим принципам как на уровне образа города в целом, так и на уровне отдельного «здания как функции города» [14. С. 68].

Роль подобного здания-символа, наряду с Домом Советов, в истории проектирования Сталинграда играет Музей обороны Царицына-Сталинграда им. И. В. Сталина (Храм Славы). На протяжении 1943—1953-х гг. велись интенсивные поиски его образа (здание не построено). Музею обороны было отведено место на площади Славы, которая по значимости соперничала с ансамблем Аллеи Героев и Дома Советов.

В большинстве конкурсных проектов 1944—1945-го гг. Музей обороны трактуется как монумент героическим защитникам Сталинграда. Соответственно, характер его образной трактовки основан на классицистических реминисценциях в духе греко-римской античности — периптер или ротонда на высоком ступенчатом цоколе иногда дополняются башней или триумфальной аркой. Например, в заказном проекте В. Н. Симбирцева и А. С. Плотникова сам Музей обороны трактуется в качестве триумфальных врат-пропилеев, увенчанных башней. Прототипическую основу этого проекта явно составляют не сами античные первоисточники, сколько их переработка в духе петербургского классицизма XVIII в. (Адмиралтейство А. Д. Захарова, Казанский собор А. Н. Воронихина).

Не касаясь многочисленных вариантов, выдвинутых на общесоюзных конкурсах архитекторами и не архитекторами, рассмотрим один из последних вариантов Храма Славы в исполнении В. Е. Масляева, Е. И. Левитана и Бориса Григорьевича Гольдмана (1951—1952 гг.). Это сооружение является типичным примером образно-пространственного построения здания-символа с элементами утилитарного функционирования и представляет собой сложный классицистический гибрид дорического периптера с триумфальной аркой и ротондой.

На уровне общей пространственной структуры в этом проекте в качестве исходного прототипа используется греческий периптер. На генеральном плане четко прочитывается структура и последовательность пространственной организации прототипа — целла, оперенная колоннадой и включающая портик-пронаос, открытый парадный двор-наос, адитон и опистодом. Только в эту идеальную схему греческого храма встроено множество инородных элементов, заимствуемых у других эпох и кардинально меняющих его образ. И само здание встраивается в иной смысловой контекст, трансформирующий масштаб и объемно-пространственную структуру исходного прототипа.

Здание, как и положено храму, ориентировано главным входом на северо-восток в сторону арки Победы, представляющей собой центрально симметричное сооружение типа квадрифронс и маркирующей пересечение осей Аллеи Героев и площади Славы. Таким образом, основной подход к зданию осуществляется от арки Победы по широкой аллее, синтезирующей образы греческой и египетской архитектуры. Аллея последовательно оформляется парными обелисками, малыми пропилеями и орудиями на постаментах, играющих роль неодушевленных стражей-сфинксов.

Со стороны, на фоне ландшафта и застройки набережной, Музей обороны воспринимается как еще один неприступный бастион, окруженный мерным строем колонн-воинов. Сами греки таких грандиозных храмов не возводили — Сталинградский храм Славы предполагалось выстроить с соотношением колонн по главному и боковым фасадам 14×28 , и за внешней колоннадой на невысоком стилобате спрятать не двухуровневое, а четырехэтажное здание. В Сталинградском храме Славы также отсутствует неотъемлемый элемент завершения греческого периптера — фронтон. Мощь сооружения и его мемориальный характер подчеркиваются сочетанием греко-дорического ордера с богато орнаментированным фризом и пятиступенчатого аттика, поставленного на сильно вынесенный карниз и увенчанного гербом СССР и акротериями на патриотическую тему. Использование дорического периптера в сочетании с неотъемлемым завершением римских триумфальных арок — аттиком — непосредственно отсылает к патетике романтического классицизма в духе Бранденбургских ворот К. Г. Лангханса или Триумфальным воротам у Московской заставы В. П. Стасова.

Портики имеют небольшую глубину, сооружение смотрится цельным и ясно выделенным из окружения. Со стороны главной аллеи зданию придается более проницаемый характер — пронаос решается не в виде традиционного портика, а в форме мощной трехпролетной аркады-триумфальной арки, ведущей в глубь открытого внутреннего двора-наоса. Этим приемом сталинградские архитекторы продолжают тему преодоления барьера между внутренним и внешним пространством, заданную Э.-Л. Булле в проекте реставрации Национальной библиотеки (1785—1788 гг.) и продолженную К. Ф. Шинкелем в проекте Старого музея

в Берлине (1823—1833 гг.). В пространственной структуре этих объектов разворачивается новый архитектурный сценарий: за многоколонным портиком, как бы отгораживающим здание-храм — символическое убежище сакрального и хранилище тайны — от всего остального мира, при приближении возникает лестница, (а в рассматриваемом храме Славы — аркада с внутренним двором), подчеркивающая проницаемость и намекающая на общедоступность сооружения.

На этом трансформации классического периптера не заканчиваются. Входная арка встраивается в анты, которые в гипертрофированном масштабе Сталинградского храма Славы преобразуются в административные корпуса коридорного типа и одновременно служат стенами парадного внутреннего двора-наоса, а с противоположной стороны в них встраивается восьмиколонный портик опистодома. Внутренний двор продолжает скульптурную программу входной триумфальной арки и тему аллеи сфинксов, подводя посетителя к главному входу в музей и подготавливая его к восприятию экспозиции. Сам вход решается в строго классицистическом духе — четырехколонный, объединяющий два яруса портик сложного ордера устанавливается на цоколь первого этажа.

За портиком следует группа основных залов музея, соотносимая с адитоном — центральным ядром исходного прототипа всей пространственной композиции. Адитон Сталинградского храма Славы трансформируется согласно новому функциональному назначению. Через вестибюль посетитель попадает в главный восьмигранный двухсветный холл со сводчатым завершением, поддерживаемым спаренными колоннами. К холлу симметрично примыкают два круглых зала меньшего размера, по периметру которых расположены лестницы, ведущие в главный зал панорамы Сталинградской битвы. Зал панорамы решается в форме восьмигранной ротонды, увенчанной куполом со световым фонарем. Он фиксирует главную вертикальную ось всего сооружения. Начиная со второго этажа, к нему примыкают еще два круглых зала. На поэтажных планах видно, что группа основных помещений музея выстраивается симметрично и образует в плане квадрат с октагоном зала панорамы Сталинградской битвы в центре и четыремья малыми круглыми залами на его диагональных гранях. Можно сказать, что в системе пространственной иерархии главных помещений музея прослеживается композиционный принцип, отсылающий как к палладианству (вилла Ротонда), так и вертикальной пятиосности христианских храмов. В качестве ближнего контекста образности можно предположить обращение к опыту конкурсных проектов здания панорамы «Штурм Перекопа» (1940 г.).

Анализ структурно-пластической организации Музея обороны показывает, что потребность в выражении героического духа времени побуждает архитекторов к синтетическому объединению форм, относящихся к различным историческим эпохам и культурам. Это обуславливает изменение тектоники исходных пространственных типов, наслоение и кажущуюся эклектику форм, по-

сколькx заимствование велось, прежде всего, по смыслу, а не по формально-стилевым признакам. Архитектурное решение Сталинградского храма Славы отсылает практически ко всем известным архитектурно-пространственным типам, связанным с идеей выражения вечности, священной памяти и славы.

С одной стороны, логика образных построений сталинградских архитекторов следует общей классицистической программе создания зданий-памятников эпохи, отражая процесс перерастания прототипа в стереотип: периптер-монумент, храм-пантеон. На этой волне создаются произведения, апеллирующие к вечности с помощью строгих ордерных форм античности, за которыми признается качество идеальной внеисторической формы. С этой точки зрения, проект Сталинградского храма Славы можно поставить в один генетический ряд с проектами Э.-Л. Булле, Валгаллой Л. фон Кленце (1821—1842 гг.), мемориалом Линкольна Г. Бекона (1914—1922 гг.), мемориалом Джефферсона Д. Р. Поупа (1934—1943 гг.).

С другой стороны, борьба с космополитизмом неоклассики стимулировала поиск новых форм для решения современных задач на основе национальных традиций. Политика противостояния и рост национального самосознания обуславливают более активные трансформации исходных классических прототипов. Это стимулирует обращение к прототипам и творческим методам русского классицизма XVIII в. и неоклассики 1910-х гг. как на уровне заимствования пространственной структуры, так и на уровне внешних трансформаций формы.

Активно пытался придать исходным классическим прототипам национальный характер в своих образно-пространственных построениях В. Е. Масляев (эскизы к проектам Дворца труда и Дома Советской армии). Те же тенденции, но менее ярко выраженные, прослеживаются в таких реализованных памятниках 1950-х гг. как областная контора Госбанка (Е. И. Обухов, А. И. Рубин) и планетарий (В. Н. Симбирцев, Н. А. Хомутов).

Все это составляет поверхностный пласт архитектурного формoобразования. Следует отметить, что если градостроительный ансамбль складывался в результате взаимодействия пространственного развертывания Сталинграда и смысловой реальности, то на уровне проектирования отдельного здания последний играет ведущую роль. Тем не менее, ход пространственного развертывания исходной структуры Царицына-Сталинграда влиял на выбор исходного объемно-пространственного типа здания.

В 1940—1950-е гг. в Сталинграде строятся общественные здания преимущественно двух типов, отличающиеся организацией объемно-пространственной структуры: развернутый и компактный.

Здания первого типа формируют границы квартала полностью или частично. В зависимости от этого в их планировочной структуре присутствует один

или система открытых дворов, как правило, нанизанных на единую ось симметрии (различные проектные варианты Педагогического и Механического институтов, Дом Красной армии, Дом юстиции и др.). Основными прототипами здесь видится пространственная структура древневосточных и восточно-эллинистических храмовых комплексов и римских терм, а также дворцов и усадеб русского классицизма. В визуально-пространственной структуре городской среды здания данного типа играют роль фонового объекта, формируя границы квартала и акцентируя внимание на пространстве площади перед входом.

Другой тип зданий представлен компактным симметричным объемом, также включающим большое зальное пространство (театры Драматический и Музыкальной комедии, Дворец труда, Госбанк, планетарий). Здания данного типа играют роль объекта на фоне, являясь более выраженными композиционными доминантами. Акцент на выстраивании пространственных границ обуславливает обращение к периптерам.

Ход пространственного развертывания для обоих типов идентичен, но принцип организации границ отличается как негатив и позитив: открытый двор, закрытый зал. Выбор объемно-пространственной структуры здания связан, прежде всего, с функциональными различиями узловых и ядерных пространств. Функциональный характер пространства (узел — место соприкосновения растиражированных структурных инвариантов застройки или центр-ядро структурного инварианта) в неявной форме определяет структурный тип ключевого здания площади.

Тип развернутого здания-квартала тяготеет преимущественно к приграничным, узловым центрам на стыке структурных инвариантов, которые в потенции могут преобразоваться в ядерные пространства. Тип компактного здания тяготеет к ядерным пространствам. Но поскольку среда города подвижна, в том числе и в плане концептуального проектирования, на уровне окончательной реализации проектного решения прямое соответствие здания типу пространства иногда может не состояться. С течением времени приграничный центр может преобразоваться в ядерный центр инварианта следующего порядка (пл. Павших Борцов, пл. Ленина) или полностью утратить качества узлового пространства (пл. Базарная).

Ярким примером *здания компактного типа* является Музей обороны Царицына-Сталинграда или храм Славы. В объемно-пространственном отношении он представлял собой тип здания, который может как замыкать уличную перспективу, так и восприниматься на фоне окружающего ландшафта. На уровне структурно-функциональной типологии среды Сталинграда он должен был играть роль активной доминанты ядерного пространства. Здание проектировалось в районе центральной части Старого города — ядра исходного структурного инварианта застройки. Но в начале 1950-х гг. его размноживши-

еся структурные подобиия начинают активно интегрироваться в новую более масштабную структуру, в которой роль центрального ядра окончательно закрепляется за площадью Павших Борцов с предполагаемой доминантой Дома Советов. Таким образом, проектируемый храм Славы уже не вписывался в складывающуюся пространственно-смысловую структуру города-монумента. Он стал играть роль самодостаточного объекта на фоне крепостной стены, повторяющего своей пространственной структурой идею, которую уже начали успешно реализовывать в масштабе всей центральной части Сталинграда. Позднее, в 1970-е гг. музей панорамы Сталинградской битвы возводится по другому проекту В. Е. Масляева и в другом месте, органично вписываясь в систему новых пространственных связей городского центра.

В настоящее время ансамбль Сталинградской набережной включает ряд сооружений, относимых автором к компактному типу. Все они представляют классицистические интерпретации псевдопериптера, стои и толоса-ротонды — здания-дворцы, работающие на «яркий образ приволжского города»⁸¹. Одно из них относится к классу исправленных в 1950-гг. И. А. Куренным зданий царицынской постройки в духе К. И. Росси и пространственно принадлежит другой системе. Это реконструированное под театр музыкальной комедии Общественное собрание (1903 г.), оно же Дворец физкультуры в 1930-е гг.. Два других — ресторан «Гарни» (арх. В. С. Макаренко, 1951 г.), выполненный в виде небольшого римского храма на высоком цоколе, и типичная для волжских набережных беседка-ротонда (арх. И. А. Арутюнова, 1952 г.) — имеют камерный характер элементов ландшафтной архитектуры. Ближе к ним по смысловой значимости в общей структуре ансамбля стоит ресторан «Маяк» (арх. Е. И. Левитан, 1956 г.), отмечающий стрелку уже не существующей реки Царицы (Пионерки) и представляющий собой своеобразный гибрид толоса и башни в духе петербургского Адмиралтейства. Исключение составляет главный элемент в панораме Сталинградской набережной — пропилен центральной лестницы (В. Н. Симбирцев, И. Е. Фиалко, 1952 г.), поскольку он фактически работает в смысловой системе иного масштабного уровня, маркируя начало основной дороги процессий общегородского центра. Сталинградские пропилены являются практически дословным цитированием Московских ворот в Петербурге архитектора В. П. Стасова (1834—1838 гг.), воспроизводимых в гипертрофированном масштабе и с заменой самодержавной символики на советскую.

Крупномасштабные гибриды периптера с ротондой или триумфальной аркой, подобные музею Оборона, в сталинградской архитектурной риторике 1950-х гг., как правило, замыкают уличные перспективы или встраиваются в курдонер расступившихся кварталов по типу «ящик в ящике».

⁸¹ Плотников А., Симбирцев В. Каким будет Сталинград. Наш проект центра города // Сталинградская правда. — 1945. — 9 марта.

Для первого варианта наиболее характерным примером является здание планетария архитекторов В. Н. Симбирцева и Н. А. Хомутова (1954 г.). Планетарий замыкает перспективу одной из самых органичных улиц Сталинграда — ул. Мира. Ее застройка была начата в середине 1940-х гг. и была ориентирована на образ средиземноморского провинциального городка. Это определило масштаб сооружения и характер трактовки его образа как логичного завершения эллинистической улицы храмом. Дальний контекст архитектурной образности составляет здесь объемно-пространственная структура римского Пантеона, ставшая устойчивым пространственным стереотипом храма. В данном случае это храм Науки, изучающей структуру мироздания и своей структурой репрезентирующей последнюю. Ближний контекст архитектурной образности отсылает к формулам трансформации античных прототипов в отечественном классицизме. Площадь перед зданием планетария организуется по типу портика в полуциркульной колоннаде ограждения и отсылает как к образу Святилища Фортуны в Пренесте, так и к виллам графов Триссини и Мочениго А. Палладио, усадьбам русского классицизма, Казанскому собору А. Н. Воронихина. Объемно-пространственное решение здания предполагает обращение не только к образу Пантеона в Риме, но и к ампирическим образцам в духе храма-мавзолея Антонио Кановы (1819—1833 гг.), решению музыкального павильона в Кузьминках Д. И. Жилярди (1820-е гг.) и придворным конюшням в Петербурге В. П. Стасова (1817—1823 гг.).

К наиболее характерным реализованным примерам зданий компактного типа следует отнести Областную контору Госбанка (Е. И. Обухов, А. И. Рубин, 1957 г.) и Дворец Труда (В. Е. Масляев, Ф. М. Лысов, 1957 г.). Эти здания заполняют собой пространственные карманы Сталинградского «декумануса» и представляют собой реализованные фрагменты идеи 1945—1949-го гг., предполагавшей решение главной продольной магистрали города в виде зеленого пояса общественных форумов. Отсюда проистекает компактность и симметричность их объемно-пространственной композиции, позволяющая им доминировать на фоне застройки, решаемой по типу палаццо. Образная трактовка этих зданий связана с разработкой дворцовой темы, которая, согласно требованиям идеологического утилитаризма, предполагала в архитектурных сооружениях синтез утилитарного и художественного с превалированием последнего.

Пространственная структура здания Областной конторы Госбанка выстраивается по схеме псевдопериптера, отсылая к тем же античным прототипам, что и храм Славы. Порттик в виде мощной трехпролетной аркады ведет в крытый атриум-наос — трехэтажный остекленный операционный зал, опоясанный служебными помещениями. Но в пластической трактовке объема архитекторы усиливают римские мотивы и используют приемы уже непосредственно ассоциирующиеся с определенными утилитарными функциями. Че-

тырехэтажное здание Госбанка фактически представляет собой неоренессансную вариацию на тему аркады. В качестве прототипов ближнего контекста архитектурной образности здесь выступают, скорее, гостиные дворы эпохи русского классицизма и образцы ретроспективного направления типа Торгового дома Мертенса (арх. М. С. Лялевич, 1912 г.) или универмага «Детский мир» (арх. А. Н. Душкин, 1953—1957 гг.).

Дворец Труда принадлежит к классицистическим сочетаниям периптера и ротонды, являя собой характерный пример нового архитектурного типа советской эпохи — публичного дворца. Функциональное назначение сооружения обуславливает четкое пространственное деление на парадную и рабочую зоны — полуротонда универсального зала и боковые крылья административно-служебных корпусов, ограничивающие внутренний двор. Объемно-пространственная структура здания компактна и строго симметрична. Ядро композиции составляет трехъярусный амфитеатр зала собраний, перекрытый куполом со световым фонарем, и, расположенный непосредственно под залом, центральный вестибюль с круглой колоннадой, поддерживающей сводчатый потолок. В первоначальном варианте, до пристройки в 1985 г. по улице Советской нового пятнадцатизэтажного корпуса, Дворец Труда имел два практически равнозначных главных фасада. Увенчанная мощным аттиком полуротонда главного зала с центральной лестницей и криволинейными пандусами организовывала площадь со стороны проспекта им. Сталина (Ленина). С противоположной стороны восьмиколонный портик гигантского ордера формировал парадный переход с улицы Советской во внутренний двор, акцентом которого становился центральный ризалит, выявляющий объем малого зала. Таким образом, структурная логика пространственных построений этого здания всецело лежит в русле классицистических поисков российской архитектуры, когда городской дворец проектировался по типу загородной усадьбы.

Главная пластическая тема фасадов Дворца Труда разыгрывается по традиционной схеме палаццо. Тырехэтажный объем расчленяется междуэтажным карнизом на два яруса: нижний рустованный и верхний гладкий, детализация которого меняется в зависимости от фасада. Со стороны улицы все четыре фасада объединяются темой коринфского ордера на всю высоту здания — колоннадой на фасадах по пр. Сталина и ул. Советской и полуколоннами, встраиваемыми в раму ризалитов-антов, на боковых фасадах. При переходе к дворовым фасадам пластическая тема сохраняется, но меняется ее масштаб и степень насыщенности деталями — коринфская колоннада поднимается на рустованный цоколь и между третьим и четвертым этажами добавляется еще один карнизный пояс, поддерживаемый одноэтажными колонками.

К особенностям объемно-пространственной композиции здания следует отнести то, что при наличии единой пластической темы, придающей зданию цельный и органичный характер, ясно прочитывается его трехчастная структу-

ра — массив полуротонды и противолежащий ей портик акцентируют продольную ось каре служебных корпусов. Это пространственное впечатление создается из-за того, что каждый из четырех фасадов, ориентированных на городское пространство, трактуется как законченная в себе трехчастная композиция, строящаяся по методу пространственного наложения объемов и разномасштабных ордерных сеток. Как и любое сооружение, композиция которого строится на основе классицистических принципов, Дворец Труда воспринимается с главных точек зрения как статичный и уравновешенный объем. Но при восприятии здания в движении ритмическая и пропорциональная организация основных членений постепенно нагнетает эмоциональное напряжение, усиливающееся по направлению к ротонде главного входа. В результате чего складывается метафорический образ корабля, рассекающего пространство. Этому эмоциональному впечатлению когда-то было противопоставлено многоплановое решение входа по улице Советской, пространственно затягивающее вглубь внутреннего двора, как бы приглашающее принять участие в путешествии. Несмотря на то что архитекторы Дворца Труда оперировали традиционными классицистическими приемами и ордерными схемами, им удалось сочетать их таким образом, что возникает новый запоминающийся образ городского дворца.

