

Санкт-Петербург

# АРХИТЕКТУРНЫЙ АЛЬМАНАХ

Выпуск 1  
2016



# АРХИТЕКТУРНЫЙ АЛЬМАНАХ

Выпуск 1

Санкт-Петербург  
2016

ББК 85.11  
УДК 72.03

A87 **Архитектурный альманах. Выпуск 1 / СПбГАСУ**  
СПб.: «Издательско-полиграфический комплекс «НП-Принт», 2016. — 152 с. ил.

В выпуске представлены статьи по разнообразной архитектурно-градостроительной и историко-архитектурной тематике, включая биографические публикации (С. П. Заварихин, В. Б. Бесолов, А. И. Чапель), публикации по теории архитектуры (В. С. Горюнов) и по истории управления архитектурным процессом в России (М. В. Золотарева). Проблемам исторических городов посвящены статьи М. А. Гранстрем и Г. Ф. Битухеевой. Анализ конкретных объектов проводят в своих публикациях Т. П. Виноградова и З. Н. Ключвина.

ISBN 978-5-901724-26-2

© Коллектив авторов, 2016  
© Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет, 2016  
© НП «Международная Гильдия Мастеров», 2016

## Уважаемый читатель!

**П**еред вами первый выпуск «Архитектурного альманаха». Событие для нас знаменательное и во многом уникальное. Много лет, участвуя статьями в вузовских научных сборниках, мы мечтали расширить тематику своих публикаций и сферу их влияния на состояние архитектурно-исторической культуры. Наконец, такая возможность нам была предоставлена ректоратом. Теперь нужно эффективно и грамотно воспользоваться ею. Научно-публицистический «жанр» альманаха нам показался оптимальным для реализации наших творческих амбиций. Именно альманах, не скованный узкой тематической направленностью публикаций, позволяет соединить на своих страницах строго научные и научно-публицистические статьи, отражающие то, что называется историко-архитектурным процессом. Ведь история архитектуры неотделима от конкретики «человеческого фактора», от борьбы мнений, суждений, версий, трактовок. Весь этот конгломерат «факторов влияния» может найти отражение на страницах альманаха. В итоге история

и теория архитектуры получают дополнительные возможности выхода к более широкой аудитории.

Конечно, столь амбициозные замыслы не могут быть реализованы силами только сотрудников Архитектурного факультета СПбГАСУ. Поэтому мы открыты для авторов других центров и очагов изучения истории и теории архитектуры, включая зарубежные. СПбГАСУ как старейший строительный вуз страны, готовящийся отметить свое 185-летие, по праву может претендовать на роль одного из ведущих в благородном и столь необходимом деле историко-архитектурного образования и просвещения.

Первый выпуск альманаха — это пробный камень, который поможет усовершенствовать структуру, тематику и общую направленность альманаха в будущем. А пока просим не судить нас слишком строго. И приглашаем к сотрудничеству.

**Главный редактор  
Светозар Заварихин**

Санкт-Петербургский  
государственный  
архитектурно-строительный  
университет  
Архитектурный факультет

---

**АРХИТЕКТУРНЫЙ АЛЬМАНАХ  
ВЫПУСК 1**

Санкт-Петербург, 2016

---

**Адрес редколлегии:**  
190005, Санкт-Петербург,  
2-я Красноармейская, 4.  
Оф. 706А  
Тел. (812) 575-05-51  
e-mail: ahistory@mail.ru

## СОДЕРЖАНИЕ

*Светозар Заварихин*  
Династические параллели ..... 7

*Татьяна Виноградова*  
Стальное кружево  
на Нижегородской стрелке ..... 32

*Василий Горюнов*  
К проблеме стиля  
в теории архитектуры ..... 40

*Милена Золотарева*  
Как управляли  
строительством в России  
с конца XVII до начала XVIII в. .... 58

*Мария Гранстрем*  
Реальны ли научные методы  
реконструкции фрагментов  
исторических городов? ..... 71

*Владимир Бесолов*  
Легендарная Заха Хадид:  
через тернии жизни  
в звёздный полёт ..... 81

Саргылана Дьяконова Этнос Саха в музейно-выставочном комплексе «ЫСЫАХ» .....	100
Александр Чепель «Готический модерн» в творчестве архитектора А. Л. Лишневого .....	112
Зоя Клюквина Уточнение даты постройки здания Благородного собрания в Петербурге .....	122
Гульнара Битухеева «Разделённый» Прокопьевск .....	128
Светозар Заварихин Кафедра истории и теории архитектуры .....	142
Приложение Авторам статей .....	150

**Редакционная коллегия:**

**С. Заварихин**

(Санкт-Петербург) —  
главный редактор

**А. Гельфонд**

(Нижний Новгород)

**М. Гранстрем**

(Санкт-Петербург) —  
ответственный редактор

**В. Жуков** (Санкт-Петербург)

**М. Золотарева**

(Санкт-Петербург) — заместитель  
главного редактора

**О. Кефала** (Санкт-Петербург)

**Н. Крадин** (Хабаровск)

**В. Мостович** (Санкт-Петербург)

**О. Явейн** (Москва)

**Ю. Янковская** (Екатеринбург)

Научный редактор —

**С. Семенцов**



Доходный дом П. Т. Бадаева  
на ул. Восстания  
Архит. В. А. и Г. А. Косяковы. 1904–1905  
Фото В. Антощенкова

УДК 72.03:72.011.3

Светозар Павлович Заварихин,  
д-р арх., профессор  
(Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет)  
E-mail: z-svetozar@mail.ru

Svetozar Zavarichin,  
Dr. of archit., Professor.  
(Saint Petersburg State University  
of Architecture and Civil Engineering)  
E-mail: z-svetozar@mail.ru

## ДИНАСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ просматривая семейный архив

### DYNASTIC PARALLEL Looking through the family archives

Статья посвящена истории династии Чарушиных, к которой автор имеет непосредственное отношение. Тезисно прослеживается жизненный и творческий путь художников Дмитрия, Евгения и Никиты Чарушиных, архитектора Ивана, юриста Аркадия, революционера и журналиста Николая. Приведены краткие сведения об авторе статьи.

**Ключевые слова:** *Вятка, Чарушины, архитектура, революционеры, книжная графика.*

The article is devoted to the history of the dynasty Charushin, to which the author has a direct relationship. Tezисно traces the life and career of Dmitry artists, Eugene and Nikita Charushin, architect Ivan, lawyer Arkady, revolutionary and journalist Nicholas/ Brief information about the author of the article.

**Keywords:** *Vyatka, Charushin, architecture, revolutionary, book graphics.*

Семейные архивы тихо ждут своего часа. Приходит время — и они оживают от пробудившегося интереса к ним. Пожелтевшие фотографии, письма, газетные вырезки не спеша начинают «говорить и показывать» то, что раньше воспринималось лишь как театр теней из той далекой промелькнувшей жизни, к которой ты причастен лишь фактом своего рождения. Непрерывная нить памяти и кровные узы, просвечиваясь сквозь вневременные свидетельства семейных архивов, начинают плести многоцветный ковер совместных, неразделимых, хотя и очень разных судеб — оборвавшихся и продолжающихся. Никто не одинок в этом безостановочно вращающемся мире, каждый с неизбежностью «встроен» в плотную историческую ткань конкретных судеб — далеких и близких. Для меня эта судьбоносная неизбежность проявилась в принадлежности к архитектурно-художественной династии Чарушиных.

Старинный город Хлынов, дальняя окраина Центральной России... При Екатерине II он был переименован в Вятку и стал постоянным местом политической ссылки. Так, в мае 1835 года сюда был привезен в сопровождении жандармов А. И. Герцен, а через полгода, тоже по этапу, в Вятку доставили и талантливого архитектора-самоучку А. Л. Витберга, автора неосуществленного проекта грандиозного храма Христа Спасителя на Воробьевых горах в Москве. Вятке зодчий подарил проект собора Александра Невского, который через четверть века станет главной архитектурной доминантой города (в 1937 году здание взорвут). Витберга в Вятке сменил другой известный ссылный — недавний выпускник Царскосельского лицея М. Е. Салты-

ков-Щедрин. Познав здешнюю жизнь, он напишет в своих знаменитых «Губернских очерках», что «из этого города даже дороги дальше никуда нет, как будто здесь конец миру».

В мае 1837 года Вятку посетил будущий император Александр II, который тогда совершал поездку по России вместе с поэтом Василием Жуковским и ученым-путешественником К. И. Арсеньевым. Для города это было событием грандиозного масштаба.

В 1918 году в Вятке целый месяц находились пять родственников Николая II, но уже в качестве ссыльных.

Сменявшие друг друга группы образованных, самостоятельно мыслящих политических ссыльных не могли не поднять уровень общественной атмосферы



Панорама Вятки.  
Фото начала XX в.

в провинциальной Вятке\*. Не случайно именно здесь был открыт краеведческий музей (один из первых в России), работали театр, библиотека-читальня, ботанический сад, кинотеатр. А привнесенные ссыльными революционные идеи оказались вполне соответствующими

\* В 1830-х гг. в Вятке было 800 домов (в основном деревянных), 19 церквей, два монастыря и 160 купеческих лавок. Население составляло 10,5 тыс. человек. С большой теплотой вспоминал о Вятке 1870-х К. Э. Циолковский, проведший там свои юношеские годы: «..оказалось, этот губернский город ничем не хуже, а в чем-то, своей библиотекой, например, лучше Рязани. Полюбились мне и коренные вятичи, люди смысленные, смелые, предприимчивые, умельцы на все руки».



Собор святого благоверного князя Александра Невского в Вятке  
Архит.  
А. Л. Витберг  
1839–1864

умонастроению вятского общества, частью которого были представители многочисленного семейства Чарушиных.

Происхождение фамилии этого семейства пока не выяснено, известно лишь, что она упо-



Панорама Вятки.  
Фото начала XX в

минается в переписных книгах 1615 года, а недалеко от Вятки до сих пор существует село Чарушины. Первым официально установленным представителем династии был черношошный крестьянин деревни Чарушинская мельница Иван Евдокимов Чарушин (1708–1790). Его старший сын Дмитрий (1734–1810),



*Дмитрий  
Чарушин  
Автопортрет  
1834*

тоже крестьянин, стал иконописцем. Скопив капитал, он в 1795 году записался в вятское купечество, а через восемь лет купил в Вятке участок и построил там деревянный дом. Из его пяти сыновей трое продолжили «иконное дело». Среди них был и Яков, сын которого Дмитрий стал первым в губернии профессиональным художником с академическим образованием. Брат Якова, Иван (1794 г.р.), дослужившийся до титулярного советника, вошел в историю

как отец Аполлона, от которого и пошли основные творческие ветви династии.

Дмитрий Яковлевич  
ЧАРУШИН  
(1813–1900)

Талантливый художник-самоучка, получивший первые уроки живописи у своего отца, Дмитрий, возможно, так и остался бы провинциальным живописцем, если бы на его творчество не обратил внимание ссыльный А.И. Герцен. На выставке «Естественные и искусственные произведения губернии», устроенной им к приезду в Вятку наследника российского престола, демонстрировались и картины Чарушина, в том числе его автопортрет. Эта работа очень понравилась воспитателю наследника В. Жуковскому. После знакомства с Дмитрием он обещал содействие его поступлению в Академию художеств и, более того, посоветовал ссыльному Витбергу, как талантливому живописцу, стать учителем Чарушина, готовить его к вступительным экзаменам. Занятия у Витберга вскоре переросли в искреннюю дружбу двух художников, несмотря на четвертьвековую разницу в возрасте. Пятидесятилетний зодчий, больной, лишенный средств к существованию, обремененный большой семьей (12 детей), но продолжавший надеяться,

что его храм Христа Спасителя в Москве обязательно построят, искренне привязался к начинающему художнику\*. Дмитрий почти ежедневно приходил к нему. Там он всегда встречал Герцена, который высоко ценил талантливого зодчего и даже помогал ему материально. Витберг был очень гостеприимным. У него часто бывали губернатор, ссыльные поляки, купцы, вятская молодежь. Герцен читал Витбергу «Философические

\* Позже Дмитрий вспоминал, что при появлении Витберга на улицах города прохожие останавливались и с любопытством его рассматривали, а купцы выбегали из лавок, чтобы посмотреть на знаменитого ссыльного.

письма» Чаадаева и свои статьи, а Чарушин написал портрет дочери Витберга Веры.

В 1840 году Дмитрий стал пенсионером Общества поощрения художников (в отчете Общества говорилось, что Чарушин «обнаруживает весьма примечательный талант к портретной живописи»). Но в том же году Витберг, помилованный императором, покинул Вятку. В мае следующего года уехал в Петербург и Дмитрий. В июне он был принят в Академию художеств. Учебе он отдавал все время и все силы. Его друг Витберг с удовольствием сообщал вице-президенту академии Ф.П. Толстому, что Чарушин «прилежно и непрерывно посещал классы академии под назиданием г-на профессора Маркова».



Дмитрий  
Чарушин  
Семейный  
портрет  
1862–1864

Но жилось Чарушину в Петербурге трудно: помощи из дома не было совсем, а стипендия Общества составляла всего 10 рублей ассигнациями (3 рубля серебром). Месяцами приходилось питаться похлебкой из коровьих хвостов. Так же бедствовал и Павел Федотов, с которым Чарушин очень подружился.

За время учебы Дмитрий написал несколько портретов, в том числе жены ректора Академии художеств по отделению скульптуры В.И. Демут-Малиновского. Его работы многие хвалили. Тем не менее академию он закончил в 1847 году с низшим званием неклассного художника. В том же году он автоматически выбыл из числа пенсионеров Общества поощрения художников. Почти восемь лет после этого он безуспешно пытался пробиться на более высокий уровень исполнением конкурсных программ. На жизнь зарабатывал немногочисленными частными заказами. И по-прежнему продолжал общаться с Витбергом, который тяжело переживал свою неостребованность (по словам Герцена, «он ждал смерти»). В 1852 году Витберга после смерти жены разбил паралич. В том же году в психиатрической больнице в возрасте 37 лет умер Павел Федотов. Через три года на руках у Чарушина умер и Витберг.

Почти сразу после всех этих печальных событий Дмитрий в 1855 году вернулся в Вятку. Однако через десять лет, в 1865-м

году, он вновь уехал в Петербург в надежде все-таки получить более высокое звание. Но его как будто преследовал рок. Полное разочарований петербургское десятилетие осталось позади, и в 1875 году Дмитрий окончательно вернулся в Вятку, где прожил еще четверть века. Художник А. Рылов, детство которого прошло в Вятке, писал в своих «Воспоминаниях», что «старый художник Д. Чарушин жил замкнуто, никого к себе не пускал кроме тех, кто посвятил себя искусству». Все последние двадцать пять лет он писал свой автопортрет, постоянно фиксируя возрастные изменения внешности.

Умер Дмитрий Чарушин на семьдесят восьмом году жизни. У него не было детей, его династическая ветвь оборвалась. Но очень перспективной оказалась параллельная ветвь его двоюродного брата Аполлона.

Аполлон Иванович  
ЧАРУШИН  
(1820–1866)

Несмотря на своё имя сам Аполлон не имел отношения к искусству. Это был добродушный, с хорошим чувством юмора человек. После окончания уездного училища поступил в 1835 году в Вятскую гимназию, но не закончил ее из-за сложного материального положения. Сменил несколько мест работы,

служил и в Вятской палате уголовного суда, откуда был переведен на должность письмоводителя Окружного управления в уездный город Орлов. Там он поселился в двухэтажном каменном доме купца Юфорова (родственника жены), в котором занял первый этаж, а второй сдавал в аренду казначейству. В Орлове он и женился. По работе ему часто приходилось бывать в разъездах; во время одной из поездок он умер, оставив семью без средств к существованию. На помощь пришел брат вдовы Иван Юферов, который отдал им доход от водяной мельницы и часто помогал деньгами.

Из восьми детей Аполлона Ивановича основателями творческих династических линий стали трое сыновей — Николай, Аркадий и Иван.

Николай Аполлонович  
ЧАРУШИН  
(1851–1937)

После окончания Вятской гимназии и нескольких лет работы в разных местах, двадцатилетний Николай едет в Петербург, где поступает в Технологический институт. Вятское земство платило ему стипендию 250 рублей. Это было время общественного подъема после отмены крепостного права, когда в России активно распространялись революционные идеи, возникали многочисленные кружки. В Вятке

народническими идеями проникся учащийся земского училища Степан Халтурин, который привлекал братьев Чарушиных к изготовлению и распространению листовок. Приезжая на каникулы в Вятку, Николай вновь подключался к этой работе.

В Петербурге Николай снимал квартиру со своим вятским приятелем, революционно настроенным студентом Медицинской академии Н. К. Лопатиным, двоюродным братом Германа Лопатина — известного народника, друга Маркса и первого переводчика «Капитала». Вместе они вошли в крупный кружок Н. Чайковского, в котором среди многих других состояли С. Перовская и П. Кропоткин. На том этапе главным делом чайковцев была пропаганда среди рабочих, «хождение в народ». Большое влияние на их взгляды оказывали произведения Н. Чернышевского, И. Тургенева, Н. Добролюбова, Д. Писарева, Н. Михайловского, Ф. Лассаля и других «властителей дум». Николай забросил учебу и перешел на нелегальное положение. Совершил поездку по России, устанавливая связи.

В январе 1874 года Чарушин наскочил на обыск, был арестован и помещен в огромную пересыльную тюрьму — Литовский замок. Арестовали тогда многих, в том числе его невесту А. Кувшинскую и Кропоткина (все они полностью отказались от дачи показаний). Николая вскоре перевели



*Николай Чарушин  
1870-е*

в Трубецкой бастион Петропавловской крепости. Четыре года длилось предварительное заключение, в течение которого в одиночных камерах погибло почти восемьдесят человек. От полной изоляции, без книг и общения Чарушин стал забывать русский язык, уже готовился к смерти. На третьем году заключения



*Обложка альбома  
«Типы Монголии»  
1890-е*

товарищи на воле подготовили ему побег, но попытка не удалась. От второй попытки он отказался.

Лишь в 1877 году его младшему брату Аркадию, приехавшему поступать в университет, удалось добиться получасового свидания. Вскоре разрешили также два свидания с Софьей Перовской и свидание с невестой (тоже заключенной). В том же году начался знаменитый «процесс 193-х» по делу о революционной пропаганде, объединивший дела нескольких организаций. Многие тогда освободили, но Чарушин получил девять лет каторги с последующим поселением. Ходатайство о смягчении наказания было отклонено.

После суда Чарушин обвенчался в церкви Литовского замка с Кувшинской, которую к тому времени освободили. В июле 1878 года его заковали в кандалы и отправили на особом поезде в Сибирь. Жена последовала за ним. По дороге Николай заболел тифом и в Иркутскую тюрьму был привезен в бессознательном состоянии. После выздоровления был этапирован (на телеге и пешком) за тысячу километров в Нижне-Карийскую тюрьму, почти на берегу Карского моря (Полярный Урал). Позже его перевели в Средне-Карийскую тюрьму, где были одни политические.

Так как срок каторги уменьшили на пять лет предварительного заключения, то в 1882 году Чарушин с женой и дочкой были

под конвоем доставлены на прииски в Читу. Там узнали о казни Халтурина. Следующим местом ссылки был патриархальный Нерчинск. Жена везде работала учительницей, а Николай — в конторе. Удавалось немного подрабатывать. Заодно он осваивал фотографию.

Летом 1886 года Чарушины уехали на поселение в Троицкосавск — один из самых значительных городов Забайкалья, на границе с Монголией. Особенно славилась слобода Кяхта, где шла бойкая торговля чаем и свободно общались русские с китайцами. Некоторые купцы были потомками декабристов — свободные и независимые. Чарушин много ездил с фотоаппаратом по Восточной Сибири, где в городках многочисленные политические ссыльные создавали особую атмосферу. В Троицкосавске Чарушины прожили девять лет. Вместе с единомышленниками создали библиотеку, отделение Географического общества и этнографический музей\*. Удалось даже выпустить фотоальбом «Типы Монголии».

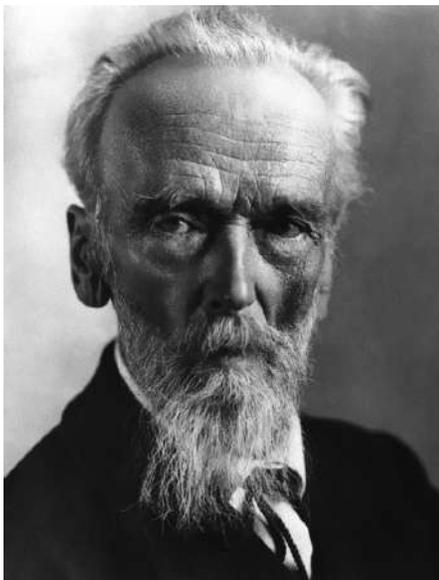
Попав под три манифеста, Николай получил право на полную

\* В 1989 г. автор этих строк участвовал в торжествах по случаю 100-летия Этнографического музея в Кяхте. Там отмечалась и большая роль местных купцов, финансировавших краеведческую и просветительскую деятельность Чарушина.



Николай Чарушин  
1900

свободу. В 1895 году Чарушины с чувством неопределенности вернулись в Вятку. После двадцатидвухлетнего перерыва Николаю пришлось вновь утверждать себя на родной земле: стал работать в губернском земстве, но продолжал и революционную деятельность: в городе тогда было много ссыльных народников. В 1905-м он году организовал «Вятский



Николай Чарушин  
1940-е

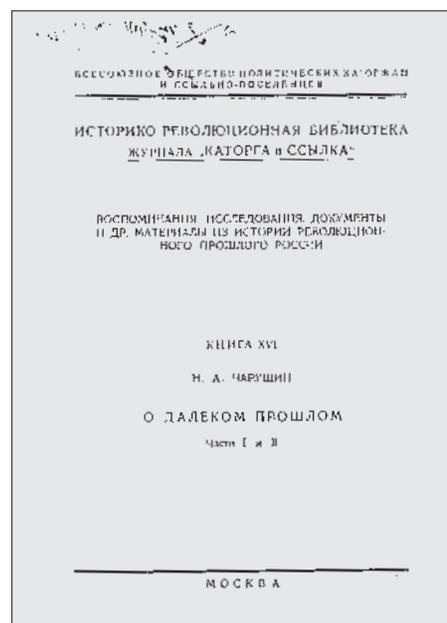
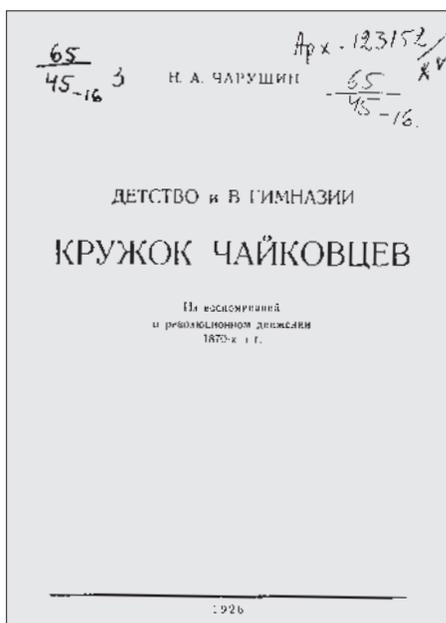
демократический союз», участвовал в создании «Всероссийского крестьянского союза».

Во время Февральской революции, когда в Вятке тоже стали возникать революционные организации, Чарушин возглавил Комитет Крестьянского союза, а в октябре 1917 года вошел в состав Совета Верховного управления губернией, который заявил о непризнании власти большевиков и о выделении Вятской губернии в самостоятельную республику. Был дважды арестован и осужден, но выпускался на поруки (один раз освободить его приезжал комендант Вятского укрепрайона, будущий маршал В. Блюхер). В ноябре 1922 года Н. Чарушин стал членом Общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, организованного по инициативе Ф. Э. Дзержинского. Им были опубликованы мемуары «О далеком прошлом» и «Кружок

чайковцев». До конца жизни занимался литературной и просветительской работой.

Аркадий Аполлонович  
ЧАРУШИН  
(1856–1922)

Учился в Вятке на краснодеревицка в земском техническом училище вместе со Степаном Халтуриным, с которым распространял революционную литературу. Но настоящим другом юности был слушатель духовной семинарии Виктор Васнецов — будущий известный художник. В 1878 году Аркадий поступил на юридический факультет Петербургского университета. На втором курсе его несколько раз арестовывали и допрашивали из-за взрыва в Зимнем дворце, устроенного Халтуриным. Тем не менее это не помешало Аркадию



благополучно закончить университет и в 1883 году быть принятым в Переселенческое управление МВД коллежским ассессором, что соответствовало чину майора. Вскоре он стал заведовать переселенческим отделом Томской губернии, работал в Тюмени — этот город в то время был главным перевалочным пунктом перед распределением переселенцев по Сибири.

В 1898 году Аркадий Чарушин стал чиновником особых поручений МВД, а в 1906 году стал действительным статским советником. В том же году в ателье мадам де Люк увидел 19-летнюю белошвейку Евдокию Чижову — красивую, с утонченными чертами лица девушку. Как выяснилось, она из крестьянской семьи, неграмотная, оставшаяся сиротой в одиннадцатилетнем возрасте. Родственница отправила ее в Москву к генеральше учиться на портниху. Грубый



*Аркадий Чарушин  
1879*

нрав генеральши заставил Дусю бежать в Петербург, где ей удалось устроиться ученицей белошвейки в мастерскую мадам де Люк. Встреча с Аркадием изменила ее жизнь. Она стала гражданской женой пятидесятилетнего Чарушина, родила четырех детей и жила с ними в приволжском селе Завидово. Аркадий очень любил эту



*Тюмень. Благовещенская площадь.  
Фото начала XX в.*



*Светозар  
Заварихин  
2012*

свою семью, содержал ее, часто приезжал к ним, обвешанный подарочными коробками. Особенно любил старшую дочь Елизавету, мою будущую маму. До сих пор сохранились его письма, открытки и записки к ней — нередко шуточные и в стихах.

Несмотря на серьезный чин, Аркадий был натурой творческой и сочетал службу с литературой, журналистикой и наукой. Опубликовал около двадцати научных работ (в виде брошюр), посвященных различным аспектам народной жизни. В голодном послереволюционном Петрограде он, как «бывший», не смог найти себе работу и несмотря на помощь Дома писателей в 1922 году умер от тифа. Семья осталась без поддержки, и Елизавете приходилось ходить по окрестным деревням в надежде принести домой хоть немного еды.

После смерти Аркадия Чарушина Общество политкаторжан и ссыльнопоселенцев выпустило его автобиографический роман «Братья Уржумовы» с предисловием Николая Чарушина.

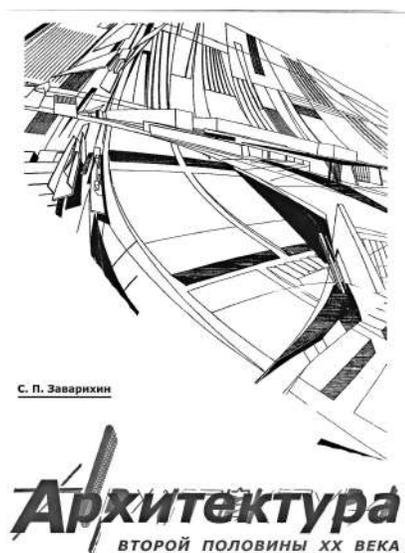
### Светозар Павлович ЗАВАРИХИН

Начавшаяся в 1941 году война разрушила все планы нашей семьи. Моего отца — Павла Васильевича, инженера, отправили на фронт, а маму — Елизавету Аркадьевну, чертежницу проектного института, мобилизовали вместе со всеми сотрудниками рыть окопы и траншеи на подступах к городу. Эвакуировали уже под обстрелами и авианалетами. В Ново-Кузнецке жили в бараках, кормились с собственного участка, зимой на окнах был толстый слой инея. В день Победы все кричали и плакали...

Послевоенный Ленинград был тихим и печальным. Жили в коммуналке, возле Смольного, в переулке со смешным названием Заячий. Ходил я в отцовской шинели до пола. Любил рисовать. Вечерами — занятия в художественной школе на Таврической. После семилетки нужно было платить за обучение — пошел в Топографический техникум — он относился к НКВД, поэтому там была двойная стипендия. После техникума — четыре года круглогодичных

экспедиций в таежных чащах и на уральских склонах. Заочно учился на автодорожном факультете в ЛИСИ. Неожиданно, в один день, пришло решение — я должен быть архитектором. Уволился с работы, ушел с заочного и с ходу поступил в ЛИСИ на архитектурный. Мама узнала об этом последней.

Поначалу архитектура шла трудно — все время куда-то заносило. К тому же много читал «не по программе»: журнал «Декоративное искусство», выпиывал «толстый» журнал «Вопросы литературы», печатался в многотиражке, посещал все до одной выставки, писал сценарии для конкурсных вечеров... Долго не получался дипломный проект «Музей обороны Ленинграда», пока, наконец, он не пришился мне отчетливо, во всех деталях. Рецензент В. Фромзель очень хвалил.



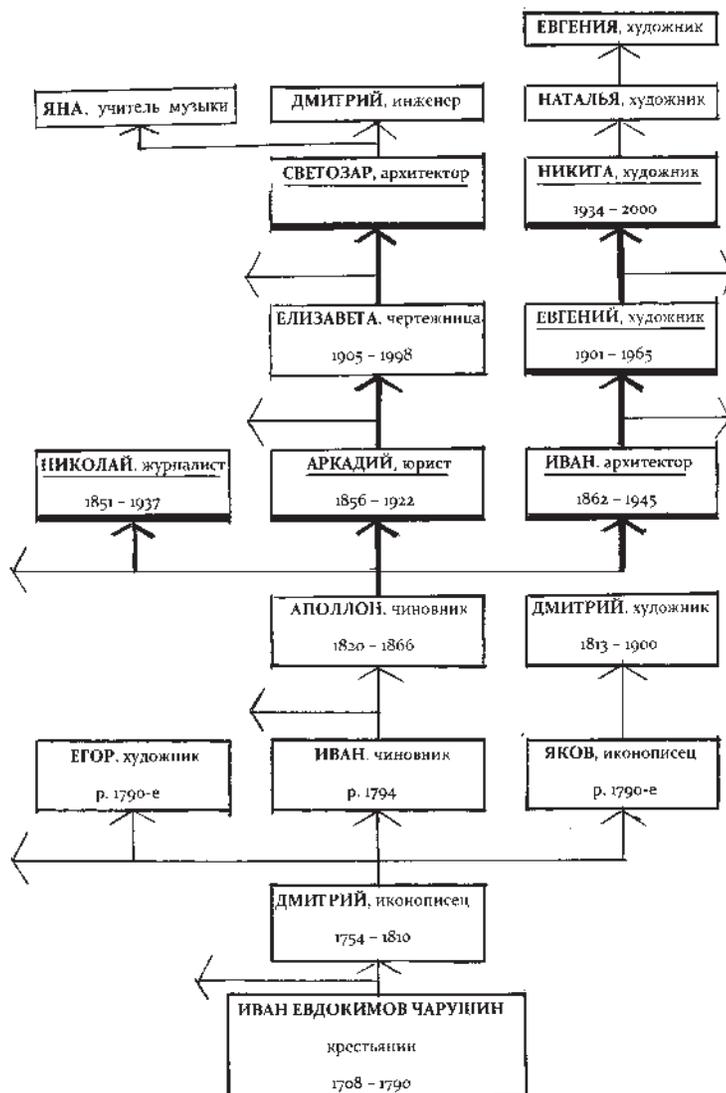
Обложка книги  
С. Заварихина

Распределился в ЛЕНМОРНИИПРОЕКТ — все объекты по Северу. Два раза инспектировал объекты вдоль всей Арктики. Очередные четыре года завершились поступлением в аспирантуру ЛИСИ, на кафедру истории архитектуры (по личному приглашению заведующего кафедрой проф. Н. Ф. Хомуецкого). Тема для того



Торговый комплекс  
в Санкт-Петербурге  
Арх. С. П. Заварихин,  
инж. Д. С. Заварихин  
2012

Фрагмент  
генеалогического  
древа Чарушиных



времени необычная: «Пластмасы в развитии современной архитектурной формы». После защиты распределился в Тюменский ИСИ. Преподавал, проектировал, строил, занимался изучением и охраной памятников Сибири. Вышло несколько книг по архитектуре Сибири. Вместо положенных трех проработал в Тюмени целых шесть лет. Вернулся на ту же кафедру, защитил докторскую диссертацию, стал заведующим кафедрой, выпустил еще десяток

книг, опубликовал множество статей, одновременно успевая заниматься проблемами охраны памятников, руководить работой аспирантов, а также кое-что проектировать и строить. В разнообразии интересов отчетливо вижу влияние всех династических «чарушинских» линий, включая независимость суждений и поступков. Даже работа в Тюмени соответствует реалиям судьбы моего деда Аркадия Аполлоновича Чарушина.

Иван Аполлонович  
**ЧАРУШИН**  
 (1862–1945)

Был последним, шестым ребенком в семье. С детства увлекался строительным делом (об этом писал Степан Халтурин в своих записках). В четырнадцатилетнем возрасте, получив повышенную стипендию от земства, поступил в Вятское техническое училище. Закончил его в 1883 году и сразу же поехал в Петербург поступать в Академию художеств. Но провалил первый же экзамен по рисунку. Пришлось снять комнату неподалеку от академии и ходить в скульптурный класс рисовать гипсовые фигуры. Кроме того, он брал уроки у студента живописного факультета Э.-Ф. Вирриха, а взамен учил его математике (тот хотел перевестись на архитектурный). Дополнительно поступил в Рисовальную школу А. Штиглица. Усмотрев в работах Чарушина



*Иван Чарушин  
 1880-е*

несомненные способности, ректор академии А. Резанов разрешил ему сдать экзамен по математике досрочно.