Диапазон архитектурной образности, разрабатываемый в эскизах Дворца Труда В. Е. Масляевым и Ф. М. Лысовым, был еще шире, чем в реализованном варианте, он простирается от ренессансных интерпретаций древнеримской архитектуры до русского ампира. В риторике образных построений этого объекта можно выделить три основных темы: неоренессансную, неоампирную и неорусскую.

В одном из первых вариантов Сталинградского Дворца Труда архитекторы пытались синтезировать структурные схемы ренессансного палаццо и римского амфитеатра. Полуротонда зала собраний в нем решалась в виде двухъярусной аркады, увенчанной аттиковым этажом, и встраивалась между двумя симметричными башнями-ризалитами, фланкирующими переход от парадной части к административно-служебным корпусам.

Характер ордерной трактовки полукруглой части — двухъярусная колоннада, приставленная к аркаде на профилированных импостах — пропорциональным соотношением частей и аскетичностью пластики отсылает к театру Марцелла в Риме. Сталинградский вариант отличает от прототипа использование парных колонн в римско-дорическом ордере первого яруса и постановка их на пьедесталы; наличие балюстрады, объединяющей колонны остекленного второго яруса; а также развитый аттиковый этаж с венчающей балюстрадой и мощным цоколем, несущим скульптурные группы, структурно продолжающие тему парной колоннады.

Мотив фланкирующих ротонду трехъярусных башен, с одной стороны, предполагает образно-ассоциативный слой, связанный со структурно-пластической трактовкой римского здания для общественных собраний (курия

Помпея Великого) или сены римского театра, расширившейся до границ всей площади перед зданием. Впечатление театральности также усиливают приставленные к нижнему ярусу башен портики, продолжающие тему аркады нижнего яруса полуротонды, но тектонически совершенно неоправданные.

С другой стороны, общая структура фасада отсылает к более отдаленному пласту архитектурной образности в духе храмовой архитектуры. Башни-ризалиты представляют собой своеобразную неоренессансную интерпретацию пропилеев, оформляющих вход в восточно-эллинистическое святилище, а характер венчающей части в виде сквозных портиков с кровлей, завершаемой небольшим барабанчиком с гербом, пробуждает образы, ассоциирующиеся с парными колокольнями христианских храмов.

В качестве прототипов ближнего контекста архитектурной образности для данного варианта могут служить оперный театр в Дрездене Г. Земпера (1871—1878 гг.), проект театра оперы и драмы в Минске И. Г. Лангбарда (1932 г.) или Народный дом в Эривани А. И. Таманяна (1931 г.).

В целом архитектурный образ в этом варианте Дворца Труда имеет более архаичный, но менее целостный характер по сравнению с осуществленной постройкой. Слишком резок контраст между неоренессансной темой на главном фасаде и классицистической трактовкой остальной части сооружения. Измельченная пластика деталей не придает сооружению той монументальности и мощи, которой авторы достигают в окончательном варианте.

Другое направление образных поисков Дворца Труда направлено на разрешение проблемы монументальности и связано с интерпретацией той же структурной схемы, но уже в духе Александровского ампира. Здесь здание Дворца Труда решается более цельно. Используются крупномасштабные членения — двухчастная или трехчастная структура, строящаяся на резком противопоставлении цоколя, обработанного горизонтальным рустом, и глади вышележащей стены с наложением ампирных схем. Основной композиционный акцент также делается на полуротонде зрительного зала и его купольном завершении. Но по сравнению с рассмотренными выше вариантами степень соподчинения полуротонды основному объему выражена сильнее. Она предстает как своего рода пространственная инверсия темы сооружения, решаемого в духе Д. И. Жилярди или более поздних интерпретаций В. А. Шуко и Н. А. Спирина.

Еще одно направление образных поисков было вызвано стремлением придать Дворцу Труда национальные черты. В одном из эскизных вариантов Дворца Труда, представляющем неорусское направление, В. Е. Масляев уподобляет венчающее завершение полуротонды полукруглому кокошнику. Смело трансформируя и изменяя масштаб исходного прототипа, В. Е. Масляев изобретает новый образ, напрямую отсылающий к женскому национальному головному убору, а не к ее устоявшемуся метафорическому воплощению

в традиционной архитектурной форме. Этот пластичный полукруглый фронтон, поддерживаемый римско-дорической колоннадой, он украшает венками и гирляндами, а на его повышенную центральную часть ставит скульптурную композицию. Под ней карниз фронтона раскреповывается, поддерживаясь аттиковой стенкой в виде рельефных трехъярусных вставок, помещаемых между четырьмя скульптурами на пьедесталах, несущих карниз и опирающихся на центральные колонны полуротонды. В общем, прорисовка ордерной схемы осуществляется в духе современных Дворцу Труда павильонов ВДНХ в Москве. Также в качестве прототипа ордерного декора можно указать на гробницу папы Юлия II работы Микеланджело Буонаротти.

Дворец Труда, музей Оборона, планетарий, Областная контора Госбанка относятся к типу зданий «объект на фоне», представленных компактным симметричным объемом с большим зальным пространством. Сооружения данного типа противопоставлены среде, служат главными композиционными акцентами уличных перспектив и площадей или заполняют пространственные разрывы в квартальной застройке. Здания второго структурного типа (развернутого) инверсны по отношению к ним и сами являются кварталом или его частью.

Здания развернутого типа формируют систему квартальных границ, акцентируя своей структурой центр открытого пространства в виде одинарного или двойного кармана-курдонера, примыкающего к магистральной улице. В целом риторика образных построений этих общественных зданий-кварталов строится в неоклассическом духе с использованием, как уже отмечалось выше, двойного масштаба. Это здание Педагогического института В. Е. Масляева и Г. Ф. Борисенко (как его реализованный вариант на проспекте им. Ленина (1950—1953 гг.), так и проектные предложения в районе улицы Краснознаменской (1946—1949 гг.)) и Дом суда и прокуратуры П. И. Арешкина (1946—1951 гг.) и др.

Дом суда и прокуратуры относится к объектам, которые проектировались в рамках генпланов 1944—1949 гг. Он выпадает из ансамбля проспекта им. Ленина по масштабу, поскольку тогда ведущей была тема античного приморского города масштабного человеку, и по постановке по отношению к парадной магистрали, поскольку проектировался в паре с Театром юного зрителя. Это здание принадлежит к тому периоду проектирования города, когда максимально стремились к единству квартальных границ (устройство арочных проездов и связывающих здания колоннад). Его объемно-пространственная композиция представлена разомкнутым с угла каре храмоподобных корпусов, и строится на противопоставлении завершающих их портиков. Один из них поднят на высокий подиум — объем 1-го этажа, а второй имеет мощный антаблемент с фризовой частью в этаж, расчлененной полукруглыми слепыми нишами. Образный строй сооружения отсылает к эпохе древнего Рима, а пропорции и инверсное построение объемов выражают темы закона и суда, подчеркивая назначение объекта.

Интересным примером архитектурно-риторических поисков образа общественного здания развернутого типа является проектирование Дома Советской армии (1950—1958 гг.). Особенности формирования образа Дома Советской армии тесно связаны со строго очерченной направленностью военной тематики. Главным лейтмотивом образных поисков становится синтез тем дворца и сторожевой башни русского кремля. Тема башни, придав специфически русский характер сталинградской неоклассике, определила, с одной стороны, отличие площади Дома Советской армии от всех остальных сталинградских площадей подобного типа. А с другой стороны, образ этого здания предстает как типичный для 1950-х гг. пример тиражирования уменьшенных подобий московских высоток, образ которых органично встраивался в систему пространственных границ города-монумента. Все проектные варианты Сталинградского дома Советской армии лежат в русле приспособления к разнообразным функциям и в различных масштабах сложившегося стереотипа публичного дворца.

Особенности пространственной организации подобных зданий-кварталов связаны, в первую очередь, с их многофункциональным (клубным) назначением. Комплекс Дома Советской армии кроме театрального ядра включал библиотеку, бассейн, спортивный и танцевальный залы, помещения учебной группы, ресторан. Его функциональная программа реализовывалась в типовом наборе структурных блоков, продолжающих линию развития дворцов для народа и предназначавшихся для формирования сознания и тела нового человека.

К наиболее оригинальным образным решениям Дома Советской армии следует отнести один из его ранних вариантов, разработанных под руководством В. Е. Масляева (1950 г.). Классицистический канон здесь подвергается наиболее сильным трансформациям: принцип строгой симметрии уступает место принципу композиционного равновесия, а структурные элементы, относящиеся к греко-римской античности, пропускаются через призму национальной традиции. В данном варианте Дома Советской армии переплетается множество архитектурных тем, имеющих широкий круг прототипов практически во всей истории архитектуры.

В качестве прототипов ближнего контекста, работающих на образ неприступной крепости, предстают проекты Дома Советов, выполненные для Сталинграда под руководством И. В. Жолтовского (Г. А. Захаров, М. О. Барщ, Ю. Н. Шевердяев, 1947 г.). В основе творческой программы И. В. Жолтовского лежала идея использования «законов классики в их глубоком философском понимании без применения чуждых данному городу форм и деталей» [94. С. 23]. В данном случае И. В. Жолтовский выходит за рамки своего основного творческого кредо, направленного на воссоздание художественного образа в духе

Палладио, предполагая основным инструментом художественного выражения брутальную пластику самих объемов, дополняемую рельефами на военно-патриотическую тему. Отказываясь от ордерных построений, мастер опирается на принципы пропорциональной организации объемов в духе русских кремлей.

Те же принципы берут за основу и сталинградские архитекторы. Например, В. Е. Масляев хотел выразить в образе Дома Советской армии, как и в образе Дворца Труда, нечто исконно русское. Но если И. В. Жолтовский как бы восстанавливал художественный образ (вилла Капрарола, Сухаревская башня), то В. Е. Масляев был, своего рода композитором и свободно изобретал его.

Классицистической пространственной схеме загородной резиденции в данном проекте придан образ средневековой цитадели: боковые крылья в виде крепостных стен с окнами-бойницами фланкируют многоярусную башню, представляющую собой синтез надвратной башни древнерусского города с башней петербургского адмиралтейства. Нижний ярус башни трактуется как трехпролетная триумфальная арка, а характер венчающей части (открытая шестигранная колоннада и обелиск) отсылает к эллинистическим и римским мавзолеям. Организация внутреннего пространства башни также является собой сложный сплав архитектурных типов: на триумфальную арку входа-вестибюля водружается трехсветный атриум, над которым помещается купольный зал музея. Горизонтальное развитие внутреннего пространства центрального ядра Дома Советской армии происходит аналогично вертикальному развитию пространства надвратной башни. Пройдя через триумфальную арку входа, посетитель попадает в двухсветный атриум вестибюля и далее, через фойе, в амфитеатр зрительного зала. Смещение форм на уровне образно-пластического языка уравнивается четким пространственным сценарием архитектурной композиции, решаемой как дорога к месту единения людей (храму памяти или искусства).

Учитывая особенности застраиваемого участка (геометрия, наличие довоенной застройки), авторы трансформируют симметрию классической схемы. Различная длина фланкирующих корпусов уравнивается дополнительными объемами. Справа — базиликальный объем бассейна с дорическим портиком (храм воды), слева — двухъярусный октагон ресторана, в котором соединились купольная композиция центрального храма и базилики (храм огня). Структурное решение ресторана в целом напоминает мавзолей Диоклетиана. Сложность объемно-пространственного решения Дома Советской армии как бы переводит образ города-крепости в план образа Града небесного. В качестве прототипа дальнего контекста архитектурной образности этого архитектурного гибрида видится форум Траяна и дворец Диоклетиана в Спалато, в котором аналогично переплетались эллинистические и классические традиции с формами поздней римской архитектуры.

Данный вариант Дома Советской армии, как и проект Музея обороны тех же авторов, является ярким примером воплощения установок на синтез всего лучшего в мировой и национальной архитектуре, где отбор прототипов и аналогов осуществляется в строгом соответствии с единым пространственно-смысловым сценарием. Исток формирования подобных архитектурных гибридов лежит в архитектуре позднего Ренессанса. Это метод тематического монтажа Андреа Палладио, заключающийся в совмещении самостоятельных архитектурных тем. В результате чего происходит рождение новых смыслов, которые не могут быть выражены прямолинейно и наглядно [70. С. 165]. В этом проекте линия заимствования архитектурных прототипов (античный Рим, А. Палладио, И. В. Жолтовский) прослеживается очень отчетливо, также как и линия преемственности развития архитектурно-пространственного типа от дворца правителя и частной резиденции до публичных дворцов для народа.

Планировка в проектах Дома Советской армии 1951—1953-х гг. не отличается разнообразием, повторяя устоявшиеся композиционные схемы — центральное ядро театральной группы связывается переходами с боковыми крыльями, формирующими курдонеры или каре.

Например, схема плана, предлагаемая А. С. Плотниковым (1951 г.) практически повторяет проект Дома Красной армии Военной академии в Ленинграде И. А. Фомина (1933 г.) или проект Дома культуры в Кондопоге А. М. Соколова, В. Ф. Твелькмейера (1933 г.). В расстановке композиционных акцентов и принципах связи структурных блоков в проекте Дома Советской армии А. С. Плотникова прослеживаются отсылки как к классицистическим прототипам конца XVIII в., так и к более ранним сооружениям типа башенных эллинистических мавзолеев II—I вв. до н. э., или форума в Остии. Усадебная схема, лежащая в основе плана, подчеркивает определенность и замкнутость пространственных границ, дугообразные в плане колонные галереи обеспечивают их непрерывность и формируют площадь-форум, а метрическое расчленение фасадов воплощает идею порядка. Пластическая трактовка восьмигранных ярусных башен, увенчанных венками и звездами, с одной стороны, превращает его в мемориальное сооружение, с другой, подчеркивает его милитаристический характер, а с третьей — напоминает маяк. Так, тема дворца-крепости, в соответствии с которой ведется отбор архитектурных прототипов, обогащается здесь образами монумента и маяка-светоча.

Несколько иной образ дворца-крепости — более неприступный и замкнутый — рисует в своем проекте Дома Советской армии В. П. Статун (1953 г.). Его проект представляет собой структурный гибрид переднеазиатского битхилани (тип здания), эллинистического алтаря и башни в духе захаровского Адмиралтейства в Петербурге. Проект В. П. Статуна относится к уже ставшим

традиционным неоклассическим вариациям, устанавливающим смысловую взаимосвязь между мемориальной и дворцово-храмовой архитектурой. Центричность композиции, состоящей из шестнадцатиколонного портика в ризалитах с аттиковым завершением, перетекающего в двухъярусную башню, нижний ярус которой окружен колоннадой на высоком цоколе и нагружен пирамидальной скульптурной композицией, завершаемой обелиском, подчеркивает замкнутость и противопоставленность здания окружению.

В одном из вариантов проектов Дома Советской армии В. Е. Масляева, выполненном в соавторстве с Е. И. Левитаном и Б. Г. Гольдманом (1953 г.), используется аналогичная прототипическая основа — башня из колоннад, завершаемая обелиском. Идея построения центричной многоярусной башенной композиции на замкнутом основании проводится здесь более последовательно. П-образный объем-основание, отсылающий в проекте В. П. Статуна к бит-хилани, усложняется, превращаясь в систему двух замкнутых внутренних дворов, прилегающих к центральной башне. Ордерная проработка основного четырехэтажного корпуса — вынос шестнадцатиколонного портика на главном фасаде и используемая на остальных фасадах схема портик в антах — акцентируют вертикальную ось композиции, фактически превращая его в первый ярус башни.

На уровне построения объемно-пространственной структуры здания Дома Советской армии все конкурсные проекты можно разделить на две группы.

Проекты, относящиеся к первой группе, полностью игнорируют геометрию отведенного участка, подчиняясь классицистическому канону — строгой симметрии и ортогональности сочетания объемных блоков. Здесь пространственные построения направлены на создание образа идеального здания-символа.

В проектах второй группы архитекторы пытаются откликнуться на исходную пространственную ситуацию и нарушают идеальную симметрию классицистических схем, вписывая сооружение в трапециевидные границы участка. В этом случае они следуют по пути выстраивания упорядоченных фасадных границ, выражающих замкнутый, репрезентативный характер среды города-монумента. Это еще раз доказывает, что одна и та же пространственно-смысловая модель (схема многоярусной пирамиды) реализуется в разных масштабных регистрах (город-монумент и здание-символ). Например, проект Дома Советской армии В. Е. Масляева, Е. И. Левитана, Б. Г. Гольдмана (1950 г.) демонстрирует данную тенденцию наиболее ярко. Общий логико-грамматический каркас сооружения выстраивается согласно мифологической логике, где часть репрезентирует своей структурой целое — многократное повторение темы храма и дороги к нему как в отдельных частях, так и в структуре здания в целом.

Характер изменений проектных решений Дома Советской армии (1950—1958 гг.) отражает процесс идеологических трансформаций в культурном пространстве: переход от фазы застывания пространственных границ к фазе тиражирования и измельчения выработанных архитектурно-пространственных типов. Расчлененные градоподобные композиции начала 1950-х гг. постепенно упрощаются, уменьшаются в размерах, и, наконец, вытесняются предельно компактным объемом.

Проект 1958 г. представляет собой один из вариантов оформления упрощенной дорикой типового 2-зального клуба, а непосредственная реализация Дома Советской армии уже полностью соответствует изменившимся требованиям хрущевской эпохи, являя собой аскетичное подобие красной дорики И. А. Фомина. Далее по проспекту им. Ленина есть еще один реализованный вариант оформления этого типового проекта Я. А. Корнфельдом — Дворец культуры им. Ленина (закончен в 1960 г.). Используя палладианский метод совмещения разномасштабных ордерных сеток, архитектор предложил вариант богато декорированный и более изящный по пропорциям.

Эволюция проектирования Дома Советской армии (1949—1958 гг.) от развернутого к компактному типу предстает не только как отражение изменений стилевой направленности советской архитектуры, но и как отражение процесса изменения функционального статуса участка проектирования — постепенное преобразование узлового центра в ядерное пространство.

Сопоставительный анализ развития Сталинграда и характера образной интерпретации его ключевых зданий показывает, что в их основе лежал механизм постоянного воспроизводства одних и тех же пространственно-смысловых структур. Сценарий преодоления границ на пути к святилищу дворцово-храмового комплекса реализовывался на всех масштабных уровнях. Для встраивания пространственных границ использовалась формула палаццо, для узловых и ядерных пространств — гибриды периптера и триумфальной арки, базилики и ротонды.

Все архитектурные объекты, проектировавшиеся и строившиеся в Сталинграде в послевоенный период, встраивались в единую пространственно-смысловую систему, формируя уникально целостный образ города. С одной стороны, проявляются устойчивые принципы организации архитектурного пространства, обусловленные неизменностью пространственных метатипов человеческого сознания (Место, Путь, Граница, Врата), а потому непрерывно транслируемые традицией (геометрические архетипы). С другой стороны, идеологические установки на исключительность и величие эпохи провоцировали множественность их культурных интерпретаций (архитектурные прототипы и стереотипы).

Выводы по разделу III

В рамках изучения профессиональных и массовых представлений о городе в концептуальном проектировании Сталинграда:

установлено, что противоречивость концептуальных установок (город-организм и город-монумент; одновременная ориентация и на современность формы и на классическое наследие) обусловили размытость образа города в профессиональном сознании. Противоречия разрешались в сфере массового сознания за счет мифологического отождествления нетождественного;

на уровне профессионального сознания город воспринимался как эстетическая единица высшего порядка — система парадных магистралей и площадей, ведущих от городских ворот к главному зданию; на уровне массового сознания эксплуатировался символ доступный более целостному охвату — Дом Советов.

Выявлены три слоя архитектурного смыслообразования, формировавшие представления о Сталинграде в профессиональном и массовом сознании:

слой *архетипов*, представленный концептуальными метафорами организации пространства (Место, Путь и т. п.), определяющими жизнь конкретного Места и его роль в структурной организации градостроительного образования более высокого порядка, вплоть до города в целом. В границах этого слоя выражение идеологического максимума достигалось с помощью вечных архитектурных форм, простых по форме и емких по смыслу (пирамида, зиккурат, обелиск и т. п.). Повествовательный характер соцреализма смещал полюс выражения от иконических форм к аллегорическим, и, в идеале, к их синтезу (предложение Н. Н. Кона). Архетипический слой выступал как связующее звено между стереотипом и конкретным архитектурным прототипом в фиксированном образно-метафорическом строе, задававшем возможные границы формирования архитектурного образа (проект А. В. Черкасова);

слой *прототипов* и *аналогов* — исторические ассоциации, общепонятные для массового сознания, и правила архитектурной композиции, используемые профессиональным сознанием. Выявлено, что границы этого слоя определялись идеологической установкой на выражение образа величия эпохи и государства в теме дворца, подсознательно ассоциировавшегося в массовом сознании с образом благополучия и счастья;

слой *стереотипов* — общепринятые ассоциации, представленные схемой общей композиции города-организма, а затем города-монумента, ставшего концептуально-пространственным выражением сталинской эпохи (предложения П. К. Булкина, Г. К. Марцинкевича). Архитектурные стереотипы, находясь на периферии архитектурного сознания, задавали границы использования и трансформации исторических прототипов, что сближает их с *архетипами*.