Поправив пошатнувшееся здоровье в Вятке, Иван в августе успешно сдал экзамен по рисунку, показав четвертый результат из 180. С 1884 года Иван Чарушин — студент Академии художеств и учится у таких мастеров, как А. Резанов,



*Квалификационный  
 конкурсный проект  
 Городской думы  
 в Санкт-Петербурге.  
 Архит.  
 И. Чарушин. 1889*

А. Кракау, Д. Гримма, Р. Гедике. Но материальное положение были тяжелым: земство отказало ему в стипендии. Помогла сама академия: совет профессоров, рассмотрев работы Чарушина, назначил ему денежную награду и стипендию.

Академию художеств Иван закончил в 1888 году со званием архитектор-художник III степени (аттестационным был проект богадельни в провинциальном городе). В качестве поощрения академия направляет его на двухгодичную стажировку к И. Китнеру и В. Шретеру. В 1889 году он был также помощником у профессора А. Померанцева, который тогда работал над конкурсным проектом Верхних торговых рядов в Москве (теперь это здание ГУМа). Одновременно Чарушин делал проект Городской думы в Петербурге, за который получил Малую Золотую медаль и звание архитектора-художника II степени. Еще через

год за проект Дворца Посланника\* он получил звание архитектора-художника I степени.

После таких успехов Чарушину стали предлагать работу в Москве, но он предпочел Сахалин. Возможно, хотел посмотреть мир. Поэтому выбрал морской путь (не так, как А. Чехов через четыре года после него, — на перекладных). До Сахалина Чарушин добирался два месяца — пересек Черное, Средиземное, Красное моря, посмотрел Константинополь, Шанхай, Сингапур, Гонконг.

На Сахалине Иван стал первым архитектором острова. Работы оказалось очень много: приходилось делать до 50 проектов в год. Приобрел опыт реального строительства. Женился на дочери чиновника местной администрации. В 1892 году родилась дочь Екатерина, которая потом будет играть в театре

\* Этот проект Г. Барановский поместил в своей знаменитой Энциклопедии.

Квалификационный конкурсный проект Дворца посланника.  
Фрагмент.  
Архит.  
И. Чарушин. 1890



В. Мейерхольда. К приезду во Владивосток наследника Николая Александровича Чарушин организовал и оформил выставку, которая очень понравилась двадцатидвухлетнему наследнику, и он подарил Ивану золотые часы работы Павла Буре.

После покушения в Японии на наследника Чарушин построил на Сахалине первое каменное здание — часовню.

В 1893 году Чарушин после смерти жены вернулся с дочерью в Вятку\*. Первые три года служил помощником губернского архитектора, потом его самого назначили на эту должность. Разработал более пятисот проектов, многие из которых были реализованы. Необходимость наблюдения за многочисленными объектами требовала утомительных и даже опасных поездок в отдаленные уголки необъятного Вятского (Пермского) края. Нередко брал с собой старшего сына Евгения.

Наиболее крупной постройкой Чарушина за пределами губернского центра стал Михайловский собор в Ижевске\*\*,

\* Второй раз Чарушин женился в Вятке в 1896 году.

\*\* Проект был заказан для Саранула, но для местных купцов стоимость строительства оказалась неподъемной. В 1937 году собор, несмотря на протесты И. Грабаря и других, был разрушен, а в конце 1990-х воссоздан по чертежам Чарушина.



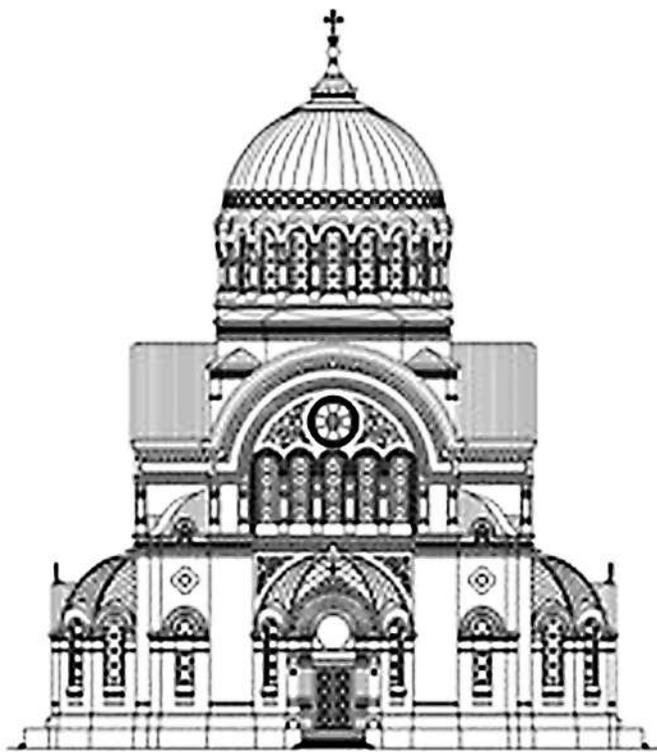
Часовня  
на Сахалине  
Архит.  
И. Чарушин. 1892



Ижевск. Свято-Михайловский собор  
Архит. И. Чарушин. 1897–1907



*Единоверческая церковь св. Серафима в Вятке  
Архит. И. Чарушин. 1904–1907*



*Свято-Троицкий собор в Вятке  
Архит. И. Чарушин. 1904*

спроектированный им в формах древнерусского зодчества (в облике храма угадываются черты собора Василия Блаженного в Москве и собора Ново-Иерусалимского монастыря в Истре). Но его основные монументальные здания, конечно же, сосредоточены в Вятке. Почти одновременно с храмом в Ижевске Чарушин строит в Вятке единоверческую церковь св. Серафима Саровского, выполненную в формах нарядного ярославского зодчества (после закрытия в середине 1930-х ее вновь откроют в начале 1940-х годов). Храм был заложен в 1904-м. В том же году началось строительство Свято-Троицкого собора в вятском Александроневском монастыре. Собор автор выполнил в византийском стиле. Он стоял на высоком месте\* и был второй архитектурной доминантой после собора, построенного Витбергом.

В год 300-летия Дома Романовых началось строительство компактного центричного Федоровского собора, в архитектурном облике которого явственно ощущалось влияние все еще модного тогда стиля модерн\*\*.

Среди гражданских построек дореволюционного периода в Вятке выделяются здания банков, выполненных в неоклассиче-

\* Собор был взорван в 1930-х гг.

\*\* Собор был разрушен в 1962 году по решению местных властей. На его месте в 2007-м построен деревянный храм.



*Магазин  
П. П. Клобукова  
в Вятке.  
Архит.  
И. Чарушин.  
1909–1910*

ском стиле, магазин П. Клобукова и особняк потомственного почетного гражданина Т. Булычева.

Магазин Клобукова своим закругленным фасадом объединяет две большие улицы, а нарядный стиль модерн придает перекрестку запоминающийся облик. Умение работать в различных стилях в то время было непременным условием профессиональной состоятельности зодчего. Чарушин в полной мере отвечал этому условию. Построенный им особняк Булычева демонстрирует свободное владение такой изысканной и сложной стилистикой как неоготическая, обогащенная к тому же элементами модерна (особенно в интерьере).

В послереволюционное десятилетие Ивану Чарушину пришлось служить во властных структурах (в том числе, связанных с музейным делом), заниматься научной и педагогической



*Федоровский собор в Вятке  
Архит. И. Чарушин. 1913–1915*

деятельностью, работать архитектором в Кожтресте, участвовать в архитектурных конкурсах. Возможность проектировать крупные здания в Вятке

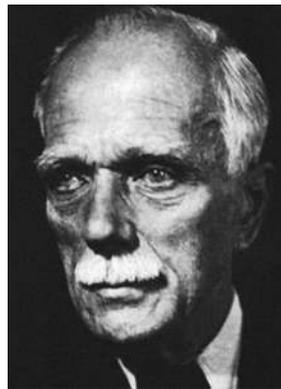
появилась лишь во второй половине 1930-х годов, когда им были построены гостиница «Центральная», Дом чекистов, главный универмаг.



Особняк  
Т. Ф. Булычева  
в Вятке  
Архит.  
И. Чарушин  
1908–1911

В 1939 году Иван Аполлонович по предложению сыновей\* переехал к ним в Ленинград, но с началом войны вернулся с семьей Евгения в Киров. Умер И. А. Чарушин

*\* Кроме Евгения, у Чарушина были дочь Екатерина и младший сын Владимир, который работал архитектором-декоратором и даже, по его словам, строил перспективы А. Щусеву. Умер в 2005 году.*



*Иван Чарушин  
1940*



*Гостиница  
«Центральная»  
в Вятке  
Архит.  
И. Чарушин  
1935–1937*



*Дом чекистов  
в Кирове  
Архит.  
И. Чарушин  
1939–1941*



*Киров. Открытие  
памятника  
Ивану Чарушину  
10 июля 2009*

29 июля 1945 года. Его могила затерялась, но была случайно обнаружена современными чекистами, по инициативе которых 10 июля 2009 года состоялось открытие памятника здечему, преобразившему облик старинной Вятки.

**Евгений Иванович  
ЧАРУШИН  
(1901–1965)**

Первым учителем рисования Евгения был, конечно, отец. А мать передала ему любовь к животным и птицам (в доме были все семь томов А. Брема «Жизнь животных»). В 1918 году он закончил вятскую мужскую гимназию вместе с со своим другом Юрием Васнецовым — будущим известным иллюстратором. Сразу был призван в Красную армию и два года выполнял

там обязанности декоратора. В 1920 году вернулся в Вятку, где работал в декоративной мастерской Васнецова. Но вдруг, неожиданно для всех уехал в Екатеринбург, где поступил в Горный институт. Однако в 1921 году Васнецов уговорил его уйти из института и поехать в Петроград поступать во ВХУТЕМАС (так тогда называлась Академия художеств). Но приняли только Васнецова, а Евгений вернулся в Вятку, чтобы через год все же поступить на живописный факультет (математику за него сдавал приятель). Учился у А. Карева, А. Савинова, М. Матюшина, А. Рылова. Интересовался многим, в том числе и супрематизмом, но всегда тянуло в книжную графику. Хотелось рисовать только животных. Результативности учебы мешало постоянное реформирование бывшей академии, эксперименты с учебными заданиями. Жил очень скромно: вместе с Васнецовым снимал комнату у сторожихи. Их приятелями были будущие известные художники В. Курдов, Н. Костров. По совету писателя В. Бианки вместе ездили в 1924 году на Алтай,

В 1926 году Евгений получил диплом художника и был на год мобилизован в армию. А Васнецов и Курдов в это время занимались у Малевича. В 1927 году вернулся в Ленинград и сразу пошел в Детский отдел Госиздата, к Владимиру Лебедеву, который тогда стремился создать принципиально новые книги

для детей. Посмотрев работы Чарушина, Лебедев принял его в отдел и поручил иллюстрировать рассказ Бианки «Мурзук». Через год книга вышла. Один рисунок был приобретен Третьяковской галереей. Лебедев, оказавший большое влияние на творческую манеру Евгения, высоко ценил его талант и потому бурно ревновал, когда тот заходил к С. Маршаку (Детиздат находился на верхнем этаже Дома книги на Невском проспекте). Самуил Яковлевич проницательно видел в Чарушине не только художника, но и писателя и всячески подталкивал его к написанию своих книг (тем более, что Евгений уже был автором двух опубликованных охотничьих рассказов). С 1930 года стали регулярно выходить книжки, написанные и проиллюстрированные Чарушиным. Горький хвалил эти работы.

В 1928 году Евгений женился на своей вятской знакомой Н. А. Зоновой. Жили супруги у той же сторожихи, вместе с братом Владимиром. В 1934 году родился сын Никита, вскоре ставший героем отцовских, чарушинских рассказов. До войны Евгений Иванович издал около двадцати своих книг.

Во время войны он жил в Кирове, рисовал плакаты для «Окон ТАСС», был театральным художником, выполнял множество других работ. В 1945 году Е. И. Чарушину было присвоено почетное звание заслуженный



*Евгений Чарушин  
1920-е*

деятель искусств РСФСР. По возвращении в Ленинград занимался скульптурой, в том числе из фарфора, расписывал чайные сервизы, увлекался эстампом и по-прежнему иллюстрировал детские книги в своей неповторимой манере — очень доброй, «пушистой», образно-реалистичной, без натурализма. Его книги до сих пор переиздаются миллионными тиражами, причем не только в России.

**Никита Евгеньевич  
ЧАРУШИН  
(1934–2000)**

Свой первый рисунок сделал, когда ему не было еще и четырех лет, а свою первую книгу проиллюстрировал в двадцать пять лет, после окончания Академии художеств. Воспитан на традициях ленинградской школы книжной графики



Никита Чарушин  
1960-е

и в дальнейшем стал ее ярким представителем. Предметом изучения для него были произведения В. Конашевича, В. Васнецова, В. Лебедева. И конечно, творчество отца. Продолжая и развивая его путь, Никита в своих иллюстрациях всегда изображал животных в окружении природы. Так же, как и отец, он работал с издательством «Детская литература», сотрудничал с журналами. Легкость его живописной манеры созвучна манере импрессионистов и китайской живописи. Сам он писал, что на него «чрезвычайное эмоциональное впечатление /.../ оказал палеолит, затем архаический Китай, Ассирия — сцены охоты на львов, мексиканское анималистическое искусство».

Иллюстрации Никиты Чарушина к книгам В. Бианки, И. Соколова-Микитова, Н. Сладкова,

Р. Киплинга, Б. Житкова, Е. Чарушина, С. Михалкова неизменно получали высшие награды на многочисленных конкурсах, в том числе международных. Его работы представлены в собраниях Третьяковской галереи, Русского музея, музеев Японии, Германии, других стран. Всего Н.Е. Чарушин оформил около 90 изданий. Уровень таланта, популярности и значение творчества Никиты Евгеньевича для страны отмечены и на государственном уровне присвоением ему почетного звания Народный художник России.

## НАТАЛЬЯ НИКИТИЧНА ЧАРУШИНА-КАПУСТИНА

Закончила Художественное училище им. В. Серова и Академию художеств. Одно из направлений ее творчества — книжная графика (оформила четыре книги). До 2004 года занималась также росписью оловянной миниатюры (ее дед Евгений Иванович также наряду с книжной графикой расписывал чайные сервизы). С 2004 года началось сотрудничество с российскими, японскими и корейскими издательствами (издано более десяти книг). Периодически проводит тематические встречи с детьми, рассказывает о династии Чарушиных, участвует в конференциях, ведет выставочную и издательскую деятельность.

## Евгения Алексеевна ЧАРУШИНА-КАПУСТИНА

Закончила Художественный лицей им. Иогансона и графический факультет Института им. И.Е.Репина. Занимается эстампом, книжной графикой (издания в России и за рубежом), ведет активную выставочную деятельность и просветительскую работу.

### Вместо заключения

Перед утомленным читателем прошли три века одной русской династии, оставившей след в российской культуре — художественной, архитектурной,

политической. Первым из известных нам представителей династии был вятский крестьянин Иван Евдокимов Чарушин, за которым стояла своя почти двухсотлетняя история семейства, но память о ней полностью стерло беспощадное время. Однако автор очерка и не ставил своей задачей составить полное жизнеописание основных представителей династии. Задача обозначена в заглавии — крупными мазками проявить взаимосвязь династических «параллелей» между собой и с меняющимся историческим и культурным контекстом. Насколько это получилось — судить читателям.

## ЛИТЕРАТУРА

*Чарушин А.* Братья Уржумовы [Текст] / А. Чарушин // Каторга и ссылка. Историко-революционный вестник. М., 1926. Кн. 1 (22). С. 63–92.

*Чарушин Н. А.* О далеком прошлом. Кружок чайковцев [Текст]. М., 1927. С. 1–222.

*Чарушин Н. А.* О далеком прошлом на Каре. М.: Изд. Всесоюзного Общества политкаторжан и сс-поселенцев. 1929. С. 1–33.

*Чарушин А. А.* Народный язык. Архангельск: Губернская типография. 1914. С. 1–15.

*Чарушин А. А.* Крестьянские переселения в бытовом их освещении. Архангельск: Губернская типография. 1911. С. 1–14.

*Андреева Е. А.* Архитектор Иван Чарушин. Ижевск, 2007. 214 с.

УДК 72.03:722.

Татьяна Павловна Виноградова,  
профессор кафедры ЮНЕСКО  
(Нижегородский государственный  
архитектурно-строительный университет)  
E-mail: vinta@nngasu.ru

Tatiana Vinogradova,  
the professor of chair of UNESCO  
(Nizhniy Novgorod State University  
of Architecture and Civil Engineering)  
E-mail: vinta@nngasu.ru

## СТАЛЬНОЕ КРУЖЕВО НА НИЖЕГОРОДСКОЙ СТРЕЛКЕ

### Уникальные конструкции на уникальной выставке

#### STEEL LACE ON NOVGOROD CW

Принято считать, что все памятники архитектуры в Нижнем Новгороде давно известны. Оказалось, что нет. Недавно на территории порта обнаружены уникальные металлические конструкции — это чудом сохранившиеся части павильонов, входивших в состав Главного здания 16-й Всероссийской промышленной и художественной выставки, которая проходила в нашем городе летом 1896 года. Произведены они были на Санкт-Петербургском металлическом заводе. Создавались эти конструкции на пятнадцать лет раньше и предназначались для 15-й Всероссийской промышленной и художественной выставки, проходившей в Москве в 1882 году.

**Ключевые слова:** *исторические конструкции, Всероссийская промышленная и художественная выставка, выставочные павильоны.*

It is considered to be that all monuments of architecture in Nizhni Novgorod are known for a long time. It has appeared that is not quite right. Recently in our port territory the unique metal designs representing special value are found out. It by miracle the remained parts of the pavilions which were a part of the Main building of 16th All-Russia industrial and art exhibition which passed in our city in the summer of 1896. They have been made at the St.-Petersburg metal factory. These designs for fifteen years were created earlier and intended the for XVth All-Russia industrial and art exhibitions, passing in Moscow in 1882.

**Keywords:** *Novgorod, the architecture of the 1950s, historical planning, monuments of history and culture.*

Принято считать, что все памятники архитектуры в Нижнем Новгороде давно известны. Оказалось, что не все. Недавно на Стрелке обнаружены уникальные металлические конструкции, представляющие особую ценность. Это чудом сохранившиеся части павильонов, входивших в состав Главного здания 16-й Всероссийской промышленной и художественной выставки, которая проходила в нашем городе летом 1896 года. Произведены они были на Санкт-Петербургском металлургическом заводе.

Создавались же эти конструкции на пятнадцать лет раньше и предназначались тоже для Главного здания предыдущей, 15-й Всероссийской промышленной и художественной выставки, проходившей в Москве в 1882 году. Проекты его фасадов выполнялись при участии выдающегося архитектора Александра Ивановича Резанова (1817–1887). Сподвижник К. А. Тона, он строил храм Христа Спасителя в Москве. Прочно связан был этот архитектор и с нижегородской землей — по его проекту возведен Троицкий собор Серафимо-Дивеевского монастыря.

Металлический несущий каркас Главного здания разрабатывали конструкторы Г. Е. Паукер и И. А. Вышнеградский. Интересно, что и тот, и другой стали российскими министрами: Паукер — министром путей сообщения, а Вышнеградский — министром



финансов. Окончательный проект Главного здания и рабочие чертежи выполнили архитекторы А. Г. Вебер и А. С. Каминский. Они же руководили строительством этого сооружения. И вновь открывается связь с нижегородской землей: в творческом списке Каминского значится освященный в 1903 году храм преподобного Серафима Саровского в Сарове.

Чтобы воочию увидеть сохранившиеся на Стрелке уникальные конструкции, надо попасть в порт. Там вдоль Волги стоят два огромных пакгауза. Снаружи в них нет ничего привлекательного — типичные складские сооружения. Но войдя внутрь, испытываешь одновременно изумление и восторг. Это надо видеть! Стальной скелет пакгауза, его несущий каркас образуют ряды колонн. И это не привычные для

*Академик  
архитектуры  
А. И. Резанов*

нас мощные швеллеры и двутавры-колонны. Колонны решетчатые, ажурные. Собранные на заклепках из уголков и металлических полос, они напоминают стволы пальм, огромные листья которых как-то незаметно для глаза превращаются в такие же ажурные арки и фермы покрытия. Создается впечатление удивительной легкости и гармонии. Как это ни кажется странным, пересечения составляющих элементов каркаса напоминают кружево — кружево, сплетенное из стальных стержней.

Такое нам не приходилось видеть. Уникальные конструкции на Стрелке вобрали в себя забытую или, правильнее сказать, неведомую нам инженерную культуру, сложившуюся в середине XIX века. И что важно, они доносят до нас информацию о методах создания

большепролетных металлических сооружений.

Большие пролеты были необходимы для выставочных павильонов. Лучшие инженеры решали эту непростую задачу. Новые конструкции были востребованы и быстро внедрялись. XIX век был веком выставок. Национальные и всемирные, отраслевые и тематические, кустарные и художественные, они организовывались в разных странах, следуя одна за другой. Россия тоже демонстрировала свои достижения на зарубежных выставках и проводила собственные. Первая всероссийская выставка открылась в 1829 году в Петербурге. Последующие проходили попеременно в двух столицах — в Петербурге и Москве; лишь три выставки прошли в Варшаве.

*Стальные  
конструкции  
пакгауза  
на Стрелке  
Фото 2015 г.*



Рациональная архитектура Главного здания была прогрессивной для своего времени. В основе композиции лежала функциональная идея, близкая к реализованной на Всемирной выставке в Париже в 1867 году. Это был первый опыт использования приемов функционализма в практике отечественной выставочной архитектуры. Несмотря на новое конструктивное решение, положенное в основу проекта, в оформлении фасадов проявлялись устойчивые архитектурные традиции. Мелкий лепной орнамент, выполненный по эскизам художника А. К. Малова, вступал в противоречие с полуовалом большого стеклянного витража.

После закрытия Московской выставки 1882 года Главное здание осталось стоять на Ходынском поле. Время от времени его использовали для разных выставок. Наиболее крупным событием была открывшаяся в 1891 году Французская торгово-промышленная выставка, ставшая первой иностранной выставкой в России.

Десять лет прошло после Всероссийской выставки в Москве. Вновь пришло время оглянуться на путь, пройденный страной, и «явить миру крупные успехи русского творчества и труда», достигнутые при новом императоре. Александр III, желая продемонстрировать рост и мощь российской промышленности, сельского хозяйства и торговли, а также показать достижения науки и культуры, местом проведения выставки, по совету министра финансов С. Ю. Витте, избрал Нижний Новгород — «в воздаяние памяти о славных днях службы нижегородцев России и с учетом торгового значения города».

«Красе Поволжья, городу, славному своим историческим прошлым, вновь суждено привлечь внимание всей Руси. В нем не собираются на ратные подвиги воинские дружины и не развиваются воздвигнутые гражданским мужеством хоругви ополчений, как в былые времена: ныне под зубчатыми стенами его кремля совершается тихое

*Проект фасада  
Главного  
входного павильона  
выставки*



и мирное торжество промышленности» — такими словами начинался один из путеводителей по Нижегородской выставке. Для объявления нижегородцам и ярмарочному купечеству «Высочайшей воли» императора Александра III об открытии летом 1896 года в Нижнем Всероссийской выставки 13 августа 1893 года в город прибыл посланник императора министр финансов России Сергей Юльевич Витте. Под его председательством начала работу особая комиссия. Правительство взяло на себя все расходы по организации выставки — по предварительной смете они составили 4321,2 тыс. рублей (по тем временам это были очень большие деньги).

К открытию выставки был пущен в Нижнем Новгороде трамвай, первый в России. Для него в 1896 году напротив плашкоутного моста через Оку была построена электрическая станция. Список крупных инженерных сооружений города пополнился и двумя элеваторами-подъемниками: Похвалинским и Кремлевским.

Для размещения будущей выставки был выбран пустырь в Канавине (сегодня на его месте — парк 1-го Мая с окрестными жилыми кварталами). Нижегородская выставка по своей площади (более 80 гектаров) превышала Всемирную выставку в Париже 1889 года и была в три раза больше предыдущей

Всероссийской выставки в Москве.

Для проектирования и строительства выставочных павильонов были приглашены лучшие российские инженеры, архитекторы и художники. Заметим, в соответствии с Положением о выставке, никаких зарубежных специалистов не было, только свои, отечественные. В архитектуре павильонов нашла свое отражение вся стилистическая палитра русского зодчества конца XIX века. Всего на выставке было построено 55 казенных павильонов и 117 частных. Все они были возведены за фантастический и по сегодняшним меркам срок — менее чем за два строительных сезона.

Павильоны выставки возводились «с нуля», за исключением одного — Главного здания. Оно было единственным не новым — «работало» до этого на предыдущей, 15-й Всероссийской выставке в Москве.

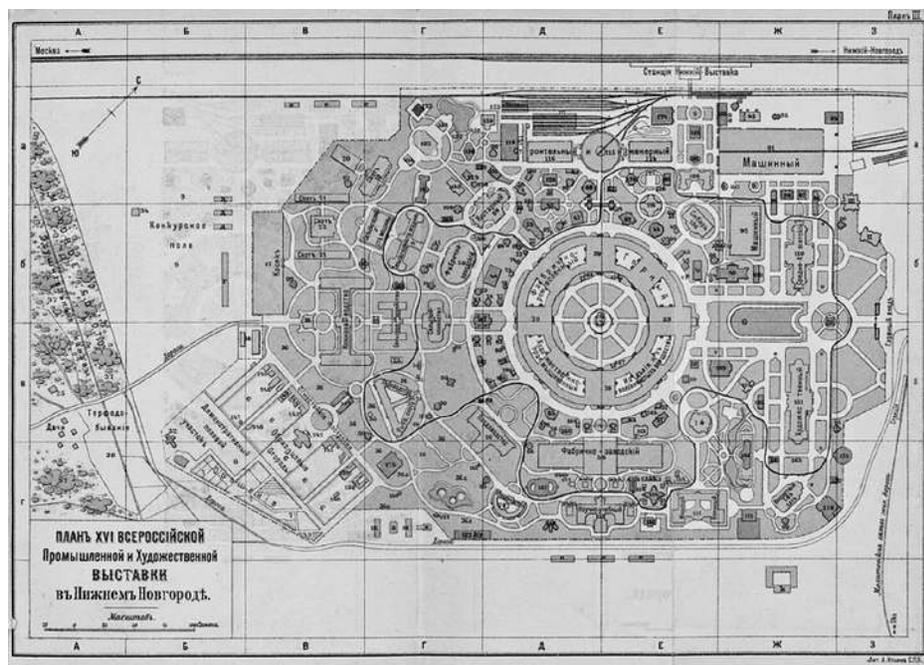
Для экономии, а она составила 300 тыс. рублей, посчитали целесообразным это громадное здание с металлическим каркасом, общий вес которого 115 тыс. пудов (1840 тонн), разобрать, перевезти в Нижний Новгород и здесь вновь собрать. Закладка Всероссийской выставки в Нижнем состоялась 16 мая 1894 года. В мае того же года в Москве начали разбирать Главное здание. Все работы по демонтажу, как и последующую сборку в Нижнем Новгороде, выполнял

Санкт-Петербургский металлический завод, тот самый, который их изготовлял. Разборка в Москве шла под наблюдением архитектора академика Ф. О. Богдановича, а сборку здания в Нижнем вел архитектор Ф. О. Станек (кстати, он собирал Главное здание дважды — в Москве и в Нижнем). Разборка здания в Москве, его укладка, перевозка, разгрузка на месте, новая сборка — всё это потребовало работы, о размерах которой можно судить по объему здания. При переборке здания, простоявшего в Москве более десяти лет, пришлось забраковать до 2 % металлоконструкций.

Оформление фасадов здания было решено оставить в прежнем, московском, виде, т. е. таким, каким создали его архитекторы Резанов, Каминский и Вебер. Несущий каркас был почти

полностью сохранен, лишь высоту павильона со стороны главного входа на выставку увеличили почти на три метра, благодаря чему он стал более представительным. Его фасад был обновлен архитектором профессором А. Н. Померанцевым (на выставке в Нижнем по его проекту были построены павильоны Царский и Средней Азии, а также здание Художественного отдела).

В Нижнем Новгороде полностью сохранили и первоначальную функцию Главного здания. В его восьми радиально расположенных павильонах разместились экспонаты следующих отделов: Горного, Изделий из волокнистых веществ, Художественно-промышленного, Изделий фабричного, заводского и ремесленного производств. Внутри кольца, как и в Москве, был сад, в центре — Музыкальный



План выставки

павильон. Все торжества на выставке, ее открытие и закрытие проводились в этом саду.

Выставку посетил российский император с императрицей, выступал С. Ю. Витте. Здесь служили торжественные молебны, в саду собиралась публика на музыкальные концерты. Приведем описание Главного здания, сделанное очевидцем: «Судить о нем во всей его целостности нет возможности зрителю, находящемуся снаружи его; этому препятствует убегающая от глаз по всей бесконечности круговой линии фигура здания. Вид сверху издали также неполон вследствие ракурса круговой фигуры. Где бы зритель ни останавливался, обходя здание, он видит перед собой только один из восьми павильонных фасадов и уходящие по окружности прилегающие стены. Общее впечатление получается во всей полноте лишь при обзоре постройки с внутреннего круглого двора. Тут глаз последовательно переходит с одного павильона на другой, по всему просторному кругу сада. Все восемь павильонов Главного здания совершенно одинаковые по величине, фигуре и декорациям. Фасады их изящно пестры, покрыты целым узором орнаментов. Весь двор — почти сплошной газонный ковер, усеянный газонными клумбами. Около музыкального павильона, превосходящего устроенного в акустическом отношении, простирается

громадное газонно-цветочное плато; сам павильон несколько приподнят и опоясан рядами скамеек, на которых заседают публика».

Конструкции металлического каркаса Главного здания были сборно-разборными. После закрытия выставки они были проданы и развезены по разным уголкам России. Есть основания предположить, что павильоны Главного здания купил Д. В. Сироткин, и они были перевезены на территорию Сибирских пристаней. Два из них там сохранились и тихо стоят на закрытой для посетителей территории порта, не привлекая внимания. Их можно снести, освободив пространство для воплощения фантазии архитекторов, и никто бы не дрогнул от такого решения, не организуй Марина Игнатушко осмотр этих пакгаузов группой архитекторов. Можно представить себе всеобщий восторг при виде уникальных конструкций. Все были едины в оценке: «Это стальное кружево!». Были высказаны идеи, как сохранить несущие каркасы пакгаузов, вдохнув в них «новую жизнь». Сошлись на мысли, что конструкции надо открыть, используя для этого светопрозрачные ограждения.

Уже на следующий день в Интернете появились прекрасные фотографии архитектора Надежды Щемы. А затем и сенсация — архитектор Денис Плеханов не просто высказал

предположение, что в порту на Стрелке сохранились конструкции павильонов Главного здания Всероссийской промышленной и художественной выставки 1896 года, а профессионально доказал это и установил их подлинность.

Открытие архитектора, ставшее событием российского

масштаба, послужило основанием для этой статьи. Символично, что конструкции на Стрелке открылись к 120-летию Нижегородской выставки. Всероссийская промышленная и художественная выставка 1896 года была последней в дореволюционной истории России и получила статус «Великой».

УДК 72.01

Василий Семенович Горюнов,  
д-р архитектуры, профессор  
(Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет)  
E-mail: gorunov @rambler.ru

Vasiliy Gorunov,  
Dr. of archit. Professor  
(Saint Petersburg State University  
of Architecture and Civil Engineering)  
E-mail: gorunov @rambler.ru

## К ПРОБЛЕМЕ СТИЛЯ В ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ

### THE PROBLEM OF STYLE IN THE THEORY OF ARCHITECTURE

Проблема стиля в архитектуре была и остается одной из наиболее обсуждаемых исследователями архитектуры проблем. Особенно большой интерес она вызывала у исследователей во второй половине XIX – начале XX века, когда была тесно связана с текущей практикой архитектуры. Однако и в настоящее время она сохраняет свою научную актуальность, распространяя свое влияние также на охрану и реставрацию памятников архитектуры.

**Ключевые слова:** *стиль в архитектуре, охрана и реставрация памятников архитектуры.*

The problem of the Style in architecture remains the most discussed problems in architecture. This problem induced the particular interest among the researchers in the second half of XIX and early XX century, when it was closely linked to the current practice of architecture . However, it retains its scientific relevance until now extending its influence to the direction of protection and restoration of monuments.

**Keywords:** *style in architecture, protection and restoration of monuments.*

**П**роблема стиля в архитектуре была и остается одной из наиболее обсуждаемых исследователями архитектуры проблем. Особенно большой интерес она вызывала у исследователей во второй половине XIX — начале XX века, когда была тесно связана с текущей практикой архитектуры. Однако и в настоящее время она сохраняет свою научную актуальность, распространяя свое влияние также на охрану и реставрацию памятников архитектуры.

Общепринятого определения стиля в архитектуре в настоящее время не существует, и в данной работе я не намерен предлагать решение этой проблемы. Здесь своей задачей я считаю анализ той ситуации, которая сложилась в науке в связи с понятием «стиль в архитектуре», и попытку наметить возможные пути к его научному определению.

Исходным пунктом решения проблем подобного рода методология гуманитарного знания признает принцип «восхождения от абстрактного к конкретному». В нашем случае исходной абстракцией такого «восхождения» является понятие «стиль». Первым и одним из главных препятствий на пути строгого определения понятия «стиль в архитектуре» является крайняя неопределенность, «размытость» этого исходного понятия. Несмотря на широкое употребление в обыденной речи слова

«стиль» и весьма простое интуитивное постижение его смысла, беспредельное многообразие оттенков этого смысла делает весьма затруднительной выработку универсального его определения. Большинство словарей и энциклопедий избегают такого определения, предпочитая переходить на более конкретный уровень «стиля эпохи», «стиля научного мышления», «стиля поведения», «стиля одежды» и т. д., трактуя смысл понятия «стиль» как само собой разумеющийся. Понятно, что в каждом таком определении понятие «стиль» имеет отличное от других значение, что ставит под сомнение корректность этих определений и, следовательно, эффективность в этом случае применения принципа «восхождения от абстрактного к конкретному».

Существует другая возможность подойти к определению понятия «стиль в архитектуре». Эта возможность связана с анализом понятия, которое включает в себя понятие «стиль архитектуры» как частный случай. Для нас таким является понятие «художественный стиль», который, имея истоки еще в античности, до сих пор не обладает общепринятым категориальным статусом [1]. Здесь многообразие смыслов понятия связано с различием видов искусства, на которые оно распространяется. Так, например, понятие «литературный стиль» отражает



А. Ф. Лосев

индивидуальность писателя, тогда как понятие «стиль архитектуры», напротив, указывает на общность в творчестве многих архитекторов, и т. д. Тем не менее рассмотрение истории этого понятия может указать нам на определенные ориентиры, ведущие к нашей цели.

В первых строках своего исследования понятия художественного стиля выдающийся русский философ А. Ф. Лосев пишет: «В настоящее время было бы неразумно задаваться вопросом о написании хотя бы более или менее подробной истории учений о стиле. Всякая такая история является при современном состоянии науки чистейшим легкомыслием» [2]. Поручая решение этой задачи будущим научным коллективам и организациям, Лосев, тем не менее, предлагает обширный обзор таких учений, хотя и не рекомендует использовать его в

качестве источника. Здесь можно было бы возразить автору, отметив, что предложенный им обзор важен не только представленным материалом, но и его собственными к нему комментариями, к которым я буду неоднократно обращаться.

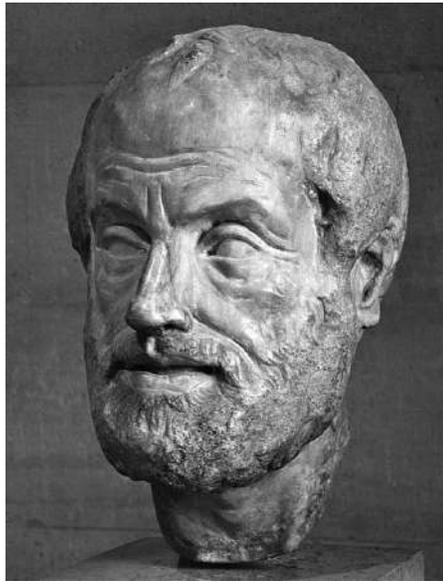
В отсутствии подробной истории учений о художественном стиле остановлюсь лишь на некоторых фактах этой истории. Будучи названием древнего инструмента для письма, слово «стиль» первоначально было тесно связано с письменностью, литературным слогом, личной манерой речи. И эта первоначальная связь до сих пор обнаруживает себя в исследованиях стиля. И не только в литературе, но и в других видах искусства, например в архитектуре, когда речь заходит о ее «языке». Как показал Лосев, уже в античности возникли различные трактовки понятия «литературный стиль». Платон считал, что речь или текст могут иметь стиль или не иметь его, а Аристотель полагал, что в отношении языка стиль существует всегда, независимо от того, плох он или хорош. Различие трактовок этого понятия Платоном и Аристотелем имело своим источником фундаментальное различие взглядов учителя и ученика на природу общих понятий.

Нужно отметить, что проблема, возникшая в результате различия этих позиций, оказалась

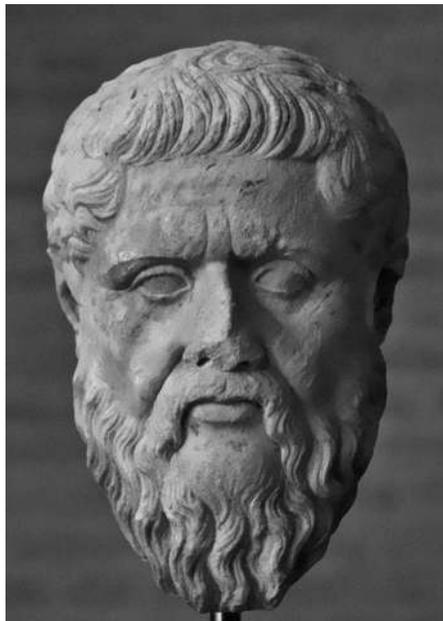
необыкновенно живучей: в средние века она вызвала драматическую и длительную борьбу «реалистов» и «номиналистов» вокруг проблемы «универсалий», т. е. общих понятий. Реалисты вслед за Платоном придавали онтологический статус «универсалиям», а «номиналисты» полагали их лишь «звучанием голоса», считая реальными только единичные объекты. В этом отношении они сближались с позицией Аристотеля.

Влияние Платона и Аристотеля на средневековую философию, особенно в период схоластики, было значительным даже при том, что христианская идеология не жаловала античное наследие. Для оправдания их влияния Платон и Аристотель были признаны «добрыми язычниками», обладавшими правом на пребывание в царствии небесном. То, что эти мыслители сохранили свой авторитет и влияние в неблагоприятных условиях радикальной смены мировоззренческих ориентиров, свидетельствует, что поставленные ими проблемы сохраняли свою актуальность на многих этапах развития европейской философии.

Действительно, являясь основателем формальной логики, Аристотель обеспечил себе прочное место в истории науки о мышлении. Несколько иной оказалась судьба философского наследия Платона. При постоянном к нему интересе она

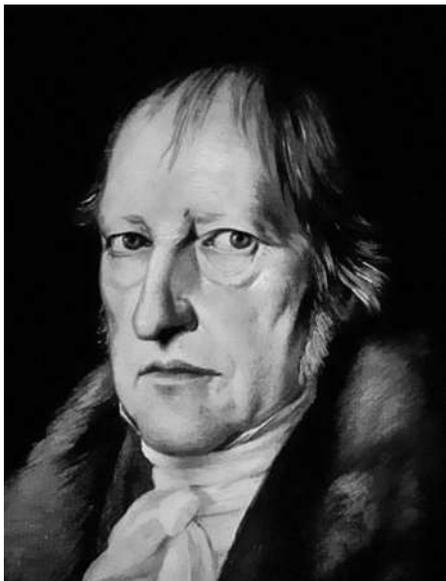


*Аристотель*



*Платон*

включает в себя несколько эпизодов особого его влияния. Одним из них был позднеантичный неоплатонизм, оцененный Гегелем как вершина античной философии. В период Ренессанса возникло весьма влиятельное направление «флорентийского неоплатонизма». В XX веке



Гегель

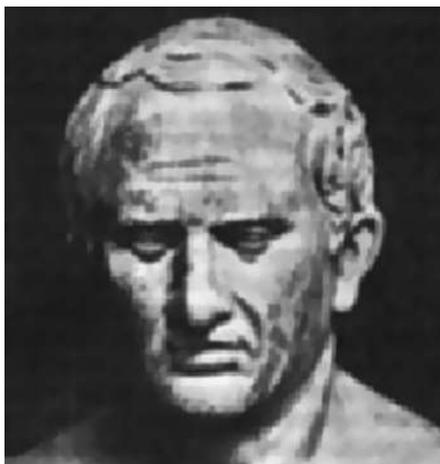
эстетика ряда направлений художественного авангарда может с полным правом названа очередным неоплатонизмом.

Наш краткий экскурс в историю философии дает возможность приблизиться к интересующей нас проблеме. Дело в том, что, как признано современной наукой, учение Платона явилось идеологическим основанием классической традиции в европейской художественной культуре, а позиция Аристотеля создавала в ней то внутреннее противоречие, которое обеспечило ее многовековую эволюцию. Опирающееся на концепцию мира идей Платона убеждение в реальном существовании идеалов-образцов стало краеугольным камнем классического художественного мышления. Другим важным аспектом этого мышления был метод, которым художник мог приблизиться к такому идеалу.

Платон был хорошо знаком с учением пифагорейцев и часто в своих работах пользовался математическими аналогиями. Он считал математику, прежде всего геометрию, средством, максимально сближающим мир идей с телесным миром. Открытие пифагорейцами математических закономерностей музыкальной гармонии создало предпосылки поисков подобного рода закономерностей в пластических искусствах, прежде всего, в архитектуре. Признание реальности идеала-образца, в сочетании с представлением о возможности рациональными средствами приблизиться к этому идеалу, закономерно должно было вызвать стремление к созданию канона, определенных правил, на которые необходимо ориентироваться в практической деятельности. Использование такого канона архитекторами, при всем многообразии стоящих перед ними конкретных задач, должно было создать определенное формальное единство их произведений, которое мы и назовем архитектурным стилем (а точнее, в духе Платона, — «идея» архитектурного стиля) [3]. Однако при анализе реальных воплощений этой «идеи» мы оказываемся перед необходимостью дополнить ее весьма важным материальным аспектом. Его на примере античной архитектуры рассмотрел Витрувий, указав на деревянные конструкции как на источник ордерных

форм. Включение этих форм в состав канона образует то, что можно назвать «классическим архитектурным стилем», точнее, его «идеей» или идеалом. Вполне отчетливо сформировавшаяся в период античности эта «идея» серьезно трансформируется в средневековье.

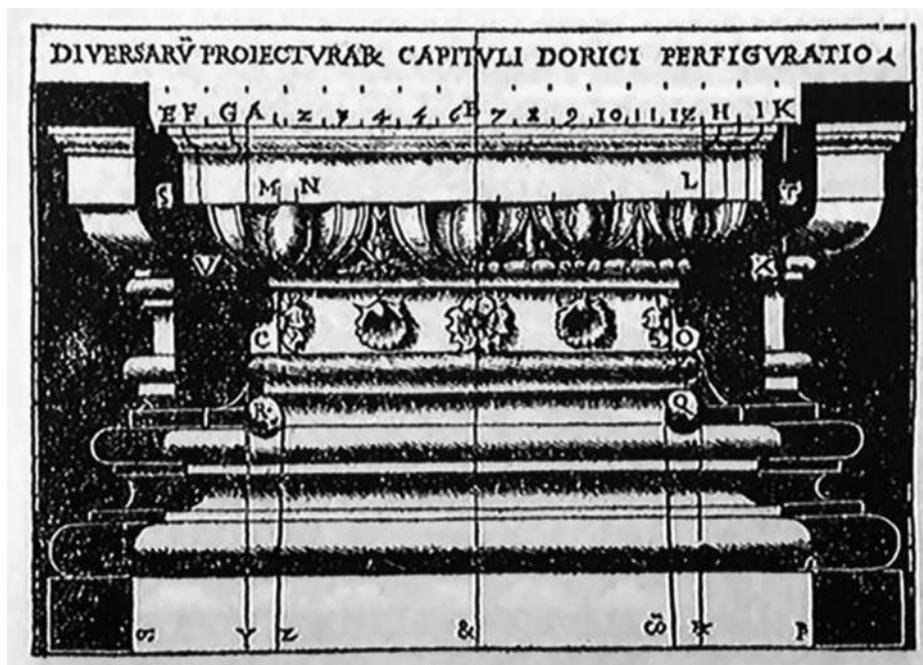
Убедительная реконструкция средневековой концепции архитектурного стиля сталкивается с затруднениями в связи с тем, что архитектура в этот период не считалась полноценным искусством, а относилась к группе так называемых «сервильных» искусств, т. е. связанных с ручным трудом и цеховой организацией этого труда, нивелирующей результаты индивидуального творчества и делающих авторство произведения архитектуры анонимным [4]. Поэтому архитектура весьма редко



*Витрувий*

становилась объектом философского рассмотрения. Между тем формирование первого архитектурного стиля европейского средневековья — романского стиля — представляет для нас особый интерес.

Дело в том, что романский стиль возник во многом спонтанно. Его возникновение не было результатом целенаправленных усилий отдельных лиц



*Чертеж  
из трактата  
Витрувия*

или социальных групп. Он не имел таких основоположников, как аббат Сугерий для готики, Палладио для классицизма или Микельанджело для барокко, таких покровителей, как французский абсолютизм или Ватикан. Его судьба не зависела от индивидуальных эстетических предпочтений и творческой воли его создателей, опиравшихся на существующую традицию поздней античности и практику утилитарного строительства. При этом романский стиль, распространившись в большинстве западноевропейских стран, обрел статус первого Большого стиля христианского мира. Его возникновение и развитие стали явлением, наиболее отчетливо отразившим общие закономерности возникновения и развития архитектурного стиля.

После распада Римской империи архитектура возникших на ее территории государств не имела стиля (в том смысле, о котором говорилось выше) и была весьма эклектичной. Так называемая древнехристианская архитектура создавалась в буквальном смысле на развалинах античных построек. Обычным явлением в то время было использование сохранившихся архитектурных деталей, применение античных конструктивных и планировочных приемов. Однако уже в это время формировались основные составляющие будущего стиля. Одной из таких составляющих зарождающегося

стиля было утилитарное, главным образом фортификационное, строительство, сохранившее свое влияние на всех этапах его эволюции. При этом главным средством придания утилитарным формам определенных эстетических качеств на этом этапе была их геометризация.

Композиция ранних романских храмов представляла собой сочетание почти нерасчлененных параллелепипедов, цилиндров, пирамид и конусов. Это, идущее еще от пифагорейцев, использование геометрии в качестве художественного средства, связывает романскую архитектуру с античным наследием — постоянно отвергаемым, но и постоянно присутствующим в искусстве средних веков [5]. При этом эволюция романского стиля вполне естественно шла от раннего «пуризма» к весьма насыщенному декором этапу, предшествующему зарождению готики. Заметную роль в становлении новой стилистики, прежде всего стилистики интерьера, играла и «греческая манера» — средневековый византийский стиль. Весьма существенным обстоятельством, способствовавшим возникновению романского стиля, был распространенный в то время обычай копировать уже существовавшие здания. Это, в свою очередь, способствовало формированию канона — неперменного атрибута любого стиля. Однако главным обстоятельством, позволившим романскому

стилю пройти длительный путь от зарождения до естественного упадка, было возникновение на территории Европы централизованного государства, претендующего на роль нового Рима. С начала оно называлось Франкским государством (с V по IX в.), ко времени которого обычно относят предысторию романского стиля, а затем, с 968 года Священной Римской империей, «архитектурным лицом» которой до XIII века и был романский стиль.

Вероятно, вследствие того, что архитектура не была в средние века причислена к «свободным искусствам», исследователям романской архитектуры не удалось найти материалов, которые можно было бы трактовать как ее теорию. Реконструировать взгляды на архитектуру этого периода исследователям приходилось по аналогии со

взглядами мыслителей средневековья на другие виды искусства. Впервые написал трактат по «философии искусства», в котором большое место отведено архитектуре, аббат бенедиктинского монастыря Сен-Дени Сугерий, деятельность которого положила начало уже новому этапу истории европейской архитектуры.

Романская архитектура была, прежде всего, архитектурой монастырей. Образующие монастыри постройки долгое время сохраняли оборонительную функцию. Однако с появлением крупных городов, развитием торговли и кустарного производства для многих сооружений эта функция стала анахронизмом. При этом естественный процесс совершенствования конструкции сводов, сменивших деревянные



Аббатство  
Мария Лаах

перекрытия ранних романских построек, привел к появлению нервюрных сводов. Такие конструкции появились уже в первые годы XII столетия в Северной Италии, Германии, Англии. На территории Иль-де-Франс их стали применять около 1140 года. Там же, еще до революционного замысла реконструкции церкви Сен-Дени, начались эксперименты со стрельчатыми сводами. Кроме того, применение сводов для перекрытия церковных нефов потребовало использования контрфорсов, что решительно изменило внешний облик здания. Эти новшества первоначально носили только технический характер. Однако гением «отца готики» аббата Сугерия они соединились в одно целое — идею-образец нового стиля. При этом замысел Сугерия опирался на совершенно новое для его времени

основание — концепцию «божественного света», которая задала основной вектор развития готической архитектуры, покончив с brutальной тяжеловесностью романики. Необходимо отметить, что концепция «божественного света» соответствует представлениям неоплатонизма. Однако готический стиль совпадал по времени с периодом схоластики в средневековой философии, когда преобладало влияние Аристотеля. Это не могло не отразиться на архитектуре соборов, формы которых воспринимались как некий текст, т. е. в духе номинализма.

Важным обстоятельством, связанным со становлением готики, было то, что аббат Сугерий являлся одним из самых влиятельных религиозных и политических деятелей Франции того времени, а храм аббатства

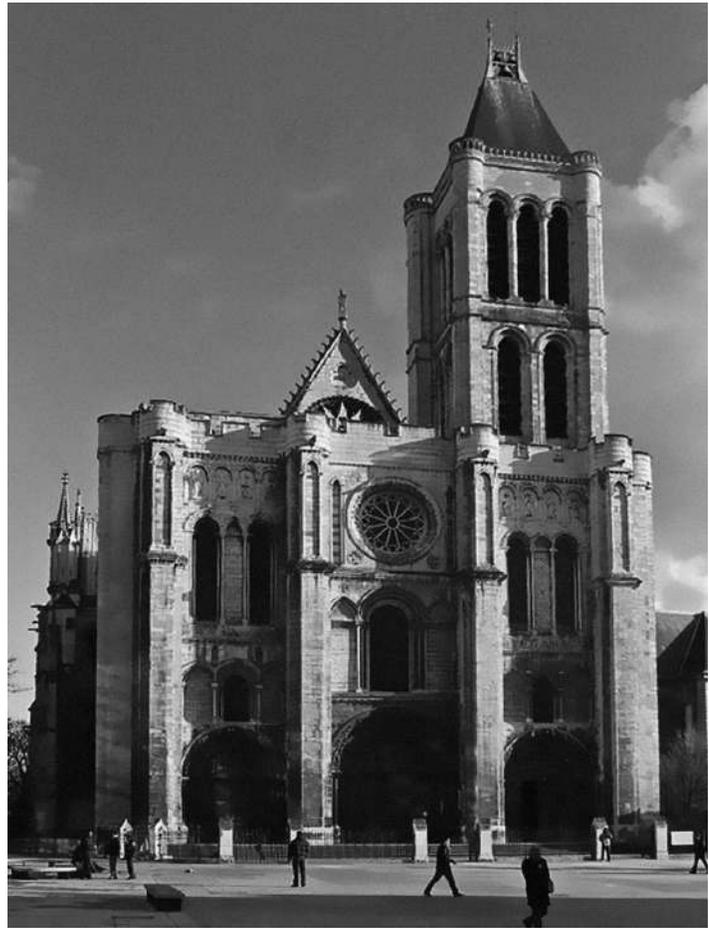


*Своды часовни  
Сен Шапель*

Сан-Дени, который стал по его замыслу образцом готического стиля, был одним из самых почитаемых в стране. Таким образом готика оказалась, в известном смысле, государственным стилем и, демонстрируя культурное влияние Франции, распространилась практически по всей Западной Европе.

Готический стиль завершил историю средневековой архитектуры в Западной Европе и уступил место архитектуре Ренессанса. Вопрос о том, была ли эта архитектура единым стилем, до сих пор остается дискуссионным [6]. Однако именно в это время проблема стиля в архитектуре возникает и обретает актуальность как проблема теоретическая.

Одним из важных результатов тех грандиозных изменений, которые претерпела европейская цивилизация в эпоху Ренессанса, было обретение вновь утраченного ею в средние века исторического мышления. Преодолевая рамки мифа, Геродот и Фукидид открыли для античного мира новую область знания — историю. Однако с падением Римской империи потребность в ней осталась в прошлом. «Человек “средних веков”... жил если не вне истории, то, во всяком случае, где-то над нею... Она имеет значение лишь постольку, поскольку соотносится с жизнью вечной, которая призвана устранить всякое представление об



*Базилика Сен Дени  
под Парижем*

истории вообще», — пишет автор фундаментального исследования истории искусствознания Ж. Базен [7]. Ренессанс породил исторический взгляд на мир и одновременно выдвинул совершенно чуждую для средневековья идею исторического прогресса.

Подлинный взрыв творческой активности, великие достижения итальянского искусства этого периода не должны заслонять от историка наличие острых противоречий возникших на стыке двух эпох. Одним из таких противоречий было то, что стремясь в будущее, мыслители

и художники Ренессанса обращались к прошлому — античности. В области архитектуры это противоречие проявилось как предпочтение, отданное вторичным, ориентированным на далекое прошлое формам, перед оригинальными и непосредственно предшествующими архитектуре Ренессанса формами готики. С этого момента в европейской архитектуре начинается период, прервавшийся только в первой половине XX века, который с полным правом должен быть назван периодом историзма [8].

Указанное выше противоречие тяготело над архитектурой Ренессанса до тех пор, пока из ее недр не возникло два новых стиля — классицизм и барокко. Сложные коллизии, возникшие как в теории, так и в практике архитектуры итальянского Ренессанса могут быть рассмотрены на примере творчества одной из самых замечательных личностей этого времени — философа и архитектора Леона Батиста Альберти. Перефразируя известную ленинскую характеристику Льва Толстого, можно сказать, что Альберти «был зеркалом итальянского Ренессанса».

Исследователь и интерпретатор творчества Альберти В. П. Зубов справедливо утверждал: «Мысль Альберти-теоретика шире, богаче и интереснее его практики» [9]. Альберти, вероятно, был одним из

первых архитекторов, кто, выйдя за рамки цеховой деятельности, из «главного строителя» превратился в проектировщика и, следовательно, в «свободного художника», напрямую не связанного с ремеслом строителя. (Во многих случаях он поручал другим, и не всегда удачно, реализовывать свой замысел.) Возможность такого «отстранения» от непосредственного процесса строительства была создана самим Альберти, который впервые разработал систему ортогональных изображений в масштабе, ныне называемых планами, разрезами и фасадами. Именно эти «очертания», как называл их Альберти, вывели процесс проектирования на качественно новый уровень, позволявший исполнителю не только адекватно воспроизводить задуманные архитектором «очертания» строящегося сооружения, но и осуществлять необходимые расчеты материалов, средств, времени. Переоценить этот вклад Альберти в развитие архитектуры невозможно. Однако это лишь малая часть его наследия как философа и теоретика архитектуры. Это наследие, кроме «штудий» по архитектуре и градостроительству, включает в себя работы, посвященные этике, педагогике, эстетике, живописи, скульптуре, проблемам общества и личности, и ряд других.

В том, что касается теории архитектуры, Альберти шел по

пути, указанному Витрувием, развивая и перерабатывая положения античной теории в духе нового ренессансного мышления. Важной особенностью этого мышления было стремление к универсализму. Освободившись от жестких рамок схоластического панлогизма, мыслители Ренессанса стремились к максимальному расширению сферы своего познания. При этом вновь обретенное знание часто имело фрагментарный, противоречивый, характер. На наличие противоречий в эстетической концепции и теории архитектуры Альберти указывали многие исследователи. Так, например, до сих пор остается дискуссионным вопрос о том, к кому ближе по своим философским установкам Альберти — к Платону или Аристотелю? Для нашей темы весьма важно рассмотрение этого вопроса, который является прямой проекцией указанного противоречия на теорию архитектуры.

Разрабатывая теорию ордеров, пропорций, теорию гармонии, Альберти приходит к выводу о необходимости для архитекторов следовать определенным правилам с целью достижения гармонии частей и целого, т. е. красоты сооружения. При этом Альберти полагает, что «красота, достоинство, изящество и тому подобное — такие свойства, что если убавить и изменить в них что-либо,



Альберти

они тот час же искажаются и гибнут» [10]. Это означает, что платонический культ идеала, убежденность в возможности применения рациональных математических средств достижения гармонии дают основание считать Альберти сторонником жесткой нормативности, требующей от архитекторов работать «по правилам». Однако, с другой стороны, во многих случаях он отстаивает право художника на творческую свободу и высоко оценивает его способность к обновлению существующей «манеры». Зубов полагает, что Альберти преодолевает это «мнимое (по его мнению) противоречие» путем синтеза на основе «органического» подхода [11]. Между тем противоречие необходимости и свободы во взглядах Альберти, которое констатирует Зубов, не может быть «снято» путем синтеза. На практике оно может

принимать разнообразные формы, быть более или менее интенсивным, но «снято» оно может быть только ликвидацией одной из сторон. Противоречие необходимости и свободы неустранимо в рамках классической традиции.

Попробуем, опираясь на взгляды Альберти, воспроизвести ту «модель» соотношения необходимости и свободы, которая обеспечила ясность и устойчивость классической концепции архитектуры и, одновременно, сделала возможной ее эволюцию. С точки зрения классического платонизма, идеал недостижим. К нему можно приближаться, но достичь его невозможно. По Альберти, большую часть на пути к идеалу архитектор должен пройти, усвоив и применив «правила», т. е. действовать по необходимости. Однако этого недостаточно.

Дальнейшее движение к идеалу должно происходить уже за пределами установленных норм, на основе личных способностей и интуиции архитектора. Здесь и располагается «зона свободы», обеспечивавшая не только многообразие архитектурных решений, соответствующих «правилам», но и корректировку самих правил. Важно подчеркнуть, что и на этом этапе пути к идеалу он остается недостижимым. (Ведь если бы было возможно достичь идеала, то результат стал бы новым, уже завершенным каноном, а классическая архитектурная традиция лишилась бы своей необыкновенной гибкости и способности быть востребованной практически в любой исторической ситуации.) Таким образом, в предложенной «модели» противоречие между необходимостью и свободой не только сохраняется,

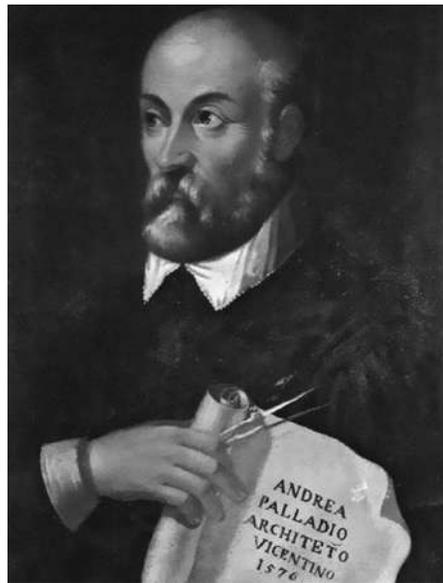


*Вилла Ротонда  
в Виченце  
Архит.  
А. Палладио*

но и приобретает статус стимула развития теоретической мысли в рамках парадигмы классической традиции.

Эволюция теории архитектуры после Альберти развивалась в намеченном им русле, включая и опубликованный в 1570 году трактат Палладио «Четыре книги об архитектуре», завершивший ренессансный этап теории архитектуры, и «Курс архитектуры» (1675–1683) Франсуа Blondel-старшего, ставший фундаментом теории классицизма как государственного стиля абсолютистской Франции.

Что же касается возникшего после трагических событий 1527 года в Риме маньеризма, который был наиболее радикальной оппозицией формировавшемуся в то время палладианству, то он оказал лишь косвенное влияние на теорию архитектуры, поставив под вопрос основные положения классицистической архитектурной концепции. В этом смысле маньеризм был предшественником, а по мнению некоторых исследователей, и источником барокко. Однако между этими явлениями было принципиальное различие. Маньеризм так и не стал архитектурным стилем. Выдвинув на передний план индивидуальную «манеру» своих приверженцев, он не создал того формального единства, которое образует «стиль». Теоретик маньеризма, автор трактата «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607) Федерико



А. Палладио

Цуккато, отвергая классицистическую идею общего для всех «идеала», выдвинул идею «внутреннего рисунка», возникающего в индивидуальном сознании художника независимо от традиции, школы, природного окружения — исключительно по божественному внушению. Эта индивидуалистическая концепция художественного творчества решительным образом отрицает возможность стилиобразования и тем самым опровергает наличие прямой связи маньеризма и барокко.

В том, что касается зарождающегося барокко, то оно на этой стадии практически не влияло на теорию архитектуры. Ж. Базен справедливо отмечает, что барокко «является образцом такого направления в искусстве, которое не имело под собой прочной философской основы. Более того, стиль барокко возник и развивался наперекор

теоретикам» [12]. Наиболее ярким примером этого являлось творчество Виньола, который как теоретик был одним из основоположников классицизма, а с другой стороны, автором церкви Иль Джезу в Риме — «первого образца зрелой барочной архитектуры», ставшего «идеалом стиля контрреформации». Более или менее внятное теоретическое обоснование барокко получило только во второй половине XVII века, т. е. тогда, когда оно уже полностью сформировалось как новый архитектурный стиль.

Этот необычный для Нового времени феномен связан с ситуацией, сложившейся в художественной культуре второй половины XVI века. Получив статус «свободного искусства»,

архитектура, в лице части своих идеологов, стала сближаться с теорией других видов пластических искусств, в которой в то время доминировало влияние эстетики Аристотеля. В отличие от Платона Аристотель помещал источник прекрасного — «эйдос» в окружающий человека несовершенный и меняющийся материальный мир. Это освобождало художника от необходимости ориентироваться на неподвижный и недостижимый «идеал» и открывало широкую возможность эстетического «освоения» окружающего мира различными способами — от прямого подражания его формам и образам до попыток исправить его несовершенство в создаваемом произведении искусства. Вероятно, именно на этом пути была разрушена характерная для классической традиции монополия жесткого геометризма и в архитектуру были допущены формы, близкие формам скульптуры и органической природы.

Этого, однако, для формирования стиля было недостаточно. Нужны были «образцы», и они были созданы при поддержке католической церкви. Так родился «стиль контрреформации», распространившийся затем по всей Европе, в том числе и в православных странах. Внутренним же импульсом, разделившим на два направления классическую традицию в европейской архитектуре, было

*Церковь  
Иль Джезу в Риме  
Архит. Виньола  
и Д. Порты*



присущее ей противоречие необходимости и свободы.

В большей или меньшей степени проявляя себя в теории и практике архитектуры Нового времени, это противоречие стало предметом острой дискуссии, возникшей при создании Королевской академии архитектуры во Франции. Эта дискуссия, вошедшая в историю архитектуры как «спор о древних и новых», была спором о правомерности нарушения «древних» правил античного зодчества. Победив в дискуссии, сторонники жесткой нормативности определили судьбу европейской архитектуры более чем на полтора столетия вперед. Классицизм стал вторым «Большим стилем» в период, который часто называют «эпохой барокко».

Любопытно отметить, что искусствознание XX века приписывало архитектуре барокко многие черты, принципиально отличавшие ее от классицизма: иное понимание тектоники, пространства, роли декора и т. д. Однако сама теория архитектуры барокко, весьма редкие проявления которой обнаруживаются только во второй половине XVII века, никогда не рассматривала этих вопросов. Основным в этой теории было обоснование права архитектора не подчиняться «правилам древних» и провозглашение свободы творчества. И это при том, что на практике барокко имело вполне определенную и узнаваемую

стилистику, основанную на воспроизведении первоначальных «образцов» стиля и ориентированную на необходимые для этого воспроизведения правила. Эти правила не получили теоретического обоснования, но, тем ни менее, безусловно существовали.

Нам важно отметить еще одно обстоятельство. Во второй половине XVII — начале XVIII века в искусствоведческих «штудиях» распространенный ранее термин «манера» постепенно вытесняется термином «стиль». Причем, если сначала он характеризовал индивидуальные особенности творчества художника, то позже стал означать общие признаки, объединяющие произведения многих художников, получив как временные, так пространственные границы.

Несмотря на сложные коллизии взаимовлияния и противоборства между двумя одновременно существовавшими стилями, на начавшуюся еще в процессе становления барокко реабилитацию готики, на довольно частое обращение архитекторов к экзотическим для того времени формам мусульманской и китайской архитектур, доминирование классической традиции в европейской архитектуре на протяжении XVII–XVIII веков не вызывает сомнения. Ситуация решительно меняется в первой половине XIX века. Зародившийся на рубеже веков романтизм

отверг фундаментальное положение классицистической доктрины — представление об объективном характере красоты и возможности рационального, основанного на математическом расчете, ее постижения. Отсюда, хотя и не всегда последовательная, — антинормативность романтизма, резко контрастирующая с эстетическими установками классической традиции. Единственное, что сближает романтизм с этой традицией, это историзм — установка на воспроизведение ушедших в далекое прошлое художественных форм. При этом, в отличие от классицизма, ориентированного только на античность, романтизм расширяет круг источников, включая в него не только античность и средневековье, но и национальное, народное искусство и архитектуру. Это привело к возникновению в европейской архитектуре множества стилистических направлений, имевших различные источники и различную идеологию. При

этом классическая традиция сохранила влияние на европейскую архитектуру, хотя и утратила в ней свое доминирующее положение.

Начавшийся в конце 30-х годов XIX века период эклектики (историзма) являлся временем, когда в теории архитектуры характеристика явления «стиль» стала одной из главных ее проблем. Именно отсутствие в этот период «Больших стилей» сделало эту проблему достаточно актуальной. Изменение политической и экономической ситуации, смена основного заказчика строительства сделало невозможным «естественный» процесс стилеобразования в архитектуре. Этот процесс представлялся архитекторам того времени как процесс осознанный и целенаправленный, требующий серьезного теоретического обоснования. К концу XIX века понятие «стиль архитектуры» получило статус центральной категории истории и теории архитектуры.

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Всемирная энциклопедия. Философия. М., 2001. С. 1022.

2. Лосев А. Ф. Проблемы художественного стиля. М., 1994. С. 5.

3. Здесь может возникнуть вопрос о возможности ссылок на взгляды Платона, поскольку они были подвергнуты критике за радикальный идеализм уже его современниками. Представляется, однако, что в нашем случае рассмотрения понятия «архитектурный стиль» такие ссылки вполне корректны. Даже такой материалист, как К. Маркс в своем известном сравнении «строительной деятельности» пчелы и архитектора обращал внимание на то, что архитектор, в отличие от пчелы, сначала «строит» здание в своем воображении и лишь затем материализует свой проект, т. е. в этом случае «идея» первична, а «материя» вторична. Это очевидное обстоятельство, а также реальные факты истории понятия «художественный стиль» и дают нам право ссылаться на наследие Платона.