В сфере массового сознания формирование архитектурного образа Сталинграда происходило на основе архетипов и стереотипов. В массовом сознании этот набор инвариантных пространственно-смысловых структур, описывающих

картину мира советского человека, проявлялся более отчетливо. В свою очередь, на уровне профессионального сознания архитекторы стремились предложить логичный ход пространственного развертывания этих смысловых структур с опорой на архитектурные и не архитектурные прототипы и аналоги.

Рассмотрен механизм воспроизводства устойчивой пространственно-смысловой структуры, сообразно которой осваивалась территория города Царицына-Сталинграда. Сформировавшись в XVII в., данная структура проявляется с различной степенью подобия как на уровне проектных концепций развития города, так и на уровне их осуществления в различные периоды времени. Формально-функциональная устойчивость проявления позволяет выделить ее в качестве структурного инварианта формирования городской среды. Смысловые трансформации являются основным фактором, определяющим масштаб и способ воспроизводства исходной структуры. Архетипическая составляющая образа идеального города и меняющаяся система градостроительных стереотипов интегрируются в процесс ее воспроизводства, определяя формальное выражение и особенности взаимодействия ее элементов.

Взаимодействие принципов пространственного развертывания Сталинграда и представлений об идеальном советском городе формировало каркас архитектурного формообразования в Сталинграде. На словах концепция города-ансамбля предполагала полную органичность его архитектурного образа, динамично развивающегося и вписывающегося в окружающий ландшафт (город-организм), а на уровне реализации шло воспроизводство классицистических планировочных схем, игнорировавших сложившийся контекст и превращавших город в памятник эпохи (монумент), чему сам город упорно сопротивлялся.

В основе общей композиционной структуры центрального ансамбля Сталинграда и отдельных фрагментов его среды лежал механизм воспроизводства одной и той же пространственно-смысловой структуры. Менялся масштаб структуры и степень парадности, но не принцип пространственной организации, выражающий архетипическую идею преодоления границ на пути к священному месту. Единый образно-композиционный принцип воспроизводился не только на уровне центральной части города и квартальной застройки, но и на уровне ключевых зданий центра Сталинграда.

В образе Сталинграда как города-монумента идеи Вечности, Памяти и Славы тесно сопрягались с идеями Величия и Власти и синтезировались в образах мемориально-триумфальных и дворцово-храмовых сооружений, которые наряду с художественными функциями выполняли функции утилитарные. Потребность в выражении героического духа времени побуждала архитекторов к синтетическому объединению форм, относящихся к различным историческим эпохам и культурам. Это обуславливало нарушение тектоники исходных пространственных типов, наслоение и кажущуюся эклектику форм,

поскольку заимствование велось не по формальным и стилевым признакам, а по смысловым прототипам. С одной стороны, логика образных построений сталинградских архитекторов следовала общей классицистической программе создания зданий-памятников эпохи, отражая процесс перерастания прототипа в стереотип (например, периптер-монумент). На этой волне создавались произведения, апеллирующие к вечности с помощью строгих ордерных форм античности, за которыми признавалось качество идеальной внеисторической формы, а также их последующих исторических интерпретаций. С другой стороны, борьба с космополитизмом стимулировала поиск новых форм для решения современных задач на основе национальных традиций. Так, образность послевоенной застройки в Сталинграде эволюционировала от образов античности, восточных и неорусских мотивов к классицизму и ампиру.

Контрольные вопросы к разделу III

1. Опишите структуру и содержание мифопоэтического комплекса, определившего систему пространственных представлений в советской архитектуре конца 1940-х гг.
2. Перечислите характерные особенности формирования архитектурной образности на уровне профессионального и массового сознания. Что такое город-монумент и здание — символ эпохи?
3. Назовите уровни архитектурного смыслообразования, их содержание и взаимодействие в сфере профессионального и массового сознания.
4. В чем состояли основные задачи, определившие построение генерального плана Сталинграда 1943—1945 гг.?
5. Расскажите о структуре образно-пространственной модели идеального советского города послевоенного времени.
6. Как происходила трансформация структурно-функционального аспекта упорядочения фрагментов городской среды в аспект композиционно-образный?
7. Как ход пространственного развертывания смысловой реальности сталинской эпохи влиял на процесс естественной самоорганизации города Сталинграда?
8. Какова структура и основные принципы воспроизводства пространственного генотипа Царицына-Сталинграда?
9. Расскажите о темах границы и триумфа в архитектуре Сталинграда.
10. Какова роль архитектурных прототипов, архетипов и стереотипов в формировании архитектурного образа Сталинграда?
11. Опишите диапазон прототипической образности в «архитектурной риторике» Сталинграда 1940—1950-х гг.
12. Изложите основные принципы формирования застройки послевоенного Сталинграда.
13. Расскажите о мемориально-триумфальной теме в творчестве сталинградских архитекторов послевоенного времени.
14. Расскажите о дворцово-храмовой теме в творчестве сталинградских архитекторов.
15. Каковы приемы трансформации исходных образно-смысловых структур на уровне отдельных общественных зданий?
16. Опишите образную и структурную типологию ключевых зданий послевоенного Сталинграда?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении своего развития Волгоград не раз переименовывался. До 1925 г. город назывался Царицыным, а с 1925 по 1961 гг. — Сталинградом. Менялись как социально-экономические условия развития города, так и архитектурно-теоретические установки, определявшие его пространственную организацию. При этом тенденции естественной самоорганизации города оставались относительно стабильными.

До середины XIX в. формирование Царицына шло в русле развития других городов Нижнего Поволжья. Город, возникший как крепость (1589 г.), с утратой военно-оборонительного значения развивался в виде группы приречных слободских поселений. С постройкой во второй половине XIX в. железнодорожных магистралей, закрепивших тенденции к линейному развитию города, Царицын становится важным транспортным и торговым узлом. В начале XX в. город представлял собой растянувшуюся вдоль берега Волги группу поселений, стихийно формировавшихся при производстве.

При анализе планов Царицына XVII—XIX вв. прослеживается, как под влиянием природных и социально-экономических условий изменялся характер его пространственной организации. Выявляется механизм воспроизводства устойчивой пространственной структуры, сообразно которой осваивалась территория города. Данная структура представлена регулярной сетью жилых улиц с центральным общественным ядром в виде раскрывающейся на Волгу площади. Характерной ее чертой является ограничение с северо-запада полукольцевой магистралью. Сформировавшись в XVII в., структура проявляется с различной степенью подобия как на уровне проектных концепций развития города, так и на уровне их осуществления в различные периоды времени. Это позволяет выделить ее в качестве структурного инварианта формирования Царицына-Сталинграда-Волгограда.

На первоначальном этапе своего возникновения структурный инвариант функционирует как относительно автономное образование. В процессе социально-экономического развития города происходит функциональное насыщение его ядра. При этом ряд функций выносится на периферию — формируется узловое пространство, своего рода приграничный центр, что стимулирует процесс воспроизводства исходной структуры. Но буквального тиражирова-

ния не происходит. Процесс носит рекурсивный характер, и пространственная структура города предстает как развивающаяся система, подобная самой себе в своих отдельных частях.

Изучение истории формирования Царицына-Сталинграда-Волгограда, показывает, что смысловые трансформации являются основным фактором, задающим масштаб и способ воспроизводства исходного структурного инварианта формирования города.

В начале XX в. Сталинград представлял собой линейную группу поселений, стихийно формировавшихся при производстве вдоль берега Волги. К 1929 г. рост промышленного строительства стал значительно опережать естественный рост города. Неопределенность границ городских земель порождала многочисленные конфликты ведомственных организаций, а интенсивный рост города вдоль берега Волги вел к увеличению расходов на городское благоустройство. В этой связи летом 1929 года было инициировано создание правительственной комиссии по вопросам планирования Сталинграда. Работы по реконструкции города были поручены коллективу Гипрогора под руководством В. Н. Семенова.

На рубеже 1920—1930-х гг. образ Сталинграда трактовался как непосредственное выражение линейно-поступательного движения технического прогресса. Существующая пространственная ситуация легко вписывалась в концептуальную схему поточно-функционального зонирования города-линии Н. А. Милютина (1930 г), стремившегося разрешить проблему удаления жилищ от мест приложения труда. Данная схема использовалась в Сталинграде с максимальной привязкой к существующей ситуации.

В основу проектирования был положен принцип обобществления всех культурно-бытовых нужд населения. Он основывался на применении коллективных форм жилища в виде типовых структурных элементов — жилкомбинатов. В идее жилкомбината выразилось стремление социологов и архитекторов упростить сложные социальные взаимосвязи и закрепить структуру нового общества в архитектурно-пространственной организации городов.

Градостроительную концепцию начали реализовывать еще до окончания проектирования. Конкретизация была поручена лучшим архитектурным силам СССР: АСНОВА, ОСА, ВОПРА, обществу гражданских инженеров, братьям Весниным, И. А. Голосову. В строительстве рабочих поселков принимала участие группа Э. Мая.

Итогом проектирования стал проект «Большой Сталинград» (В. Н. Семенов, Д. М. Соболев и др., 1931 г.), представлявший собой систему из пяти городов с населением по 50 тыс. человек. Все города проектировались по единому принципу — в виде подков, раскрывающихся в сторону Волги. В центре подков располагались общественные учреждения (фабрика-кухня, универмаг,

дворец культуры, дом советов). Школы и детские сады выносились за пределы жилой зоны в парки. Последующий рост городов предполагался в незначительных размерах, за счет привлечения внутренних резервов, а развитие Сталинграда в целом должно было осуществляться путем создания новых самостоятельных комбинатов и соответствующим им городов на новых участках. Данная система рассматривалась авторами как новый стандарт, наиболее удовлетворяющий все запросы и потребности нового советского города.

Проект Сталинграда 1931 г. стал синтезом концепций урбанизма (А. М. Сабсович) и дезурбанизма (М. А. Охитович). От урбанистической концепции соцгорода в нем остался принцип обобществления социальных потребностей и структурная организация районов с заданной численностью населения. В пространственном же отношении данный проект фактически отвечал законам развития гибкой планировочной структуры, вытекающей из принципов соцрасселения, пропагандируемых концепцией дезурбанизма. Ее формальное выражение представляла линейная группа поселений, связанная едиными транспортными коммуникациями и предполагающая рассредоточение отдельных процессов производства, где центры обслуживания заменяются сетью обслуживания, что полностью соответствовало тенденциям естественного саморазвития Сталинграда. Так, между пространственной организацией проектируемых соцгородов и инвариантом формирования города прослеживается определенное структурно-функциональное соответствие. Налицо полное совпадение теоретических концепций развития Сталинграда с тенденциями его пространственной самоорганизации, выражающейся в линейном воспроизводстве изначального структурного инварианта формирования города вдоль Волги.

Но уже в 1932—1933-е гг. намечается конфликт между линейным принципом естественного развертывания Сталинграда и установками на формирование города как централизованного производственного и социально-культурного комбината. Архитектурное выражение данного процесса намечается уже в том, как линия поточно-функциональной схемы Н. А. Милютина начинает свертываться в подковы культурно-бытовых центров в предложении В. Н. Семенова. Общественное пространство *концентрируется*, приобретая статус центра в архетипическом образе амфитеатра.

В 1932 г. Сталинград становится административным центром Нижневолжского края. С архитектурного оформления строительства краевого центра, закрепившего переход от проектирования схем соцрасселения к конкретизации общегородского центра, начинается расхождение концепций и тенденций пространственного развития Сталинграда. Проектирование велось ленинградским Обществом архитекторов-художников (А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др.). Принятый к исполнению вариант планировки стал непо-

средственной иллюстрацией резолюции пленума ЦК ВКП (б) «О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР» от 15 июня 1931 г., положившего начало проектированию парадных городских ансамблей.

В середине 1930-х гг. понятия города и социальной реконструкции перестают отождествляться. Существовавший в профессиональном сознании конфликт между процессуальным, динамичным и объектным и статичным образом городского пространства разрешается в пользу последнего. На первый план выступает проблема формирования целостности городского центра. Представления о городе как функциональном образовании уступают место решению архитектурно-художественных задач.

В 1935 г. начинается разработка нового проекта реконструкции Сталинграда, основанного на идее города-организма, ставшей ядром градостроительной теории сталинской эпохи. Несмотря на название, данная концепция не выражала идею естественного развития города как сложноорганизованной системы, обеспечивающей протекание социальных процессов. Она представляла собой мифологическое отождествление города с живым телом. Тело мыслилось идеально целостным в своей завершенности и, соответственно, все процессы его жизнедеятельности необходимо было скрывать за совершенством внешней формы городских ансамблей. В формальном отношении это стимулировало использование в качестве архитектурных прототипов произведения греко-римской классики, а в пространственно-смысловом отношении подразумевало ориентацию не столько на связь значимых мест, сколько на разделение внутриквартального и общегородского пространств (периметральная застройка). Подчеркнутое стремление к созданию композиционно целостной системы законченных архитектурных ансамблей полностью отрицало идею развития городской среды. Кульминации подобные устремления достигают в идее города-монумента, рассматривавшей весь Сталинград как законченный и совершенный архитектурный ансамбль раз и навсегда застывший в своих границах.

Генплан Сталинграда, законченный Гипрогором в 1939 г., предстает как детальная разработка модели идеального советского города. Композиция его центральной части с новым Домом Советов всецело подчинялась установке на формирование с одной стороны «неприступных цитаделей обороны», а с другой — нового ориентира на пути к «сердцу» страны. Сталинградский Дом Советов представлял собой воспроизведение уменьшенной копии идеального здания-символа эпохи — Дворца Советов Б. М. Иофана. В проектах архитектора С. Меркулова (1940 г.) прослеживаются явные аналогии с московским прототипом. Так, в профессиональном сознании образ общественного пространства центра города инвертировался — амфитеатр вывернулся в пирамиду-зиккурат, демонстрируя переход власти от масс в руки единственного зрителя этого «священного действия».

После войны потребность в новых рычагах идеологического воздействия вылилась в разработку градостроительной концепции Сталинграда как памятника Победы. Аксиологическая равнозначность двух композиционных центров (Дом Советов — монумент Победе) и необходимость их различия в пространственном выражении становятся дилеммой проектных поисков. Образ Сталинграда как органичного поселения, созданного для счастья людей, уступает место мемориальному образу города-монумента.

Образно-пространственная структура Дома Советов проецируется на весь город, символически замещая идею города-организма, и начинает играть роль репрезентанта завершенной модели смысловой реальности. Отдельное здание начинает трактоваться как функция города, определяющая весь городской ансамбль. Часть становится непосредственным репрезентантом целого, достраиваемого в воображении, где образ города, его лицо, выражаются центральной частью, где центр должен подчинить себе весь город, притягивать к себе главные магистрали.

В советском градостроительном искусстве проектирование центрального ансамбля Сталинграда 1940—1950-х гг. является наиболее ярким примером пространственного развертывания здания-символа в город-монумент. В идее города-монумента смысл архитектуры как формы преобразования жизни полностью исчезал. Основной акцент делался на эстетическое восприятие среды сторонним наблюдателем, а не на качестве ее потребительских свойств. В. Е. Масляев, главный архитектор Сталинграда-Волгограда (1958—1985 гг.), представлял свой город как город одного поколения на все века: «Мы должны строить город таким образом, чтобы потомство видело, что мы город построили за одно-два десятилетия, что он построен силами и духом одних людей. Тогда он будет красив. Комплекс архитектурный должен быть свидетелем, что все это построено в одно время, по единому замыслу».

Город формировался исходя из противоречивых установок. В вербальном плане идея города-ансамбля предполагала полную органичность его образа, динамично развивающегося и вписывающегося в окружающий ландшафт (город-организм), а на уровне реализации шло воспроизводство классицистических планировочных схем, игнорировавших сложившийся контекст и превращавших город в памятник эпохи (город-монумент), чему сам город упорно сопротивлялся. Несмотря на то что Сталинград по генплану трактовался как единое планировочное целое, в действительности это целое распадалось на отдельные части. Сталинград представлял собой цепь городков, разделенных широкими зелеными разрывами оврагов, со своими центрами и выходами к Волге. Найденная система пространственных связей общегородского центра просто тиражировалась на уровне отдельных планировочных районов города.

Продолжая популяризируемую сталинской эпохой линию аналогий архитектуры с биологическим организмом, сопоставим пространственную структуру исторического центра Сталинграда с клеткой как единицей жизни — единицей строения, функционирования и развития организма.

В пространственном развитии Сталинграда Великая Отечественная война сыграла роль, сопоставимую с периодом интерфазы в развитии клеточного организма. Произошло удвоение внутри смыслового ядра сталинской культуры, в результате чего возникла взаимно дополнительная пара: Дом Советов и памятник Победы. Удвоение на смысловом уровне и необходимость отличия в архитектурно-пространственном выражении данной пары стало основной теоретической проблемой советской архитектуры послевоенного периода, положив начало этапу, в рамках которого происходит усложнение системы пространственных связей идеального советского города.

С одной стороны, пространственная структура ансамбля Дома Советов, являлась образно-смысловой квинтэссенцией сталинской культуры и представляла собой своего рода хранилище «генетической» информации, код пространственного развертывания архитектурного смыслообраза эпохи.

С другой стороны, на планах Сталинграда 1930—1950-х гг. на разных масштабных уровнях городской структуры отчетливо прослеживается воспроизводство ее пространственных характеристик, сформировавшихся на стадии «эмбрионального существования города». Данное структурное образование предстает как своего рода генетический код, структурный инвариант его пространственной организации, фиксирующий тенденции естественного развития города.

Код пространственного развертывания архитектурного смыслообраза сталинской эпохи и код естественного развития города взаимодействуют, определяя все образно-пространственные построения в архитектуре Сталинграда. На разных масштабных уровнях исходный структурный инвариант, так или иначе проявляется как на уровне проектных концепций, так и на уровне их реализации и определяет пространственную структуру центра Сталинграда как развивающуюся систему, которая в отдельные моменты своего существования может создавать собственные измененные подобия, взаимодействовать с ними и включать в свою структуру.

Когда Сталинград трактуется как рядовой советский город, структурный инвариант воспроизводится в одном масштабе простым тиражированием. Когда символическое значение города возрастает, его пространство иерархизируется и исходный структурный инвариант синтезируется в большем масштабе. Проекты 1943—1946 гг. демонстрируют поиск новой смысловой иерархии элементов города в их пространственной взаимосвязи, где центральный ансамбль выстраивается практически параллельными слоями вдоль берега Волги, умоглядно отсылая к центру страны и превращая Сталинград в часть мно-

гослошной границы. А проекты 1951—1955 гг. предстают как фаза тиражирования и измельчения системы выработанных пространственных связей города-монумента. Подчиняясь естественной самоорганизации города, планировочная структура центра становится более однородной, утрачивая ощущение полойной организации пространства. Исходный инвариант и его производные интегрируются в более масштабную структуру, но при этом сохраняется формальное подобие целого и его частей.

В последующие годы происходит инерционное развитие среды города-монумента. В 1961 г. Сталинград переименовался в Волгоград, и город стал развиваться как система формирующихся при производстве планировочных районов, разделенных зелеными разрывами. В настоящее время отмечаются тенденции к срастанию отдельных районов, что предполагает реконструкцию старых и формирование новых общественных центров в зеленых разрывах.

Социально-политические и экономические изменения последних десятилетий обнажили искусственные основания советского градостроительства, актуализировав задачи создания полноценной городской среды. Сегодня создание полноценной городской среды является ключевой проблемой не только архитектуры и градостроительства. Пространственно-смысловое взаимодействие разновременных элементов городской среды активно изучается в культурологии, социологии, философии. Потребность в новом понимании принципов формирования и развития современного города осознается не только на уровне социально-политических и экономических преобразований, но и на уровне общезначимых смыслов архитектурно-пространственных трансформаций городской среды.