4. Архитектура обрела юридическое право считаться свободным искусством только с наступлением Ренессанса. Причем обоснованием этого права была необходимость использования архитектором арифметики и геометрии — важнейших «свободных искусств».

5. История романского стиля

совпадает по времени с тремя периодами повышенного интереса к античности в эпоху средневековья — это «Каролингское возрождение» (800–900 гг.), «Оттоновское возрождение» (конец X в.) и «Возрождение XII века». Это, разумеется, не могло не повлиять на архитектуру, и это влияние проявлялось в многообразных формах, вплоть до использования подлинных деталей античных построек.

6. Архитекторы второй половины XIX века часто ссылались на архитектуру итальянского Ренессанса как на пример плодотворной эклектики, лишь подготовившей становление «больших стилей» в европейской архитектуре.

7. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М., 1994. С. 10.

8. Здесь понятие «историзм» в отношении к архитектуре означает использование стилистики не непосредственно предшествующей создаваемому произведению образцам, а достаточно удаленной по времени — «исторической».

9. Зубов В. П. Архитектурная теория Альберти // Сборник «Леон Баттиста Альберти». М., 1977. С. 50.

10. Там же. С. 83.

11. Там же. С. 73–74.

12. Там же. С. 49.

УДК 72.03:349

Милена Владимировна Золотарева,  
кандидат архитектуры, доцент  
(Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет)  
E-mail: goldmile@yandex.ru

Milena Zolotareva,  
PhD in Architecture, Associate Professor  
(Saint Petersburg State University  
of Architecture and Civil Engineering)  
E-mail: goldmile@yandex.ru

## КАК УПРАВЛЯЛИ СТРОИТЕЛЬСТВОМ В РОССИИ с конца XVII до начала XVIII в.

HOW TO MANAGE CONSTRUCTION IN RUSSIA  
with the end of the XVII to the beginning of XVIII century

В статье охватывается временной период с конца XVII века по 1711 г. В это время политико-правовые реформы, направленные на создание вертикали власти, инициировали перевод архитектурно-строительной деятельности в сферу государственных интересов. Зародилась общегосударственная система регулирования архитектурно-строительного процесса, что оказало непосредственное воздействие на архитектурно-строительную практику, ее формы и результаты. Полномочия же контроля и управления строительными мероприятиями на местах в этот период были делегированы местным военным представителям власти.

**Ключевые слова:** *Россия, история, управление, архитектурно-строительный процесс, архитектурно-строительная деятельность*

The paper describes the timeframe from the late XVII till 1711. Due to the political and legal reforms of the time, intended to establish a vertical power structure, the architectural and construction activities became of interest to the government. A national system regulating the architectural and construction process was established, which impacted significantly the architectural and construction practice, its forms and results. As for the management and oversight of construction activities in situ, those powers were delegated to local military public officers.

**Keywords:** *Russia, history, management, architecture and construction process, and architectural construction activities*

Основой развития центральных органов власти в Московской Руси XVII века становятся усложнение и бюрократизация их системы. Многочисленные приказы, появившиеся еще в XVI веке, составили основу исполнительной власти в государстве. Их характеризовали неупорядоченность распределения компетенции между собой, соединение в одних и тех же приказах функций отраслевого управления и управления определенными территориями.

Поскольку оборона страны была в это время главной задачей государства, большинство центральных учреждений, кроме прочих функций, имело составляющую своей деятельности, связанную с решением стратегических задач. К ним относились: строительство новых и ремонт существующих сооружений обороны; закладка городов-крепостей, осуществление их заселения; снабжение рабочей силой, строительными материалами, продовольствием и др. Одни приказы занимались этими вопросами в силу своего военного значения (Разрядный, Пушкарский), другие — ввиду того, что под их управлением состояли приграничные территориальные образования (Сибирский, Казанского дворца, Приказ Малыя России, Смоленский приказ). Все населенные пункты и земли России были приписаны к различным приказам,



*Иван III  
Васильевич*

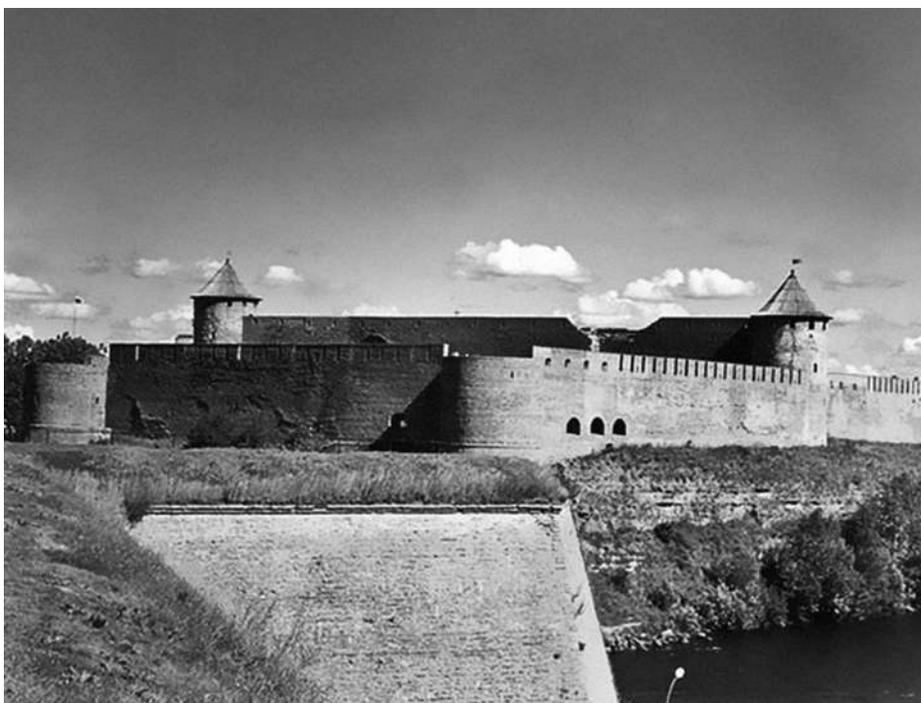
которые состояли «судом, управою и податями» в их ведении. Соответственно на этих территориях они решали вопросы, касающиеся городского хозяйства, строительства и ремонта казенных сооружений, дорог и прочих сооружений, относящихся к ведению государства. В Иноземном приказе ведали «служивыми иноземцами», в том числе военными инженерами и специалистами строительного профиля. Нельзя не отметить Приказ Большого прихода, который отвечал за сбор налогов на территории государства, часть из которых направлялась на строительство городов. Особняком стоял Каменный приказ, являющийся по своей сути государственной подрядной организацией. Рассмотрим подробнее функции некоторых учреждений, названных выше.

Разрядный приказ. Этот

приказ был учрежден еще при Иоане II. В служебном отношении он был главной инстанцией. В его ведомстве находилось не только русское постоянное войско, но и служивые люди, живущие по городам (в крепостях), острогам, осадным домам, на засеках. Приказ заведовал делами военной и гражданской службы. Он рассылал указы, назначал руководителей и делопроизводителей во все другие приказы и ведомства, им назначались воеводы и разной степени головы [1, с. 76]. Разряд осуществлял назначение войск в поход и обеспечивал их содержание. В непосредственной зависимости от Разрядного приказа были все приграничные города с их населением и землями. В его компетенции были строительство новых и реконструкция старых

оборонных сооружений. В своей деятельности он был непосредственно связан с другими ведомствами, которые осуществляли строительные мероприятия. Разряду подчинялись Поместный приказ, а также приказы, курирующие местности России.

Пушкарский приказ. Этот приказ был по существу главным артиллерийским и инженерным управлением. Вместе с тем наибольшее количество подъячих в этом ведомстве насчитывал городской стол, поскольку именно Пушкарский приказ занимался возведением новых укреплений и ремонтом старых, поддержанием в надлежащем состоянии засечных полос. В этой деятельности Пушкарский приказ тесно взаимодействовал с Разрядным приказом. История



*Ивангородская  
крепость*

этих учреждений в XVII веке показывает, как управление сферой строительства переходило от одного приказа к другому, демонстрируя пересечения сфер их деятельности [2, с. 36].

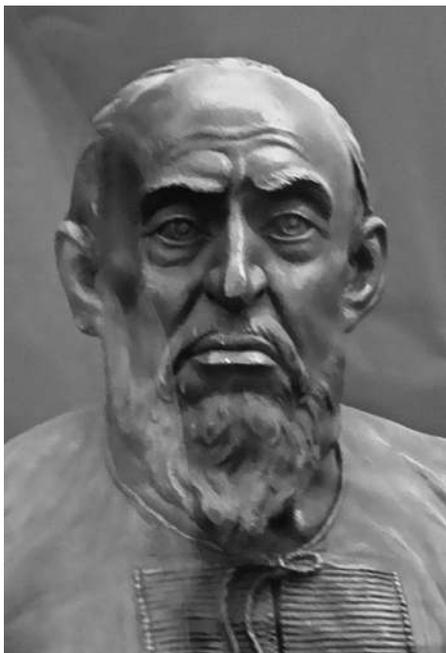
Относительно строительства сооружений военного назначения и казенных зданий, в обязанность Пушкарского приказа входило: объявление Государственных наказов и грамот о строительстве новых, а также починке существующих укрепленных пунктов; составление подробных инструкций воеводам и другим лицам, назначенным для надзора за строительством; составление смет на строительные работы, рассмотрение расчетов и проверка отчетов, представляемых с мест, и др. Указания, распоряжения и сметы, поступающие на места из Пушкарского приказа, проходили через обязательное Государеву утверждение.

Кроме этого, в обязанности Пушкарского приказа входила и организация в городах слобод, в которых селился служивый люд, приписанный ему. В некоторых случаях для того, чтобы не платить пушкарям ежегодного жалования деньгами и хлебом, им отводилась земля около города, что формировало определенную систему его предместий. Также в ведении этого военного ведомства состояли оружейные и пушечные дворы, медеплавильные, пороховые, селитровые и

другие заводы, которые определяли промышленную инфраструктуру в городах. Со второй половины XVII столетия в ведение Пушкарского приказа вошли иноземные и русские строители, градодельцы, стенные, палатные, каменных дел и городовые мастера, подмастерья и чертежники [3, с. 11].

Свое существование Пушкарский приказ прекратил в 1700 году, и на его базе был учрежден Артиллерийский приказ.

Сибирский приказ был выделен из Казанского приказа, первоначально осуществляющего административное, военное и финансовое управление территориями Поволжья и Сибири. Сибирский приказ по характеру решаемых вопросов стоял в одном ряду с приказами, осуществляющими ведение приграничными территориями, в разное время присоединенными к России. С момента своего образования он стал главным ведомством, контролирующим не только восточную границу России, но и более обширную территорию, прилегающую к ней. Особенностью градостроительной политики в этой части России становится безопасность страны, развитие внешней и внутренней торговли, вопросы управления обширными территориями. Результатами этой политики было не только строительство городов-крепостей. Сибирскому приказу была поручена задача



*Иван IV  
Васильевич*



*Семен Ремезов*

организации разведывания новых земель, составления карт местности. Изучение территории страны, ее географические исследования вызывают к жизни чертежи отдельных районов России. В числе карт XVII

века можно назвать: «Большой чертеж» (1627); «Чертеж» и «Роспись» территорий Сибири стольника и воеводы Петра Годунова (1667); «Чертежная книга Сибири» конца 90-х годов XVII века тобольского архитектора Семена Ремезова и другие. Выполненные с отсутствием съемок и промеров они не будут соответствовать требованиям и задачам петровского времени. Однако для своего времени, XVII века, этот процесс можно назвать большим шагом вперед, повлекшим за собой развитие географических знаний в XVIII веке [4, с. 25].

На основании составленных в тобольской приказной избе карт новых земель в Москве разрабатывались стратегические планы укрепления рубежей страны, утверждались проекты сооружений обороны и прокладки дорог. Непосредственно в Сибирском приказе разрабатывались проекты и сметы для новых крепостей и укрепленных промышленных городов, осуществлялось руководство их строительством, финансирование, привлечение рабочей силы, обеспечение всем необходимым гарнизонов крепостей. Для заселения новых городов, осуществления снабжения гарнизонов продуктами велось централизованное переселение из близлежащих городов и деревень семей с выделением им участков под строительство жилья. Вся документация, касающаяся

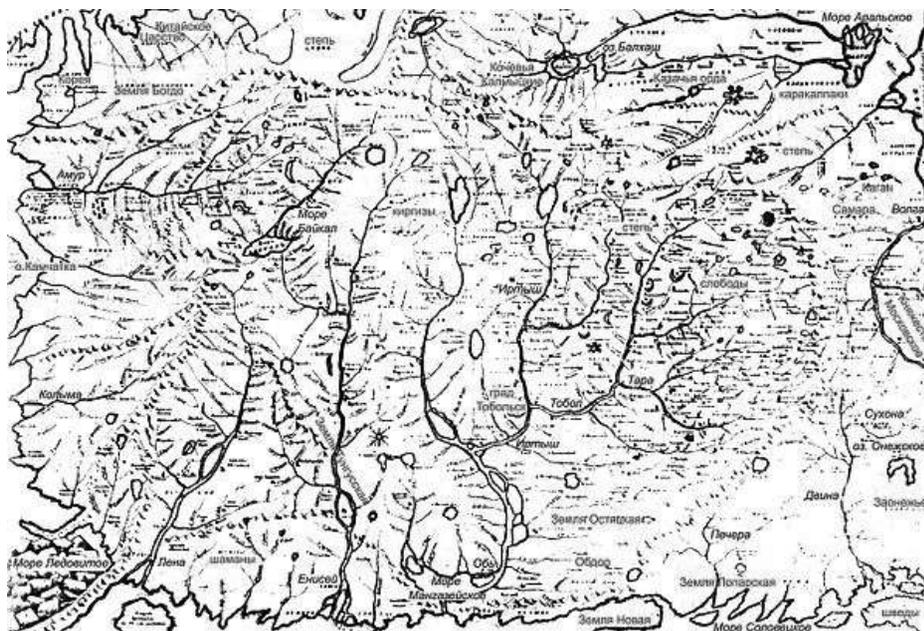
этих вопросов, первоначально поступала в приказную палату в Тобольск — административный центр Сибири. Такой объем работ предполагал достаточно большой штат специалистов и мастеров.

Приказ каменных дел, или Каменный приказ, был по существу государственной подрядной организацией. Его деятельность была направлена на обеспечение строительными материалами и рабочей силой строительства казенных объектов. Он осуществлял учет каменщиков и кирпичных дел мастеров, заботился о своевременном вызове их с посадок к началу строительного сезона. В его ведении была организация производства и доставка к месту кирпича и строительного камня. Каменный приказ в период своей деятельности с 1583-го по 1700 год осуществлял работы



*Алексей Михайлович Романов*

по сооружению каменных укреплений в Москве, Смоленске, Вязьме, Можайске и других городах России. Он также занимался постройками гражданских зданий (гостиных дворов, зданий администрации городов и приказов) и церковно-монастырских сооружений, ведал кирпичным производством и



*«Чертеж всех сибирских градов и земель» из атласа Ремезова*

каменоломнями. На государственном уровне происходило и регулирование ценовой политики в области строительных материалов. Продаваемые на Каменных дворах казенные кирпич, белый камень, известь имели умеренные цены и не зависели от произвола поставщиков и рыночных цен [5, с. 22].

Приказ каменных дел действовал достаточно эффективно приблизительно до 70-х годов XVII века. Однако уже приблизительно с 50-х годов прежняя система организации каменного дела стала давать сбои. Это было вызвано, прежде всего, развитием новых экономических условий на рынке ремесленного труда, когда наем артели рабочих становился более выгодным, чем сложная, дорогостоящая и не всегда оправдывающая себя доставка мастеров из посадов различных городов и затем отправка обратно. В последнем случае не всегда можно было быть уверенным в достаточном количестве прибывающих рабочих требуемой квалификации, необходимой ответственности и дисциплины при проведении работ.

В конце 90-х годов XVII века развернулись широкомасштабные работы по закреплению завоеванных южных рубежей России в зоне Азовского побережья. Приказу каменных дел, в принудительном порядке, было предписано собрать необходимое количество рабочих

строительных специальностей для строительства крепостей и иных сооружений военного и гражданского характера. Приказ не мог мобилизовать большее число человек, чем значилось записных работников по старым записям. Например, в 1699 году для строительства Таганрога потребовалось 1000 человек каменщиков и кирпичников [5, с. 23]. Невыполнимость этих требований была очевидна. Такое количество не могли дать ни области, расположенные близко к месту проведения работ, ни центральная часть страны, включая Москву.

Эти задачи были возложены на воевод близлежащих городов, которые и должны были обеспечить необходимое количество мастеров во вверенных им уездах. Можно сказать, что Каменный приказ стал промежуточной и ненужной организацией. А сложившаяся к концу XVI века централизованная система казенного каменного и кирпичного дела уже не могла решать задачи, возникшие в конце 90-х годов XVII века.

Согласно Указу от 18 февраля 1700 года, «каменный приказ учинен в приказе Большого дворца столом, и вышеписанных чинов и городах записных каменщиков, и какие дела были в каменном приказе, велено ведать в приказе Большого дворца, а кирпичного дела заводы и обжигальщиков отослать в ратушу».

Однако история этого учреждения на этом не окончилась. Претерпевая различные реорганизации, ведомство, обеспечивающее осуществление государственных подрядов, существовало практически до 1714 года. Вплоть до этого времени идет поиск различных форм привлечения рабочих на строительные площадки. Эти меры не дают ожидаемых результатов. Поэтому в 1714 году Петр I прибегает к такой мере, как запрещение всех частных строительных работ на территории России в течение нескольких лет: «Понеже здесь (т. е. в Санкт-Петербурге) каменное строительство зело медленно строится, оттого что каменщиков и прочих художников того дела достать трудно и за довольную цену, того ради запрещается во всем государстве на несколько лет (пока здесь удовольствуются строением) всякое каменное строение» [6, т. 8, с. 126]. Указ был достаточно жесткий, его нарушение каралось разорением имения и ссылкой ослушавшегося.

Рассмотренные примеры работы наиболее крупных приказов, в ведении которых входила строительная сфера, демонстрируют отсутствие четкости в их структуре и функциях. К середине XVII века стало явным отставание учреждений Московской приказной системы от растущего экономического состояния государства, это касалось и вопросов



*Петр Алексеевич  
Романов  
1717 год*

государственного строительства. Успешную деятельность приказов тормозило отсутствие четкости разграничения их функций. Такая неустойчивость организации потребовала перестройки практически всех сфер хозяйства, начатая уже на рубеже XVII–XVIII веков.

Начало XVII века можно считать временем укрепления политического и экономического значения города как такового. Основы этого процесса закладываются в результате решения неотложных задач внешней и внутренней политики. Именно эти задачи стали побудительной силой оборонительного и городского строительства в государстве. Присоединение к России новых земель в результате борьбы за выход к торговым путям, строительство на их землях новых крепостей, укрепление старых городов и монастырей — вот первоочередные стратегические задачи России.

Важным итогом развития

системы местных учреждений в Московской Руси в XVII веке стало создание уезда как административной единицы. «Уезд — это округ, тянувшийся к городу, издавна связанный с ним экономическими нитями. Это исконная, органически и естественно сложившаяся единица делается теперь административной, получая особого управителя в лице воеводы... Еще в 1625 г. насчитывалось 146 городов с уездами, в которые посылались воеводы, непосредственно сносившиеся с Москвой», — писал М. М. Богословский [7, с. 12], исследователь областных учреждений эпохи Петра I.

Развитие городских поселений является также экономической основой общего процесса внутренней и внешней политики. Городское население получает определенный статус: складывается его иерархия; закрепляется деление на посад и слободы, а в рамках посада на белую и черную сотни; формируются привилегии населения городов — освобождение от ряда податей и повинностей, или, наоборот, закрепление государственного «тягла». И как результат — закладываются структурные основы русского города. Все эти процессы естественно требуют решения вопросов в сфере общегородского строительства и благоустройства, что, в свою очередь, делает необходимым усиление управления на местах.

В этих условиях верховная

власть идет по пути расширения численности и полномочий воевод. Они назначались Разрядным приказом, утверждались царем и Боярской думой и подчинялись тому приказу, в ведении которого находился вверенный ему город с уездом. Например, приказу Большого Дворца, управлявшему всеми дворцовыми имениями в XVI веке, подчинялись 36 городов с их уездами, множество волостей и сел, расписанных по различным городам [8, с. 500]. Круг полномочий воевод был исключительно широк. Воеводам была делегирована вся полнота военно-административной власти. В их служебные обязанности входило осуществление финансовых, судебных и полицейских полномочий центральной администрации. Так, в финансовой области воевода контролировал сбор государственных налогов, в военно-административной — набирал на службу людей в армию, нес ответственность за имеющееся в городе вооружение и продовольственное обеспечение военнослужащих, в пограничных районах он занимался всеми вопросами содержания и укрепления границы. К полицейским функциям среди прочих относились надзор за казенными постройками и частными городскими строениями. Они отвечали за прокладку новых дорог, мостов и гатей, за их исправным содержанием, осуществляли охрану городов от пожаров.

Исполнительным органом при воеводе была Приказная изба, возглавлявшаяся дьяком. В ней хранились печать, приходные и расходные книги, росписи различных сборов и сами сборы. Здесь находились различные царские указы и присланные из приказов памяти, обращенные как к воеводе, так и касающиеся местного управления в целом.

При выборе места для строительства нового города или крепости проводилась разведка территорий. Эти работы велись по заданию «сверху» отрядами служивых людей, которые организовывали воеводы. В процессе разведки территорий опрашивались люди, знающие местность. В выборе места под город, как правило, последнее слово, предваряющее царский и правительственные указы, также было за воеводами, которым поручалось строительство этого города. После определения места под город издавался царский указ. Затем составлялись роспись, чертеж и смета, которые утверждались в Москве. Чертеж представлял собой функциональное зонирование территории: указывалось место крепости, посада, слобод, намечались места размещения храмов, планировались переправы, мосты, дороги, зоны размещения кустарных производств (кожевенных, боен и т. п.) [9, с. 25]. В Разрядном приказе решались вопросы, на какие средства будет осуществляться строительство;

какие приказы будут им непосредственно руководить; откуда будет поступать провиант на содержание армейских гарнизонов и строительных бригад; из каких городов будут набираться войска, мастера строительных специальностей, будущие жители нового города. После чего воеводам направлялись Грамоты, содержащие указания по организации строительства, о привлекаемых средствах и людях для производства работ.

В процессе строительства связь с центральным ведомством воеводы осуществляли посредством «отписок». Схема осуществления строительства во всех приказах была практически одинакова. Для строительства крепостей формировался отряд служивых людей, в который входили мастера различных строительных специальностей. К работам привлекались как местные жители близлежащих поселений в качестве государственной повинности, так и отряды Приказа каменных дел. При окончании строительства воевода отчитывался о проведенных работах. Мастером-градодельцем составлялись новая «сметная роспись» и «чертеж», которые направлялись в Приказ в Москву [10, с. 5]. Далее шло заселение новых городов, которое велось посредством переезда части жителей из других городов. В основном отселялись молодые семьи «от отцов детей,

от дядь племянников». Население формировалось таким образом, чтобы были заполнены все социальные ниши [8, с. 69]: боярские дети, служивые люди, ремесленники, хлебопашцы и т. п.

Воеводы осуществляли в рамках «дел полицейских» функции надзора и контроля за казенными сооружениями на подведомственных им территориях. В частности, на ответственности воевод были все городские укрепления, их оснащение, военные и светские казенные запасы. Они должны были направлять ежегодно в приказ отчеты о вверенных им крепостях, в которых содержались сведения о необходимости ремонтных работ. Сведения об этих работах могли поступать и от дворян, специально рассылаемых Разрядом по городам «для дозору и городского бережения».

Подготовка и осуществление ремонтных мероприятий этих сооружений в городах проводились следующим образом. Получив сведения о неисправностях, Приказ требовал от воевод чертежи и сметы на эти работы. Планы для необходимых работ составлялись воеводами или дворянами, присланными для осмотра городов. В некоторых случаях для составления чертежей на место направлялся мастер-градоделец с чертежником, состоявшим в ведении Приказа. Например, в Пушкарском приказе значительное место среди

городовых мастеров занимали иностранные специалисты, которым поручались наиболее сложные работы. Чертежников — помощников городских мастеров в штате приказа было немного. Кроме «городового дела» они выполняли чертежи для засечных полос, составляли планы в случае капитальных переделок построек, по требованию других приказов временно работали в них.

Составленные воеводами сметы рассматривались в Приказе, они или утверждались или подвергались корректировке. Затем выходили царский Указ и распоряжение Приказа, в котором указывалось, на какие средства и какими силами должен производиться ремонт. Эти документы были теми регламентирующими предписаниями, которыми надлежало руководствоваться при отсутствии в это время общих законодательных актов по вопросам строительства.

Финансирование работ зачастую осуществлялось посредством денег, собранных с земских людей. В тех случаях, когда город не мог покрыть предполагаемые расходы, средства выделяло правительство. Например, ремонтные работы укреплений Москвы всегда производились за счет казны. Этими вопросами заведовали Земский Двор или Приказ. Поддержание порядка в столице, а также осуществление противопожарных

мероприятий возлагалось на Стрелецкий приказ.

В целом постепенно сложившаяся к XVII веку система местного управления представляла собой переход от земского самоуправления, получившего распространение еще в XVI веке, к усилению бюрократических начал, присущих усиливавшемуся самодержавному государству, что характеризует ее

как незавершенную. Поиски соотношения меры ответственности и характера полномочий властей центральной и местной, в том числе и в сфере строительства, будут вестись на протяжении всего XVIII века. При этом оптимальное равновесие этой вертикали будет найдено только в XIX веке путем ряда реформ в сфере центральной власти и управления на местах.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вернер И. И. О времени и причинах возникновения московских приказов. И. И. Вернер. — М., 1907.
2. Богоявленский С. О Пушкарском Приказе / С. Богоявленский. // Сборник статей в честь Матвея Кузьмича Любавского. — Пг.: Тип. Б. Д. Брукера, 1917.
3. Струков Н. Д. Школы для мастеровых и десятников в России / Н. Д. Струков. — М.: Тип. Русская, 1815.
4. Книга большому чертежу / Под ред. К. Н. Сербтной. — М.-Л.: АН СССР, 1950.
5. Москва и сложившиеся русские города в XVIII — первой половине XIX веков. Рус. градостроит. искусство / НИИ теории архитектуры и градостроительства; под общ. ред. Н. Ф. Гуляницкого. М.: Стройиздат, 1985.
6. Полное собрание законов Российской Империи: 1-е собр. — СПб.: Тип. II Отд-ния Собств. Его Император. Величества канцелярии. Т. 5: 1713–1719.
7. Богословский М. М. Административные преобразования Петра Великого, 1699–1700 гг. Ч. 2. / М. М. Богословский. // АН СССР. 1929. № 2.

8. *Богословский М. М.* Областная реформа Петра Великого / М. М. Богословский. М., Имп. о-во истории и древностей России, 1902.

9. *Алферова Г. В.* К вопросу строительства городов в Московском государстве / Г. В. Алферова // Архитектурное наследство. 1980. № 28.

10. *Кириллов В. В.* Сибирский приказ и его роль в организованном строительстве городов на новых землях / В. В. Кириллов. // Архитектурное наследство. 1980. Вып. 28. Национальное своеобразие зодчества народов СССР.

УДК 72.03

Мария Александровна Гранстрем,  
кандидат архитектуры, доцент  
(Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет)  
E-mail: arch\_proect@bk.ru

Maria Granstrem,  
PhD of Arch, Associate Professor  
(Saint-Petersburg State University  
of Architecture and Civil Engineering)  
E-mail: arch\_proect@bk.ru

## РЕАЛЬНЫ ЛИ НАУЧНЫЕ МЕТОДЫ РЕКОНСТРУКЦИИ ФРАГМЕНТОВ ИСТОРИЧЕСКИХ ГОРОДОВ?

### IS IT POSSIBLE TO SCIENTIFIC METHODS OF RECONSTRUCTION FRAGMENTS OF HISTORICAL CITIES?

Очередной этап реконструкции исторических городов, охвативший в конце XX века многие европейские страны, с начала XXI века начался и в России, где реконструкция исторических объектов и территорий стала одним из ведущих направлений архитектурной деятельности. Поэтому проблемы взаимодействия старого и нового в пространстве исторического города для российских архитекторов являются чрезвычайно актуальными, требующими своего осмысления и решения.

Адаптация исторической среды к современным потребностям, улучшение качества среды проживания и обслуживания в городском центре должны происходить только при сохранении уникальных черт исторического города. Но для настоящего времени характерны агрессивные методы реконструкции исторических центров, нарушающих сложившийся масштаб и уничтожающих исторический городской силуэт.

**Ключевые слова:** *центры исторических городов, реконструкция, масштаб, силуэт, средообразующая застройка.*

Historically developed areas of the European cities representing high architectural and historical and cultural value, have a small share in balance of city territory. But the environment of historical areas also makes complete city space of any historical city. The next stage of reconstruction of the cities, captured in the end of the XX-th century the most advanced European countries, since 2000th years has begun in Russia; it has caused the reconstruction status as one of leading directions of architectural activity.

**Keywords:** *scientific methods of reconstruction, historical city, the city environment*

Уникальные исторические районы европейских и российских крупных городов по площади занимают, как правило, лишь небольшую часть общегородских территорий (в Петербурге, например, это всего 5 %). Но именно среда исторических районов формирует неповторимый образ конкретного города.

Очередной бум выборочной реконструкции исторических городов, охвативший в конце XX века многие европейские страны, почти в это же время начался и в России; он обусловил статус реконструкции как одного из ведущих направлений архитектурной деятельности. Поэтому вопрос взаимодействия старого и нового для российских архитекторов является чрезвычайно актуальным.

Плановая, научно обоснованная реконструкция фрагментов исторических территорий нацелена на повышение комфортности проживания в них при сохранении уникальных черт

этих фрагментов. На деле же чаще всего реконструктивная деятельность в исторических районах преследует сугубо экономические цели. Происходит настоящая эксплуатация привлекательных черт этих районов в пользу бизнес-интересов, что влечет за собой неизбежную утрату (полную или частичную) исторически сложившихся морфотипов. Необязательно это происходит за счет сноса зданий-памятников. Достаточно заполнить «пустоты» интерьерных пространств исторических территорий не соответствующими окружению постройками, изменить условия восприятия этих пространств, внести новый масштаб в сложившуюся застройку. Примеров тому достаточно.

Не избежали воздействия разрушительной реконструкции почти все европейские столицы. Так, рядовая парижская застройка, образованная доходными домами конца XIX века, начала терять свою архитектурно-градостроительную уникальность с

*Башня Монпарнас  
в панораме  
Парижа*



конца 1950-х годов на волне восторженного увлечения «современной» геометризованной архитектурой «из стекла и бетона». К числу признаков «современности» относилось и строительство высотных зданий. Не избежал этого пагубного для исторического центра увлечения и Париж. В конце 1960-х годов на конкурс проектов реконструкции Центрального рынка («Чрево Парижа») среди прочих были и предложения, основанные на «обогащении» исторической среды высотными доминантами с целью возвращения городу активного средневекового силуэта (по примеру послевоенной Москвы с ее «сталинскими высотками»). Например, проект Ж. Фонжерона, «ориентируясь на образ, создававшийся в средневековых панорамах Парижа, предлагал восстановить сложность силуэта города. На участке проектирования он разместил пять башен /.../, высота которых достигала сорока-шестидесяти этажей». Таким образом, историческая застройка была обречена служить фоном для новых сооружений, тогда как в идеале должно быть наоборот.

Экстремальный проект Фонжерона не был одобрен, тем не менее в 1969 году, на волне победного шествия по Европе идей «современной (функционалистской) архитектуры» с энтузиазмом началось возведение 150-метровой «башни» Монпарнас. В процессе реализации

проекта ее высота увеличилась до 210 метров и в момент завершения строительства (1973 г.) уже было ясно, что новая вертикаль безнадежно испортила силуэт Парижа. В связи с этим через два года были законодательно введены жесткие ограничения по высоте новых зданий в центре города, а строительство высоток было перенесено в дальний район Дефанс.

Башня Монпарнас еще строилась, когда в ходе реализации президентской программы «Больших проектов» (1971 г.) началось осуществление конкурсного проекта Центра им. Жоржа Помпиду. Его шестиэтажный протяженный (160 м) объем значительно превышал модуль исторической застройки в старейшем городском районе близ бывшего «Чрева Парижа». Поэтому здание было визуально разделено на блоки, соотносимые по масштабу с размерами окружающих зданий. Благодаря нейтральному силуэту здание минимально вторгается в

*Центр  
национального  
искусства  
и культуры  
им. Жоржа  
Помпиду  
в Париже.  
1971–1977*





*Типичная улочка  
Старого Таллина*

сложившиеся городские панорамы, а нейтральные современные фасады не вступают в спор со стилистикой исторической застройки. Этот опыт крупномасштабного внедрения в особо ценную историческую среду (несмотря на активное общественное и правительственное противодействие строительству) можно называть удачным — аутентичность средообразующей застройки была сохранена.