Активность современного этапа реконструкции Волгограда требует исключительного внимания к проблемам, связанным с использованием его историко-архитектурного наследия. Обращение к истории формирования города во многом связано с существенными изменениями смысловой реальности последних лет и активизацией поисков культурной идентичности. Ведутся поиски нового образа города: конкурс на новый бренд Волгограда (2004 г.); конкурс на реконструкцию поймы реки Царица (2008 г.), конкурс на застройку центральной набережной (2008 г.). Все это затрагивает вопросы приспособления исторического наследия и его образно-пространственного взаимодействия с новым строительством.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адамов О. И.* Образы пространственных построений в творчестве архитектора. Мастера русского Авангарда: А. А. Веснин, И. А. Голосов, И. И. Леонидов, К. С. Мельников, В. Е. Татлин : дис. ... канд. архитектуры. — М., 2000. — 28 с.
2. *Адамов О. И.* Творческий процесс и проектная философия И. И. Леонидова // Иван Леонидов: начало XX—начало XXI вв. Материалы, воспоминания, исследования. — М. : АО «Московские учебники и Картолитография», 2002. — С. 183—208.
3. *Азизян И. А.* Ар Деко: диалог и компромиссы // Искусствознание. — М., 2003. — №1(XXI). — С. 395—449.
4. *Алабян К.* Возрождение Сталинграда // Правда. — 1945. — 27 октября.
5. *Алабян К.* Черты будущего города // Сталинградская правда. — 1944. — 20 февраля.
6. Анализ архитектурных форм гостиницы «Москва» / Сокращенная стенограмма доклада в секции теории и критики [Электронный ресурс] // Академия архитектуры. — Электрон. дан. — 1936. — № 3. — С. 73—78. — Режим доступа: http://hotelmoscw.muar.ru/texts/1936_3_1.htm (дата обращения: 11.05.2006).
7. *Андерсон Р. Д.* Тоталитаризм: концепт или идеология? // Политические исследования. — 1993. — № 3. — С. 98—107.
8. *Арендт Х.* Истоки тоталитаризма / пер. с англ. — М. : ЦентрКом, 1996. — 672 с.
9. *Аркин Д.* Виченца // Архитектура СССР. — 1936. — № 6. — С. 51—56.
10. *Аркин Д.* К характеристике русского классицизма // Архитектура: сборник статей по творческим вопросам / под общ. ред. А. Г. Мордвинова. — М. : Гос. архитектурное изд-во, 1945. — Вып. 1. — С. 60—80.
11. *Арон Р.* Демократия и тоталитаризм / пер. с фр. Г. И. Семенова. — М. : Текст, 1993. — 301 с.
12. *Астафьева-Другач М. И., Волчок Ю. П.* О конкурсе на Дворец Советов // Зодчество. — М., 1989. — Вып. 3 (22). — С. 222—238.
13. *Ахиезер А. С.* Россия: критика исторического опыта. В 2 томах. — 2-е изд., перераб. и доп. — Т. 1. — Новосибирск : Сибирский хронограф, 1997г. — 808 с.
14. *Ахиезер А. С.* Архаизация в российском обществе как методологическая проблема // Общественные науки и современность. — 2001. — № 2. — С. 89—100.
15. *Барт М. А.* Эпохи и идеи: становление историзма. — М. : Мысль, 1987. — 348 с.
16. *Барт Р.* Мифологии / пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2000. — 320 с.
17. *Бархин Б. Г.* Методика архитектурного проектирования. — М. : Стройиздат, 1993. — 438 с.
18. *Баткин Л. М.* Два способа изучать историю культуры // Вопросы философии. — 1986. — № 12. — С. 104—115.
19. *Баткин Л. М.* Сон разума. О социокультурных масштабах личности Сталина // Знание — сила [Электрон. ресурс]. — Электрон. дан. — [Б.м.], 1989. — № 3. — Режим доступа: http://www.pseudology.org/ZnanieSila/Son_Razuma_1.htm (дата обращения : 21.03.2006).
20. *Баткин Л. М.* Сон разума. О социокультурных масштабах личности Сталина // Знание — сила [Электрон. ресурс]. — Электрон. дан. — [Б.м.], 1989. — № 4. — Режим доступа: http://www.pseudology.org/ZnanieSila/Son_Razuma_2.htm (дата обращения : 21.03.2006).
21. *Безансон А.* Советское настоящее и русское прошлое. Сборник статей / пер. с фр. — М. : МИК, 1998. — 336 с.
22. *Белоусов В. Н., Смирнова О. В.* В. Н. Семенов. — М. : Стройиздат, 1980. — 144 с.

23. *Беньямин В.* Московский дневник / пер. с нем. и примеч. С. Ромашко. — М.: Ad Marginem, 1997. — 221 с.
24. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Истоки и смысл русского коммунизма. — М.: ЗАО «Сварог и К», 1997. — 414 с.
25. *Бессмертный Ю. Л.* Некоторые соображения об изучении феномена власти и о концепциях постмодернизма и микроистории // Одиссей. Человек в истории (Представления о власти). — М.: Наука, 1995. — С. 5—19.
26. *Библер В. С.* От наукоучения — к логике культуры: два философских введения в XXI век. — М.: Политиздат, 1990. — 413 с.
27. *Бондаренко И. А.* Средневековая Русь. Художественное единство древнерусского города // Художественные модели мироздания. Кн. I. — М.: НИИ РАХ, 1997. — С. 175—195.
28. *Бунин А. В.* Градостроительство / под. ред. В. Шкварикова. — М.: Изд-во Академии архитектуры, 1945. — 328 с.
29. *Бунин А. В.* К вопросу об использовании градостроительного наследия в послевоенном восстановительном строительстве // Архитектура: сборник статей по творческим вопросам / под общ. ред. А. Г. Мордвинова. — М.: Гос. архитектурное изд-во, 1945. — Вып. 1. — С. 24—34.
30. *Бурдые П.* Практический смысл / пер. с фр. — СПб.: Алетейя; М.: Ин-т эксперимент. социологии, 2001. — 562 с.
31. *Верцман И.* Гегель об архитектуре // Архитектура СССР. — 1936. — № 6. — С. 65—70.
32. *Вжозек В.* Историография как игра метафор: «судьбы новой исторической науки». Эпистемология истории в поисках сменяющихся историографических метафор // Одиссей. Человек в истории (Культурно-антропологическая история сегодня). — М.: Наука, 1991. — С. 60—74.
33. Вопросы теории архитектуры: образ мира в архитектуре: сборник науч. трудов // РААСН; НИИТАГ / под ред. И. А. Азизян. — М.: НИИТАГ, 1995. — 227 с.
34. *Габричевский А. Г.* Морфология искусства. — М.: Аграф, 2002. — 864 с.
35. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. Том 3. — М.: Искусство, 1971. — 624 с.
36. *Гельфрейх В.* О проектах планировки центра Сталинграда // Архитектура и строительство. — 1946. — № 15—16. — С. 5—9.
37. *Гирц К.* Идеология как культурная система // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 29. — С. 7—38.
38. *Гозман Л., Эткин А.* От культа власти к власти людей // Нева. — 1989. — № 7. — С. 156—179.
39. *Голомшток И. Н.* Тоталитарное искусство. — М.: Галарт, 1994. — 296 с.
40. *Голосовкер Я. Э.* Логика мифа. — М.: Наука, 1987 — 218 с.
41. *Гольденберг П.* Опыт проектирования новых жилых кварталов // Архитектура СССР. — 1936. — №9. — С. 24—27.
42. *Гройс Б.* Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. 1990. — № 11. — С. 67—73.
43. *Гуревич А. Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». — М.: Индрик, 1993. — 328 с.
44. *Даниэль С. М.* Сети для Протея: проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. — СПб.: Искусство-СПБ, 2002. — 304 с.
45. *Добрицына И. А.* Архитектурная метафора: замысел и реальность // Архитектура в истории русской культуры. — Вып. 3. Желаемое и действительное. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — С. 308—316.
46. Дом народного комиссариата тяжелой промышленности в Москве // Архитектура СССР. — 1936. — № 6. — С. 1—28.

47. *Зитте К.* Художественные основы градостроительства. — М. : Стройиздат, 1993. — 255 с.
48. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. — М. : Стройиздат, 1997. — 559 с.
49. *Иконников А. В.* Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. — М. : Эдиториал УРСС, 2006. — 352 с.
50. *Иконников А. В.* Советская архитектура — реальность и утопии // Художественные модели мироздания. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Кн. 2. — М. : Наука, 1999. — С. 91—119.
51. *Иконников А. В.* Утопия и власть в архитектуре между двумя мировыми войнами // Архитектура в истории русской культуры. — Вып. 4. Власть и творчество. — М. : Эра, 1999. — С. 32—40.
52. *Иконников А. В.* Утопическое мышление и архитектура. — М. : Архитектура-С, 2004. — 400 с.
53. История ВКП(б). Краткий курс. — М. : ОГИЗ, Госполитиздат, 1945. — 352 с.
54. История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах. — М., 1996. — 255 с.
55. *Кавтарадзе С.* «Хронотоп» культуры сталинизма // Архитектура и строительство Москвы. — 1990. — № 11. — С. 3—7;
56. *Кавтарадзе С.* «Хронотоп» культуры сталинизма // Архитектура и строительство Москвы. — 1990. — № 12. — С. 4—8.
57. *Каганский В. А.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство : сборник статей. — М. : Новое литературное обозрение, 2001. — 576 с.
58. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. — СПб. : Азбука, 2001. — 560 с.
59. *Кара-Мурза С. Г.* Манипуляция сознанием. — М. : Эксмо-Пресс, 2002. — 832 с.
60. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Том 1. Язык. — М. СПб. : Университетская книга, 2002. — 272 С.
61. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Том 2. Мифологическое мышление. — М.; СПб. : Университетская книга, 2002. — 280 с.
62. *Кассирер Э.* Философия символических форм. Том 3. Феноменология познания. — М.; СПб. : Университетская книга, 2002. — 398 с.
63. *Кириченко Е. И.* Идеи духовного возрождения в градостроительном и храмовом зодчестве России XIX — начала XX в. // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. I. — М. : НИИ РАХ, 1997. — С. 251—259.
64. *Кобылин И. И.* Феномен тоталитаризма в контексте европейской культуры. — дис ... канд. филос. наук. — Нижний Новгород : НГМА, 2002. — 225 с.
65. *Корнфельд Я.* Дом Советов в Сталинграде. Конкурсные проекты // Архитектура СССР. — М., 1947. — Вып. 16. — С. 14—25.
66. *Косенкова Ю. Л.* Советский город 1940-х — первой половины 1950-х гг.: от творческих поисков к практике строительства. — М. : Эдиториал УРСС, 2000. — 378 с.
67. *Кравченко И. И.* Политическая мифология и современность // Вопр. философии. — 1999. — №1. — С. 7—17.
68. *Линч К.* Образ города / пер. с англ. — М. : Стройиздат, 1982. — 328 с.
69. *Лич Э.* Культура и коммуникация: логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии / пер. с англ. — М. : «Восточная литература» РАН, 2001. — 142 с.
70. *Локтев В. И.* Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля) : учеб. пособие. — М. : Архитектура-С, 2004. — 496 с.

71. *Лоповок Л.* Архитектура и планировка // Архитектура СССР. — 1936. — № 6. — С. 34—36.
72. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа. — М. : Мысль, 2001. — 558 с.
73. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Ранний эллинизм. — Харьков : Фолио; М. : ООО «Издательство АСТ», 2000. — 960 с.
74. *Лотман Ю. М.* Семиосфера. — СПб : Искусство-СПб, 2000. — 704 с.
75. *Луначарский А. В.* Социалистический архитектурный монумент // Строительство Москвы. — 1933. — № 5, 6 — С. 3—35.
76. *Малинина Т. Г.* Стилевой проект века. Об истоках и природе Ар Деко // Художественные модели мироздания. XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира. Кн. 2. — М. : Наука, 1999. — С. 175—205.
77. *Мамардашвили М. К.* Превращённые формы: о необходимости иррацион. выражений // М. Мамардашвили. Как я понимаю философию: избр. ст., докл., выступ., интервью. — М., 1990. — С. 315—328.
78. *Маркин Ю. П.* К концепции общественного монумента в Европе в XIX — начале XX вв. // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. I. — М. : НИИ РАХ, 1997. — С. 227—249.
79. *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества / пер. с англ. — М. : ООО «Издательство АСТ», 2002. — 526 с.
80. *Маркузе Г.* Разум и революция. Гегель и становление социальной теории / пер. с англ. — СПб. : Владимир Даль, 2000. — 541 с.
81. *Маслов С. Ю.* Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия. Часть III // Метафора в свете гештальт-подхода [Электрон. ресурс]. — Электрон. дан. — [Б.м.], 2001. — №1. — Режим доступа: http://metaphor.narod.ru/misc/num1/num1_maslov3.htm (дата обращения : 26.02. 2005).
82. Мастера советской архитектуры об архитектуре. — М. : Искусство, 1975. — 1128 с.
83. *Маца И.* Строеие архитектурного образа // Архитектура СССР. — 1941. — № 4. — С. 45—47.
84. *Меерович М. Г.* Власть и творчество. Почему был запрещен советский архитектурный авангард [Электрон. ресурс]. — Электрон. дан. — [Б.м.];, 2003. — Режим доступа: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569463&fl=5&sl=2> (дата обращения : 26.10. 2008).
85. *Межуев В. М.* Социализм как идея и как реальность // Вопросы философии. — 1990. — № 11. — С. 18—30.
86. *Мережковский Д. С.* Тайна трех. Египет — Вавилон. — М. : ЭКСМО-Пресс; Харьков : Око, 2001. — 560 с.
87. *Минервин Г.* Ленинская теория отражения и вопросы теории советской архитектуры // Архитектура СССР. — 1953. — № 1. — С. 1—8.
88. *Минку С. М., Пекарева Н. И.* А. Фомин. — М. : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. — 311 с.
89. *Михайлов Б.* Стиль в архитектуре // Архитектура СССР. — 1953. — № 12. — С. 28—32.
90. *Мордвинов А. Г.* Художественные проблемы советской архитектуры // Архитектура: сб. статей по творческим вопросам / под общ. ред. А. Г. Мордвинова. — Вып. 1. — М. : Гос. архитектурное изд-во, 1945. — С. 3—23.

91. *Мостаков А.* Восстановление Metallгорода в Сталинграде // Архитектура и строительство. — 1946. — № 9. — С. 7—9.
92. *Мостаков А.* Схематизм в планировке городов // Архитектура СССР. — 1936. — № 6. — С. 29—33.
93. О мастерстве и стилизаторстве // Архитектура СССР. — 1937. — № 3. — С. 4—7.
94. О некоторых вопросах советской архитектуры (стенограмма выступления тов. Ангара на общемосковском собрании архитекторов 27 февраля 1936 г. // Архитектура СССР. — 1936. — № 4. — С. 7—11.
95. *Ортега-и-Гассет Х.* Восстание масс / пер. с исп. // Избранные труды. — М. : Весь мир, 2000. — С. 43—163.
96. *Осятинский А. И.* Строительство городов на Волге. — Саратов : Изд-во Саратовского университета, 1965. — 191 с.
97. *Павлов Н. Л.* Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. — М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 368 с.
98. *Паперный В.* Культура два. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 384 с.
99. *Пелипенко А. А.* Культурная динамика в зеркале художественного сознания // Человек. — 1994. — № 4. — С. 58—76.
100. *Пелипенко А. А.* Генезис смыслового пространства и онтология культуры // Человек. — 2002. — № 2. — С. 6—21.
101. *Пожарский А.* Основные принципы генерального плана Сталинграда // Сталинградская правда. — 1945. — 5 октября.
102. *Пожарский А.* Проекты центральной площади Сталинграда (к итогам конкурса) // Архитектура СССР. — 1945. — № 11. — С. 21—27.
103. *Поплавский В. С.* Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. — М. : Наука; Слава, 2000. — 436 с.
104. Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) «О генеральном плане реконструкции Москвы» // Сталинградская правда. — 1935. — 12 июля.
105. *Пучков В. В.* Движение // Человек. — 1999. — № 5. — С. 26—42.
106. *Резинко Д. Б.* Идеологические практики в контексте советской модернизации : дисс. ... канд. Философ. наук — М. : РАН, 2002. — 231 с.
107. *Рзянин М.* Вопросы классического освоения в архитектурной практике национальных республик СССР // Архитектура СССР. — 1953. — № 4. — С. 17—19.
108. *Руднев Л. В.* Дом Советов в Сталинграде (конкурсные проекты) // Архитектура и строительство. — 1947. — № 3. — С. 9—14.
109. *Рыклин М.* Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. — М. : Логос, 2002. — 280 с.
110. *Рябушин А. В.* Гуманизм советской архитектуры. — М. : Стройиздат, 1986. — 372 с.
111. *Семенов В.* Вопросы планировки // Академия архитектуры. — 1935. — № 4. — С. 39—43.
112. *Симбирцев В.* Некоторые вопросы строительства Сталинграда // Архитектура и строительство. — 1950. — № 7. — С. 11—17.
113. *Смирнов С. А.* Антропология города или о судьбах философии урбанизма в России [Электрон. ресурс]. — Электрон. дан. — [Б.м.], 1999. — Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/smirseal/ancity_0.html (дата обращения : 20.04.2006).
114. *Соболев И. Н.* Основные вопросы теории архитектурной композиции / под общ. ред. А. Г. Мордвинова // Архитектура: сборник статей по творческим вопросам. — М. : Гос. архитектурное изд-во, 1945. — Вып. 1. — С. 35—50.

115. Становление архитектурно-художественного облика города // Архитектура СССР. — 1975. — № 2. — С. 17—27.
116. Творческая дискуссия Союза советских архитекторов // Архитектура СССР. — 1933. — № 3, 4. — С. 4—25.
117. *Турчин В. С.* Образ двадцатого... — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — С. 347—360.
118. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.
119. *Федоров-Давыдов А. А.* Некоторые вопросы архитектурной теории и практики в свете труда И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и решений XIX съезда партии // Архитектура СССР. — 1953. — № 3. — С. 1—18.
120. *Фрейнденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. — М. : Лабиринт, 1997. — 448 с.
121. *Хазанова В. Э.* Советская архитектура первой пятилетки. Проблема города будущего. — М., 1980. — 373 с.
122. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. В 2-х кн. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М. : Стройиздат, 1996. — 709 с.
123. *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда. В 2-х кн. Кн. 2. Социальные проблемы. — М. : Стройиздат, 2001. — 712 с.
124. *Хан-Магомедов С. О.* Илья Голосов. — М. : Стройиздат, 1988. — 232 с.
125. *Хмельницкий Д. С.* Архитектура Сталина. Психология и стиль. — М. : Прогресс-Традиция, 2007. — 376 с.
126. *Хмельницкий Д. С.* Леонид Сабсович или Кто придумал обобществление быта? // Уваровские чтения-VII: семья в традиционной культуре и современном мире: материалы всероссийской научной конференции. Муром. 29 апреля — 1 мая 2008 г. / Муром. Историко-художественный музей; научн. редактор Ю. М. Смирнов. — Владимир : Транзит ИКС. - [Электрон. ресурс]. Электрон. дан. — [Б.м.], 2011. — Режим доступа: <http://archi.ru/lib/publication.html?id=1850569891&fl=5&sl=1> (дата обращения : 23.09.2013).
127. *Черткова, Е. Л.* Метаморфозы утопического сознания (от утопии к утопизму) // Вопросы философии. — 2001. — № 7. — С. 47—58.
128. *Швидковский Д. О.* Архитектура и монументальное искусство Великой Французской революции // Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры. Кн. I. — М. : НИИ РАХ, 1997. — С. 223—235.
129. *Шмидт Г.* Архитектура улицы // Архитектура СССР. — 1936— № 6. — С. 37—45.
130. *Шпенглер О.* Закат Европы. — Минск : Харвест; М. : АСТ, 2000. — 1376 с.
131. *Эйгель И. Ю.* Борис Иофан. — М. : Стройиздат, 1978. — 192 с.
132. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб : Петрополис, 1998. — 432 с.
133. *Элиаде М.* Избранные сочинения. Миф о вечном возвращении. Образы и символы. Священное и мирское / пер. с фр. — М. : Ладомир, 2000. — 414 с.
134. *Яковлев С.* О мастерстве архитектора // Архитектура СССР. — 1953. — № 5. С. 5—10.
135. *Яковлева Г. Н.* Массовое сознание — власть — архитектура // Архитектура в истории русской культуры. Вып.4. Власть и творчество. — М. : Эра, 1999. — С. 26—31.
136. *Ghirardo D. Y.* Architectural and the State: Fascist Italy and New Deal America. — PhD. Dissertation. — Stanford University, 1983. — 588 p.
137. *Tarkhanov A., Kavtaradze S.* Stalinist Architecture. — Laurence King, 1992. — 192 p.

СПИСОК РЕКОМЕНДОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Иконников, А. В.* Утопическое мышление и архитектура / А. В. Иконников. — М. : Архитектура-С, 2004. — 400 с.
2. *Косенкова, Ю. Л.* Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов: от творческих поисков к практике строительства / Ю. Л. Косенкова. — М. : Эдиториал УРСС, 2000. — 440 с.
3. Мастера советской архитектуры об архитектуре. — Т. 1, 2. — М. : Искусство, 1975.
4. *Паперный, В.* Культура Два / В. Паперный. — М. : Новое литературное обозрение, 1996. — 386 с.
5. *Рыклин, М.* Пространства ликования. Тоталитаризм и различие / М. Рыклин. — М. : Логос, 2002. — 280 с.
6. *Хмельницкий, Д. С.* Архитектура Сталина. Психология и стиль / Д. С. Хмельницкий. — М. : Прогресс-Традиция, 2007. — 560 с.

**Этапы пространственного формирования города:
Царицын — Сталинград — Волгоград**

Анализ пространственного формирования города Царицына-Сталинграда-Волгограда позволяет говорить о следующих этапах его становления:

XVI—XVIII вв. — развитие регулярной планировочной структуры военной крепости, ориентированной на внешние горизонтальные связи, способствовало формированию смысловой инверсии города-места как города-перекрестка, существующего на границе культурного пространства.