К сожалению, не во всех европейских столицах был учтен положительный и отрицательный парижский опыт строительства в исторической среде. В числе таких городов оказался и Таллин, который изначально отличался сугубой индивидуальностью среды своих старых районов. Основной характеристикой застройки старого Таллина является плавная смена

направлений улиц. Смена визуально замкнутых пространств происходит через каждые 30–50 метров [2, с. 70]. Среда старого города является целостной и аутентичной, поскольку здесь до сих пор охраняется «каждый камень». Важно, что архитектурные акценты и дома рядовой застройки с силуэтными завершениями зрительно замыкали уличные перспективы. Но за последние десятилетия панорама Таллина изменилась до такой степени, что с видовых площадок средневекового города глазу уже не отыскать фрагмент среды, сохраненный от вторжения чуждых по силуэту новых построек. Таллин за пределами старого города, служащий «буфером» между средневековым городом и районами новой застройки, даже в конце XX века еще сохранял специфический

силуэт исторического города (единственным исключением была высотная гостиница «Виру»), а в настоящее время его, к сожалению, утратил. Задача по его сохранению не была выполнена даже несмотря на то, что Таллин явился первым городом, для которого в СССР была проведена фототеодолитная съемка городского ландшафта [2, с. 92]. На его примере обрабатывалась методика решения крупных теоретических вопросов. Тем не менее первое здание повышенной этажности (гостиница «Виру»), имеющая укрупненный, по сравнению с исторической застройкой, масштаб, а также иные морфотипические характеристики, искажило панораму старого Таллина. Постройка этого здания дала толчок к новым градостроительным и средовым ошибкам, «обогатившим» исторический

Таллин до такой степени, что с видовых площадок Вышгорода практически не найти визуального направления, в которое бы не попадало хотя бы одно высотное здание.

Целостность и характерность исторической застройки может нарушаться не только высотными зданиями, но и крупномасштабностью форм сравнительно небольших построек. Один из таких примеров — торговый комплекс «Хаас-Хаус», построенный в конце 1980-х годов на тесной средневековой площади Вены, напротив главной городской святыни XVI века — собора св. Стефана. Гладкие, почти без деталей фасады нового здания входят в определенное противоречие с мелкой пластикой фасадов собора, а закругленные формы его торца уменьшают архитектурную



*Современная панорама Таллина*



*Торговый комплекс «Хаас-Хаус»  
в Вене. 1986–1990*

значимость подобных форм башен собора. Смягчает эти противоречия лишь то, что торец торгового комплекса выполнен из зеркального стекла, которое отражает архитектурное окружение и тем самым как бы растворяет спорный торец в пространстве площади. Стекланные поверхности не вступают в существенный диалог с каменными стенами собора, сохраняя тем самым за ним первенство в сложной, разнообразной по стилистике исторической среде.

Еще одна группа случаев противоречивого (научно не обоснованного) внедрения в историческую среду связана с историческими речными панорамами, в которых очень наглядно проявляются результаты



ненаучного подходу к решению сложной проблемы сочетания «нового» и «старого». Характерный пример такого подхода — строительство элитного жилого дома «Аврора» вблизи здания бывшего Училищного дома им. Петра Великого. Оба здания стоят друг против друга, на противоположных берегах Большой Невки. В архитектуре жилого дома проявляется очень распространенный в современной практике прием объединения нового со старым при помощи повторения в новостройке некоторых форм исторического «соседа». Однако чаще всего этот ненаучный прием приводит к противоположному результату — умалению архитектурной значимости исторического объекта. Так

произошло и в случае с «Авророй», где венчающая башня этого крупного высотного здания явно напоминает купольно-шпилевое завершение Училищного дома. От этого крупномасштабного «подобия» невысокое историческое здание кажется еще ниже, а его роль одной из доминант невской панорамы практически сведена к нулю.

Таким образом, можно констатировать серьезный разрыв между идеалами научно обоснованной реконструкции исторических центров городов (пусть даже фрагментарной) и реализуемой на практике стихийной «реконструкцией», в основе которой — факторы, лежащие вне сферы высокого и принципиального архитектурного творчества.



*Элитный жилой комплекс «Аврора» подавляет своей высотой важный исторический объект – бывший Городской училищный дом им. Петра Великого. Схожесть куполов обоих зданий лишь усугубляет драматизм ситуации*

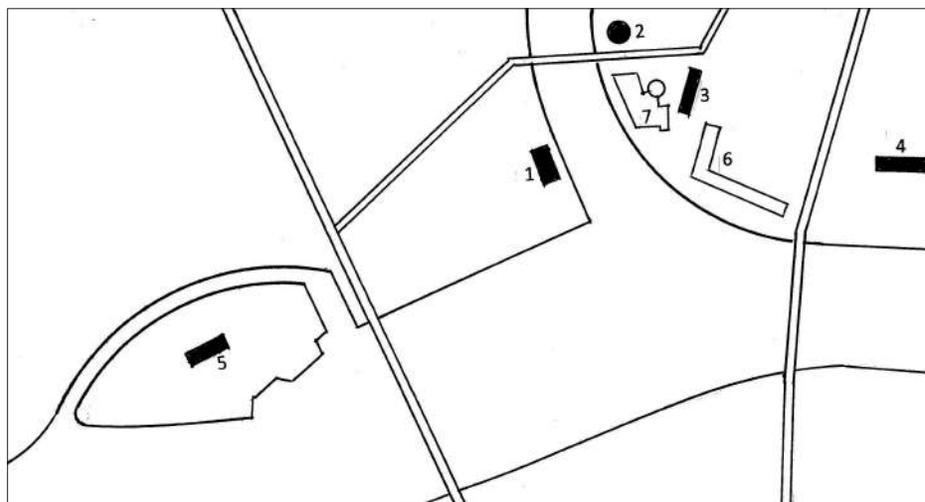
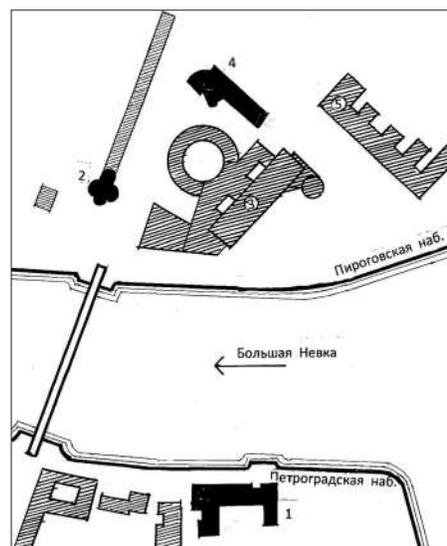
## ЛИТЕРАТУРА

1. Щенков А. С. Современные проблемы консервации, реставрации и воссоздания объектов культурного наследия // Архитектура и строительство, 2004, № 1.

2. Заварихин С. П. «Аврора» // Адреса Петербурга, № 53 / 67, 2015. С. 34–35

*Схема плана Выборгской стрелки.  
Современное состояние:*

*1 — бывш. Городской училищный дом им. Петра Великого; 2 — элитный жилой комплекс «Аврора»; 3 — отель «Санкт-Петербург»; 4 — элитный жилой комплекс «Монблан»; 5 — здание бывш. Морского и сухопутного госпиталя*



*Фрагмент схемы распределения архитектурных доминант правобережного центра Петербурга. Современное состояние:*

*1 — бывш. Училищный дом им. Петра Великого; 2 — жилой комплекс «Аврора»; 3 — жилой комплекс «Монблан»; 4 — Финляндский вокзал; 5 — собор св. Петра и Павла; 6 — бывш. Морской и сухопутный госпиталь*

## Примечание главного редактора

17 сентября 2016 года в Петербурге завершила работу II Международная конференция «Градостроительная культура. Традиции и перспективы развития Евразии». Принятые по итогам конференции меморандум и резолюция были направлены Президенту РФ, Правительству, в Совет Федерации, в Государственную думу и другие государственные структуры. Важное место в этих документах занимали проблемы строительства в исторических центрах городов. Этим проблемам посвящена и статья Марии Гранстрем.

Приведенный в статье пример со строительством жилого дома «Аврора» высотой 77 м (со шпилем 100 м) — один из обширного списка т. н. «градостроительных ошибок», совершенных в Петербурге за последние четверть века. На этот «лакомый кусок» невской панорамы — юго-западную стрелку Выборгской стороны — городские власти начали покушаться еще в начале 1960-х годов, когда, следуя моде того времени, решили построить там высотную гостиницу «Аврора» в виде двух спаренных пластин (архит. С. Сперанский). Тогда общественности удалось заменить вертикаль «Авроры» на горизонталь гостиницы «Ленинград». Но в 2002 году, в условиях «свободного рынка», появилась возможность келейного принятия судьбоносных для города архитектурных решений, чему способствовало отсутствие в то время утвержденного высотного регламента. Так в течение шести лет на Выборгской стрелке почти одновременно появились два многоэтажных жилых комплекса — «Аврора» и «Монблан», явно противоречащие очевидным условиям сохранения ценного градостроительного наследия. Судебным путем удалось лишь на время приостановить строительство этих новых «доминант» — памятников эпохи архитектурно-градостроительной вседозволенности.

*Исторически сложившийся силуэт правобережной невской панорамы, основанный на контрасте протяженной горизонтали и изящных вертикалей*





*Высотный жилой комплекс «Монблан» своей громоздкостью и ступенчатым силуэтом, появившимся после «исправления» прямоугольного силуэта (по рекомендации Градсовета), стал новой доминантой, чуждой исторической панораме правобережного центра Петербурга*

УДК 7.011.3

Владимир Бутусович Бесолов,  
советник РААСН, Почетный архитектор РФ,  
Владикавказ, Республика Северная Осетия-Алания  
E-mail: ArchGrad101@yandex.ru

Vladimir Butusovich Besolov,  
Adviser of the Russian Academy of Architecture  
and Construction Sciences, Honorary architect  
of the Russian Federation, Vladikavkaz,  
Republic of North Ossetia-Alania  
E-mail: ArchGrad101@yandex.ru

## ЛЕГЕНДАРНАЯ ЗАХА ХАДИД: ЧЕРЕЗ ТЕРНИИ ЖИЗНИ В ЗВЁЗДНЫЙ ПОЛЕТ

### LEGENDARY ZAHA HADID: LIFE THROUGH THORNS The STAR FLIGHT

В статье рассматриваются значение и специфика творчества выдающегося архитектора современности Захи Хадид. Отмечается ее вклад в теорию и практику архитектурно-дизайнерского формообразования. Приводятся примеры ее проектов и построек, а также высказывания профессионалов, характеризующие значимость и характер ее творчества.

**Ключевые слова:** *Zaha Хадид, архитектура, авангард, экспрессионизм, графика.*

The article discusses the importance and specificity of creativity famous architect Zaha Hadid modernity. It noted its contribution to the theory and practice of architectural and design formation. Some examples of its projects and buildings, as well as statements of professionals characterize the importance and the nature of her work.

**Keywords:** *Zaha Hadid, architecture, avant-garde, expressionism, graphics.*

*31 марта 2016 года  
в палате госпиталя Майами  
от сердечного приступа скончалась  
Заха Мохаммад Хадид  
(Zaha Mohammad Hadid)*

**В**не всякого сомнения, творчество Захи Хадид — это новая вершина модернизма, его конкретных проявлений — неопластицизма, структурализма, деконструктивизма, динамизма, это третья волна архитектурного футуризма. Но в то же время ее творчество не вмещается в рамки ни одного из конкретных формотворческих направлений современности. Ее проекты и постройки невероятно сложны по композиции и структуре, крайне трудоемки для возведения, потому что являются иррациональными архитектурными морфотипами. Истоки такого подхода лежат в личности Захи Хадид и в характере ее жизненного пути. Мне довелось видеть и слушать Заху Хадид в Стамбуле, Москве и Петербурге. Это были поистине зажигательные лекции. Внушительная и обаятельная фигура с ярким, радостным выражением лица, добрым взглядом крупных глаз и разлетающимися по сторонам пышными волосами, в свободно сидящей на ней одежде — она всегда была импозантна и убедительна.

Заха Хадид родилась 31 октября 1950 года и до семнадцати лет жила в Багдаде, в своей арабской семье. После пяти лет учебы

на математическом факультете Американского института в Бейруте она переехала в Лондон, где поступила в знаменитую школу Британской Архитектурной ассоциации. Училась у Рема Колхаса и Элия Зенгелиса. В 1977 году, после отличной защиты дипломного проекта обитаемого моста-павильона над Темзой (проект назывался «Тектоника Малевича»), Рем Колхас принял Заху Хадид в свою архитектурную мастерскую, входившую тогда в бюро «Office for Metropolitan Architecture» (OMA). Одновременно ей предложили преподавательскую работу в Архитектурной школе. В 1979 году она создала собственное архитектурно-проектное бюро «Zaha Hadid Architects». Проектирование продолжала совмещать с преподаванием (до 1987).

На творчество Захи Хадид мощное влияние оказал русский художественный (преимущественно архитектурный и градостроительный) авангард 1907 — начала 1930-х годов, в особенности графический язык архитектурного супрематизма К.С. Малевича (1978–1935), а также Л.М. Хидекеля (1904–1986). Но на этой основе она сумела разработать свой собственный творческий метод

и свой архитектурный язык. У нее рано проявилось необычное творческое мышление, поэтому практикующие архитекторы называли ее «эксцентричной чудачкой», а ее проекты считались нереальными. Позже она сама признавалась: «Я была сумасшедшая, порой злая и раздражительная, но упорная, смелая, настойчивая и одержимая». Каждый проект приходилось пробивать своей энергией и талантом бойца. Первой ее работой в Лондоне стала специализированная средняя школа в Брикстоне.

С конца 1970-х годов Заха Хадид принимала участие в крупнейших архитектурных конкурсах, ее работы часто занимали первые места, но заключить контракт на реализацию проекта с ней долго никто не решался. Заказчиков отпугивали чрезмерно радикальные пластические идеи и конструктивные системы, образы. Например, в 1994 году она предложила проект перевернутого небоскреба для английского города Лестер. Реализовать свои первые необычные проекты ей удалось только в середине 1990-х годов.

Из-за отсутствия солидных заказов творческий потенциал зодчего не реализовывался, поэтому Заха Хадид участвует во многих архитектурных конкурсах и почти всегда побеждает в них. На протяжении пятнадцати лет ее проекты остаются на бумаге, но ее имя постепенно



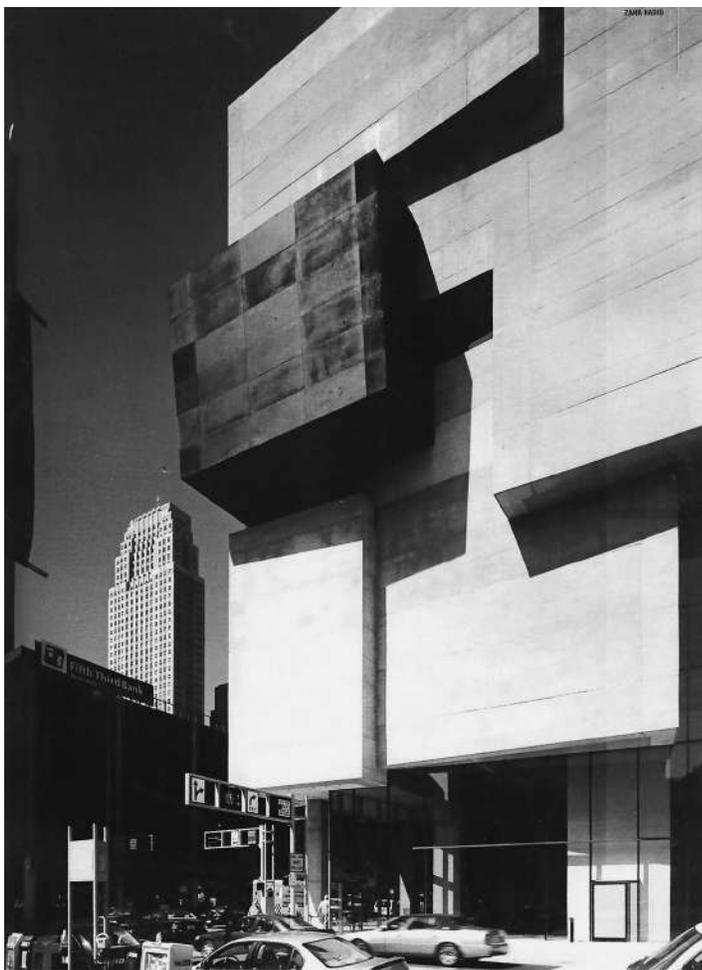
обретает мировую известность. Впервые оно прозвучало в 1983 году в связи со скандальной отменой результатов конкурса, на котором она победила. Но в этом же году она побеждает в крупном международном конкурсе на проект здания развлекательного клуба «Пик» на вершине горы над Гонконгом. Здание должно было парить над загруженными магистралями, но не «вырастать» из горы, а как бы опуститься на нее сверху. Проект остался неосуществленным по причине банкротства заказчика.

Через десять лет Заха Хадид выиграла международный конкурс на проект здания оперного театра в Кардиффе (Уэльс). Но застройщик — под влиянием общественного мнения — после полутора лет конфликтов отказался от проекта.

Первым реализованным проектом Захи Хадид стало здание пожарной части компании-производителя дизайнерской мебели «Витра» (Vitra) — Вайль-на-Рейне,



*Пожарное депо «Витра» в Германии*



*Центр современного искусства  
Л. и Р. Розенталей в Цинциннати, США*

Германия. Железобетонное здание было закончено строительством в 1994 году. Сама Заха Хадид назвала его абстракцией-продолжением соседних фермерских угодий и виноградников. Но затем еще долгих десять лет продолжался ее «бумажный» период, несмотря даже на то, что после строительства здания Музея Гуггенхайма в Бильбао, Испания (1997) интерес к ее творчеству вспыхнул вновь. Лишь в 2003 году, когда было закончено строительство «супрематического» здания Центра современного искусства Розенталей в Цинциннати (штат Огайо, США), Заху Хадид стали приглашать для творческой работы в разные страны. И построенные по ее проектам здания стали украшать самые крупные города мира (Приложение 1). В каждом реализованном ее проекте была своя формотворческая «изюминка». Заха Хадид никогда не повторялась. В этом убеждают все ее постройки и проекты.

Так, например, в здании римского Национального музея современного искусства Заха Хадид воссоздала плавность водных линий, поскольку музей стоит у реки Тибр. При этом пересекающиеся конструкции бетонных стен являются гарантией безопасности в сейсмической зоне. Крыша грандиозного здания лондонского Аква-центра напоминает волну, которая вздымается, затем резко падает, накрывая собой плавательный бассейн и прыжковый

сектор. А удивительные формы здания Оперного театра в Гуанчжоу, на берегу Чжуцзян (Жемчужная), рождены вдохновением от созерцания неторопливого течения этой реки. Главными элементами, которые она взяла за основу, были долины рек — совместимость резких линий берегов и плавных изгибов речного полотна. Другой элемент — гигантские каньоны, которые монументально разламывают не только поверхность земли. Эти две идеи и воплотились в здании оперного театра. Плавные и блестящие, почти отражающие воздух изгибы здания, буквально раскалываются «ущельем» между двумя пространствами постройки — Большого и Малого залов. Сама Заха Хадид говорила, что архитектурные образы этого здания она черпала из образов геологии и топографии.

Форма огромного здания бакинского Культурного центра им. Гейдара Алиева, включающего в себя библиотеку, музей и концертный зал, напоминает контуры горной гряды. В течение многих лет Заха Хадид работала над идеей слияния объектов и пространства. Многофункциональный центр им. Гейдара Алиева позволил Захе Хадид осуществить свои идеи, работая одновременно с архитектурой здания и ландшафтом. «Мы хотели создать особое архитектурное пространство, которое бы постоянно взаимодействовало с внешним миром. Для создания определенной



*Здание Оперы в Гуанчжоу, Китай*



*Культурный центр им. Гейдара Алиева в Баку*



*Культурный центр им. Гейдара Алиева в Баку*

бесконечности эта связь должна родиться внутри — во внутренних пространствах и формах помещений и продолжаться во взаимодействии с внешними формами здания. Вы не знаете, где все это начинается и где заканчивается»,— говорила Заха Хадид.

На создание проекта павильона-моста в Сарагосе Заху Хадид вдохновила тема преодоления преград и покорения природы: формы сооружения не конфликтуют с рекой, а наоборот — повторяют ее волнообразные изгибы.

В Гонконге всеми гранями сверкает и удивляет жителей города, гостей и туристов безумством конструкции здание кампуса Политехнического университета. Это сооружение уже называют архитектурным ориентиром, которое сочетает в себе образы стремительного развития



*Кампус университета в Гонконге*

молодежи и высокий уровень образования нового поколения. Здание принято описывать терминами «бесшовной архитектуры», где плавные линии задают динамику не только архитектурному сооружению, но и ландшафту вокруг него, который становится не просто украшением, а «элементом» фасада.

«Космичность» творческого мышления Захи Хадид определяет силуэты ее построек. Так, например, формы НЛО можно узнать в архитектуре павильонов Д. Х. Бернема в Чикаго. Тема покорения космических просторов просматривается и в образном решении дома “Capital Hill Residence”, построенного в подмосковном поселке Барвиха.

Динамичность — одна из основных отличительных черт творчества Захи Хадид. Особенно наглядно эта черта проявилась

в здании Музея искусств в Мичиганском университете. В облике этого здания она воплотила идею разнонаправленного движения: острыми углами и глубокими стеклянно-металлическими складками удалось достичь зрительного эффекта стремительного движения.

Весьма многообразно и дизайнерское творчество Захи Хадид. Она занималась также судовым, автомобильным и предметным дизайном: создавала проекты яхт, концепт-каров, выставочных стендов, посуды, светильников, мебели, обуви и украшений для разных ювелирных компаний (Blohm & Voss, United Nude, Bulgari). На ювелирно-часовой выставке Basel World (март 2016) были показаны драгоценности, созданные по эскизам и рисункам Захи Хадид для Georg Jensen. В Гонконге, на



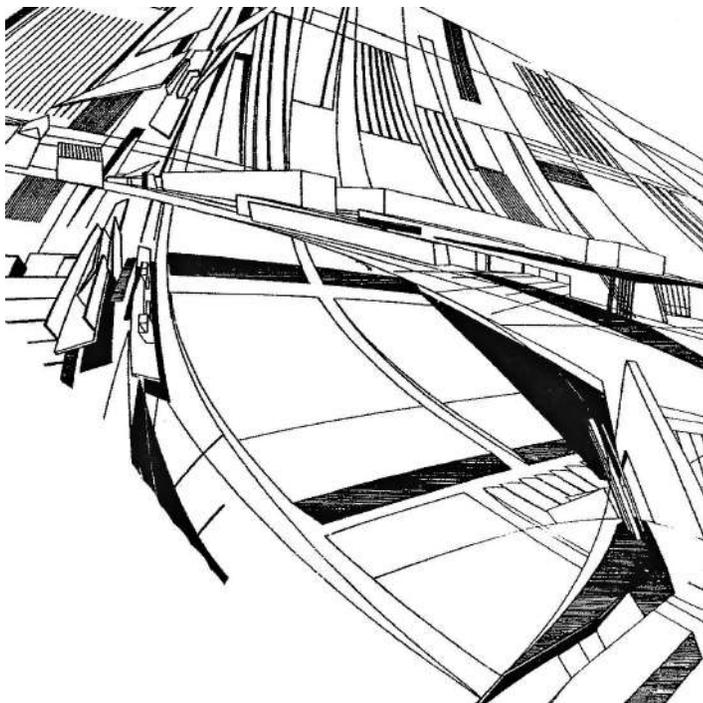
*Особняк  
в подмосковной  
Барвихе*



Туфли. Дизайн  
Захи Хадид

передвижной выставке “Chanel Mobile Art” демонстрировался мобильный переносной павильон, выполненный Захи Хадид в форме стеганой сумочки на ремешке-цепочке, придуманной Коко Шанель полвека назад.

Эскизная графика  
Захи Хадид



\* \* \*

Творчество Захи Хадид обычно связывают с деконструктивизмом. Нам же кажется, что ее архитектурное творчество невозможно ограничить одним стилевым направлением, оно многогранно по своей сути и многовекторно по своей направленности. Ее работы отличаются стилистическим полиморфизмом, эстетической выразительностью и новаторским подходом к каждой конкретной творческой теме. Заха Хадид абсолютно необъяснима в своем буйстве творческой фантазии и великолепна в мощной интуиции конструкции и формы, в организации биоморфологического пространства.

Художественный язык Захи Хадид лаконичен, метафоричен, семантически напряжен и предельно символичен. Ее творчество не опирается на средства и категории классической архитектурной композиции, ибо ей удалось создать свое оригинальное понимание функции, композиции и структуры в архитектурном произведении.

Она изменила представления о границах привычного пространства, превратила его в экспрессивное пространство, придала ему мощный динамический импульс, усилила внутреннее движение и деформации, полностью отменила общепринятую геометрию, используя искаженную перспективу, выявляющую

острые углы и кривые линии. Для нее архитектура всегда была, прежде всего, инструментом развития и изменения мира, а не средством самовыражения и потворствования собственным фантазиям.

В начале двухтысячных ее называли суперзвездой современной архитектуры. Называют ли сейчас? Критики во мнениях не сходятся. Так как строит она — для кого-то неприемлемо: слишком долго, дорого, а материалы, по современным меркам, неэкологичны. Творчество Захи Хадид настолько нетрадиционно, что нередко отторгается общественным мнением. Например, многофункциональный офис и торгово-развлекательный комплекс Galaxy Soho в Пекине, проект которого был отмечен международной

наградой Королевского института британских архитекторов, возмутил китайских защитников культурного наследия, посчитавших, что здание нанесло урон историческому центру Пекина. Но почитателей всё же гораздо больше. Тому подтверждение — реализованные ею проекты: стадионы, музеи современного искусства, центры для больных онкологией. Без всеобщего внимания ее работы не остаются никогда. Об этом — суждения профессионалов.

**Борис Бернасconi,**  
*архитектор, руководитель  
бюро Bernaskoni*

«В первую очередь Заха Хадид — дизайнер, которая смогла реализоваться в архитектуре. Ее пространствами часто нельзя пользоваться по назначению:



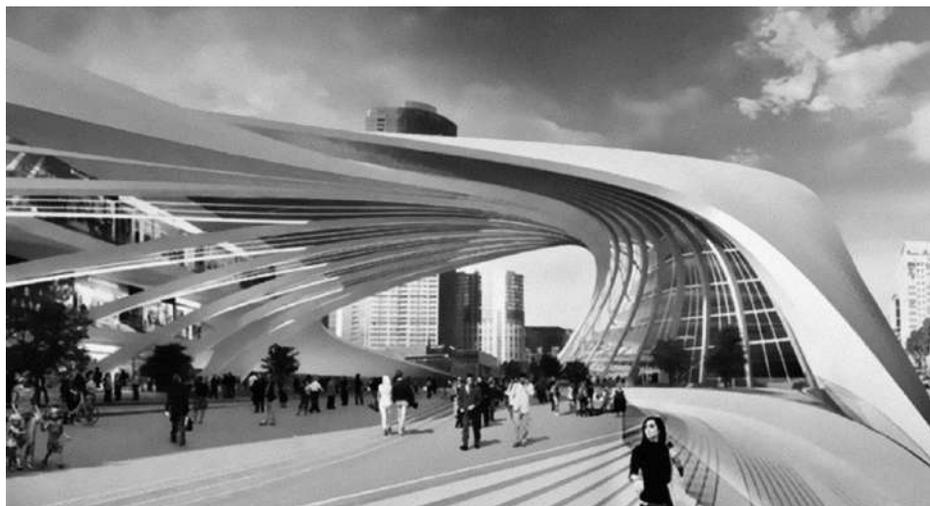
*Проект  
стадиона в Катаре*

они представляют собой сильный жест, который и делает ее необыкновенной. Пусть ее проекты были в основном бессмысленными — как у Гери. Его здания — это музей, в котором выставить ничего нельзя, все стены кривые, об энергоэффективности не идет речь. Это абсолютно безответственная архитектура — как гламурный парень, который пошел в клуб, чтобы найти себе трех тёлочек. Гери и Заха, по сути, производят экстравагантные здания haute couture. То, что делала в начале своей карьеры Заха, — это Лисицкий, а в конце — Кандинский. Удержать такой подход на протяжении долгого времени должно быть невероятно сложно, и, наверное, оттого она и умерла так скоропостижно, от сердечного приступа — тяжело всё проводить через себя. Принято считать, что сердце — мышца, которая связана с чувствами: Заха — тот человек, который создавал архитектуру сердцем, и оно не выдержало

в конце — потому что в профессии много препятствий».

**Оливер Уэйнрайт,**  
*архитектурный критик*  
*The Guardian*

«Заха Хадид стремилась раздвинуть границы материального мира (как, впрочем, и карманы ее клиентов) с каждым своим проектом, и от этого ее работа неизбежно становилась неоднозначной. Каждый раз, когда она получала международную награду, сыпались протесты — от вопросов о правах человека, которые возникли в связи со строительством Центра Гейдара Алиева в Азербайджане, до переплаты за строительство Центра водных видов спорта в Лондоне и частых нападок архитектурной оппозиции на местах. В итоге это привело к тому, что строительство уже почти готового ее стадиона в Токио в прошлом году было остановлено. Возможно, стадион стал ее самой горькой неудачей».



*Проект вокзала  
в Австралии*

**Джон Сибрук,**  
*колумнист The New Yorker,*  
*автор книги «Nobrow.*  
*Культура маркетинга.*  
*Маркетинг культуры»*

«Я не знал никого, чья репутация пугала бы так сильно и кто вместе с тем был настолько забавным в реальной жизни, как Заха Хадид. В мире архитектуры всегда царили непростые персонажи — профессия сама по себе кажется просто созданной для того, чтобы превратить человека в малоприятного эгоиста. Меня всегда поражало, что Хадид как-то удалось заработать себе репутацию человека, с которым исключительно сложно работать. Хотя, если ее сравнить с другими выдающимися архитекторами, никто не был ближе к земле, никто не был настолько живым, как она».

**Эллис Вудман,**  
*архитектурный критик*  
*The Telegraph*

«Знакомство с параметрическими технологиями полностью

изменило архитектурный язык Захи Хадид и позволило создавать бесконечно сложные формы. Но движение в этом направлении оказалось связанным с падением качества работы. Авторский экспериментальный подход, присущий ранней Хадид, растворился в механической деятельности сотен практикантов бюро. Мне сложно признать ее величайшим архитектором, но без сомнения, она была одной из самых влиятельных и вдохновляющих фигур своего времени».

**Александр Васильевич**  
**Рябушин,**

*архитектуровед, архитектур-*  
*ный критик, академик РААСН,*  
*заслуженный архитектор РФ,*  
*доктор архитектуры, профессор*

«Планетарная антигравитационная архитектура Захи Хадид разлетается осколками или оплывает по краям. Ее называют бросающей вызов и раздвигающей пределы. Отблески, созвучия, отражения — граней личности



*Центр культуры*  
*и искусства*  
*в г. Чанша, Китай*

и общества, глубины сознательного и бессознательного — отличают ее уникальное творчество. Ее проекты сегодня — это архитектура потока, струения, и в какие горизонты это выведет — сокрыто временем».

**Николай Шумаков,**  
*президент Союза  
московских архитекторов*

«Знаете, в определенные годы моей жизни она была моим кумиром. Мы даже пытались ей подражать и выстроили несколько вилл в Турции в “ее” стиле. Что я могу сказать? Уходят великие люди, уходит великая эпоха. Скорбят все архитекторы мира. Она была, конечно, невероятным человеком. Она воспринимала архитектуру как искусство в высоком смысле этого слова. Я был в Венеции на последнем биеннале и могу сказать, что отношение

к архитектуре становится всё более и более потребительским. А Заха Хадид подняла и без того высокую планку искусства до уровня ее красивой души.

Копировать ее невозможно, она ни с кем не сравнима. Она шла к этому всю жизнь, прожила 80 процентов своей жизни в нищете, никем не признанной. Только под конец к ней снизошла удача, и она смогла реализовать себя в своих блестящих проектах по всему миру.

Что касается ее бюро, то, думаю, оно просуществует какое-то время именно как брэнд. Надо понимать, что с уходом автора уходит авторская архитектура. А у нее она была именно авторская, неподражаемая».

**Сергей Скуратов,**  
*президент Sergej Skuratov  
Architects*

«Это была женщина из эпохи



*Проект Центра  
искусства в Дубае*

Возрождения, которая всю себя, без остатка отдала архитектуре. Она пожертвовала ради этого прекрасного искусства всем, в том числе и жизнью. Я думаю, что произошедшее — результат фантастического творческого напряжения и глубочайшего погружения во всё, что она делала. В последнее время у нее были проблемы, связанные с токийским и другими проектами, и сердце не выдержало».

**Юрий Виссарионов,**  
*руководитель  
производственной  
архитектурной мастерской  
Виссарионова*

«Заха Хадид — самая яркая архитектурная звезда конца XX — начала XXI века, и, наверное, самая мощная и сильная по влиянию на творчество всех мировых архитекторов. У нее громадное количество

подражателей, фанатов, особенно среди молодежи. Многие архитектурные бюро, в том числе китайская студия MAD, целиком находятся под обаянием ее профессиональной деятельности. Что касается ее собственного бюро, то, думаю, оно еще в течение пяти лет будет продолжать делать проекты, нарисованные рукой Захи. Название, скорее всего, также останется неизменным — менять его не имеет никакого коммерческого смысла.

Думаю, что когда ты прорыл тоннель глубиной несколько километров и еще не дошел до того, что искал, — зачем останавливаться? Архитектура Захи Хадид — это отрыв от гравитации, попытка создать здание по каким-то другим законам, нежели вся классическая архитектура. Уверен, что если бы она не умерла, то она ни в коем



*Многоцелевой  
комплекс  
в Белграде*

случае не останавливала бы свои поиски».