XVIII—начало XX вв. — строительство прибрежных, относительно самостоятельных слободских поселений, определивших формирование специфики архитектурного образа города Царицына сначала как города-пути, а затем города-линии, ориентированного на поточные технологии века индустриального века.

1925—1929 гг. — переименование города Царицына в Сталинград, взятие курса на индустриализацию. Продолжается стихийное строительство жилых поселков при производстве и поиск внешней стилистики архитектурных объектов. Зарождение специфики смыслообраза сталинской архитектуры как архитектуры масок.

1929—1931 гг. — эпоха директивного планирования Сталинграда. Развитие идеи города-линии как пространственного выражения линейно-поступательного движения технического прогресса.

1931 — 1933 гг. — конфликт между линейным принципом развертывания планировочной структуры Сталинграда и центростремительными идеологическими установками на формирование социалистического города как единого производственного и социально-культурного комбината. Линейная структура города-линии сворачивается в подковы, выражая процесс изменения характера городского пространства. Образ линейно-поступательного движения технического прогресса уступает место процессу концентрации общественного пространства, обретающего статус Центра в теме амфитеатра.

1933—1935 гг. — становление иерархии пространственных связей. Понятия города и социальной реконструкции перестают отождествляться. Конфликт между процессуальным, динамичным и объектно ориентированным, статичным смыслообразом городского пространства разрешается в профессиональном сознании в пользу последнего. На первый план выступает проблема формирования городского центра, невидимыми связями объединяющего разрозненные части в единое целое. Идея городского ядра возобладала над идеей стержневого пути.

1935—1941 гг. — полагание пространственных границ, выражающее завершение формирования смысловой реальности, и воплощение идеи города

как единого организма. Пространственная взаимосвязь и смысловая иерархия элементов города-организма ориентированы не столько на связь значимых мест, сколько на разделение индивидуального (внутриквартального) и общественного пространств. Композиция центра Сталинграда полностью подчиняется теме границы и идеологической установке на формирование нового смыслового ориентира на пути к сердцу страны — Дома Советов. Образ Дома Советов, символически замещая концепцию города-организма, начинает играть роль репрезентанта завершенной модели смысловой реальности, где отдельное здание трактуется как функция города, komponующее весь городской ансамбль. Образ общественного пространства центра города инвертируется — амфитеатр выворачивается в пирамиду-зиккурат, демонстрируя переход власти масс в руки вождя — единственного зрителя этого действия (здание Обороны Царицына, 1940 г.). Проявляется тенденция к композициям больших масштабов, выражающих логику связи пространственных ячеек на уровне региона и города как его центра.

1943—1946 гг. — усложнение системы пространственных связей, обусловленное удвоением смыслового ядра сталинской культуры: Дом Советов и памятник Победе. Аксиологическая равнозначность двух композиционных центров и необходимость их различия в формальном архитектурно-пространственном выражении становятся основной дилеммой проектных поисков. Противоречивость концептуальных установок (город-памятник и город-организм) снимается в рамках мифологии обыденного сознания, опирающегося на метафорическое отождествление нетождественного и анимизм. Разрабатывается механизм пространственного развертывания здания-символа в город-монумент.

1946—1951 гг. — застывание пространственных границ в социальной реальности и переход к непосредственной реализации идеи города-монумента. В идее города-монумента смысл архитектуры как пространственной формы преобразования жизни полностью инвертируется, его пространство как бы сворачивается и застывает. Компромисс между линейной планировочной структурой города, стремящейся к пространственной экспансии, и замкнутым, статичным характером социального пространства превращает центр Сталинграда в часть многослойной границы. Завершение формирования сталинской архитектуры как архитектуры масок и советского города как города-Януса.

1951—1955 гг. — фаза тиражирования и измельчения выработанных архитектурно-пространственных типов. Подчиняясь естественной самоорганизации города, планировочная структура центра Сталинграда становится более однородной, утрачивая ощущение послойной организации пространства. Схема пространственных связей, найденная для центрального ансамбля, в упрощенном виде воспроизводится в других планировочных районах.

1955—1961 гг. — фаза инерционного развития среды города-монумента. В 1961 г. Сталинград переименован в Волгоград. Город трактуется как агломерация комплексных планировочных районов, сформированных в зеленых разрывах вокруг крупных промышленных узлов.

1961—1990-е гг. — крупнейший промышленный центр Нижнего Поволжья, развивающийся в виде линейно-групповой системы расселения.

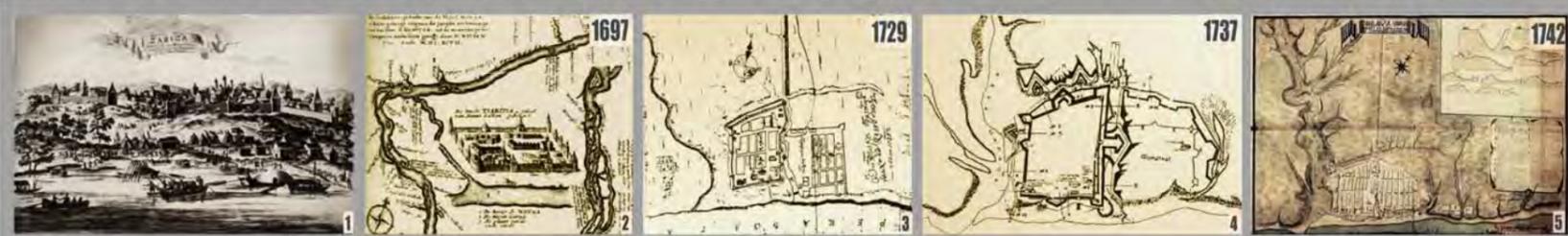
1990—2000-е гг. — начало интеграционных процессов, срастание отдельных планировочных районов за счет уменьшения зеленых разрывов. Поиск нового образа города и культурной идентичности.

ГРАФИЧЕСКИЕ ТАБЛИЦЫ

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ГОРОДА ЦАРИЦЫНА – СТАЛИНГРАДА

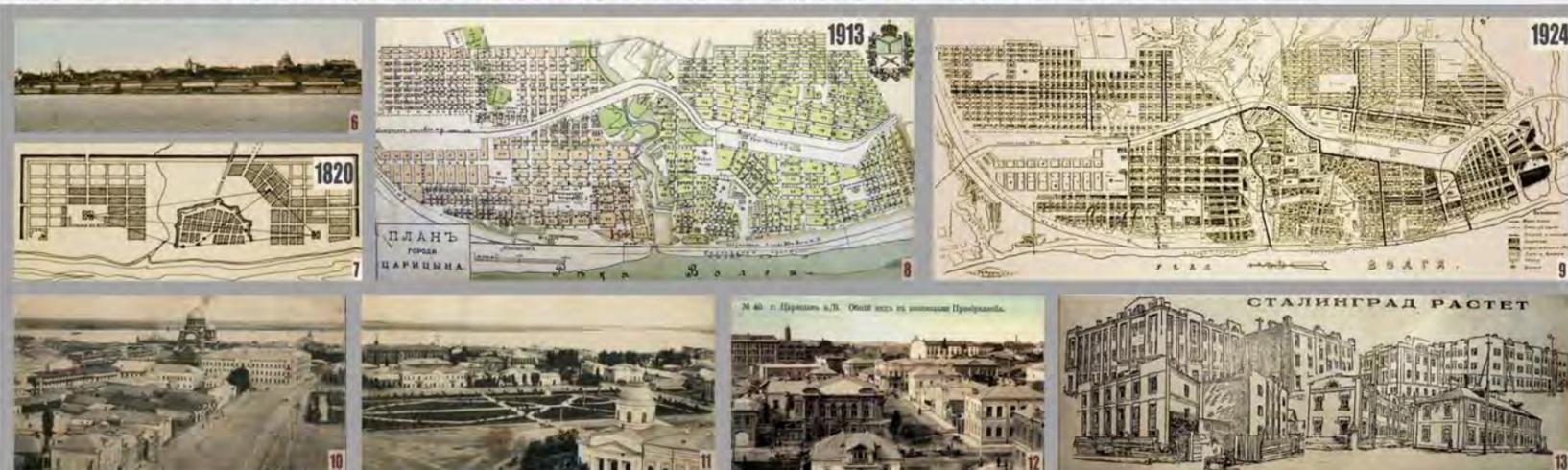
XVI – XVIII вв. "ГОРОД-ПЕРЕКРЕСТОК", СУЩЕСТВУЮЩИЙ НА ГРАНИЦЕ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА

ФОРМИРОВАНИЕ РЕГУЛЯРНОЙ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЫ ВОЕННОЙ КРЕПОСТИ, ОРИЕНТИРОВАННОЙ НА ВНЕШНИЕ ГОРИЗОНТАЛЬНЫЕ СВЯЗИ



XVIII – НАЧАЛО XX вв. "ГОРОД-ЛИНИЯ", ТРАНСПОРТНЫЙ И ТОРГОВО-РАСПРЕДЕЛИТЕЛЬНЫЙ УЗЕЛ

ВДОЛЬ БЕРЕГА ВОЛГИ ФОРМИРУЕТСЯ РЯД СЛОБОДСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ, СЛАБО СВЯЗАННЫХ МЕЖДУ СОБОЙ В КОМПОЗИЦИОННО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ ОТНОШЕНИИ



1925 – 1929 гг. СТИХИЙНОЕ СТРОИТЕЛЬСТВО ЖИЛЫХ ПОСЕЛКОВ ПРИ ПРОИЗВОДСТВЕ

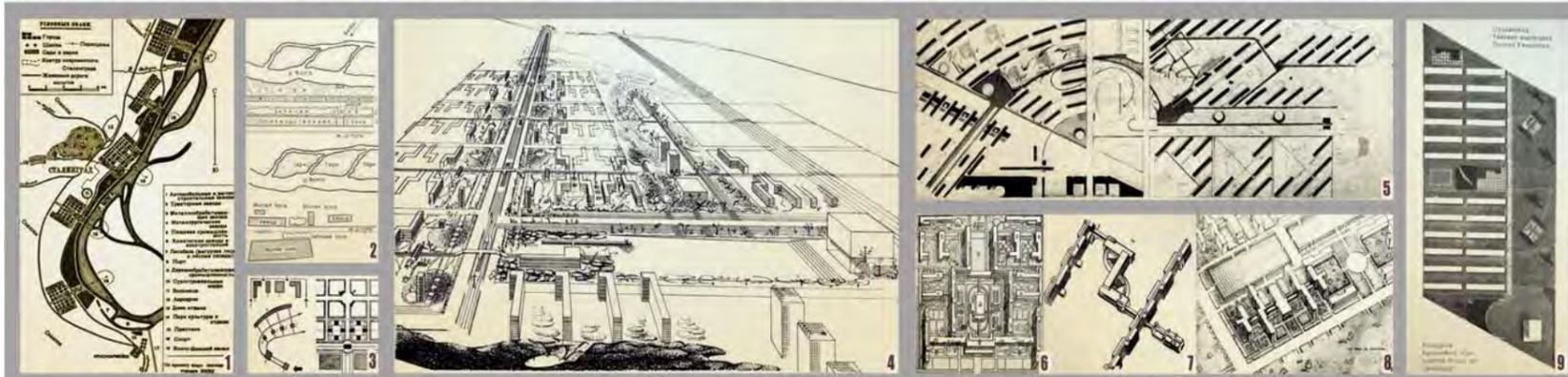
ПОИСК ВНЕШНЕЙ СТИЛИСТИКИ НОВЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ

ЭТАПЫ ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОГО ФОРМИРОВАНИЯ ГОРОДА, 1589—1941 гг.

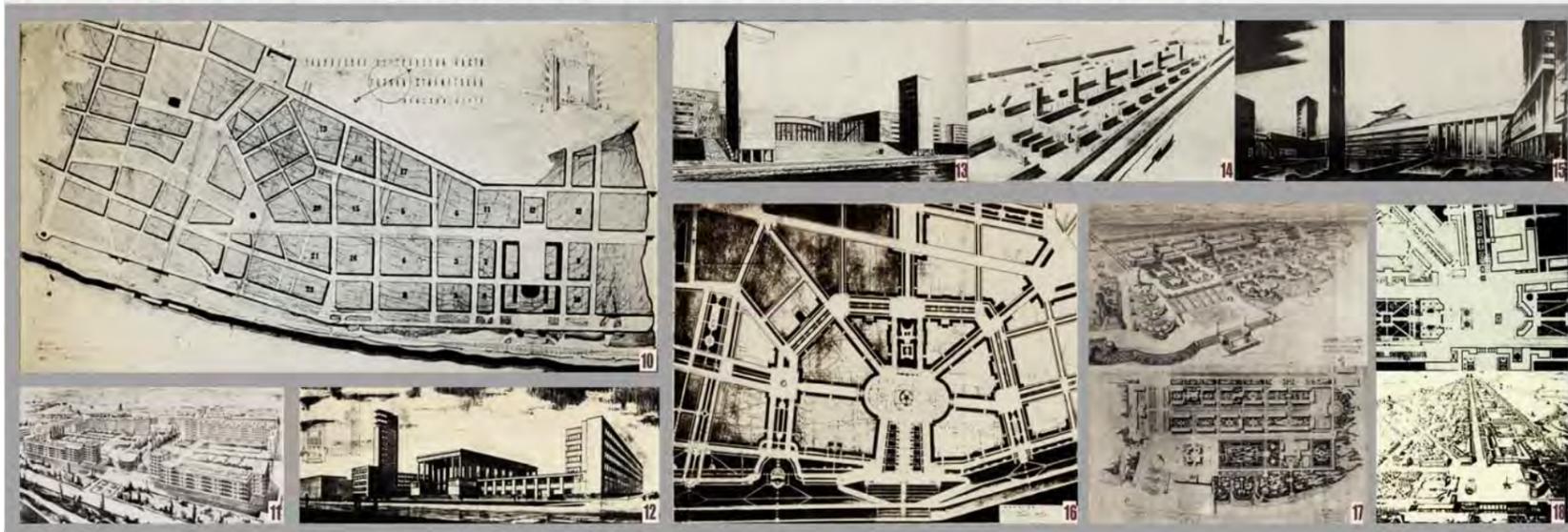
1. Царицын. Вид города XVII в.
2. План г. Царицына. 1697 г.
3. План г. Царицына. 1729 г.
4. План г. Царицына. 1737 г.
5. План г. Царицына. 1742 г.
6. Вид с Волги дореволюционного Царицына. Начало XX в.
7. Схема пространственного развития г. Царицына. По плану 1820 г.
8. План г. Царицына. 1913 г.
9. План г. Царицына. 1924 г.
10. Вид г. Царицына. Начало XX в.
11. Вид г. Царицына. Начало XX в.
12. Вид г. Царицына. Начало XX в.
13. Сталинград. Поселок СТЗ. 1925—1932 гг.

ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ГОРОДОВ В СТАЛИНГРАДЕ

1929 – 1931 гг. “ЛИНЕЙНЫЙ ГОРОД”, ОРИЕНТИРОВАННЫЙ НА ПОТОЧНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ПРОИЗВОДСТВА



1931 – 1935 гг. ЛИНЕЙНЫЙ И ЦЕНТРОСТРЕМИТЕЛЬНЫЙ ПРИНЦИПЫ РАЗВЕРТЫВАНИЯ ГОРОДСКОГО ЦЕНТРА



ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ ГОРОДОВ В СТАЛИНГРАДЕ

1. Схема пяти соцгородов в районе Сталинграда. В. Н.Семенов, В. С.Попов, Д. М.Соболев. 1929—1930 гг.
2. Схема планировки поселка при Сталинградском тракторном заводе (СТЗ) по функционально-поточной системе. Н. А. Милютин. 1930 г.
3. Проект промышленного города. А. У. Зеленко. 1930 г.
4. Проект жилого комплекса в Сталинграде. В. Н. Семенов. 1929—1930 гг.
5. Сталинград. Застройка квартала. Гипрогор. П. Помазанов. 1931 г.
6. Проект жилого комбината для Сталинграда. Братья Веснины. 1930 г.
7. Проект жилого комбината для Сталинграда. ВОПРА. 1930 г.
8. Проект жилого комбината для Сталинграда. Госпроект (Д. Меерсон и др.). 1930 г.
9. Типовая застройка в Сталинграде. Гипрогор. 1931 г.
10. Планировка центра Сталинграда. Бригада Ленинградского общества архитекторов-художников. А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др. 1932 г.
11. Дом специалистов на 300 квартир в Сталинграде. И. В. Ткаченко, В. И. Кочедамов. 1932 г.
12. Проект Дворца труда в Сталинграде. О. Р. Мунц, В. Б. Лесман. 1933 г.
13. Проект центра Сталинграда. Дворец Советов, перспектива с Волги. Бригада Ленинградского общества архитекторов-художников. А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др. 1932 г.
14. Проект центра Сталинграда. Бригада Ленинградского общества архитекторов-художников. А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др. 1932 г.
15. Проект центра Сталинграда. Дворец Советов, перспектива с площади. Бригада Ленинградского общества архитекторов-художников. А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др. 1932 г.
16. Реконструкция центра Сталинграда. Гипрогор. 1931—1933 гг.
17. Реконструкция поселка Нижний при СТЗ. И. С. Николаев, Е. И. Евдокимова. 1935 г.
18. Реконструкция пл. Дзержинского при СТЗ. И. С. Николаев, Е. И. Евдокимова. 1935 г.

ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ГОРОДА-АНСАМБЛЯ: ГОРОД-ОРГАНИЗМ

1935 – 1941 гг. ФОРМИРОВАНИЕ ИЕРАРХИИ ГОРОДСКИХ ПРОСТРАНСТВ. СТАЛИНГРАД – ОБРАЗЦОВЫЙ СОВЕТСКИЙ ГОРОД

ОБРАЗ ОБЩЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА ИНВЕРТИРУЕТСЯ: ТЕМА "АМФИТЕАТРА" СМЕНЯЕТСЯ ТЕМОЙ "ЗИККУРАТА" - ПОСТАМЕНТА ДЛЯ СТАТУИ ВОЖДЯ



ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ГОРОДА-АНСАМБЛЯ: ГОРОД-ОРГАНИЗМ

1. Реконструкция центра Сталинграда. Гипрогор. 1939 г.
2. Жилой район в Сталинграде. Город транспортников. 1935 г.
3. Сталинград. Жилой дом завода № 91. 1940 г.
4. Сталинград. Центральный универмаг. М. П. Цубикова. 1940 г.
5. Проект центральной площади в Сталинграде. План. И. Меркулов. 1940 г.
6. Проект центральной площади в Сталинграде. Перспектива. ГорАПМ. 1940 г.
7. Проект центральной площади в Сталинграде. Перспектива. И. Меркулов. 1940 г.
8. Развертка по ул. Новосоветской. ГорАПМ. 1940 г.

ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ГОРОДА-АНСАМБЛЯ: ГОРОД-МОНУМЕНТ

1943 – 1946 гг. УСЛОЖНЕНИЕ СИСТЕМЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ ЦЕНТРАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

УДВОЕНИЕ СМЫСЛОВОГО ЯДРА СТАЛИНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ: ДОМ СОВЕТОВ – ПАМЯТНИК ПОБЕДЕ



1946 – 1951 гг. РАЗВЕРТЫВАНИЕ ОБРАЗА ЗДАНИЯ-СИМВОЛА В ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОМ МАСШТАБЕ



ВОПЛОЩЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ ГОРОДА-АНСАМБЛЯ: ГОРОД-МОНУМЕНТ

1. Проект центра Сталинграда. Б. М. Иофан. 1943 г.
2. Проект центра Сталинграда. А. Ф. Хряков, З. О. Брод. 1946 г.
3. Проект центра Сталинграда. К. С. Алабян, Д. И. Бурдин, П. П. Ершов. 1946 г.
4. Проект центральной части Сталинграда. К. С. Алабян, Н. Х. Поляков, А.Е. Пожарский, В. А. Бутягин, Я. П. Левченко. 1946 г.
5. Сталинград. Перспектива по ул. Рабоче-Крестьянской. А. С. Кулев. 1947 г.
6. Жилые дома по ул. Мира. М. И. Синявский. 1947 г.
7. Проект центра Сталинграда. В. Н. Симбирцев, А. С. Плотников. 1946 г.
8. Жилой дом по ул. Гоголя. Е. И. Левитан. 1950 г.
9. Проект центра Сталинграда. Набережная Волги. ГорАПМ. В. Н. Симбирцев, Б. Г. Гольдман, А. В. Куровский, Е. И. Левитан, В. Е. Масляев, И. Е. Фиалко и др., 1953 г.
10. Эскизный проект Дома Связи. Е. И. Левитан. 1950—1951 г.
11. Проект планировки центра Сталинграда. ГорАПМ. В. Н. Симбирцев, Б. Г. Гольдман, А. В. Куровский, Е. И. Левитан, В.Е. Масляев, И.Е. Фиалко и др., 1953 г.
12. Проект Областной партийной школы. В. Н. Симбирцев, Е. И. Левитан. 1950—1951 гг.
13. Проект центра Сталинграда. Перспектива. ГорАПМ. В. Н. Симбирцев, Б. Г. Гольдман, А. В. Куровский, Е. И. Левитан, В. Е. Масляев, И. Е. Фиалко и др., 1953 г.