### **Олег Шапиро**

*партнер архитектурного бюро Wowhaus*

«Заха единственная женщина, которая на сегодняшний день получила Притцкеровскую премию. Она упорно шла по собственному пути, и это стоило ей того, что большую часть жизни она ничего не строила. В 1994 году возвела пожарную станцию в Германии, а первые ее большие проекты начинаются в 2000-х. Она была предана себе и своей философии — идее текучести и изменчивости пространства, его неустойчивости, — а окружающий мир ее, в общем-то, не очень интересовал. То, что она создавала, было очень эмоциональным и напрямую влияло на человека. Ее

архитектура понятна. Интересно, что прославилась она своей графикой в рисунках. Кроме того, она сделала ряд громких высказываний, которые вызвали ответную реакцию публики. Я думаю, Хадид удалось сказать всё, что только может сказать подобная архитектура, но ее смерть всё равно большая утрата. Что такое 65 лет? Гери за 90, и он продолжает строить великие дома».

### **Илья Заливухин,**

*архитектор-урбанист*

«Всем понятно, что уход из жизни этого человека — это совершенно серьезная утрата для архитектурного сообщества, и жизнь уже не будет прежней для архитекторов, потому что Заха Хадид — это веха в истории архитектуры, которая своими проектами показывала, что



*Небоскребы  
в Дубае*

архитектура — это не столько коммерческое занятие, это искусство. И все ее работы, конечно, несли свет и что-то прекрасное, и меняли людей вокруг себя. И я думаю, что будут дальше менять».

**Юрий Пальмин,**  
*архитектурный фотограф*

«Вся история карьеры Захи — это история эмансипации. Она занималась освобождением архитектуры от всего, что исторически стало частью ее образа в популярном представлении. Той же эмансипацией занимался авангард в начале XX века, но тогда архитекторы сталкивались с противоречием между теоретической безграничностью, своей свободой и ограниченностью материалов, в которых это можно было воплотить. Заха тоже находилась

постоянно в столкновениях: столкновения постмодернизма и цифровой эпохи, на которое пришлось ее становление. Она работала с четырехмерным пространством так, как это делает современная физика. Она освободила архитектуру и от параметризма, привнесла в нее личность — то, что свойственно классике».

## Приложение 1

### РЕАЛИЗОВАННЫЕ ПРОЕКТЫ ЗАХИ ХАДИД

Пожарная часть компании-производителя дизайнерской мебели «Витра» в Вайль-на-Рейне, Германия (1990–1993).

Вокзал Hohenheim-North и автостоянка в Страсбурге, Франция (1999–2001).



*Небоскребы  
в Пекине*

Трамплин Bergisel в Инсбруке, Австрия (1999–2002).

Центр современного искусства Луиса и Ричарда Розенталей в Цинциннати, США (1998–2003).

Станции канатной дороги в Инсбруке, Австрия (2005).

Новое крыло музея Искусств Ордрупгаард в Копенгагене, Дания (200–2005).

Центральное здание завода BMW в Лейпциге, Германия (2002–2005).

Научный центр «Фэно» в Вольфсбурге, Германия (1999–2006).

Отель «Пуэрта Америка» в Мадриде, Испания (2006).

Школа Академии Эвелин Грейс в Лондоне, Великобритания (2008).

Павильон Саклер художественной галереи «Серпентайн» в Лондоне (2011).

Павильон-мост “Water, a scarce resource” в Сарагосе, Испания (2008).

Здание Оперного театра в Гуанчжоу, Китай (2002–2009).

Национальный музей искусств XXI века в Риме, Италия (1998–2010).

СМА CGM Tower в Марселе, Франция (2011).

Музей транспорта Риверсайд в Глазго, Шотландия (2011).

Олимпийский центр водных видов спорта в Лондоне, Великобритания (2008–2011).

Многофункциональный офис и торгово-развлекательный комплекс Galaxy Soho в Пекине, Китай. (2009–2012).

Музей искусств в университете Мичигана, США. (2012).

Культурный центр им. Гейдара Алиева в Баку, Азербайджан (2007–2012).

Кампус Политехнического университета в Гонконге, Китай. (2013).

Особняк Capital Hill Residence в поселке Барвиха, Россия (2007–2012).

Бизнес-центр Dominion Tower в Москве, Россия (2006–2015).

По проектам Захи Хадид протянута канатная дорога, построены станция фуникулера и лыжный трамплин в австрийском Инсбруке, строятся 170-метровая стеклянная башня с офисными помещениями в Милане, трехэтажная галерея и шесть жилых домов в Милане, небоскреб в Марселе, фаланстер в Монпелье, железнодорожная станция в Неаполе, «танцующие башни» в Дубае, мост Шейха Зайда в Абу-Даби, а также музейные здания, библиотеки, мосты и др. Кроме того, Заха Хадид является автором ряда экспериментальных коллекций мебели.

## Приложение 2

### ОСНОВНЫЕ НЕРЕАЛИЗОВАННЫЕ ПРОЕКТЫ ЗАХИ ХАДИД

Неосуществленными остались такие крупные конкурсные работы, как проект здания развлекательного клуба «Пик» в Гонконге

(1983) и проект здания оперного театра в Кардиффе, Уэльс (1994), проект Национального стадиона в Японии и небоскреб «Живописная Tower» в Москве.

Не имея минуты покоя, всецело занятая творческим процессом, Заха Хадид не была на родине в течение тридцати лет. Но поскольку ей предложили спроектировать новое здание Центробанка для Багдада, она надеялась, что наконец-то сможет посетить свою родину и хоть некоторое время пробыть в Ираке, чтобы встретиться со школьными друзьями и подругами, прогуляться по маршрутам беспечного детства и романтического девичества. Но ее мечте не суждено было сбыться, судьба бывает невероятно коварной.

### Приложение 3

#### ПРЕСТИЖНЫЕ НАГРАДЫ ЗАХИ ХАДИД

1994 — Европейская архитектурная премия Union Prize for Contemporary Architecture Mies van der Rohe.

2004 — Притцкеровская премия за достижения в области архитектуры (награда вручалась в Санкт-Петербурге — в Государственном Эрмитаже, где уже состоялась первая в России ретроспективная выставка творчества Захи Хадид).

2009 — Международная награда Королевского института британских архитекторов за проект

многофункционального офиса и торгово-развлекательного комплекса Galaxy Soho в Пекине.

2009 — Императорская премия Японской ассоциации искусств под руководством принца Хитачи.

2010 — Премия имени Стирлинга за постройку в Риме Национального музея искусства XXI века (присуждается Королевским институтом британских архитекторов).

2011 — Премия имени Стирлинга за создание экспериментальной средней школы Академии Эвелин Грейс в лондонском Брикстоне.

2011 — Рыцарский орден Британской империи, созданный королем Георгом в 1917 году.

2014 — Награда «Дизайн года» за проект Политехнического университета в Гонконге и за проект Культурного центра им. Гейдара Алиева в Баку (учреждена Музеем дизайна в Лондоне).

2016 — Золотая медаль Королевского института британских архитекторов за выдающиеся заслуги в архитектуре.

### Приложение 4

#### ЗАХИ ХАДИД И РОССИЯ

Заха Хадид любила Россию и уважала своих российских коллег. При каждом посещении страны она читала лекцию или вела мастер-класс, устраивала



*Заха Хадид  
и директор  
Эрмитажа  
Михаил  
Пiotровский  
на церемонии  
вручения  
Притцкеровской  
премии*

выставку (в 2004 и 2005 году). Не случайно именно в России, в Государственном Эрмитаже 31 мая 2004 года ей была вручена Притцкеровская премия. И также не случайно она вместе с архитекторами Р. Колхасом и А. Сиза являлась членом Международного попечительского комитета по реставрации московского Дома-музея Константина Мельникова.

В 2005 году компания «Capital Group» заявила о своем сотрудничестве с Захой Хадид в проектировании жилого комплекса «Живописная Тауэр» в Москве.

В 2015 году в Государственном Эрмитаже с 27 июня по 27 сентября проходила Первая ретроспективная выставка творческих работ Захи Хадид. Экспозицию составили около трехсот макетов, чертежей, предметов дизайна, скульптур, фотографий, а также живописные работы, по художественному языку близкие к супрематизму К.С. Малевича, влияния которого не отрицала и сама Заха Хадид: «Казимир Малевич помог мне превратить абстрактный

метод в эвристический принцип, с помощью которого я изобретала пространство».

## Приложение 5

### ПРОЕКТНАЯ ФИРМА "ZAHA HADID ARCHITECTS"

Заха Хадид отличалась не только взрывным талантом, но и чрезвычайно продуктивным и проницательным видением. Она смогла создать столь надежную команду сотрудников, достойных партнеров — членов Совета директоров ZAHA и так умело организовать творческую работу, что за последние годы архитектурно-проектное бюро "Zaha Hadid Architects" вышло на передовые позиции среди творческих компаний по актуальности, очень интенсивной социальной потребности и значимости, разработав около 100 проектов для более чем 40 стран мира. В реализованных проектах фирмы, насчитывающей более 350 сотрудников, преобладают здания культурной типологии, хотя проектируются и инфраструктурные и спортивные объекты, подобно лыжному трамплину в Инсбруке и скандально известному Национальному стадиону Японии.

Более того, учет социальных заказов и планирование работ архитектурно-проектное бюро "Zaha Hadid Architects" ведет уже на 2022 год и далее,

а к настоящему времени задействовано 16 строящихся крупных объектов. Ведется работа над проектами Института Слейк Рит в Пном-Пене (Камбоджа); жилого комплекса на 28-й Вест-Стрит в Нью-Йорке; Большого театра в Рабате (Марокко); стадиона к Кубку 22-го Чемпионата мира ФИФА в Аль-Вакхра (Катар); Центрального банка в Багдаде (Ирак).

Надо полагать, что опытный Патрик Шумахер, этот самый надежный партнер Захи Хадид, с которым она часто выступала в творческом тандеме, сумеет продолжить весьма сложный, многовектор-



ный процесс деятельности архитектурно-проектного бюро “Zaha Hadid Architects” на столь же высоком творческом, организационном и экономическом уровне.

## ЛИТЕРАТУРА

Азизян И. А. Тема единства в супрематической теории Малевича // Архитектура в истории русской культуры / Под ред. И. А. Бондаренко. М.: УРСС, 2002. Вып. 3: Желаемое и действительное. С. 223–234.

Жадова Л. А. Малевич — цветопись, объемостроение // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 112–1.

Коккинаки И. В. Заха Хадид в Государственном Эрмитаже: Каталог выставки / Текст: Вадим Чернов, Артем Лангенбург. Фото: Елена Насибуллина. СПб., Арка, 2014. 206 с.

Заварихин С. П. Архитектура второй половины XX века.— СПб.: Троицкий мост, 2011. 240 с.

Рябушин А. В. Заха Хадид: Взгляд в бездну. М.: Архитектура, 2007.— 336 с.

Супрематическая архитектура Малевича и ее связи с реальным архитектурным процессом // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3. С. 119–130.

Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: Книга 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения.— М.: Стройиздат, 1996. 709 с.

[http://probauhaus.ru/heydar\\_aliyev\\_center/](http://probauhaus.ru/heydar_aliyev_center/)

УДК 72.03(571.56)

Саргылана Антоновна Дьяконова,  
аспирант  
(Новосибирский государственный университет  
архитектуры, дизайна и искусств)  
E-mail: sargyland@yandex.ru

Sargylana Antonovna Dyakonova,  
graduate  
(Novosibirsk State University of Architecture,  
Design and Arts)  
E-mail: sargyland@yandex.ru

## ЭТНОС САХА В МУЗЕЙНО-ВЫСТАВОЧНОМ КОМПЛЕКСЕ «ЫСЫАХ»

### NATIONAL COMPLEX «THE YSYAKH»

Статья посвящена самобытным особенностям формирования архитектурно-художественной культуры, системы расселения, отразившимся в национальном комплексе «Ысыах», являющемся культурным достоянием и сакральным местом якутов, где транслируются традиции и преемственность этноса Саха.

**Ключевые слова:** *народ Саха, якуты, архитектурно-художественная культура, система расселения, комплекс «Ысыах».*

Article is devoted to original features of architectural culture formation and the system of resettlement reflected in the national complex «the Ysyakh», the cultural property and the sacral place of Yakutian people where traditions and continuity of the ethnos Sakha are broadcasted.

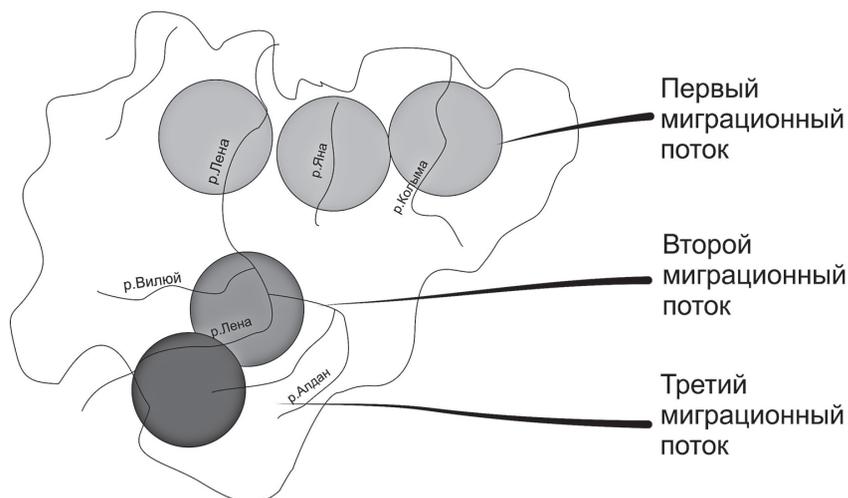
**Keywords:** *the ethnos Sakha, yakuts, architecturally – art culture, system of resettlement, national complex «the Ysyakh».*

**К**ультура этноса Саха на территории современной Восточной Сибири является уникальным явлением в мировой цивилизации, развивающимся на протяжении многих веков во взаимодействии кочевой и оседлой культур народов, перекочевавших в XIII веке из Забайкалья и Прибайкалья в долину реки Лена и оставивших своим потомкам национальное культурное наследие.

Значение этноса Саха в мировой культуре представляет интерес в системе расселения, декоративно-прикладном искусстве, древнейших традициях и преемственности, особенности которых пролонгируются в архитектурно-художественной культуре и градоформировании, нашедших отражение в архитектурно-планировочном решении городов на территории Восточной Сибири.

Особенности формирования архитектурно художественной культуры:

1. Первая особенность формирования архитектурно-художественной культуры состоит в сочетании ландшафта и расположения поселений якутов. Гармоничное соединение элементов поселения с ландшафтом создавало своеобразный симбиоз.
2. Вторая особенность связана с традициями и преемственностью, видом деятельности (скотоводством), которые пролонгировались в жилищах, сакральных и хозяйственных сооружениях. Конструктивные элементы и формы жилищ диктовали гармоничное оформление интерьера (этнического стиля).
3. Архитектурно-художественная культура была бы неполной без декоративно-прикладного искусства, связанного с орнаментом. В орнаменте



*Схема 1  
Расселение трех  
миграционных  
потоков этноса  
Саха (XIII в.)*

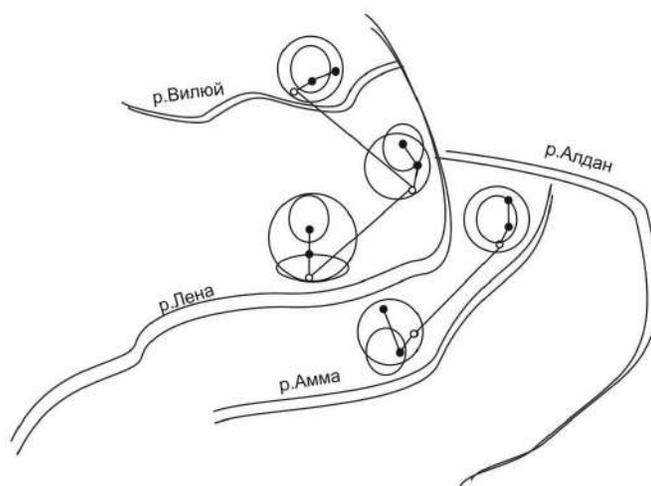
были заключены миропонимание, обычаи, традиции, виды деятельности, исторические события и магический смысл.

Эти особенности связаны с культурой народов Центральной Азии (буряты, казахи, алтайцы), с которыми, по историческим данным, народ Саха обитал до XIII столетия.

Глобальное переселение якутов произошло тремя миграционными потоками (схема 1), отразившимися в типах жилищ, искусстве и т.д. Каждый поток имел свои традиции и преемственность и расселялся по территориям, где были различные природно-ландшафтные особенности, которые стали основой для развития архитектурно-художественной культуры и декоративно-прикладного искусства. В каждой завоеванной территории якуты

образовывали локальные очаги обитания на открытых долинах — алаасах, с ровным рельефом и водоемом, их поселения дифференцировались на четыре типа:

**Родоплеменные поселения** (XIII–XVI вв.). Особенности первого типа расселения связаны с полукочевым образом жизни якутов, когда усадьбы делились на зимние и летние, где строились характерные жилища. Эти усадьбы располагались друг от друга на расстоянии 5–10 км [1]. Зимняя усадьба располагалась вблизи сенокосных угодий, а летняя находилась отдельно, там якуты отмечали праздник «Ысыах» (схема 2). В зимней усадьбе строили зимнее жилище — юрту — балаган, представляющий собой усеченную пирамиду с прямоугольным основанием и земляной крышей. [2] Габариты жилища могли быть



**Схема 2**  
Первый тип  
расселения якутов  
в раннем периоде  
(XIII – вторая  
половина XVII в.)

- ⊕ родоплеменное поселение
- зимняя усадьба
- летняя усадьба
- / линия связи

от 6×5 до 6×10, с высотой от 3 до 3,5 м. Особенности такого жилища в том, что входная дверь была направлена на восток, с северной стороны отсутствовали окна (зимой якуты внутри жилища держали рогатый скот).

Летнее жилище — ураса — является жилищем, привнесенным якутами из Центральной Азии. Она имела конусообразную форму с круглым основанием диаметром от 7–8 м до 10–12 м, высотой от 7–8 м до 8–9 м. Внешний архитектурный облик урасы представлял собой ярко выраженные формы в виде стен, которые плавно изгибались в сферическую форму [2], в пространстве — это куполообразное помещение. Особенностью урасы было отсутствие окон, свет внутрь жилища проникал через отверстие в верхней части конуса, где происходил процесс кондиционирования помещения.

**Другой вид первого типа поселения якутов** связан с их родоплеменными конфликтами. На рубеже XVI–XVII вв., в связи с территориальными конфликтами между родами и племенами, прекратилось разделение усадеб на зимние и летние. Летние сооружения возводились на территории зимней усадьбы. Также появились оборонительные сооружения в виде срубных башен с бойницами [3], выходящих на четыре стороны света. Местом для возведения таких поселений выбирали наиболее высокую точку, откуда была

видна вся территория долины — алааса.

Изменились в тот период и хозяйственные сооружения. Если в раннем периоде якуты держали рогатый скот внутри жилища, то в данном периоде они строили хлев для скота — хонтон, как пристройку к зимнему жилищу, юрте-балагану. У хлева был один-два входа, с запада и из жилища, что способствовало экономии тепла внутри жилища и хлева.

Таким образом, сформировался архитектурный деревянный локальный комплекс, представляющий собой историческую ценность в архитектуре Якутии.

**Второй тип расселения якутов** связан с приходом русских на территорию Якутии, строительством первых городов — крепостей и зимовий по береговым линиям Восточной Сибири. (схема 3).

В XVII веке территория Восточной Сибири стала принадлежать Российской империи. Образовались города-крепости, близ которых селились якуты, — **это первый тип поселений**. Они начали строить срубные дома русского типа, но украшали жилье на свой лад. Это отразилось в оформлении наличников, крыльца дома и т.д. Хозяйственные постройки стали строить отдельно от жилища.

Постепенно якутские мастера, обладавшие высоким

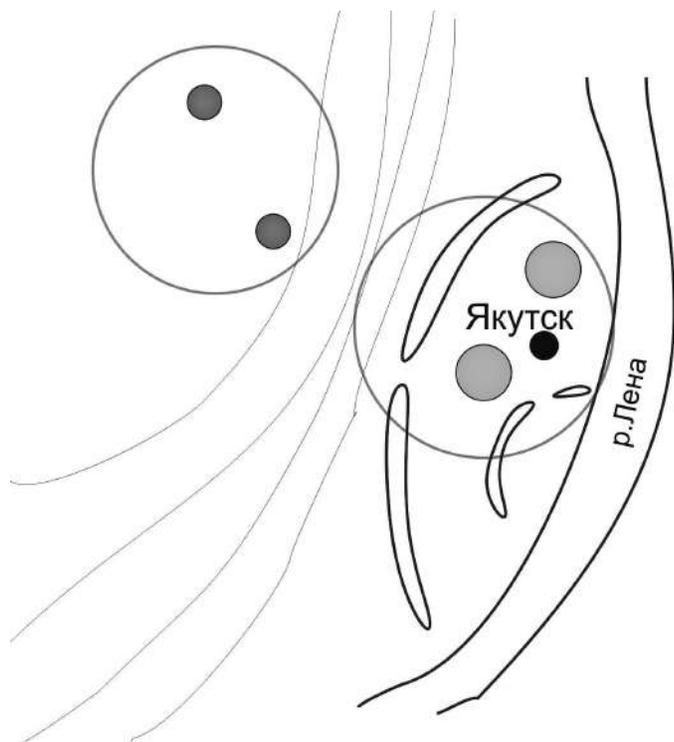


Схема 3  
Второй тип  
расселения якутов  
(вторая половина  
XVII–XVIII вв.)

мастерством обработки дерева, обогатились традициями русского зодчества: строительства срубных изб, крепостей, храмов и часовен.

**Другой вид второго типа** поселения в XVII–XVIII вв. — это поселения якутов, продолжавших традиционно жить на территории локальных очагов — алаасах, где, как и раньше, возводили юрту-балаган, урасу и продолжали скотоводческую деятельность.

3) **Третий тип расселения якутов** относится к XIX–XX вв. Постепенно сформировались планы городов: Якутска, Олекминска, Вилюйска. Якуты, жившие близ этих городов, стали организовывать квартальную застройку, с отдельными частными территориями — дворами,

где строили срубные дома русского типа.

Однако в этом историческом периоде продолжали существовать локальные очаги — алаасы с архитектурно-планировочной системой, где якуты организовывали усадьбы с традиционными жилыми и хозяйственными постройками, которые были функционально увязаны между собой (схема 4).

4) **Четвертый тип расселения** сформировался во времена Советской власти. Когда в отдаленных районах Якутии организовались сельские поселения, якуты покинули локальные очаги — алаасы и стали селиться в деревнях с квартальной планировкой. Хозяйство каждой семьи было передано в общую организацию (совхоз). [4] Таким образом был сформирован план сельских населенных пунктов Якутской АССР.

Постепенно, в советское время искусство якутов теряет смысловую функцию, принимая лишь эстетическую форму, которая замораживает дальнейшее массовое развитие видов декоративно-прикладного искусства, как и зодчества. Но в настоящее время культура якутов возрождается и развивается с новой силой.

Национальные традиции особенно активно стали исследовать в связи с изменением социально-экономических и политических факторов в конце 1990-х — начале 2000-х годов, когда современное

общество стало уделять внимание воссозданию национальных традиций, культуры, праздника Солнцестояния — «Ысыах», являющегося самым значимым ежегодным событием народа Саха.

По эпосо-мифологическим сказаниям, главным основателем народа Саха является Эллэй Боотур, который стал первым организатором традиционного праздника Ысыах, построившим летнее жилище — урасу, коновязь — сэргэ и т. д. [5] Все религиозные обряды, традиции и культура этноса Саха объединялись во время этого праздника, являвшегося уникальной культурной нишей, где сохраняется архаичная частица традиций этноса: мировоззрение, осознание культурной идентичности, национальные одеяния (мужское и женское), национальная пища, деревянная ритуальная утварь, фольклор, танцы — хороводы. По якутским верованиям, «Ысыах» является Новым годом — ежегодным праздником. В этот день роды и семьи этноса Саха объединялись и демонстрировали своеобразную миниатюру картины мира. Здесь ярко выражается экологическая культура с ее мировоззренческим комплексом почитания природы и бережным отношением ко всему живому. Взаимоотношение человека с природой создает гармоничное соотношение хозяйственной, культурной, ритуальной и художественной жизни. [6]

В честь этого праздника был построен большой деревянный комплекс с учетом древних тра-



**Схема 5**  
Месторасположение национального комплекса «Ысыах»

диций якутов (схема 5), где накопленная культура пролонгировалась внутри комплекса в виде функционально увязанных между собой сакральных сооружений и летних жилищ (схема 6).

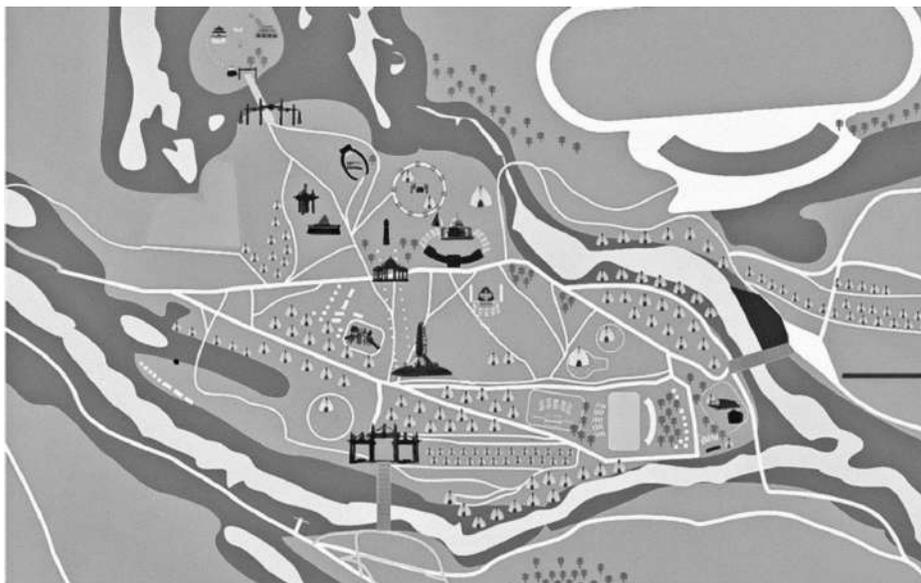
Национальный комплекс «Ысыах» имеет архитектурно-планировочное решение,

**Схема 4**  
Функциональная увязка сооружений локального комплекса народа Саха (XVI–XX вв.)



- Юрта - балаган (зимнее жилище)
- Ураса (летнее жилище)
- Сэргэ - коновязь
- Хотон - хлев
- Тиитик - летний хлев
- Загоны для скота

Схема 6  
Планировочное  
решение  
современного  
национального  
комплекса  
«Ысыах»



исходящее из традиций учета сторон света, и главной стороной считается восток. [7]

Каждая зона, выполняет определенные функции:

1. Входная зона, где главным сооружением являются открытые деревянные ворота, с богато украшенными десятью столбами, соединенными между

собой декоративными элементами, олицетворяющими божества героического эпоса «Олонхо».

2. Зона размещения гостей и хозяев праздника, обладающая линейной планировкой, вдоль водоема (реки, озера), для удобства гостей сооружаются летние жилища — ураса. Для каждого района республики

Главный элемент  
входной зоны  
комплекса  
«Ысыах»





*Вторая зона  
комплекса  
«Ысыах»:  
гостевые летние  
жилища – ураса.*

(представителей) предназначается персональное жилище.

3. Торговая зона, где якутские мастера декоративно-прикладного искусства представляют свои изделия из бересты, дерева, кожи и др.

4. Важнейшим местом считается сакральное, где проводится обряд очищения и благо-

словения народа Саха.

5. Зона встречи Солнца. Является еще одним сакральным местом.

6. Аал-Лук-Мас (Древо Жизни) является олицетворением эпоса «Олонхо» — литературно-мифологическим сказанием. Эта зона привлекает гостей эффектным и эстетическим видом дерева,



*Обрядовая зона  
национального  
комплекса*



*Встреча Солнца  
во время праздника  
«Ысыах»*

изготовленным умелым мастером.

7. Последней зоной является спортивная, где проводятся национальные спортивные игры и др.



*Древо Жизни  
в национальном  
комплексе «Ысыах»*

Все элементы народного деревянного зодчества являются симбиозом архитектурно-художественной культуры, традиций и преемственности этноса Саха. Особенностью национального сакрального комплекса «Ысыах» является то, что он представляет собой современный градостроительный элемент городов и поселений Республики Саха.

Как градостроительный элемент, национальный комплекс имеет неотъемлемые детали, без которых сакрального характера не было бы: сэргэ — коновязь, Аал-Лук-Мас (Древо Жизни) и ураса, являющаяся неким религиозным храмом этноса Саха.

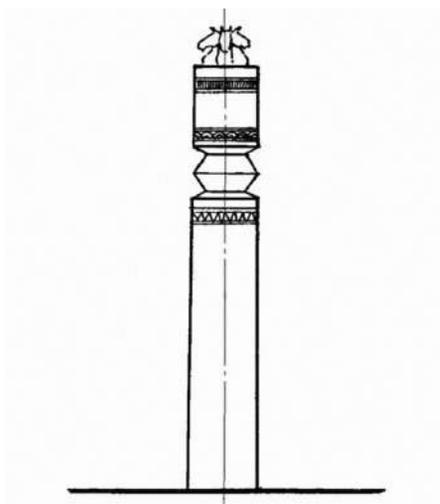
Местом возведения сэргэ выбирали открытые долины — алаасы сакрального характера для «Ысыаха» — ежегодного праздника солнцестояния, выполнявшего функции, связанные с религиозными обрядами народа Саха. Сакральные сэргэ были эстетически привлекательными благодаря оформлению декоративными элементами в виде ярусных орнаментальных колец, где насчитывалось примерно 4–5 орнаментальных яруса, верхняя часть была с тотемным символом, представляющим собой языческие божества в виде животных. Также присутствовала шейная часть, которая имела более усложненную композицию. Нижняя часть (стволовая) чаще оставалась неоформленной, так

как основная композиция была сосредоточена в верхней части.

Орнаментальные ярусы и декоративные элементы сакральных сэргэ представляли собой:

- в первом ярусе, наверху (в верхней части) сэргэ, размещали символы рода, своеобразные тотемы — это были животные (орел, конь, конские уши, рога коровы), сакральная кумысная утварь (чорооны на трех ножках либо на одной);

- второй ярус оформлялся резными геометрическими орнаментами (двойная линия — ограждение, вертикальные линии — род, зигзаг — ураса), эти элементы вырезались по поверхности (шеи) сэргэ. Каждый перечисленный орнаментальный ряд был вырезан внутри резного кольца в виде двух



*Ритуальный коновязный столб – сэргэ*

параллельных линий, символизирующих, по вере якутов, грань между индивидом и природой;

- третий ярус являлся шейной частью сэргэ, которая канонически служила в быту коновязью, т.е. для привязывания коня. Традиционно шея

*Интерьер летнего жилища – ураса*



разделяла сэргэ на две части, она представляла собой усложненный вариант шеи хозяйственной коновязи, состоявшей из секторально вырезанных фигур с различным добавлением композиционно схожих элементов, в результате чего визуально получались двойная шея, плавный переход к шее, в виде нейтральных плоскостей, при помощи которых шейный отдел красиво выделялся;

– четвертый ряд, как и второй ряд, был оформлен геометрическим орнаментом, вырезанным на поверхности сэргэ в виде резного кольца, внутри которого изображались геометрические формы: зигзаг, ромб, вертикальные повторяющиеся линии и т. д.

Орнаментальные мотивы давали представления о роде, семье, содержали в себе больше сакральных мотивов, нежели эстетических, они символизировали пожелания — алгыс. Например, вертикальные линии вокруг поверхности сэргэ означали благословение на продолжительность рода, дуги символизировали богов, зигзаг означал родовой кров (жилище — ураса). [8]

Летнее жилище является наиболее эстетически привлекательным, с богато оформленным интерьером. С наружной части жилище украшалось плотнищами также с геометрическими и зооморфными орнаментами. Эти узоры, выполненные из светлой и темной

бересты, пришивались на плотнища заранее подготовленными конскими волосами и отражали скотоводческий быт. Так, узор «лиры» или «коровы» обозначал плодородие скота, оберег — узор предков (ромб), линейный дугообразный узор. Изнутри ураса, как и снаружи, украшалась берестой (деталь интерьера: дверь — хаппахчы, из светлой и темной бересты), деревом (колонны, выполнявшие конструктивные функции, соединялись резными орнаментальными мотивами, возвышавшимися над колоннами). Зимнее жилище снаружи не украшалось, внутреннюю часть юрты — балаган оформляли орнаментом, символизирующим защиту от злых духов, узорами предков и пр. Немаловажную роль в интерьере играли мелкие детали, такие как домашняя утварь, которая полностью украшалась линейными орнаментами; одежда, меховые изделия, предметы обихода и т. д.

Особенности формирования архитектурно-художественной культуры этноса Саха развивались в течение большого исторического периода, они связаны с древними традициями номадов, системами расселения якутов, давшими основу современному развитию культуры в виде деревянных национальных комплексов «Ысыах». В эти комплексы якуты старательно вложили архаичные традиции

своих предков, где простран- суть значения якутской куль-  
ственная среда выражает всю туры в мировой цивилизации.

## ЛИТЕРАТУРА

*Башарин Г. П.* История аграрных отношений в Якутии (XV–XVII — середина XIX в.). М.: 2-е изд., 2003. 438 с.

*Зыков Ф. М.* Поселения, жилища и хозяйственные постройки якутов (XIX — начало XX в.). Историко-этнографическое исследование. Новосибирск: Наука, 1986. 101 с.

*Крадин Н. П.* Русское деревянное зодчество. М.: Искусство, 1988. 142 с.

*Гоголев А. И.* История Якутии (Обзор исторических событий до начала XX в.). Якутск: Изд-во Якутского университета, 1999. 201 с.