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ГОРОДА СТАЛИНГРАДА – ВОЛГОГРАДА

1951 – 1955 гг. СТАДИЯ ТИРАЖИРОВАНИЯ И ИЗМЕЛЬЧАНИЯ СИСТЕМЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ ГОРОДА-МОНИМЕНТА

ВОСПРОИЗВОДСТВО СТРУКТУРЫ ГОРОДСКОГО ЦЕНТРА НА УРОВНЕ ЦЕНТРОВ РАЙОНОВ И ОТДЕЛЬНЫХ КВАРТАЛОВ



1955 – 1961 гг. ИНЕРЦИОННОЕ РАЗВИТИЕ ГОРОДА-МОНИМЕНТА

РАЗВИТИЕ ПЛАНИРОВОЧНЫХ РАЙОНОВ ВОКРУГ КРУПНЫХ ПРОМЫШЛЕННЫХ УЗЛОВ, РАЗДЕЛЕННЫХ ЗЕЛЕНЫМИ РАЗРЫВАМИ



1961 – 1990 гг. ПРОМЫШЛЕННЫЙ ЦЕНТР, РАЗВИВАЮЩИЙСЯ В ВИДЕ ЛИНЕЙНО-ГРУППОВОЙ СИСТЕМЫ РАССЕЛЕНИЯ

1990 – 2010 гг. УСИЛЕНИЕ ИНТЕГРАЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ, СРАСТАНИЕ ПЛАНИРОВОЧНЫХ РАЙОНОВ

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ г. СТАЛИНГРАДА-ВОЛГОГРАДА

1. Сталинград. Проект планировки района Металлогорода. Горстройпроект. 1947 г.
2. Застройка по проспекту Ленина в Краснооктябрьском районе Волгограда. 1950 г.
3. Комплекс зданий Управления Волго-Донским каналом в Красноармейском районе Волгограда. Гидропроект. А. Н. Подолинский, В. П. Лонский. 1953 г.
4. Жилой дом по ул. Дзержинского в Тракторозаводском районе Волгограда. 1950 г.
5. Застройка по проспекту Ленина в Краснооктябрьском районе Волгограда. 1950 г.
6. Проект центрального ансамбля Волгограда. Панорама с Волги. Ю. Коссович, В. Масляев, А. Леушканов. 1973 г.
7. Проект Дома Советов. Ю. Коссович, В. Масляев, А. Леушканов. 1973 г.
8. Формирование отдельных планировочных районов Волгограда. Вариант схемы генплана. 1962 г.
9. Интеграционные процессы — срастание планировочных районов. Проект детского парка в пойме р. Царица. В. Соловкин, Е. Марченко. 1975 г.
10. Интеграционные процессы — срастание планировочных районов. Предложение по реконструкции поймы р. Царица. В. Тихонов, Е. Полянский, Ю. Янушкина. 2005 г.
11. Поиск нового образа города. Проект центральной набережной в Волгограде. Ю. Коссович, В. Коссович, В. Попов. 1991 г.

ЦЕННОСТНОЕ РАНЖИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА СОВЕТСКОГО ГОРОДА

ТЕМА ЦЕНТРА – СРЕДОТОЧИЯ ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

■ ИЕРАРХИЯ МЕСТ – ГЛАВНАЯ ГОРОДСКАЯ ПЛОЩАДЬ



ТЕМА ВРАТ – ГЛАВНОГО ВЪЕЗДА В ГОРОД

■ ВОКЗАЛ ИЛИ ПРИСТАНЬ С ПРИЛЕГАЮЩЕЙ ПЛОЩАДЬЮ



ТЕМА ПУТИ – СТАНОВОГО ХРЕБТА ГОРОДСКОГО ПЛАНА

■ ГЛАВНАЯ УЛИЦА



ТЕМА ГРАНИЦ – ЖИЛОЙ КВАРТАЛ

■ ВОСПРОИЗВОДСТВО СТРУКТУРЫ ГОРОДСКОГО ЦЕНТРА



ЦЕННОСТНОЕ РАНЖИРОВАНИЕ ПРОСТРАНСТВА СОВЕТСКОГО ГОРОДА

1. Проект планировки юго-западной территории г. Москвы. Панорама. А. О. Бумажный, Е. О. Шейнин, А. С. Спасов. 1936 г.
2. Здание Академии наук СССР в системе пространственных связей Дворца Советов. А. В. Щусев. 1937 г.
3. Площадь парадов и демонстраций в Киеве. Д. Н. Чечулин, К. К. Орлов. 1934—1938 гг.
4. Площадь Дома Советов в Ленинграде. И. Г. Лангбард. 1936 г.
5. Конкурсный проект Крещатика. Перспектива. А. А. Таций, Н. И. Иванченко и др. 1944 г.
6. Площадь Дома Советов в Ленинграде. Г. А. Симонов, С. В. Васильковский, О. И. Гурьев, Л. М. Хидекель, Б. Д. Судоплатов. 1939—1940 гг.
7. Проект центра Калинина. Н. Я. Колли. 1944 г.
8. Набережная в Сталинграде. В. Н. Симбирцев, И. Е. Фиалко. 1953 г.
9. Проект реконструкции площади Савеловского вокзала. Рук. И. И. Ловейко. 1953 г.
10. Минск. Магистраль, ведущая к площади железнодорожного вокзала. Жилые дома. Б. Р. Рубаненко, Л. С. Голубовский, А. Р. Корабельников. 1947 г.
11. Проект центра г. Новороссийска. Б. М. Иофан. 1943—1944 гг.
12. Проект центра г. Новороссийска. Б. М. Иофан. 1943—1944 гг.
13. Проспект Дворца Советов в Москве. 1937 г.
14. Л. В. Руднев. «Новая Москва». Эскизы к пленуму Союза Советских Архитекторов. 1937 г.
15. Ансамбль Ленинского проспекта в Минске.
16. Сталинград. Аллея Героев. В. Н. Симбирцев, В. Е. Масляев и др. 1953 г.
17. Ленинград. Район Песчаных улиц. 1947—1950 гг.
18. Магнитогорск. Проспект Metallургов. 1950 г.
19. Планировка центральной части Магнитогорска. 1950 г.
20. Дарница. Жилая застройка. 1949—1950 гг.

ЦЕННОСТНОЕ РАНЖИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ. 1945 г.

I. "МОНУМЕНТЫ (ПАМЯТНИКИ)"

выполняющие
только художественную функцию"

ТРИУМФАЛЬНЫЕ АРКИ И КОЛОННЫ, ОБЕЛИСКИ,
ПАМЯТНИКИ ВЫДАЮЩИМСЯ ДЕЯТЕЛЯМ И Т.Д.



II. "МОНОМЕНТАЛЬНЫЕ СООРУЖЕНИЯ (ПАМЯТНИКИ АРХИТЕКТУРЫ)"

выполняющие в основном
художественную функцию,
но одновременно используемые
утилитарно"

МАВЗОЛЕИ, ПИРАМИДЫ, КРАМЫ, БАШНИ И Т.Д.



III. "ЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ"

удовлетворяющие в равной степени
утилитарные и художественные
потребности"

ТЕАТРЫ, ДОМА СОВЕТОВ, МУЗЕИ
И ДРУГИЕ КРУПНЫЕ ОБЩЕСТВЕННЫЕ ЗДАНИЯ



IV. "МАССОВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ СООРУЖЕНИЯ"

удовлетворяющие в первую очередь
утилитарные и одновременно
художественные потребности"

ЖИЛИЩА, ШКОЛЫ, БОЛЬНИЦЫ И Т.Д.



ЦЕННОСТНОЕ РАНЖИРОВАНИЕ АРХИТЕКТУРНЫХ ОБЪЕКТОВ. 1945 г.

1. Л. Н. Павлов. Арка героев. Памятник защитникам Москвы. 1942 г.
2. Б. М. Иофан. Эскиз монумента Сталинградской битвы. 1943 г.
3. Монумент И. В. Сталину в Красноармейском районе Сталинграда.
4. Л. М. Поляков. и др. Шлюз Волго-Донского канала. 1952 г.
5. Я. Б. Белопольский, В. Е. Вучетич. Мемориальный комплекс на Мамаевом кургане. Волгоград.
6. Я. Г. Черников. Пантеоны. 1942—1945 гг.
7. Г. П. Гольц. Здание панорамы обороны Сталинграда. 1943 г.
8. Г. П. Гольц. Монумент защитникам Сталинграда. 1943 г.
9. А. К. Буров. Монумент «Сталинградская эпопея». 1944 г.
10. В. С. Макаренко. Павильон «Гарни» на фоне театра Музкомедии. Волгоград. 1951 г.
11. П. Арешкин. Дом Юстиции. Волгоград. 1951 г.
12. А. В. Куровский (восстановление). Здание драмтеатра им. Горького. Волгоград. 1952 г.
13. Е. И. Обухов, А. И. Рубин. Здание областной конторы Госбанка. Волгоград. 1957 г.
14. В. П. Статун. Жилой дом на ул. Мира в Волгограде.
15. Ф. М. Лысов. Здание управления лесополос на ул. Порт-Саида в Волгограде.
16. А. В. Куровский. Жилой дом на ул. Рабоче-Крестьянской в Волгограде.
17. Г. Н. Кравец, А. К. Савченко. Здание Промстройбанка на ул. Мира в Волгограде.

АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

ОБЛАСТЬ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПОИСКОВ МАСТЕРОВ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ			
И. В. ЖОЛТОВСКИЙ		И. А. ГОЛОСОВ	
И. А. ФОМИН		Б. М. ИОФАН	
СФЕРА (ОБЪЕКТ) ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ			
ОРДЕРНАЯ СИСТЕМА – ОСНОВА ИЗОБРАЖЕНИЯ ГАРМОНИИ	ПОИСК ПРИМИТИВА СООРУЖЕНИЯ КАК ОСНОВЫ ПОРОЖДАЮЩЕЙ ГРАММАТИКИ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ	ОРДЕРНАЯ СИСТЕМА – ЗНАК ПОРЯДКА	СИНТЕЗ НОВОЙ ФОРМЫ
ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ			
АРХИТЕКТУРНАЯ ГРАНИЦА	СТРУКТУРА ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ОБЪЕМНЫХ ТЕЛ	СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ	АРХИТЕКТУРНОЕ ТЕЛО
ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА			
КАК СТУПЕНИ АРХИТЕКТОНИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ СОВЕТСКОЙ КАРТИНЫ МИРА			
ИЗВЛЕЧЕНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ГРАНИЦ; ВОССТАНОВЛЕНИЕ ОБРАЗА УЖЕ СУЩЕСТВУЮЩЕГО КЛАССИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ ФОРМА РАССМАТРИВАЕТСЯ КАК АНАЛОГ "ВЕЧНОЙ ЛОГИКИ" ПРИРОДНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ – ИНСТРУМЕНТ ПОЗНАНИЯ ЦЕЛОСТНОСТИ "АРХИТЕКТУРНОГО ОРГАНИЗМА" ЧЕРЕЗ ТЕКТонику ОРДЕРА	РАЗЪЯТЕНИЕ КЛАССИЧЕСКИХ ФОРМ (ПРИНЦИПОВ) НА СОСТАВЛЯЮЩИЕ ЭЛЕМЕНТЫ С ИХ ПОСЛЕДУЮЩЕЙ СБОРКОЙ В ОБНОВЛЕННОМ ВИДЕ ПОИСК КЛАССИЧЕСКОГО ПРИНЦИПА УСТРОЙСТВА "ОРГАНИЗМОВ МАСС"	УПРОЩЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ОРДЕРНОГО ПОСТРОЕНИЯ ФОРМЫ; ТРАНСФОРМАЦИЯ ВЫЯВЛЕННЫХ ЕДИНИЦ И СВЯЗЕЙ СОГЛАСНО АРХИТЕКТУРНОМУ СМЫСЛООБРАЗУ ЭПОХИ ПОИСК НОВОГО ТЕКТОНИЧЕСКОГО ОБРАЗА	СИНТЕЗИРОВАНИЕ НОВОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНОГО ТИПА – – МИРОМОДЕЛИРУЮЩЕГО СИМВОЛА ГИПЕРТРОФИРОВАННЫЙ МАСШТАБ, МОНУМЕНТАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РЕЗУЛЬТАТ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ			
РИТОРИКА АРХИТЕКТУРНЫХ ГРАНИЦ; ■ ■ ■ ■ ВЫРАЖЕНИЕ ИДЕИ СТАНОВЛЕНИЯ СОВЕТСКОЙ КАРТИНЫ МИРА	АРХИТЕКТУРНАЯ ГРАММАТИКА И КОМПЛЕКС СИНТАКСИЧЕСКИХ ПРАВИЛ: ■ ■ ■ ■ СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОТНОШЕНИЙ ФОРМ	АРХИТЕКТУРНАЯ ГРАММАТИКА И СЛОВАРЬ ЕДИНИЦ АРХИТЕКТУРНОГО ЯЗЫКА: ■ ■ ■ ■ СТРУКТУРА АРХИТЕКТУРНОЙ ФОРМЫ	РИТОРИКА АРХИТЕКТУРНЫХ МАСС ■ ■ ■ ■ ОБРАЗНАЯ ФИКСАЦИЯ СТАВШЕГО: ЗДАНИЕ-ПАМЯТНИК
			
			

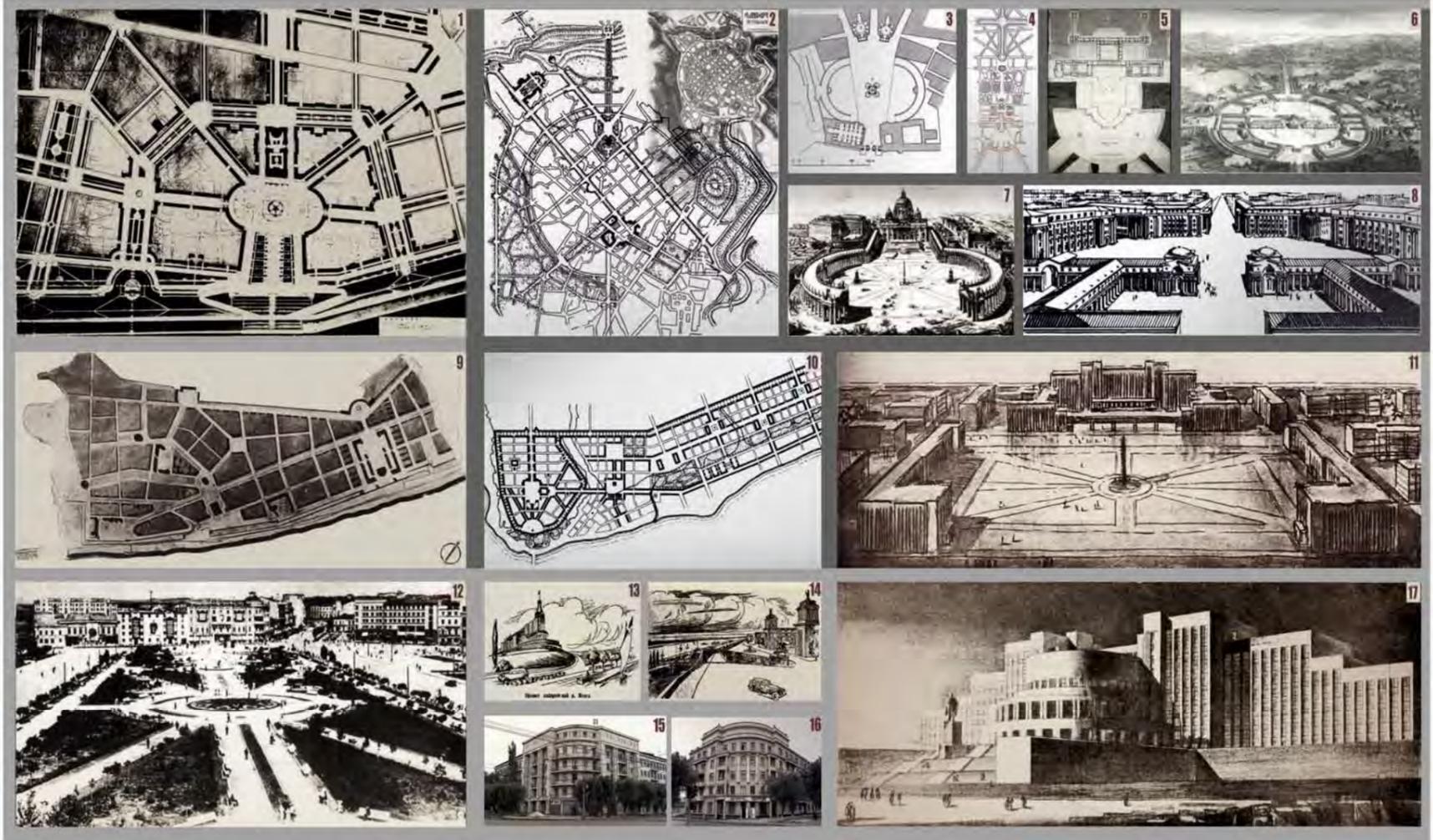
АРХИТЕКТОНИЧЕСКОЕ ПОСТРОЕНИЕ СОВЕТСКОЙ КАРТИНЫ МИРА

1. И. В. Жолтовский. Дом на ул. Моховой в Москве. 1932—1934 г.
2. И. В. Жолтовский. Жилой дом на Большой Калужской улице в Москве. 1945 г.
3. И. А. Голосов. Эскизы к конкурсному проекту Дворца Советов. 1932 г.
4. И. А. Голосов. Дворец техники в Москве. Конкурсный проект. 1933 г.
5. И. А. Фомин. Конкурсный проект Дворца рабочих в Петрограде. 1919 г.
6. И. А. Фомин. Проект Курского вокзала в Москве. 1933 г.
7. И. А. Фомин. Дом Наркомтяжпрома в Москве. Конкурсный проект. 1934 г.
8. Б. М. Иофан. Павильон СССР на Всемирной промышленной выставке в Москве. 1937 г.
9. Б. М. Иофан. Проект Дворца Советов. 1937 г.
10. Б. М. Иофан. Здание МГУ на Ленинских горах. 1947—1948 гг.

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1930 гг.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГОРОДЕ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ: ГОРОД-ОРГАНИЗМ

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОТОТИПЫ И АНАЛОГИ



ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1930-е гг.

1. Реконструкция центра Сталинграда. Гипрогор. 1931—1933 гг.

Архитектурные прототипы и аналоги.

2. А. Таманян. Проект реконструкции Еревана. 1924 г.
3. Дж. Валадье. Пьяцца дель Попполо в Риме. 1811—1822 гг.
4. Главная планировочная ось Версаля. 1661—1708 гг.
5. Э.-Л. Булле. Версаль. Павильон. 1780 г.
6. К.-Н. Леду. Солеварни г. Шо. 1770 г.
7. Площадь Сан-Пьетро в Риме.
8. И. Фомин. Петербург. Проект застройки о. Голодай. 1912 г.
9. План Сталинграда. Бригада ОАХ. А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др. 1932 г.
10. Архитектурные прототипы и аналоги. г. Екатеринославль. Проект В. Гесте. 1817 г.
11. И. Г. Лангбард. Проект Дома Советов в Сталинграде. 1932 г.
12. Площадь Павших Борцов в Сталинграде. 1930 г.
13. Арх. Львов. Проект Волжской набережной в Сталинграде. 1934—1935 гг.
14. Арх. Львов. Проект Волжской набережной в Сталинграде. 1934—1935 гг.
15. Дом Грузчиков в Сталинграде. 1936 г.
16. Дом Коммунальников в Сталинграде. 1938 г.
17. И. Г. Лангбард. Проект Дома Советов в Сталинграде. 1932 г.

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1940 гг.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГОРОДЕ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ: ГОРОД-ОРГАНИЗМ

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОТОТИПЫ И АНАЛОГИ



ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1940-е гг.

1. Б. М. Иофан. Проект центра Сталинграда. 1943 г.
2. М. И. Синявский. Застройка по ул. Мира. 1946 г.
3. М. И. Синявский. Застройка по ул. Мира. 1946 г.
4. Е. Л. Иохелес, Н. Я. Коли. Проект центральной части Сталинграда. 1944 г.
5. М. П. Парусников. Жилой дом на ул. Чуйкова в Сталинграде. 1945 г.
6. А. С. Плотников. Эскиз.

Архитектурные прототипы

7. Форум Августа. План. I в. до н. э.
8. Приена. План. III—II вв. до н. э.
9. Ламбезис. План. II в. н. э.
10. Тимгад. План. I—II в. н. э.
11. Пальмира. План. I в. н. э.
12. Площадь Сан-Марко в Венеции. План.
13. Ш. Персье и П. Фонтен. Проект реконструкции юго-западного района Парижа. 1811 г.
14. Храм Амона в Луксоре.
15. Форум в Остии.
16. Храм Фортуны в Пренесте. I в. до н. э.
17. Античный Эфес.
18. Идеальный город, Пьеро дела Франческа.
19. Гравюра Д. Б. Пиранези.
20. П. Гонзаго. Театральная декорация.

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1940 гг.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГОРОДЕ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ: ГОРОД-МОНОМЕНТ

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОТОТИПЫ И СТЕРЕОТИПЫ



ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1940-е гг.

1. Листы из дела № 9707 н/вф и № 1331, ВГИММП «Сталинградская битва» («Умный город» А. В. Черкасова, 1943 г., и «Город-Памятник» П. К. Булкина, 1946 г., соответственно).
2. Проект здания музея-панорамы «Сталинградская битва». А. Д. Алаторцев, 1944 г. ВГИММП. Инв. № 9702 н/вф.
3. Проект здания музея-панорамы «Сталинградская битва». Н. Г. Мусенко, 1944 г. ВГИММП. Инв. № 9708 н/вф.
4. Проект восстановления центра Сталинграда французского архитектора Кормье. 1944 г. ВГИММП. Инв. № 1317 н/вф.
5. И. И. Леонидов. Проект «Города Солнца».
6. И. И. Леонидов. Памятник неизвестному солдату в Сталинграде. 1940—1950 гг.
7. А. К. Буров. Монумент «Сталинградская эпопея». 1944 г.
8. А. К. Буров, С. Х. Сатунц. Храм Славы в Сталинграде. 1943—1944 гг.
9. А. А. Дзержкович, В. Я. Либсон. Проект центра Сталинграда. 1945 г.
10. И. Е. Левитан. Конкурсный проект Дома Павлова. 1947 г.
11. Г. П. Гольц. Проект восстановления Сталинграда. 1943 г.
12. В. К. Олтаржевский. Центральный ансамбль Сталинграда. 1945 г.
13. Л. Н. Павлов. Дом Советов в Сталинграде. 1947 г.
14. В. Н. Симбирцев, А. С. Плотников. Площадь Павших Борцов в Сталинграде. 1946 г.

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1950 гг.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГОРОДЕ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ: ГОРОД-МОНОМЕНТ

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПРОТОТИПЫ И СТЕРЕОТИПЫ



ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ СТАЛИНГРАДА В 1950-е гг.

1. В. Н. Симбирцев, Б. Г. Гольдман, А. В. Куровский, Е. И. Левитан, В. Е. Масляев, И. Е. Фиалко и др. Проект центрального ансамбля Сталинграда. 1953—1954 гг.

2. И. Е. Левитан. Сталинградский Дом связи. 1950 г.

3. И. Е. Левитан. Сталинградский Дом связи. Вариант. 1950 г.

4. Л. В. Руднев. Дом Советов в Сталинграде. 1951 г.

5. И. Е. Левитан. Жилой дом по ул. Гоголя. 1950 г.

6. И. Е. Левитан. Эскиз. 1950—1951 гг.

7. И. Е. Левитан. Сталинградский Дом связи. Эскиз. 1951 г.

8. И. Е. Левитан. Эскиз. 1950—1951 гг.

9. В. Н. Симбирцев, И. Е. Фиалко. Проект центрального ансамбля Сталинграда. 1951 г.

10. В. Н. Симбирцев, И. Е. Фиалко. Проект центрального ансамбля Сталинграда. 1951 г.

Архитектурные прототипы

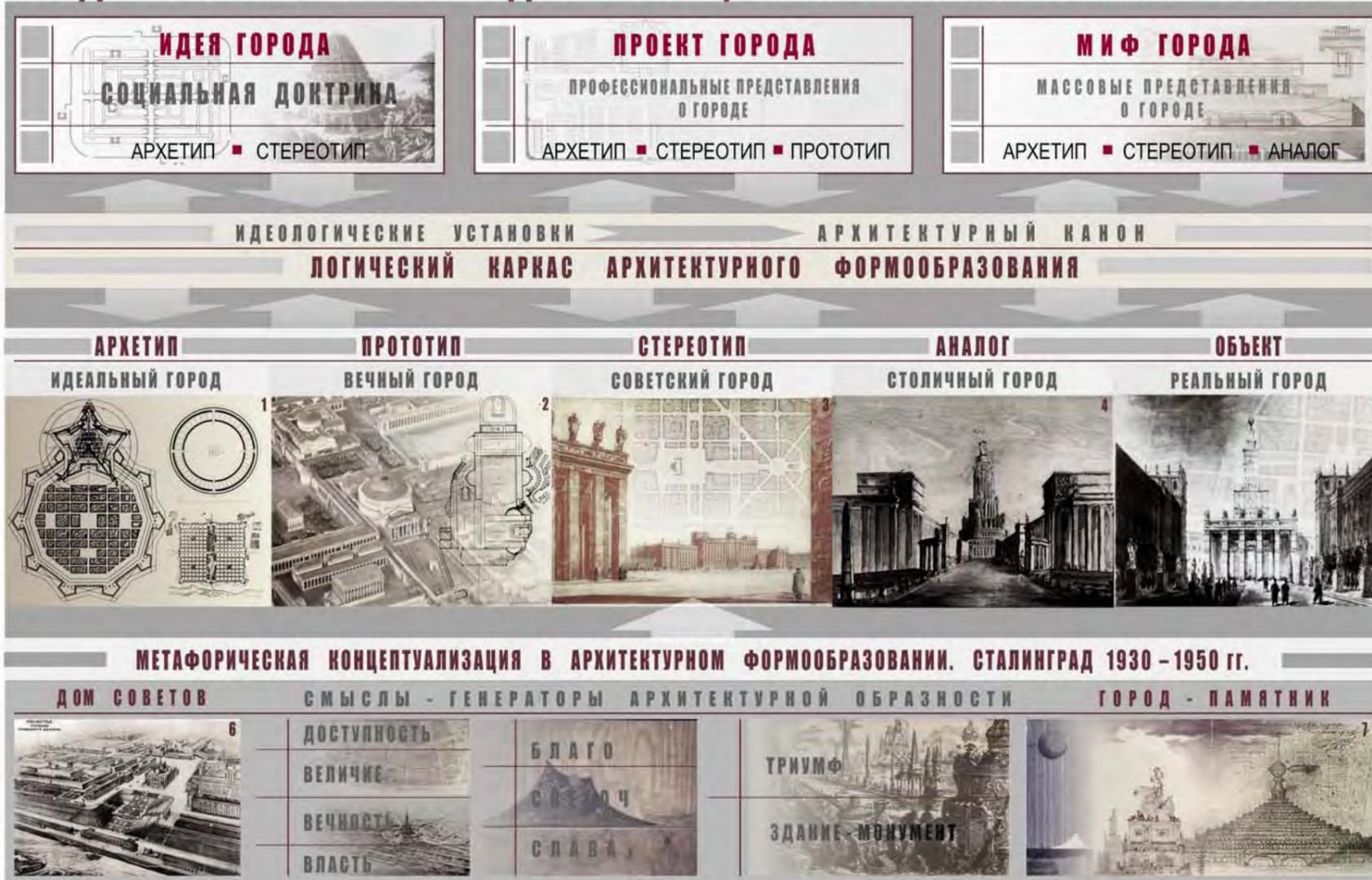
11. Э. Беннетт, В. Парсонс и Ч. Фрост. Чикаго. 1926 г.

12. Башни Московского Кремля.

13. А. Шпеер. Проект правительственного центра Берлина.

14. Б. М. Иофан. Проект Московского университета. Эскиз. 1947 г.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ГОРОДЕ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ



ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ГОРОДЕ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ

1. Идеальные города: Пьетро Катанео. Город с цитаделью. (1554 г.). Цитадель Багдада. (762 г. н. э.) Томас Мор. Город Утопии Амаурот. (1516 г.).
2. Комплекс императорских форумов в Риме (46 г. до н. э. — 113 г. н. э.).
3. Н. А. Троцкий, Л. Г. Голубовский, Я. О. Свирский. Конкурсный проект Дворца Советов в Ленинграде. 1936 г.
4. Л. В. Руднев. Новая Москва. Эскизы к пленуму Союза Советских Архитекторов. 1937 г.
5. Проект Центральной площади в Сталинграде. Конец 1940-х гг.
6. Проект Центральной площади в Сталинграде. 1939 г.
7. Конкурсные проекты реконструкции Сталинграда. 1944—1946 гг.

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЦАРИЦЫНА-СТАЛИНГРАДА-ВОЛГОГРАДА

СТРУКТУРНОЕ ПОДОБИЕ ФРАГМЕНТОВ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ ТКАНИ

СТРУКТУРНЫЙ ИНВАРИАНТ ЗАСТРОЙКИ ТЕРРИТОРИИ

ХОД ПРОСТРАНСТВЕННОГО РАЗВЕРТЫВАНИЯ СТРУКТУРНОГО ИНВАРИАНТА



ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЦАРИЦЫНА–СТАЛИНГРАДА–ВОЛГОГРАДА

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕНТРА СТАЛИНГРАДА 1925–1935 гг.

СТРУКТУРНЫЙ ИНВАРИАНТ ЗАСТРОЙКИ ТЕРРИТОРИИ

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ ГОРОДА-АНСАМБЛЯ



ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЦАРИЦЫНА–СТАЛИНГРАДА –ВОЛГОГРАДА

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕНТРА СТАЛИНГРАДА 1935 – 1941 гг.

СТАНОВЛЕНИЕ ИЕРАРХИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ

ПОЛАГАНИЕ СИСТЕМЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ГРАНИЦ



ФАКТИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ЗАСТРОЙКИ ТЕРРИТОРИИ
ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СТАЛИНГРАДА,
1939 г.

- ПЯТИЭТАЖНАЯ ЗАСТРОЙКА
- ЧЕТЫРЕХЭТАЖНАЯ ЗАСТРОЙКА
- ТРЕХЭТАЖНАЯ ЗАСТРОЙКА
- ДВУХЭТАЖНАЯ ЗАСТРОЙКА
- ОДНОЭТАЖНАЯ ЗАСТРОЙКА
- СНЕСЕННЫЕ ЗДАНИЯ
- ЗЕЛЕНАЯ ЗОНА
- КВАРТАЛЫ ДО 1935 г.

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЦАРИЦЫНА–СТАЛИНГРАДА–ВОЛГОГРАДА

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕНТРА СТАЛИНГРАДА 1935–1941 гг.

СТРУКТУРНЫЙ ИНВАРИАНТ ЗАСТРОЙКИ ТЕРРИТОРИИ

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ ГОРОДА-ОРГАНИЗМА



ПРОЕКТ ДЕТАЛЬНОЙ ПЛАНИРОВКИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ПЛОЩАДИ
И РАЙОНА НОВО-СОВЕТСКОЙ УЛИЦЫ В СТАЛИНГРАДЕ,
1939–1940 гг.

■ - РЕКОНСТРУИРОВАННЫЕ И ВНОВЬ ПОСТРОЕННЫЕ ЗДАНИЯ ДО 1937 г.
■ - КАПИТАЛЬНЫЕ ЗДАНИЯ, ПОСТРОЕННЫЕ ДО 1939 г.

■ - ПРОЕКТИРУЕМЫЕ ЗДАНИЯ
■ - ПРОЕКТИРУЕМЫЕ СКВЕРЫ

--- - КРАСНЫЕ ЛИНИИ, 1939 г.
■ - КВАРТАЛЫ ДО 1935 г.

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЦАРИЦЫНА–СТАЛИНГРАДА–ВОЛГОГРАДА

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕНТРА СТАЛИНГРАДА 1943–1953 гг.

УСЛОЖНЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ

ЗАСТЫВАНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ГРАНИЦ

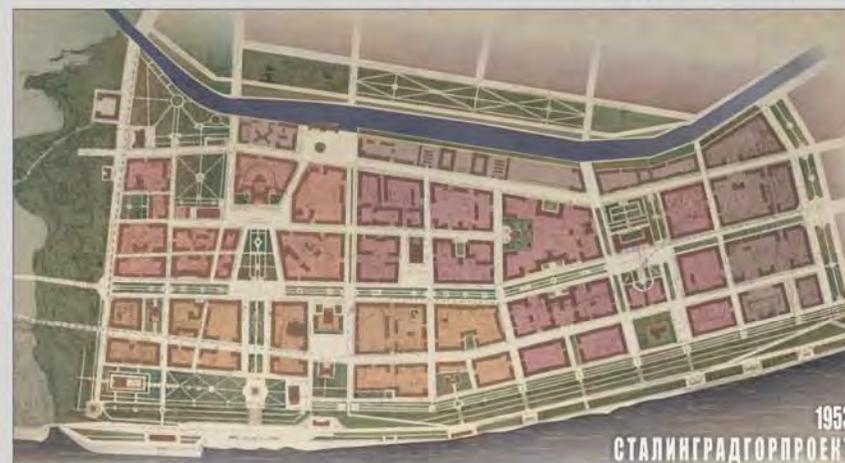


ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВИТИЕ ЦАРИЦЫНА–СТАЛИНГРАДА–ВОЛГОГРАДА

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕНТРА СТАЛИНГРАДА 1943–1953 гг.

УСЛОЖНЕНИЕ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ

ПРОСТРАНСТВЕННОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ КОНЦЕПЦИИ ГОРОДА-ПАМЯТНИКА



ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СТАЛИНГРАДА

РАЗВИТИЕ ГОРОДА КАК СЛОЖНООРГАНИЗОВАННОЙ СИСТЕМЫ. ФАКТИЧЕСКИЕ ПЛАНЫ ЗАСТРОЙКИ ТЕРРИТОРИИ

ФОРМИРОВАНИЕ

БАЗОВОЙ СТРУКТУРЫ -
ИНВАРИАНТА ЗАСТРОЙКИ
ТЕРРИТОРИИ



ВОСПРОИЗВОДСТВО БАЗОВОЙ СТРУКТУРЫ

I. ТЕРРИТОРИАЛЬНОЕ РАСШИРЕНИЕ:
ВЫБРОС ФУНКЦИЙ ЦЕНТРА И ФОРМИРОВАНИЕ
УЗЛОВЫХ ПРОСТРАНСТВ



II. ВОСПРОИЗВОДСТВО В НОВОМ МАСШТАБЕ



РАЗВИТИЕ СТРУКТУРЫ ГОРОДСКОГО ЦЕНТРА В ПРОЕКТНЫХ РЕШЕНИЯХ 1930-1950-Х ГОДОВ



ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СТАЛИНГРАДА

ВОСПРОИЗВОДСТВО ЭЛЕМЕНТОВ БАЗОВОЙ СТРУКТУРЫ ЗАСТРОЙКИ. СТАНОВЛЕНИЕ ТИПОВ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ



ЗАСТРОЙКА ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СТАЛИНГРАДА, 1924-1925

- ЯДЕРНОЕ ПРОСТРАНСТВО
- УЗЛОВОЕ ПРОСТРАНСТВО
- ТКАНЬ
- СВЯЗЬ
- ПЛОЩАДЬ
- КВАРТАЛ
- УЛИЦА

ТИПЫ УЗЛОВЫХ ПРОСТРАНСТВ



УПОРЯДОЧЕНИЕ СТРУКТУРЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ – ИЕРАРХИЯ УЗЛОВЫХ ПРОСТРАНСТВ, ИЗМЕНЕНИЕ МАСШТАБА ЗАСТРОЙКИ



ПРОЕКТ РЕКОНСТРУКЦИИ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СТАЛИНГРАДА, 1939

ПРОСПЕКТ ИМ.ЛЕНИНА



ФАКТИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ЗАСТРОЙКИ, 1939

ПРОЕКТНОЕ РЕШЕНИЕ, 1939

УЛ.МИРА



ФАКТИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ЗАСТРОЙКИ, 1939

ПРОЕКТНОЕ РЕШЕНИЕ, 1949

ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СТАЛИНГРАДА



ЭВОЛЮЦИЯ ПЛАНИРОВОЧНОЙ СТРУКТУРЫ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЧАСТИ СТАЛИНГРАДА

1. Проекты реконструкции Сталинграда

- Ленинградское общество архитекторов-художников (ОАХ). 1932 г.
- ГИПРОГОР. 1939 г.
- Е. Л.Иохелес, Н. Я.Колли. 1944 г.
- Проект Академии архитектуры. К. С. Алабян, Н. Х. Поляков, Д. М.Соболев, А. Е. Пожарский. 1946 г.
- Л. Лакасса-Наварра, С. Аркос. 1945 г.
- К. С.Алабян, Н. Х.Поляков, Д. М.Соболев, А. Е.Пожарский. 1947 г.
- Б. М. Иофан. 1946 г.
- В. Н. Симбирцев, А. С. Плотников. 1946 г.
- В. Н. Симбирцев, И. Е. Фиалко. 1949 г.
- Проекты ГорАПМ. 1951—1954 гг.

Стадии трансформации узловых пространств

2. Район Базарного взвоза (ул. Комсомольская)

- Существующая ситуация. 1925 г.
- Проект Бригады ОАХ. А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др. 1932 г.
- Проект ГИПРОГОРА. 1939 г.
- Проект Академии архитектуры. 1946 г.
- ГорАПМ. 1953 г.

3. Район площади 9-го января (пл. Ленина)

- Существующая ситуация. 1925 г.
- Проект Бригады ОАХ. А. Е. Белогруд, С. С. Некрасов, И. В. Ткаченко и др. 1932 г.
- Проект ГИПРОГОРА. 1939 г.
- Проект Академии архитектуры. 1946 г.
- Проект ГорАПМ. 1953 г.
- Существующая ситуация. 1980-е гг.

4. В. Н. Симбирцев, Б. Г. Гольдман, А. В. Куровский, Е. И. Левитан, В. Е. Масляев, И. Е. Фиалко и др. Проект центрального ансамбля Сталинграда. 1953—1954 гг.

5. Проект Академии Архитектуры. Проспект им. В. И. Ленина. 1946 г.

6. Существующая ситуация. Малый проспект в Краснооктябрьском районе. 1980 гг.

■ Б. Г. ГОЛЬДМАН, Е. И. ЛЕВИТАН, В. Е. МАСЛЯЕВ. "ХРАМ СЛАВЫ", 1953.

ПЕРИПТЕР



■ Е. И. ЛЕВИТАН. КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ НЕКРОПОЛЯ НА МАМАЕВОМ КУРГАНЕ, 1947-1948.

ПИРАМИДА



МЕМОРИАЛЬНАЯ ТЕМА В СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

1. Б. Г. Гольдман, Е. И. Левитан, В. Е. Масляев. Проект Храма Славы в Сталинграде. Варианты. 1953 г.

Архитектурные прототипы Храма Славы

- 2. Э.-Л. Булле. Мавзолей Геркулеса. 1781—1793 гг.
- 3. Ф. Жилли. Монумент Фридриху Великому в Берлине. 1797 г.
- 4. Е. И. Левитан. Проект некрополя на Мамаевом кургане. 1947—1948 гг.

Архитектурные прототипы и аналоги некрополя

- 5. Дворец Потала в Лхасе. Непал.
- 6. Египет: Саркофаг Микерина.
- 7. Детализировка фасада египетского дворца.
- 8. Храм Амона в Луксоре.
- 9. Древние восточные деспотии: Вавилон, реконструкция В. Андре.
- 10. Зиккурат в Уре.
- 11. Дурнали. Парфия.
- 12. Пергамский алтарь.
- 13. Буддистский храм. Боробудур. Непал.
- 14. Конкурсный проект Мавзолея В. И. Ленина. ГНИМА. 1925 г.
- 15. Конкурсный проект Мавзолея В. И. Ленина. ГНИМА. 1925 г.
- 16. А. В. Власов. Здание Ленкомвуза. 1930—1931 гг.
- 17. М. Я. Гинзбург. Севастополь. Площадь двух оборон. ГНИМА. 1943 г.
- 18. Я. Г. Черников. Пантеон 1942—1945 гг.

ОСНОВНЫЕ ОБРАЗНЫЕ ТЕМЫ СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

МЕМОРИАЛЬНАЯ ТЕМА

■ Ф.М. ЛЫСОВ. КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ НЕКРОПОЛЯ НА МАМАЕВОМ КУРГАНЕ, 1947-1948. ПОЛУСФЕРА

■ В.Е. МАСЛЯЕВ, Е.И. ЛЕВИТАН. КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ ПАНТЕОНА ВЕЧНОЙ СЛАВЫ ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ СОВЕТСКОЙ СТРАНЫ В МОСКВЕ, 1953



■ Н.А. КОВАЛЬЧУК. ЗДАНИЕ ПАНОРАМЫ В СТАЛИНГРАДЕ. ДИПЛОМНЫЙ ПРОЕКТ. 1948

■ Е.И. ЛЕВИТАН. ПАМЯТНИК ЧЕКИСТАМ, 1947

РОТОНДА - ТОЛОС - ЦИЛИНДР



МЕМОРИАЛЬНАЯ ТЕМА В СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

1. Ф. М. Лысов. Проект некрополя на Мамаевом кургане. 1947—1948 гг.
2. В. Е. Масляев, Е. И. Левитан, Б. Г. Гольдман. Конкурсный проект Пантеона Вечной славы Великих людей Советской страны в Москве. Фасад. 1953 г.
3. В. Е. Масляев, Е. И. Левитан, Б. Г. Гольдман. Конкурсный проект Пантеона Вечной славы Великих людей Советской страны в Москве. План. 1953 г.