Якутский героический эпос «Могучий Эр Соҕотох». Новосибирск: Наука, 1996. 440 с.

Якуты (Саха) / Отв. ред Н. А. Алексеев, Е. Н. Романова, З. П. Соколова. Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН; Ин-т гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН. М.: Наука, 2013. 599 с.

*Романова Е. Н.* Якутский праздник Ысыах // Сайт истории и культуры Якутска. URL: <http://www.yakutskhistory.net/культура/> (дата обращения: 26.03.2016).

*Неустроев Б. Ф.* Саха ойуута-бичигэ=Узоры и орнаменты саха. Якутск: Бичик, 2010. 144 с.

УДК 72.04.03

Александр Иванович Чепель,  
к. и. н., доцент (Санкт-Петербургский  
государственный морской  
технический университет)  
E-mail: achipel@mail.ru

Alexander Chepel,  
PhD in Hist. Sci., Associate Professor  
(State Marine Technical University  
of St. Petersburg)  
E-mail: achipel@mail.ru

## «ГОТИЧЕСКИЙ МОДЕРН» в творчестве архитектора А. Л. Лишневого

«GOTHIC ART NOUVEAU»  
in the work of the architect A. L. Lishnevsky

В статье анализируются готические мотивы, применявшиеся архитектором А. Л. Лишневым в проектах и постройках в период модерна. Это стилистическое направление называют «готический модерн». Пик увлечения архитектора готическими мотивами приходится на 1903–1908 годы, но и в более поздних работах мастер иногда возвращался к «готическому модерну». Самостоятельную художественную ценность представляет уникальная декоративная скульптура, которая играет важнейшую роль в художественном облике рассмотренных построек. Утрата лепных элементов отделки значительно обедняет архитектурную выразительность построек А. Л. Лишневого.

**Ключевые слова:** *архитектура периода модерна; архитектор А. Л. Лишевский, декоративная скульптура в архитектуре, «готический модерн».*

The article analyzes the Gothic motifs that were used by the architect A. L. Lishnevsky in projects and buildings in the Art Nouveau period. This stylistic trend called «Gothic Art Nouveau». Peak passion architect Gothic motifs – the period for 1903–1908, but in later works sometimes returned to the «Gothic Art Nouveau». Independent artistic value is a unique decorative sculpture, which plays a crucial role in the artistic appearance of the buildings considered. Loss of stucco decoration elements greatly impoverishes the architectural expression of buildings A. L. Lishnevsky.

**Keywords:** *architecture Art Nouveau period; architect A. L. Lishnevsky, decorative sculpture in architecture, «Gothic Art Nouveau».*

*«Раздался петуший крик. Это был уже второй крик; первый слышали гномы. Испуганные духи бросились, кто как попало, в окна и двери, чтобы поскорее вылететь, но не тут-то было: так и остались они там, завязнувши в дверях и окнах»*

**Н. В. Гоголь. «Вий»**

**В** период модерна архитекторы творчески перерабатывали мотивы различных архитектурных стилей прошлого, среди которых заметное место принадлежит готике, привлекавшей мастеров модерна и их заказчиков романтизмом. Кроме того, готические каркасы имели много общего с металлическими и железобетонными конструкциями эпохи модерна. Всё это способствовало активному использованию готических мотивов в архитектуре модерна. Это направление специалисты называют «готический модерн», отмечая, что модерн был стилем, в основе которого преобладал вертикализм конструктивных и декоративных форм над горизонтальным движением форм, поэтому и смогли слиться воедино два стилистических направления: готика и модерн [11, с. 24].

Исследователи уже отмечали присутствие готических мотивов в творчестве архитектора А. Л. Лишневского [15, с. 74; 19, с. 31–32]; в поисках средневековых образов подвергали специальному изучению крупные постройки зодчего [18]. Все проекты и постройки мастера, выполненные в «готическом модерне»,

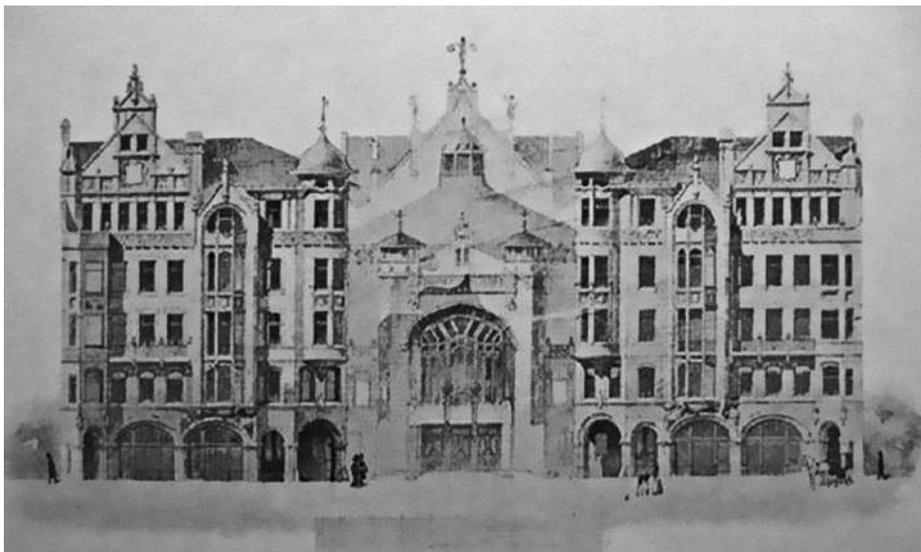
создавались для столицы Российской империи — Петербурга.

Первой крупной петербургской постройкой архитектора стал Городской дом (иначе — Дом городских учреждений), построенный в 1904–1906 годах (Садовая ул., 55–57 — Вознесенский

*Дом городских учреждений  
Современное фото*



*Доходный  
дом Санкт-  
Петербургского  
купеческого  
общества.  
Проект*

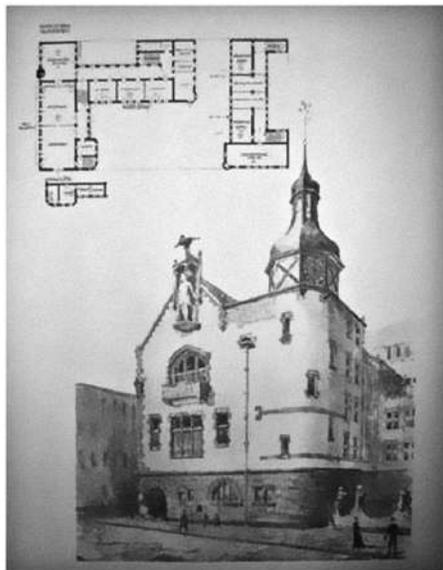


пр., 40–42). История проектирования (на основе конкурсного проекта 1903 года) и строительства здания обстоятельно изучена [13, с. 433–467; 18]. Этот сказочно-романтический дом, обладающий динамичным, устремленным ввысь силуэтом, занимает очень важное в градостроительном отношении место. Он «работает» на дальние расстояния, будучи «маяком»,

притягивающим взгляд с многих точек обзора.

В период проектирования и строительства Дома городских учреждений Лишневоцкий создал четыре проекта (все они остались на бумаге) [20, с. 116–117], в которых усматриваются сходные «готические» мотивы. Щипцы (так? а не щипцы), башенки и шпили доходного дома Санкт-Петербургского купеческого общества (ул. Рубинштейна, 23) придают зданию движение вверх. «Готическую» тему здесь можно усмотреть не только в вертикальном устремлении архитектурных элементов, но и в гигантском окне, которое выражает важнейшую конструктивную идею готики — создать несущую стену, которую можно безбоязненно прорезать огромными проемами.

*Училищный дом  
имени  
Петра Великого.  
Проект*



Училищный дом имени Петра Великого, предложенный Лишневоцким, выполнен в «духе

неоромантического направления модерна со стилизацией мотивов готики и северного ренессанса» [14, с. 247]. Здесь привлекает внимание способ размещения фигуры Петра Великого — под сенью, подобно скульптуре на средневековых готических соборах.

Доходный дом А. Н. Перцова (Лиговский пр., 44) также демонстрирует «готические» мотивы, свойственные Городскому дому.

Романтическим духом пронизан проект Николаевского вокзала, (рис. 5) который, помимо устремленной ввысь суровой башни и подыгрывающих ей башенок, оснащен готической аркадой; застекленная плоскость дебаркадера также изогнута по «готическим меркам».

Анализируя «готицизирующие элементы» на фасадах Городского дома, исследователи обращают внимание на скульптурные изображения летучих мышей, а также морды чудовищ с открытыми пастьями, проводя сравнение этих чудовищ с готическими горгульями [18, с. 22]. Действительно подобные демонические фигуры служили в период готики сточными желобами, и этой функцией объяснялись их широко раскрытые пасти.

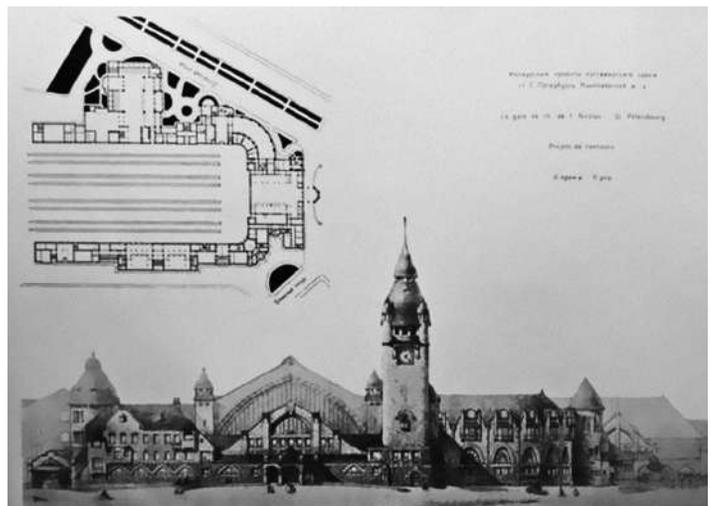
Инфернальные мотивы встречаем в скульптурном убранстве других работ архитектора. Летом 1907 года Лишневский взялся за постройку доходного дома для И. Ф. Алюшинского (Малый



*Доходный дом  
А. Н. Перцова.  
Проект*

пр. П. С., 66 — ул. Ленина, 32), завершив работы в 1908 году. Существующий сейчас богатый лепной декор дома Алюшинского, видимо, задумывался уже в процессе строительства: из всех украшающих фасады фигур на проектных чертежах изображены лишь вознесенные на верхние этажи дома медведи, лапы которых с трудом находят опору на тончайших сдвоенных пилястрах — символ готических колонок, собранных в «пучки» [4, л. 72–73].

*Николаевский  
вокзал. Проект*



*Доходный дом  
И. Ф. Алюшинского.  
Деталь фасада*



Декор дома Алюшинского заставляет вспомнить подобную скульптуру, примененную в Городском доме: морды с широко раскрытыми пастьями; дикие коты, пробивающиеся сквозь

*Доходный дом  
И. Ф. Алюшинского.  
Деталь фасада*



заросли чертополоха. Сверху на них давят граненые столбы, завершенные испуганно шипящими кошками с поднятыми хвостами.

В доме Алюшинского задействован способ размещения скульптур, применявшийся в готической архитектуре [21, с. 108]. Скульптура «как бы приросла к конструкции», «приютилась на узких консолях, прижимаясь спиной к рельефным тягам, согнулась в нишах, скорчилась на базах опор, стала выглядывать из-за узоров капителей, как бы навеки примирившись со своей несвободой и приспособившись к тому пространству, где обречена была жить» [16, с. 47]. Если провести сравнение со скульптурой средневековых готических соборов, то стоящие в статичных невозмутимых позах медведи размещены подобно королям и святым готических храмов, а прижатые столбами дикие коты вызывают ассоциации с фигурами грешников, придавленных элементами конструкций и фасадного декора, извивающихся в надежде выбраться из этих тисков. О средневековых соборах напоминают и другие мотивы. Многочисленные маски загадочных то ли людей, то ли зверей, то ли чудовищ смотрят со стен дома. Они словно порывались выбраться из толщи стены, уже высунули головы, но, окаменев, остались здесь навечно... Иллюзию дополняют оконные

и дверные проемы первого этажа, завершения которых, напоминающие по форме занавес, похожи на позднеготические арки; на фасадах встречаются подобию готических крестоцветов.

«Готический орнамент отличается колючей отстраненностью и холодноватой мощностью, он разрастается в крокеты и застывает пинаклями; здесь обрачивается чудищем, там вылепляется в цветок или слагается в ветку» или в «полураскрывшийся лист чертополоха, сочлененный с веткой точно так же, как сочленен с ней настоящий лист чертополоха, увенчанный теми же колючками» [17, с. 165, 177]. Вылепленный на фасадах дома Алюшинского чертополох встречается также на стенах дома Э.Л. Петерсена, построенного Лишневым в 1906 году (Лиговский пр., 125 — Рязанский пер., 2).

В облике дома Петерсена можно усмотреть мотивы, сходные с декором Городского дома и дома Алюшинского, в том числе лепные маски неведомых существ (правда, на доме Петерсена эти декоративные элементы не так бросаются в глаза). Судя по отзыву самого Лишнева, архитектор не считал дом Петерсена, в отличие от Городского дома, слишком удачным с художественной точки зрения. В 1908 году, во время обсуждения на заседании Петербургского общества архитекторов конкурса на лучшие фасады,



*Доходный дом  
Э. Л. Петерсена.  
Фото начала XX в.*

Лишневым, обращаясь к коллегам, сказал: «Городской голова мне заявил, что Городской дом устранен из конкурса, так как на конкурс представляются только частные дома. Кроме этого дома, какую мою постройку вы можете премировать? Если дом Петерсена, то он не стоит премии. Я бы не выставил его» [9, л. 65].

Возможно, в различных существах из потустороннего мира, встречающихся на фасадах домов, можно усмотреть подобие химер, охранявших средневековые храмы от демонов. Тогда они — защитники жителей домов; их задача — отпугнуть злые силы от жилища. Крупные лепные фигуры фантастических существ с перепончатыми крыльями Лишневым дважды помещал на фасадах своих собственных доходных домов. Первый адрес — Зверинская ул., 27 (дом не сохранился) [20, с. 118]. Фиксационный чертеж от января 1910 года показывает



*Доходный дом  
А. Л. Лишневского  
на Лахтинской, 24.  
Деталь фасада*

присутствие на фасаде загадочного крылатого существа со скрюченными лапами, словно залетевшего под эркер 6-го этажа [8, л. 6–7]; в проекте 1909 года этот мотив отсутствует [2, л. 15]. Другой собственный дом Лишневского с подобным декором — на Лахтинской ул., 24 — хорошо сохранился [22, с. 85–87]. До недавнего времени «антропоморфное существо с крыльями летучей мыши», сцепившее крючковые пальцы, словно вылезшее подышать свежим воздухом, распластывало перепончатые крылья во весь щипец (так?), ухмыляясь прохожим с высоты многоэтажного дома. Саркастическая ухмылка, а также поза ожидания и наблюдения роднила эту скульптуру со смотрящими вдаль горгульями средневековых храмов.

Крылья остались, а выразительный горельеф был среди бела дня варварски сбит со здания 26 августа 2015 года. Здание лишилось важнейшего

композиционного узла: фигура — фактически круглая скульптура — играла здесь роль сильного пластического акцента, подобно колесницам на арке Главного штаба или на аттике Александринского театра.

Кого изображала эта скульптура? Демона? Мефистофеля? Есть разные версии. Можно высказать предположение, что это существо создано в память М. А. Врубеля. Дом начал строиться в год смерти художника. Лишневский приступил к подготовительным работам на участке в марте 1910 года [6, л. 1]; Врубель умер в апреле 1910-го. Проектным чертежом фигура демона не предусматривалась [3, л. 20–21]. Таким образом, идея разместить на фасаде скульптуру, сцепленные пальцы которой, возможно, отсылают к картине Врубеля «Демон сидящий», пришла в ходе строительства.

Изменение декора фасадов в ходе строительства было в порядке вещей. Так, проект торгового дома В. В. Корелина (Апраксин пер., 4), созданный Лишневским в мае 1912 года, предусматривал неоклассический фасад — с венчанием угла подобием купольного храма с четырьмя портиками, с проездом во двор в виде дорической колоннады-галереи [5, л. 40–41]. К моменту завершения строительства появилось здание с готическими декоративными элементами. Подобную

трансформацию претерпел фасад дома А. Ф. Шмюкинга (ул. Белинского, 11). Задуманный в формах неоклассики в июле 1912 года [1, л. 95–96], на фиксационном чертеже от октября 1913 года дом Шмюкинга уже демонстрирует интересный пример применения на фасаде «готизирующих элементов» [7, л. 18–21]. Вход в парадную создает иллюзию перспективного портала готического храма; мотив островерхих башенок — подобия готических пинаклей — дополняет иллюзию. По сторонам входа — как бы придавленные столбами маски горгоны Медузы в образе безобразной старухи с крючковатым носом и острыми клыками.

Дом Шмюкинга, декор которого даже попал в учебник как пример «романтического модерна» [12, с. 542], вероятно, последняя петербургская работа А. Л. Лишневого с использованием мотивов готической архитектуры.

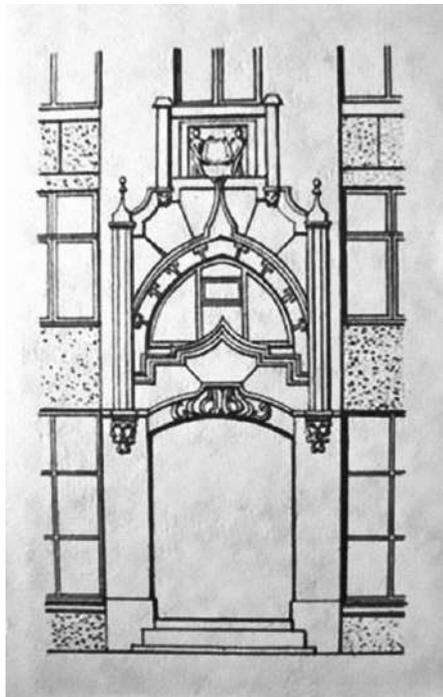
Можно заключить, что пик увлечения мастера «готическим модерном» приходится на период 1903–1908 годов, когда эти мотивы находят применение и в проектах, и в постройках. В дальнейшем интерес к готической тематике, вероятно, спадает: теперь большинство построек и проектов Лишневого выполнены в соответствии с исканиями неоклассицизма. Средневековые готические мотивы теперь не закладывались



*Доходный дом  
А. Ф. Шмюкинга.  
Деталь фасада*

в проект, а появлялись лишь в ходе строительства.

В наши дни следует с особым вниманием относиться к декоративной фасадной скульптуре петербургских домов — ведь она зачастую играет важнейшую



*Доходный дом  
А. Ф. Шмюкинга.  
Деталь фасада*



роль в архитектурном строе зданий, в частности домов, построенных А.Л. Лишневским. Характерно, что в военные годы лепные кот и кошка на доме Алюшинского (т.е., что ближе к Малому пр. П. С.) были утрачены,— на фотографии 1949 года они отсутствуют [10]; тем не менее, ленинградские мастера восстановили этот декор. А сейчас, в мирное время, столетняя лепнина становится жертвой не обстрелов, а человеческого невежества...

## ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 4462.
2. Там же. Д. 7677.
3. Там же. Д. 8001.
4. Там же. Д. 8680.
5. Там же. Д. 9642.
6. ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 137. Д. 385.
7. ЦГИА СПб. Ф. 515. Оп. 4. Д. 188.
8. Там же. 1436.
9. ЦГИА СПб. Ф. 528. Оп. 1. Д. 297.
10. ЦГАКФФД СПб. Гр. 73300.
11. Баранова М. Г. «Готический стиль» в русской архитектуре второй половины XVIII — начала XX вв. (На примере памятников Санкт-Петербурга и его пригородов): автореф. дисс. ... канд. искусствед. СПб., 2005.

12. История русской архитектуры: учебник для вузов / Под ред. Ю. С. Ушакова, Т. А. Славинной. СПб., 1994.
13. Кириков Б. М. Архитектура петербургского модерна. Общественные здания. Кн. 1. СПб., 2011.
14. Кириков Б. М. Училищный дом имени Петра Великого — программный памятник «петербургского ренессанса» // Невский архив: историко-краеведческий сборник. СПб., 1995. С. 242–269.
15. Никоненко С. В. Польские архитекторы Петербурга эпохи модерна и неоклассицизма, 1900–1916 гг. // Современные проблемы истории и теории архитектуры: сборник докладов научно-практической конференции / СПб ГАСУ. СПб., 2016. С. 71–79.
16. Полякова Н. И. Скульптура и пространство: проблема соотношения объема и пространственной среды. М., 1982.
17. Рескин Д. Камни Венеции // пер. с англ. А. В. Глебовской. СПб., 2009.
18. Соловьева М. Н. Дом Городских учреждений архитектора А. Л. Лишневого. Образы западноевропейского средневековья в архитектуре Петербурга второй четверти XIX — начала XX века: магистерское сочинение / Европейский ун-т в Санкт-Петербурге. СПб., 2005.
19. Федоров С. Г. И образ, и функция: Страницы творческой биографии А. Л. Лишневого // Строительство и архитектура Ленинграда. 1980. № 6. С. 31–35.
20. Чепель А. И. «Карандаш» и бумага: конкурсное проектирование в творчестве архитектора А. Л. Лишневого // Сборник воспоминаний и статей памяти Ирины Михайловны Сергеевой. СПб., 2014. С. 112–122.
21. Чепель А. И. О жизни и творчестве архитектора П. П. Светлицкого // Открытые слушания «Института Петербурга»: ежегодные конференции по проблемам петербурговедения, 2007–2010 / ред. Н. В. Скворцова. СПб., 2010. С. 105–118.
22. Чепель А. И. Собственные дома архитектора Лишневого на Петербургской стороне // Открытые слушания «Института Петербурга»: ежегодные конференции по проблемам петербурговедения, 2007–2010 / ред. Н. В. Скворцова. СПб., 2010. С. 84–94.

УДК 72.07.19

Зоя Николаевна Клюквина,  
член совета Клуба знатоков СПб  
и Отделения ГО ВООПИиК СПб

Zoya Kljukvina,  
Member of the Board of the Club of St. Petersburg  
connoisseurs, SPb GO VOOPIiK Division

## Уточнение даты постройки здания Благородного собрания в Санкт-Петербурге

В статье сообщается о поиске фактов для уточнения даты постройки здания Благородного собрания в Санкт-Петербурге и других находках, связанных с архитекторами братьями Косяковыми.

**Ключевые слова:** *Санкт-Петербург, Благородное собрание, постройка, братья Косяковы, находки.*

The article tells about the study for the facts clarifying the date of construction of the building of the Noble Assembly in St. Petersburg and other findings associated with architects brothers Kosyakovi.

**Keywords:** *St. Petersburg Noble Assembly, construction, brothers Kosyakovi.*

**В** 2014 году дирекция Дома радио готовилась отметить 90-летие Ленинградского радио и 100-летие постройки здания Благородного собрания, куда в 1933 году переехал радиоцентр.

Поскольку дата начала радиовещания в Ленинграде была известна — 24.12.1924 года, оставалось уточнить месяц 1914 года, чтобы назначить дату празднования двух юбилеев, ибо в истории архитектуры чаще всего известен только год постройки зданий и пр. Мне же в начале лета того же 2014 года понадобилось разрешение на работу в музее Дома радио, и, узнав о таком затруднении, я согласилась помочь дирекции в уточнении даты постройки здания Благородного собрания. Заодно надеялась найти что-то новое для себя, ибо в творчестве и особенно в биографиях В. А. Косякова, его братьев Владимира и Георгия (четвертый, предпоследний Косяков — Виктор, выбрал другое поприще) до сих пор остается немало загадок.

Результат поиска оказался положительным, и не только для дирекции Дома радио. Избрала два места поиска: было решено еще раз поискать в ЦГИА СПб и просмотреть подшивки старых газет в РНБ, делая упор на солидные издания. В газетном отделе РНБ нашла две небольшие, но важные заметки, касающиеся постройки здания Благородного собрания.



*В. А. Косяков*

1. «Ведомости С.-Петербургского градоначальства» от 30.10.1913 г. Цитирую полностью:

«В текущем году Петербург обогатится грандиозным зданием на углу Итальянской и Екатерининской улиц, сооруженным Благородным собранием. Это новое сооружение уже подводится под крышу и работы ведутся усиленным темпом, по плану и под руководством профессора В. А. Косякова, строителя нового собора в Кронштадте. Дом Собрания занимает площадь в 800 саженей и стоимость по смете вычислена в 700 тысяч рублей, причем он будет оборудован согласно всем последним требованиям искусства и гигиены».

Заметка указывает на близость окончания строительства здания и переход к его отделке.

2. Заметка от 13.02.2015 г., уже в газете «Ведомости Петроградского градоначальства»:



Здание  
Благородного  
собрания  
Вид с Манежной  
площади  
Фото 2011 г.

«В настоящее время заканчиваются лепные работы и внутренняя отделка зрительного дома петроградского Благородного собрания на углу Итальянской и Екатерининской улиц. Особенностью оборудования помещений является впервые применяемый у нас, по образцу западно-европейских театров, железный пол в зрительном зале, который после окончания спектакля принимает из наклонного положения — горизонтальное, для устройства в нем вечеров, танцев и т.п. (Второй такой пол в Санкт-Петербурге появился после ремонта в Театре эстрады. — З. К.) Зал рассчитан на 600 человек и имеет 6,5 сажень вышины. Само здание является по богатству архитектуры и орнаментовки одним из лучших в Петрограде и построено по проекту гражданских инженеров Косяковых. Общая стоимость сооружения с полным оборудованием — 1,5 млн. рублей, при

отделочной стоимости участка земли, занятой новым сооружением — 600 тысяч рублей».

Дата выхода газеты и окончательная сумма расходов — тоже важные факты в определении даты окончания строительства здания.

Не меньшее значение имеет документ, обнаруженный в ЦГА СПб, от 09.09.1914 года. На нем, слева, в верхнем углу штамп Собрания с новым адресом: «Прошение в городскую управу. Ввиду перехода Благородного собрания в собственный дом на углу Итальянской и Екатерининской улиц № 27/2, Правление Благородного собрания просит городскую управу не отказать в распоряжении о производстве осмотра помещений четвертого этажа дома Собрания в порядке параграфа 52 Обязательств по санитарной части и выдать установленное свидетельство о дне осмотра Правление просит уведомить. (старинная подпись)».

Из документов видно, что отделочные работы шли долго, включая май 1915 года. Но по совокупности найденных данных можно предположить, что сдача Благородного собрания заказчику произошла в декабре 1914 года, на что косвенно указывает размещение в здании Благородно собрания в связи началом 1-й Мировой войны госпиталя Японской миссии (он находился в здании недолго, и не в его парадной части (зрительный зал, аванзал, фойе).

В связи с размещением госпиталя в Благородном собрании, как и в здании Дворянского собрания, возникла путаница. В прессе указывалась Итальянская улица без номера дома. Но койки раненых стояли только в Белом зале Дворянского собрания.

Дирекция Дома радио одобрила мое исследование, и в декабре 2014 года отмечался двойной юбилей. На этом празднике мне вручили «Благодарственное письмо». Но, что более важно, в ЦГА СПб мне удалось выяснить, что там хранится не только деловая переписка по стройке Благородного собрания, но и его чертежи. Они особенно интересны, и вот почему.

1. Все чертежи подписаны тремя братьями Косяковыми, с титулами. Подписи Василия и Владимира очень похожи. Владимир нечаянно оказался в тени более именитых старшего и младшего брата. Его рисунки и акварели неизвестны публике, и (кто знает, может это мелочь поможет в розыске) он был первым учителем Георгия по акварели.

2. На чертежах написано назначение всех помещений здания Собрания, что дает представление, каким оно было до революции, т.к. после въезда в него в 1933 году радиоцентра практически всё было переделано под его нужды. Сохранились только парадная лестница с Итальянской улицы, фойе,





аванзал и три зеркала (два на парадных лестницах, одно рядом с центральной аппаратной). Надписи помогли понять, что в отличие от Дворянского Благородного собрания было рангом ниже и представляло просто богатый клуб, где были допустимы церковь (скромная), разные помещения для отдыха

и персонала Собрания. В отделке — смесь эклектики с модерном и т. д.

Следующей находкой 2014-го года стали склепы у стены Казанского храма Новодевичьего монастыря. Два склепа обнаружили при раскопе для проверки фундамента, на углу западной и южной стен. Они точно соответствуют описанию: тонкие стены из бетона и соответствие размеров. Провела фотофиксацию.

Там, где сейчас два пышных «VIP-надгробия», а между ними скромный и изящный памятник В. А. Косякову от СПб ГАСУ, в 2007 году видела (точно не помню), кажется, доску с именем Георгия Косякова. Фотографию не сделала, так как тогда знала его лишь как брата В. А. Косякова. Но имя его на доске запомнила хорошо. Вот и доказать факт существования доски теперь не могу. Но есть косвенное доказательство — рассказ Александры Александровны Белогруд о захоронении и перезахоронении Георгия Косякова. В Научно-библиографическом отделе Академии художеств хранится дипломная работа 1963 года студентки Жмаевой, посвященная Георгию Косякову, и в ней содержатся подробности, которые узнала Жмаева от людей, лично знавших Георгия Косякова и его семью. Тем же есть и фотография (фотокопия) Георгия Косякова, но воспроизвести ее здесь не представляется возможным — действует авторское право.



## ЛИТЕРАТУРА

1. РНБ. Газета «Ведомости С.-Петербургского градоначальника» № 230, 30 октября 1915 г.
2. РНБ. Газета «Ведомости Петроградского градоначальника» № 33, стр. 2, 13 февраля 1915 г.
3. ЦГА СПб. Ф 513. Оп. 137. Д. № 1193. Л. 35.
4. ЦГА СПб Ф 513. Оп. 137. Д. № 1193. Чертежи Благородного собрания.
5. Архив Академии художеств. Ф. 11. Оп. 2. Д. № 594. И. В. Жмаева. Дипломная работа «Творчество академика архитектуры Г. А. Косякова».

УДК 72.036(571.17)

Гульнара Филюровна Битухеева,  
ассистент  
(Новосибирский государственный университет  
архитектуры, дизайна и искусств)  
E-mail:bigu15@mail.ru

Gulnara Bitukheeva,  
graduate  
(Novosibirsk State University  
Architecture, Design and Arts)  
E-mail:bigu15@mail.ru

## «РАЗДЕЛЁННЫЙ» ПРОКОПЬЕВСК

### “SPLIT” PROKOPIEVSK

В статье исследуются процессы развития архитектурно-планировочной структуры Прокопьевска, проводится анализ современного состояния планировочной структуры.

Выявляются факторы, которые привели к формированию города Прокопьевска, анализируются историко-градостроительные предпосылки формирования города; определяются типы поселений, которые существовали на момент образования и легли в основу архитектурно-пространственного развития, определяются особенности архитектурного формирования типичного угледобывающего кузбасского города.

В статье выделены 4 основных этапа развития Прокопьевска.

**Ключевые слова:** *архитектурно-планировочное формирование, городское образование, городская агломерация, генпланы городов, Прокопьевск (город).*

This article examines the processes of development of architectural-planning structure of the city, is the analysis of the current state of the planning structure.

Identifies the factors that led to the formation of the city of Prokopievsk, analyzed historical and urban background of the formation of the city; identifies the types of settlements that existed at the time of education and formed the basis of the architectural-spatial development, determined by the characteristics of the architectural formation of typical Kuzbass coal-mining town.

The article highlights the 4 main stages of development of the city.

**Keywords:** *architectural and planning formation, agglomeration, masterplans, Prokopievsk.*

**П**ереход российских городов к качественно новой стадии развития поднимает вопрос преемственности их развития, оптимального сохранения и использования потенциала историко-культурного наследия и региональных традиций.

Прокопьевск называют угольной жемчужиной Кузбасса. Город расположен на юге Кемеровской области, на расстоянии 203 км от областного центра. Прокопьевск является муниципальным образованием, а с 2006 года он получил статус городского округа. Это третий по численности населения город Кемеровской области и второй в Южно-Кузбасской агломерации, от центра которой — Новокузнецка — находится на расстоянии всего 10 км (по границам городской черты). Непосредственно граничит с городом Киселевском (территориально города практически слились) и Прокопьевским муниципальным районом.

1. Первые научно обоснованные данные о пребывании человека палеолита на территории Земли Кузнецкой приводятся в статье А. П. Окладникова (1964). Остатки этой древнейшей культуры ему удалось обнаружить на правом возвышенном берегу реки Томи на западной окраине г. Старокузнецка, где оканчивается Эсаульская гряда, протягивающаяся в широтном направлении. Здесь в 1618 году была построена Кузнецкая

крепость, частично разрушенная в 1918 году бандой анархистов [1].

Племена, населявшие Землю Кузнецкую, далекие предки современных шорцев, были, как устанавливают исследователи, данниками созданного в VI веке обширного Тюркского государства, и часть их специализировалась на выплавке железной руды и изготовлении из железа домашней посуды, котлов, ножей и т. п. до конца XVIII века. Но с постройкой Томского, а позже Гурьевского железоделательного заводов, а также в связи с доставкой с Урала более современных по ассортименту поделок из железа это ремесло стало ненужным [1].

Территория Кузнецкой земли периодически подвергалась набегам кочевников. В середине VIII века владычество тюркского каганата сменилось владычеством ханства уйгуров, затем оно было разгромлено енисейскими киргизами. Так, в 1624, 1634, 1700 и 1710 годах набеги киргизских князьков на ближайшие к Кузнецку села и деревни отличались особой жестокостью. Тогда же был сожжен и разграблен Рождественский монастырь (основан в 1648 г.), находившийся вблизи современного Прокопьевска, называвшегося тогда деревней Монастырской. Место основания Рождественского монастыря можно считать местом рождения современного Прокопьевска.