Архитектурные прототипы и аналоги

4. Ступа в Санчи.
5. Этрусские гробницы.
6. Эллинистический мавзолей в Пренесте.
7. Мавзолей Августа.
8. Э.-Л. Булле. Интерьер Базилики (Мадлен).
9. Э.-Л. Булле. Храм Верховного Существа.
10. Э.-Л. Булле. Кенотаф Ньютона.
11. Э.-Л. Булле. Египетский кенотаф.
12. К.-Л. Леду. Кладбище.
13. О. Роден. Граждане Кале.
14. Проект памятника Челюскинцам в Москве.
15. Я. Г. Черников. Пантеоны. 1942—1945 гг.
16. А. Н. Душкин, Н. Д. Панченко, Б. Д. Хилькевич. Пантеон Героев Великой отечественной войны. ГНИМА. 1942—1943 гг.
17. А. Г. Мордвинов, М. В. Першин, В. А. Свирский. Пантеон-памятник Вечной славы Великих людей Советской страны. ГНИМА. 1952—1953 гг.
18. Г. А. Захаров, З. С. Чернышева, И. А. Рабинович (скульптор) Пантеон Героев Великой отечественной войны. ГНИМА. 1942—1943 гг.
19. Н. А. Ковальчук. Здание панорамы в Сталинграде. Дипломный проект МАРХИ. 1948 г.
20. И. Е. Левитан. Памятник чекистам. 1947 г.

Архитектурные прототипы и аналоги

21. Храм Аполлона в Дельфах.
22. Храм Весты в Риме.
23. Эллинистическо-римская гробница Цецилии Метеллы
24. Эллинистическо-римская гробница Фаустиа Плауция в Понте Лучано.
25. Лео фон Кленце. Зал Славы.
26. А. В. Васильев. Проект монумента в честь прорыва блокады Ленинграда. 1943 г.
27. А. И. Диденко, А. А. Генералов. Конкурсный проект здания для панорамы «Штурм Перекопа». 1940 г.
28. Г. А. Захаров. Конкурсный проект здания для панорамы «Штурм Перекопа». 1940 г.
29. Г. П. Гольц. Пантеон Героев Великой отечественной войны. 1942—1943 гг.



ДВОРЦОВО-ХРАМОВАЯ ТЕМА В СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

1. Ф. М. Лысов, В. Е. Масляев. Дом Профсоюзов.
- 2—8. Поиск архитектурного образа Дворца труда. Эскизы. 1949—1951 гг.
9. Расширение Дома профсоюзов. 1987 г.

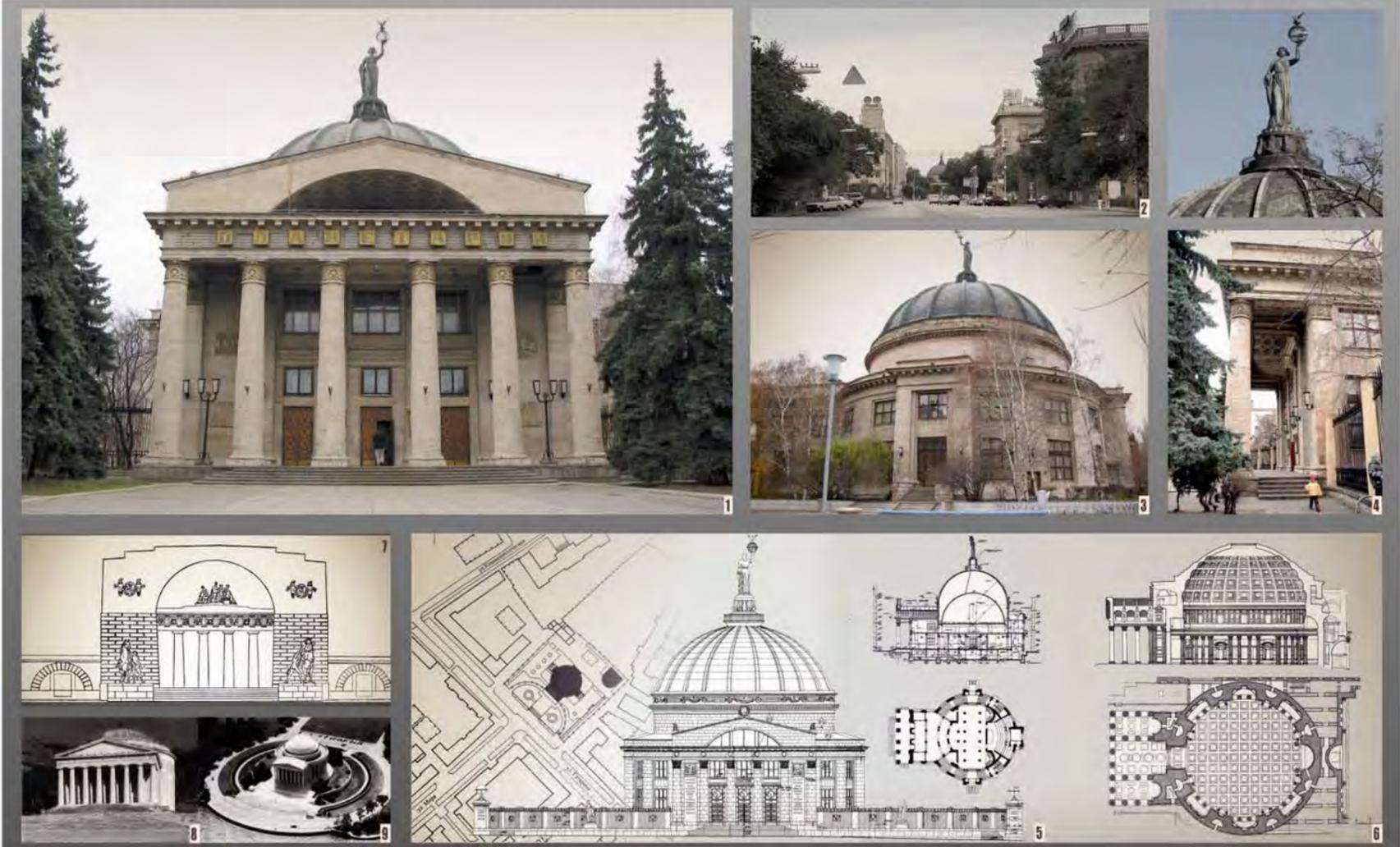
Архитектурные прототипы и аналоги

10. Рим. Модель Биго.
11. Театр Помпея в Риме.
12. Театр Помпея в Риме.
13. Я. Сансовино. Палаццо Корнер. 1532 г.
14. Б. Амманати. Палаццо Питти. 1558—1570 гг.
15. Микеланджело. Гробница Юлия II. Рим, церковь Сан-Пьетро ин Винколи. 1542—1545 гг.
16. А. Палладио. Палаццо Вальмарана. Виченца. 1508—1530 гг.
17. Микеланджело. Капитолийский музей. 1537—1539 гг.
18. Г. Земпер. Здание придворного театра в Дрездене. 1838—1841 гг.
19. Дж. Саккони. Монумент Виктора Эммануила II в Риме. 1884—1911 гг.
20. Ш.-Б. Цуг. Павильон «Натолин» под Варшавой. 1780 г.
21. М. М. Перетяткович. Проект здания народных собраний. 1906 г.
22. А. Е. Белогруд. Проект Дворца труда в Москве. 1922 г.
23. М. М. Синявер, С. С. Темкин. Проект синтетического театра в Свердловске. 1931 г.
24. А. И. Таманян. Народный дом в Ереване. 1931 г.
25. И. Г. Лангбард. Театр оперы и драмы в Минске. 1931 г.

ОСНОВНЫЕ ОБРАЗНЫЕ ТЕМЫ СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ДВОРЦОВО-ХРАМОВАЯ ТЕМА

■ В.Н.СИМБИРЦЕВ, Н.А.ХОМУТОВ. ПЛАНЕТАРИЙ, 1954.

КОМПАКТНЫЙ ТИП



ДВОРЦОВО-ХРАМОВАЯ ТЕМА В СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

1—5. В. Н. Симбирцев, Н. А. Хомутов. Планетарий. 1954 г.

Прототипы архитектурной образности

6. Пантеон в Риме. 125 г. н. э.

7. Д. И. Жилярди. Музыкальный павильон в Кузьминках. 1820 г.

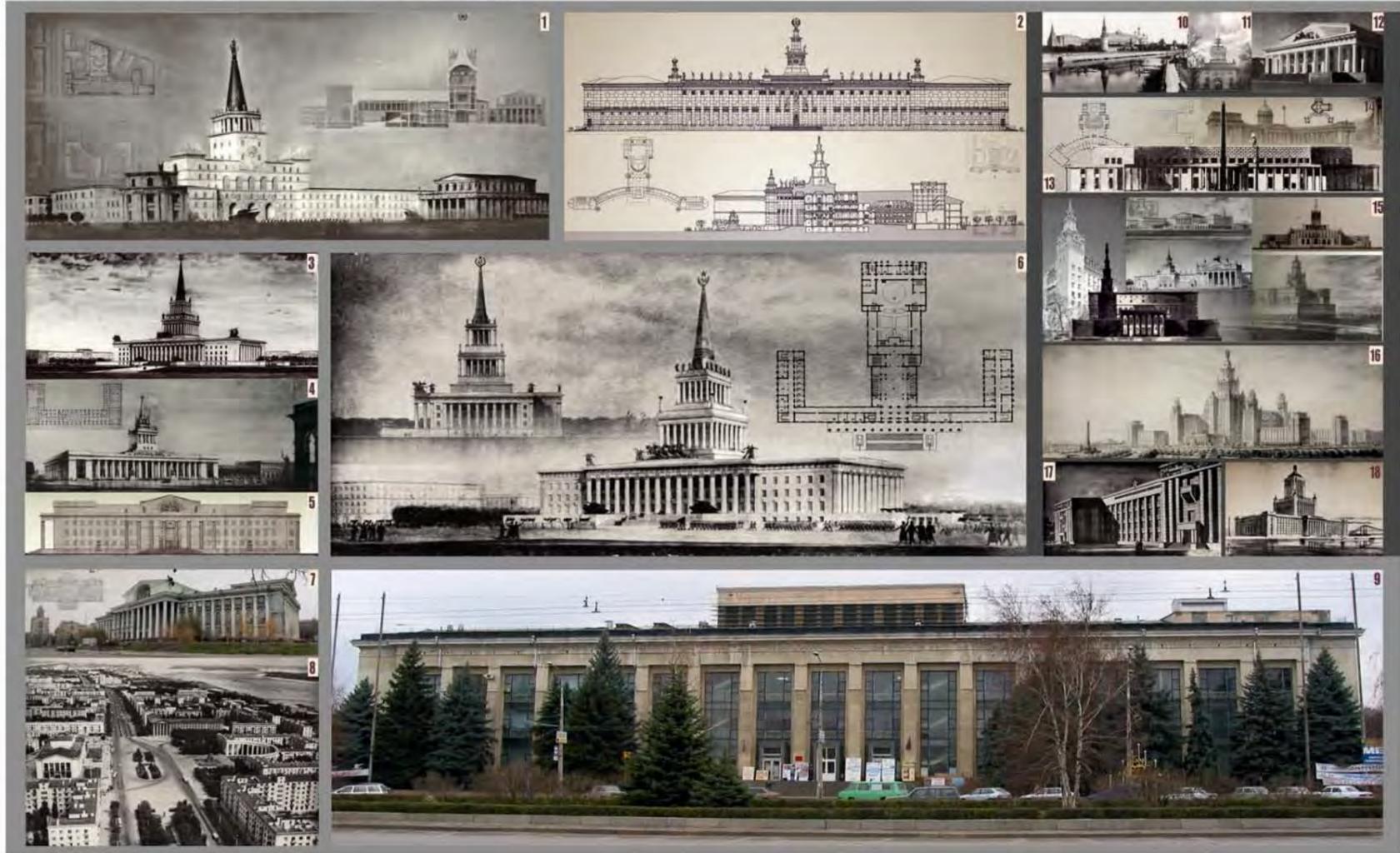
8. А. Канова, А. Сельва. Мавзолей Кановы под Пассаньо. 1819—1833 гг.

9. Д. Р. Поуп. Мемориал Джефферсона. Вашингтон. 1934—1943 гг.

ОСНОВНЫЕ ОБРАЗНЫЕ ТЕМЫ СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ ДВОРЦОВО-ХРАМОВАЯ ТЕМА

■ ДОМ СОВЕТСКОЙ АРМИИ, 1949-1958.

РАЗВЕРНУТЫЙ ТИП



ДВОРЦОВО-ХРАМОВАЯ ТЕМА В СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

1. В. Е. Масляев, Е. И. Левитан, Б. Г. Гольдман. Проект Дома Красной армии. 1949—1950 гг.
2. А. С. Плотников. Проект Дома Красной армии. 1950 г.
3. В. Е. Масляев, Е. И. Левитан, Б. Г. Гольдман. Проект Дома Красной армии. Вариант. 1953 г.
4. В. П. Статун. Проект Дома Красной армии. 1953 г.
5. В. П. Статун. Проект Дома Красной армии. 1958 г.
6. В. Е. Масляев, Е. И. Левитан, Б. Г. Гольдман. Проект Дома Красной армии. Вариант. 1953 г.
7. Я. А. Корнфельд. Дворец культуры им. Ленина завода «Красный Октябрь». Аналог Дома Красной армии. 1960 г.
8. Дом офицеров в ансамбле площади Ленина.
9. В. П. Статун. Дом офицеров Советской армии. 1958 г.

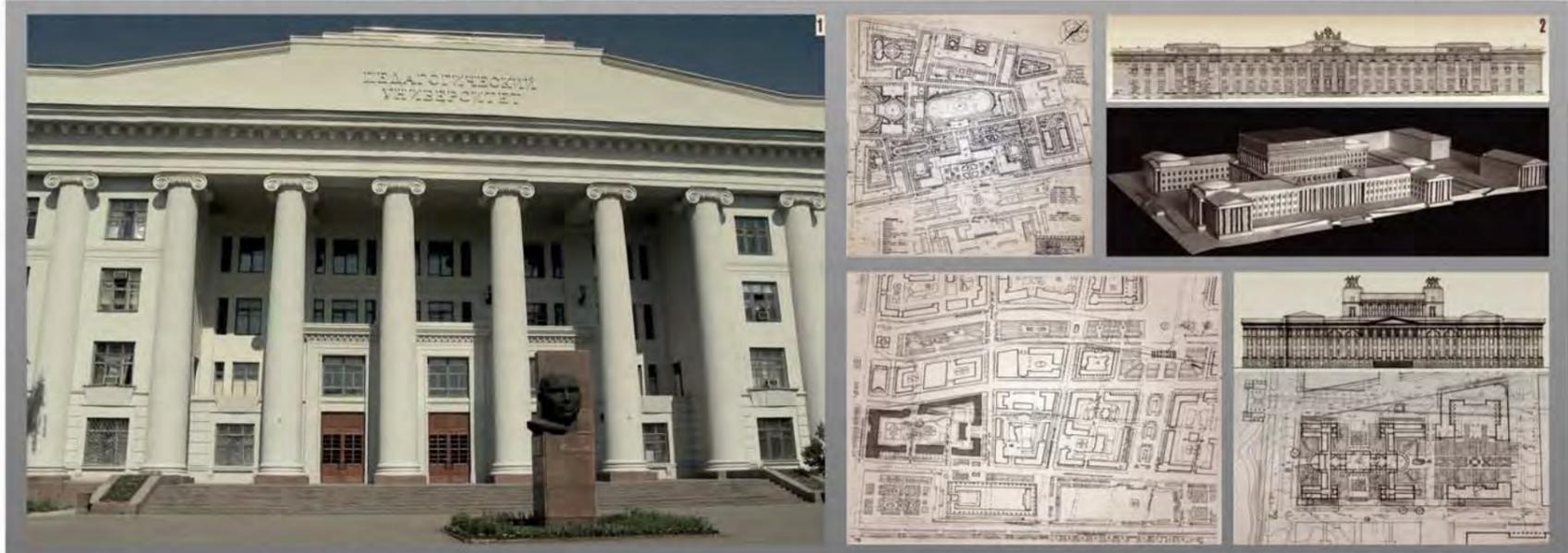
Прототипы архитектурной образности

10. Московский Кремль.
11. А. Д. Захаров. Адмиралтейство в Петербурге. 1823 г.
12. Тома де Томон. Биржа в Петербурге. 1810 г.
13. И. А. Фомин. Дом Красной армии в Ленинграде. 1933 г.
14. Воронихин. Казанский собор в Петербурге.
15. Влияние произведений И. В. Жолтовского на архитектурную образность Сталинградского Дома Красной армии: Проект Дворца советов в Москве, 1931 г. Проект Дворца советов в Москве, 1932 г. Жилой дом на Смоленской площади, 1945 г. Проект Дома союзов в Москве, 1954 г. Реконструкция здания Московского ипподрома, 1950—1955 гг. Проект Дома советов в Сталинграде (совместно с О. М. Барщ), 1947 г.

16. Л. В. Руднев. Проект здания МГУ на Ленинских горах. 1948 г.
17. И. Г. Лангбард. Дом Красной армии в Минске. 1932 г.
18. А. В. Щусев. Здание АН СССР. 1948 г.

■ В.Е.МАСЛЯЕВ, Г.Ф.БОРИСЕНКО. ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ, 1954.

РАЗВЕРНУТЫЙ ТИП



■ ДРУГИЕ ЗДАНИЯ РАЗВЕРНУТОГО ТИПА



ДВОРЦОВО-ХРАМОВАЯ ТЕМА В СТАЛИНГРАДСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ

1. В. Е. Масляев, Г. Ф. Борисенко. Педагогический институт в Сталинграде. 1954 г.
2. В. Е. Масляев, Г. Ф. Борисенко. Педагогический институт в Сталинграде. Варианты. 1949—1954 гг.
3. Б. Г. Гольдман. Гостиница «Интурист». 1957 г.
4. В. Н. Симбирцев, Г. Ф. Борисенко. Здание Лесного техникума. 1958 г.
5. Е. И. Обухов, А. И. Кулев. Здание Администрации Волгоградской области. 1950—1953 гг.
- 6—9. ДК им. Гагарина. 1930—1950 гг.

ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ СТРОЙ СТАЛИНГРАДА-ВОЛГОГРАДА

■ ТЕМА ЦЕНТРА



■ ТЕМА ВРАТ



■ ТЕМА ПУТИ



■ ТЕМА ГРАНИЦ



ОБРАЗНО-ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ СТРОЙ СТАЛИНГРАДА-ВОЛГОГРАДА

1. В. Н. Симбирцев, Б. Г. Гольдман, А. В. Куровский, Е. И. Левитан, В. Е. Масляев, И. Е. Фиалко и др. Проект центральной набережной Сталинграда. Фрагмент. 1953—1954 гг.
2. Площадь Павших Борцов.
- 3—5. Жилая застройка по проспекту им. Ленина в Краснооктябрьском районе. Примеры организации дворовых и уличных пространств.
6. И. Е. Фиалко, В. Н. Симбирцев. Пропилеи центральной набережной Сталинграда. 1953 г.
7. И. Е. Фиалко, В. Н. Симбирцев. Пропилеи центральной набережной Сталинграда. Панорама с Волги. 1953 г.
- 8—9. Жилая застройка в Тракторозаводском районе.
10. Жилая застройка в Центральном районе.
11. Структурное подобие центрального ансамбля Волгограда (Ю. В. Коссович, В. Е. Масляев, А. С. Леушканов, 1973 г.) и египетского храмового комплекса.
12. Центральный ансамбль Волгограда. Аллея Героев.
13. Проспект им. В. И. Ленина в Центральном районе.
14. Я. Б. Белопольский, В. Е. Вучетич. Мемориальный комплекс на Мамаевом Кургане в Центральном районе Волгограда.
15. Ул. Титова в Краснооктябрьском районе.
16. Е. И. Левитан. Дом связи. Эскиз. 1950 г.
- 17—18. Малый проспект им. Ленина в Краснооктябрьском районе.

Учебное электронное издание

Янушкина Юлия Владимировна

**АРХИТЕКТУРА СТАЛИНГРАДА 1925—1961 гг.
ОБРАЗ ГОРОДА В КУЛЬТУРЕ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ**

Учебное пособие

Начальник РИО *М. А. Песчаная*

Зав. редакцией *О. А. Шипунова*

Редактор *И. Б. Чижикова*

Компьютерная правка и верстка *А. Г. Вишняков*

Минимальные систем. требования:

PC 486 DX-33; Microsoft Windows XP; Internet Explorer 6.0; Adobe Reader 6.0.

Подписано в свет 14.11.2014.

Гарнитура «Arno Pro Caption». Уч.-изд. л. 8,0. Объем данных 6,8 Мбайт.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Волгоградский государственный архитектурно-строительный университет»

Редакционно-издательский отдел

400074, Волгоград, ул. Академическая, 1

<http://www.vgasu.ru>, info@vgasu.ru