Таким образом, история современного Прокопьевска начинается еще с середины XVII века — с основания в 1648 году Рождественского (Христорожественского) монастыря, рядом с которым возникли село Монастырское, деревни Прокопьевская и Усяты [2].

Рождественский монастырь (1648–1764), находящийся в долине реки Абы, в 35 км от Кузнецка, эксплуатировал труд крестьян заимки Монастырской (позже переименована в село Прокопьевское), которые пахали землю для этого монастыря.

Первое упоминание о селе Монастырском на реке Абе сделал в 1701 году С. Ремизов в своем Атласе [2].

Вхождение Западной Сибири, и в частности Земли Кузнецкой, в состав Русского государства повлекло за собой организацию административных центров и переселение туда служилых

и военных людей. Переселенцы выходили из острогов, занимались сельским хозяйством, строили избы и устраивали заимки. В тот период было выстроено много монастырей, имевших огромные угодья земли. Неимущие переселенцы попадали в кабалу к служителям монастырей, которые становились для них своего рода феодалами. Участки, на которых переселенцы устраивали хозяйство, назывались заимками по фамилии их основателей: заимка Киселева, Ушакова, Белова, Ягунова, Протопопова, Саламатова, Щеглова (созвучно названиям будущих населенных пунктов) и т. д., они были отмечены на топографической карте (масштаб 1:420 000), изданной в 1836 году.

В начале XX века, в 1904 году, затерянное в густой тайге село Прокопьевское насчитывало 114 домов и 600 жителей. В нем имелись: «Церковь, хлебозапасный



*Дома купцов  
Глазырина  
и Полянского на  
ул. Прокопьевской*

магазин, церковно-приходская школа и мануфактурная лавка». В 1918 году путем слияния поселений Монастырского и Прокопьевского образовался поселок Прокопьевский [2].

2. С периодом правления Петра I наступило время очень серьезных преобразований: стали организовывать экспедиции в Сибирь с целью описания ее природы, населения, обычаев, языка, памятников старины и всего примечательного. Одну из них возглавил Д. Г. Мессершмидт, командированный царем. Собранные им и его помощником шведским офицером Таббертом образцы изучил М. В. Ломоносов — он высоко оценил горючие свойства кузнецкого угля. В том же 1721 году рудоискатель Михайло Волков — крепостной крестьянин помещицы Рязанского уезда Ф. Селиановой, впервые открыл на Земле Кузнецкой каменный уголь.

Вскоре начинают работать заводы в Алтайском округе (Кузнецкий бассейн входил в его состав). В 1734 году начальнику алтайских горных заводов было приказано «строить заводы в Томском и Кузнецком уездах». В 1771 году на берегу реки Томь — в 50 км на юго-запад от Кузнецка, у бывшего Барнаульского тракта — был построен Томский железоделательный завод, просуществовавший до 1864 года (ныне с. Томское Прокопьевского района).

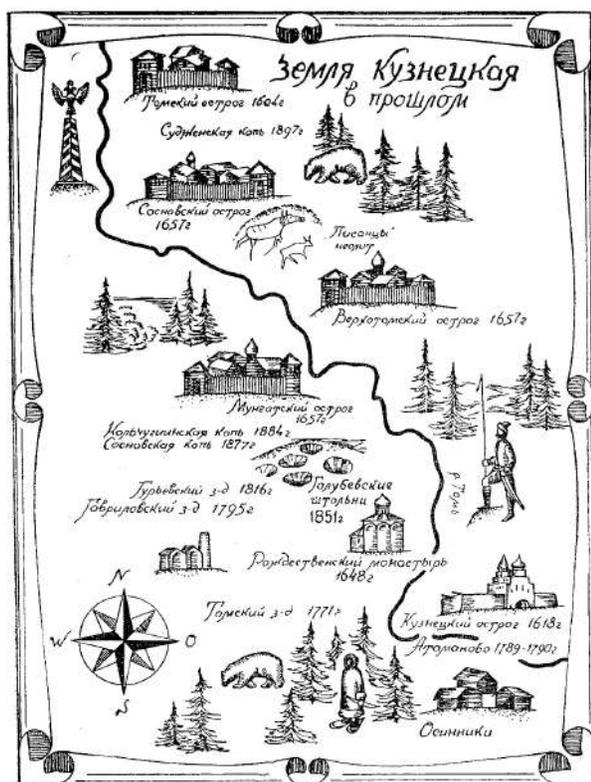
Открытие полезных ископаемых значительно оживило горнозаводскую промышленность, но переход Алтайского округа в 1872 году в собственность царского двора отрицательно сказалось на развитии промышленности вообще и угольной промышленности в частности.

В 1768 году в Сибирь для исследования была направлена экспедиция, возглавляемая П. С. Палассом. Участник экспедиции И. П. Фальк в своих записках (1824–1825) отметил, что «лучший и худший шиферный уголь находится в Кузнецких горах в пластах от нескольких дюймов до нескольких футов... Самый лучший находится до сего времени в двух горах деревни Протока в 22 верстах от Кузнецка и при дер. Монастырской».

Возникновение многих сел Прокопьевского района связывают с основанием Кузнецкого острога и появлением почтового тракта «Томск–Кузнецк».

Таким образом, исследования зарубежных и отечественных ученых Земли Кузнецкой и ее недр в течение 1721–1799 годов положили начало познанию территории современного Кузнецкого бассейна, дали сведения о его геологии, полезных ископаемых и общее представление о распространении пластов каменного угля и его качествах.

Этими исследованиями заканчивается начальный этап изучения Кузнецкого бассейна,



**Земля Кузнецкая  
в прошлом  
и настоящем**

после которого наступил почти тридцатилетний перерыв [1].

3. Первый этап в развитии поселения — это организация угледобывающей промышленности. Датой основания Прокопьевского рудника считается 12 октября 1917 года, когда были добыты первые пуды угля и сделана первая запись в книге учета добытого топлива, которую завела администрация акционерного общества «Копикуз».

Первые угольные разработки в Прокопьевске начались с 1917 года на окраинах села, они представляли собой небольшие углубления, откуда уголь брали кайлой с поверхности. Уголь добывался «артелью», хозяин являлся старшим артели.

Потребителями угля были кузнецы Кузнецка.

По-настоящему Прокопьевский рудник стал развиваться лишь после освобождения Сибири от Колчака и национализации угольных предприятий. Ущерб, нанесенный колчаковцами Томской железной дороге, исчислялся в 131 млн. рублей. Рудник вошел в созданный район южных копей Кузбасса. Советское правительство придавало этому району исключительное значение как важнейшей топливной базе.

Положение в угольной промышленности Кузбасса в тот период раскрыто в докладе председателя правления «Сибуголь» и Уралсибирской комиссии.

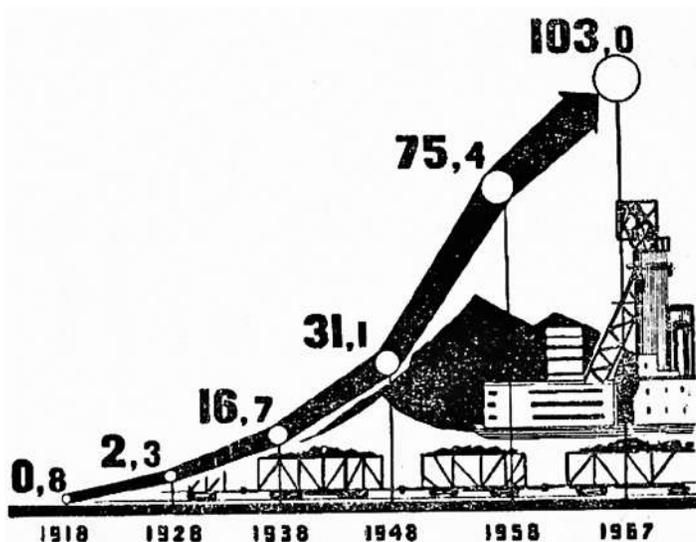
Шахты были затоплены, оборудование изношено или выведено из строя, не хватало рабочих. Значительно упала добыча угля на Кольчугинском и Прокопьевском рудниках.

В 1919 году заложена первая шахта, в 1922-м через село проложили железную дорогу, что привело к развитию Прокопьевского рудника. В 1929 году населенный пункт переведен в категорию рабочего поселка, в 1931-м преобразован в город Прокопьевск.

В 1920 году в Кузбассе ощущалась нехватка шахтеров. Чтобы выйти из затруднительного положения, советы и партийные органы предпринимали различные меры (раскулачивание, массовое переселение и т.д.). Одновременно состав рабочих пополнился за счет батраков из деревень и рабочих, присылаемых правлением «Сибуголь».

Индустриализация Советского Союза, в том числе и Сибири, осуществлялась на основе выполнения Ленинского плана электрификации страны.

В 1920-е годы Прокопьевские копи были объявлены Всесоюзной ударной стройкой. Назовем характерные черты становления Прокопьевского рудника: неудовлетворительная организация труда; несвоевременное получение кредитов на строительство; плохое качество материалов и нерегулярная их поставка на стройки; отсутствие проектов; самовольный захват



*Добыча угля в Кузнецком бассейне, млн тонн*



*Штольня в начале XX века*

*Штольня в начале XX века [4]*



*Конная откатка на первых штольнях Прокопьевска 1925 г.*



*Первые бараки для спецпереселенцев 1931 г. Фото из личного архива автора*

и строительство на незаконно занятых площадках; «косность» и несознательность населения; стандартизация и удешевление жилых зданий в ущерб удобствам. И это лишь немногие признаки строительства Кузбасса в конце 1920-х годов, носившего стихийный характер.

1931 год стал решающим в создании второй угольно-металлургической и оборонной базы СССР на востоке. С 1 октября вступают в строй первые очереди двух социалистических гигантов — Магнитогорского и Кузнецкого заводов, развиваются другие заводы Урало-Кузнецкого комбината.

«В 1930–1932 гг. в Кемеровской области расселено выселенных из других областей Советского союза бывших кулаков 23 630 семей с общим количеством в них 61 000 человек... » (из докладной записки секретаря Кемеровского обкома КПСС М.И. Гусева и председателя Кемеровского облисполкома П.И. Морозова

заместителю председателя Совета Министров СССР Л.П. Берия «О необходимости снятия ограничений с бывших кулаков, расселенных на территории Кузбасса» (20 мая 1953 г., г. Кемерово. Сов. секретно) [4].

Год основания Прокопьевска приходится на год переселения зимой очередной группы спецпереселенцев. Остро встает жилищная проблема, в короткие сроки для спецпереселенцев сооружаются бараки, которым не суждено было стать даже временным жилищем для людей. Массовый приток населения в 1920–1930-е годы вызвал возникновение многочисленных поселков, вырастающих вокруг шахт.

В годы первой пятилетки (1928–1932), выполненной досрочно, в крае появилось много новых городов и рабочих поселков. Среди них Прокопьевск, Сталинск (Новокузнецк), Осинники, Игарка, Абакан, Темиртау, Дарасун, Жилка и другие.

Новые города являли собой хаотичное нагромождение уродливых деревянных домов без коммунальных удобств. В старых сибирских городах появились «шанхай», «нахаловки», «каменки». В городах Кузбасса в 1931 году на одного человека приходилось всего 2,5 кв. метра жилой площади. Такое положение было характерно для всех городов сибирского региона. «День и ночь рабочие строили бараки, но барачников хватало... Те, кто не попадал в бараки, рыли землянки... Земля покрывалась волдырями: это были сотни землянок», — писал Илья Эренбург.

Согласно постановлению ЦК ВКП (б) в отношении жилищного строительства главное внимание должно быть обращено на развитие стандартного строительства, в особенности в районах угольной, рудной промышленности и новостроек.

Развитие промышленности в первой трети XIX века повлекло за собой быстрый рост городского населения и, следовательно, обострило необходимость в строительстве жилья. В этих условиях проблемы градостроительства приобретали огромное практическое значение.

Разработанная в 1920–1930-е годы концепция размещения социалистической промышленности и населения по территории страны (концепция соцрасселения) целиком и полностью опиралась на теоретический

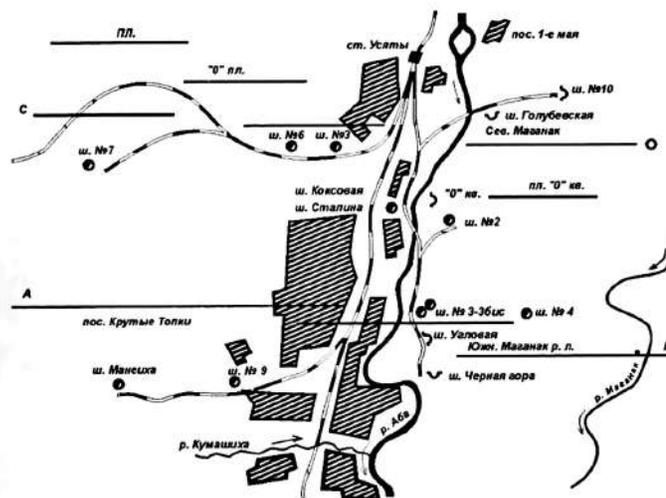


и практический опыт градостроительства Европы.

По принципу соцгорода был запроектирован Тырган в Прокопьевске. 6 мая 1930 года на заседании Краевой планировочной комиссии по строительству Щегловска, Ленинска и Тыргана немецкий архитектор Май представил на рассмотрение планировку Тыргана. Ему отводилось отдельное место, выбор

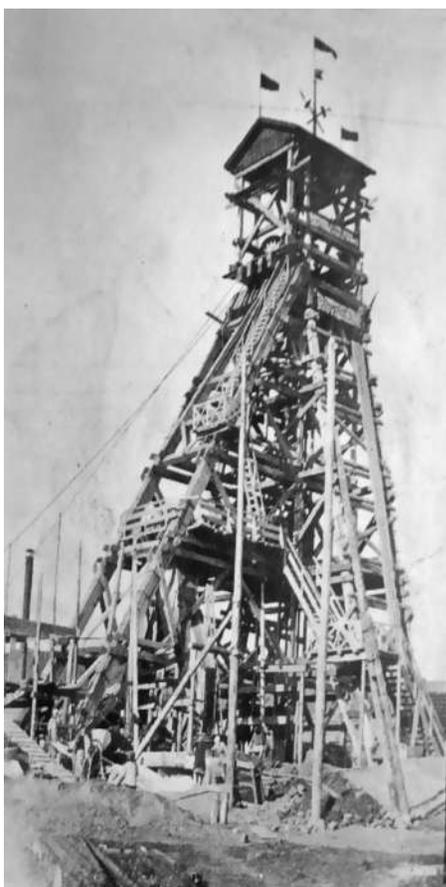
*Посёлок на берегу реки Абы. Фото из фондов Прокопьевского городского краеведческого музея*

*Схема поверхности Прокопьевского рудника по состоянию на 1 января 1932 г. [2]*



**Схематическая карта поверхности Прокопьевского рудника по состоянию на 1 января 1932 г.**

*Копёр на одной из первых шахт Прокопьевска. Фото из фондов Прокопьевского городского краеведческого музея.*



площадки для строительства «Сибуглем» осуществлялся долго. В итоге было выбрано место на значительном отдалении от угленосной промышленной зоны, на возвышенности (Тырган в переводе с шорского означает «гора ветров»).

Необходимо отметить, что история развития и планировочного проектирования Прокопьевска и Киселевска тесно и неразрывно связаны между собой. Оба города возникли на базе эксплуатации богатейших залегающих одного и того же угольного месторождения, Балахонской свиты. Первоначально Киселевский административный район

входил в состав Прокопьевского, из которого он был выделен только в 1936 году.

Хозорганизации угольных районов получают задание форсировать новое шахтное строительство и добычу угля на действующих шахтах, путем внедрения новейших методов проходки шахт и добычи угля.

Хозяйственные органы и местные КК-РКИ должны обратить внимание на немедленное развертывание этого строительства, трест Стандартжилстрой должен был немедленно приступить к выполнению директивы ЦК о стандартном строительстве и обеспечении жилищного строительства УКК проектами и рабочими чертежами.

Из-за необходимости быстрого освоения новых индустриальных районов застройка велась без предварительной разработки комплексных планировочных схем крупных промышленных районов. Сказывались слабая геологическая и микроклиматическая изученность районов добычи каменного угля и сжатые сроки индустриализации края [7].

В стране начались изыскания, разработка новых проектов использования ископаемых богатств Кузнецкого района, наконец, появляются детально разработанные проекты: по объединению горнозаводской промышленности Урала и Кузнецкого каменноугольного бассейна (Урало-Кузнецкий проект);

снабжения Уральской металлургии сибирским углем (Урало-Сибирский проект); сверхмагистрализации железнодорожной сети Сибири и ее колонизации и др. Один из проектов, разработанный группой сибирских инженеров и ученых (М. К. Курако, М. А. Усов, Н. В. Гутовский и др.), под названием «Урало-Кузнецкий проект» был рассмотрен в 1921 году Президиумом ВСАХ и получили одобрение, как отвечающий требованиям и нуждам развития народного хозяйства Советской республики. Материалы этого проекта использовались при составлении плана ГОЭЛРО, в котором было прописано, что электрифицируя Кузнецкий район и усиливая параллельно с этим угольные разработки, Урал будет обеспечен одновременно необходимым количеством кокса, и тем самым будет осуществляться развитие металлургической промышленности в виде готовых изделий, в которых нуждаются Сибирь. «Урал отдает ей свой долг и этим облегчит дальнейшее развитие Сибири».

В крае начинает развиваться проектное дело. «Прежние типы домов Кузбасс-Угля имели две комнаты и кухни, а среди рабочих Кузбасс-Угля есть много малосемейных и бездетных...», «...было решено издать тип дома на одну спальню и одну кухню — столовую для малосемейных рабочих, таким образом, удовлетворяется потребность

в жилье на 72%... », «...причем, при каждой квартире имеется мусорная помойная яма, уборная и стайка с сеновалом и изгородь» [8].

Однако эти проекты подверглись резкой критике с намеками на то, «что это не дома, а гробики для рабочих», но Союз горняков на производственных совещаниях всё же одобрил предложенный проект.

Хаотичное нагромождение уродливых деревянных домов без коммунальных удобств, водопровода и канализации — типичная картина новой пятилетки. Типовые экономичные проекты — это проекты двухэтажных бараков для рабочих. «Сотни тысяч крестьян, лишённые собственности и выталкиваемые из деревни коллективизацией и голодом, устремились в промышленные центры Кузбасса: Прокопьевск, Сталинск (Новокузнецк), Осинники и др.» [3].

Люди жили и работали в антисанитарных условиях, проживание в бараках и землянках провоцировало небывалое число заболеваний; смертность, в том числе и детская, была огромной. Назревал вопрос о «больничном» строительстве в округе. Так появляются бараки для разных больных, больница № 1 в Прокопьевске (первое каменное сооружение), так называемая Белая больница и др.

Итак, план первой пятилетки (1928–1932) органически

Белая больница  
1930-е гг  
Фото из личного  
архива автора



положил начало индустриальному освоению региона. Темпы промышленного развития края значительно превышали общесоюзные. В кратчайшие сроки были построены и пущены в эксплуатацию десятки крупных заводов и фабрик, проложены сотни километров железных дорог. В 1932 году промышленность Сибири выпускала продукции в три раза больше, чем в 1928 году.

Период второй пятилетки (1933–1937) — это время освоения сооруженных ранее промышленных предприятий. Пятилетний

план предусматривал завершение строительных заводов и сдачу их в эксплуатацию.

Дисбаланс в промышленности, появившийся в годы первой пятилетки, увеличивался, большую часть средств планировалось направить на развитие тяжелой индустрии. Быстрыми темпами развивалась угольная промышленность. В Кузбассе в 1933–1937 годах было введено в строй двадцать новых шахт, в том числе такие крупные, как «Коксовая» в Ленинске-Кузнецком, им. Эйхе в Прокопьевске.

Проекты  
аптеки  
для Прокопьевска  
1930-е гг. ИГАНО



В годы второй пятилетки в крае было открыто много техникумов и высших учебных заведений, в том числе Горный техникум в Прокопьевске. Строились театры, кинотеатры, клубы, библиотеки.

4. В предвоенные годы третьей пятилетки (1938–1942) наступило значительное ухудшение жизни народа. Очередной пятилетний план носил отпечаток милитаризации советской экономики, что диктовалось необходимостью повышения обороноспособности всей страны в связи с возможной фашистской агрессией. Основная масса ресурсов сосредоточивалась в военной промышленности.

Важную роль в развитии военно-промышленного комплекса СССР играла сибирская индустрия, в частности угольная промышленность. На востоке страны разворачивалось строительство заводов-дублеров, многие уже построенные заводы передавались

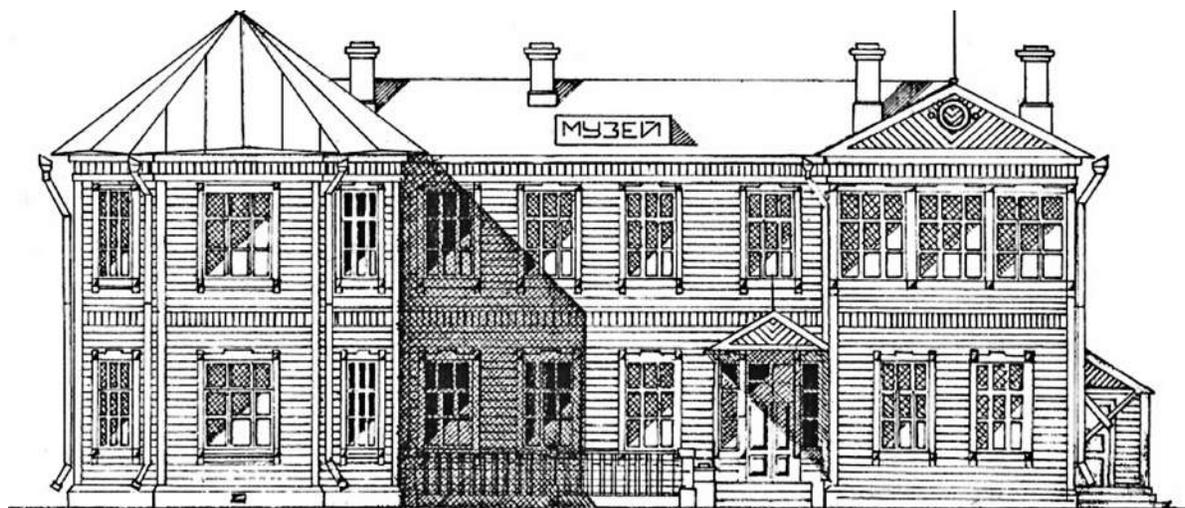
оборонно-промышленным ведомствам.

Огромных масштабов в годы второй и третьей пятилеток достигло применение принудительного труда. Численность заключенных в сибирских лагерях значительно возросла. Они работали на лесоповале, в шахтах и рудниках, на строительстве химзавода, на сооружении второй очереди КМК [3].

Строительство округа носило стихийный характер, в угольном Кузбассе за неимением четких схем расположения угольных пластов из-за отсутствия геологоразведочных работ строительство велось на «подрабатываемых» площадках.

Историческая особенность планировки и застройки города Прокопьевска состоит в первоначальном формировании его инфраструктуры на базе 23-х отдельных поселков, образовавшихся вокруг угольных предприятий. Единой системы планировки город не

*Проекты  
музея для  
Прокопьевска  
1930-е гг. ИГАНУ*





*Горный техникум  
(построен в 1932 г.)  
Фото из личного  
архива автора*

имеет. Он представляет собой жилой массив, разобщенный на отдельные поселки, расположенные в районе крупных предприятий.

В планировочной структуре города сложились два центра: основной и второй центр, в районе Тыргана. Некоторые поселки слились друг с другом и с планировочными центрами, другие сохранили относительную территориальную обособленность.

В силу раздробленности планировочной структуры единого центра у города нет. В старой части города, в Прижелезнодорожном планировочном районе, находится исторически сформировавшийся центр Прокопьевска. В настоящее время роль нового центра города выполняет также центральная часть района Тырган.

## Заключение

В ходе исследования общая история формирования города Прокопьевска впервые рассмотрена со стороны архитектурно-планировочного развития. Выделены четыре основных этапа, соответствующих процессам архитектурно-планировочного формирования города от деревни Монастырской к городу — центру угледобывающей промышленности Кузбасса. В статье отмечено, что Прокопьевск формировался согласно единой архитектурно-градостроительной политике страны и представляет собой тип поселения, характерный для городов на базе угледобывающей промышленности, возникший в период активного градостроительного освоения Сибири первой половины

XX века. В исследуемый период истории планировочная структура и архитектура Прокопьевска развивались под влиянием общих исторических тенденций в стране, но с определенными особенностями: в результате серьезных градостроительных недочетов сегодня город разделен значительной площадью отработанных территорий на две части: старый центр, включающий ценную историческую застройку, и Тырган, развивавшийся на западной безугольной площадке.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Яворский В.И.* Земля Кузнецкая от древних эпох до наших дней. Москва, 1973. С. 7–10.
2. *Медведев В.* Сказания о мятежном городе. Новосибирск, 2000. С. 13, 19, 55.
3. *Исупов В. А., Кузнецов И. С.* История Сибири. Новосибирск, 2006. С. 147.
4. ГАКО. Ф. Р-790. Оп. 1. Д. 630. Л. 56. Подлинник. Машинопись.
5. *Оглы Б.И.* Строительство городов Сибири. Ленинград, 1980.
6. *Перцик Е.Н.* География городов (Геоурбанистика). Москва, 1991.
7. *Битухеева Г.Ф.* «Поиск новых форм градостроительных решений в Сибири в 20–30-е гг. XX века». 4–5 декабря 2007 г. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. «Сибирская архитектурно-художественная школа: наука, практика, образование». Всероссийская научно-практическая конференция. Секция «История и теория архитектуры, дизайна, искусства». Новосибирск, 2007.
8. В статье использованы материалы Новосибирского государственного архива Новосибирской области (НГАНО. Ф. 204. Оп. 3. Д. 146; Ф. 1. Оп. 1. Д. 4. Л. 51); архива администрации г. Прокопьевска (МУ «Комитет по делам архитектуре и градостроительству»), Прокопьевского городского краеведческого музея, ГАКО (Государственного Архива Кемеровской области).

УДК 72.03:72.011.3

Светозар Павлович Заварихин,  
д-р арх., профессор  
(Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет)  
E-mail: z-svetozar@mail.ru

Svetozar Zavarichin,  
Dr. of archit., Professor.  
(Saint Petersburg State University  
of Architecture and Civil Engineering)  
E-mail: z-svetozar@mail.ru

## КАФЕДРА ИСТОРИИ И ТЕОРИИ АРХИТЕКТУРЫ Краткий очерк становления и развития кафедры

### DEPARTMENT OF HISTORY AND THEORY OF ARCHITECTURE

В статье освещается предыстория, история возникновения и развития кафедры истории и теории архитектуры Санкт-Петербургского архитектурно-строительного университета. Характеризуются изменения учебных программ и учебного процесса, приводится информация о преподавателях и руководителях учебного заведения.

**Ключевые слова:** *архитектура, история архитектуры, кафедра, учебные курсы, учебники.*

The article highlights the background, history and development of the Department of History and Theory of Architecture of St. Petersburg Architecture and Construction University. Characterized curriculum changes and educational process, provides information about the teachers and heads of educational institutions.

**Keywords:** *architecture, history of architecture, department, training, textbooks.*

В Училище гражданских инженеров, а затем и в Строительном училище вплоть до середины XIX века история архитектуры преподавалась как сумма отдельных памятников в курсе «История изящных искусств» (столь же поверхностным было изучение истории зодчества в Академии художеств). При этом древняя русская архитектура вообще игнорировалась ввиду почти полного отсутствия знаний о ней, что неудивительно на фоне низкого уровня знаний об истории России вообще. Лишь в 1840-х годах был поднят вопрос о необходимости научного подхода к истории архитектуры: известный петербургский зодчий А.П. Брюллов утверждал тогда в Академии художеств, что история зодчества должна быть «философским изложением причин развития и падения искусства».

В середине века профессор Строительного училища Аполлинарий Каэтанович Красовский (1816–1875), автор единственного в России учебника «Курс гражданской архитектуры» (изданного в 1851 году и переизданного через 10 лет), предложил сделать историю архитектуры самостоятельной дисциплиной, что и осуществилось в 1852 году. В том же году вышла книга преподавателя училища Андрея Тимофеевича Жуковского (1831–1873) «История церковного зодчества» — одна из первых книг по истории русского зодчества. Лекторами



Д. Д. Соколов



М. В. Красовский

были Р.К. Соколовский, затем Д.Д. Соколов и М.Ю. Арнольд. Использовались книги Красовского и Жуковского, а также четырехтомная история искусств, написанная И.И. Горностаевым и изданная литографским способом в 1860–1864 годах. Лекции



И. С. Китнер



Н. В. Султанов

сопровождались вычерчиванием на доске фасадов, планов, деталей памятников архитектуры.

К истории архитектуры в то время имел отношение и курс «Архитектурное черчение», где изучались памятники архитектуры. Первым его стал преподавать А. К. Красовский, затем В. А. Шретер и другие, вплоть до начала 1930-х годов. На истории архитектуры был основан и курс

«Архитектурные ордера», который с 1873-го по 1883 год вел автор здания Института гражданских инженеров Иероним Севастьянович Китнер (1839–1929), затем — автор здания Технологического института Александр Павлович Максимов (1857–1917). Оба — выпускники Строительного училища.

До 1877 года история архитектуры читалась на четвертом курсе по три часа в неделю. Затем дисциплина была перенесена на второй и третий курсы, уже по четыре часа в неделю.

С 1873-го по 1906 год историю архитектуры преподавал Николай Владимирович Султанов (1850–1908). На основе своих лекций в 1878 году он издал первый том учебника «История архитектуры». В 1883 году вышел его учебник с атласом литографированных авторских чертежей, посвященный архитектуре Древнего и Нового мира (к этому времени училище уже стало Институтом гражданских инженеров). Учебник переиздавался три раза и был очень популярен: на нем учились поколения зодчих. Это был единственный учебник на русском языке по всеобщей истории архитектуры (переводные издания Б. Флетчера и О. Шуази появятся только в начале XX века). В 1896 году Султанов издал книгу об архитектуре Западной Европы и Рима (все его книги были изданы литографским способом).

Он же впервые предложил периодизацию русского зодчества.

Курс истории архитектуры читался ежегодно, а кафедры как структурного подразделения не было. Лишь в 1890 году возникла профессорская кафедра истории архитектуры и архитектурных форм\*. В 1892 году к ней приписали выпускника института Иосифа Брониславовича Михаловского (1866–1939). В 1896 году экстраординарным профессором кафедры стал Султанов, годом ранее назначенный на должность директора Института гражданских инженеров (руководил институтом до 1903 года).

В 1900 году историю архитектуры стал читать Герман Давидович Гримм (1865–1942), а с 1903 года — внук А. Красовского, выпускник ИГИ Михаил Витольдович Красовский (1874–1939). В 1906 году профессорская кафедра истории архитектуры стала, наконец, самостоятельным структурным подразделением института.

В 1916 году Михаловский выпустил капитальный труд «Теория классических архитектурных форм», выдержавший пять

\* Профессорская кафедра — это учебная дисциплина ведущего профессора. Существовало выражение «занять кафедру», что означало факт передачи права чтения лекционного курса конкретному профессору.



И. Б. Михаловский

изданий (последнее в 1949 году). Первая мировая война и последующие события привели к изменениям в структуре института и исчезновению кафедры как подразделения вуза.

После окончания Гражданской войны в 1921 году чтение истории архитектуры возобновилось. К прежним лекторам присоединился талантливый зодчий выпускник ИГИ Андрей Андреевич Оль (1883–1958). Историю искусств вначале читал гражданский инженер Владимир Николаевич Пясецкий (1868–1935), затем (до 1937 года) — известный искусствовед Н. Н. Пунин. Постепенно вокруг Михаловского стало формироваться ядро будущей кафедры из преподавателей родственных дисциплин. Но в 1928 году, в соответствии с идеологической политикой партии, все исторические курсы в учебных заведениях были изъяты для корректировки их учеными-марксистами. Четыре года никакая история вообще нигде не преподавалась.



К. К. Романов



А. А. Оль

В 1932 году при очередной реорганизации в вузе архитектурное отделение было преобразовано в факультет и была создана одна кафедра в ее современном понимании, т.е. как структурное подразделение института. Называлась она кафедрой архитектурного проектирования и рисунка. История архитектуры читалась именно на этой кафедре. Заведующим дисциплиной стал Михаловский.

**Наконец, осенью 1935 года была образована отдельная кафедра истории архитектуры.** Ее первый заведующий

И. Б. Михаловский сразу же создал при кафедре кабинет истории архитектуры (официально он назывался отделом истории архитектуры Методического кабинета Архитектурного факультета). Сотрудником кабинета стал аспирант (будущий директор ЛИСИ) Николай Федорович Хомутецкий (1905–1973), выпускник института 1931 года. Кабинетом были подготовлены альбомы по истории искусства и архитектуры, создана диатека.

При Михаловском курсы «Черчение и архитектурные формы» и «Архитектурные ордера» составили единую дисциплину. Был разработан новый курс «Архитектура народов СССР», углублен материал по истории русского зодчества. В 1935 году вышла в свет монография профессора Г. Д. Гримма, посвященная пропорциям в архитектуре.

Через два года после образования кафедра стала называться кафедрой истории и теории архитектуры. А еще через год она стала кафедрой истории архитектуры и искусства.

Михаловский скончался в 1939 году, и его место занял выпускник Академии художеств 1907 года, преподаватель, лектор, историк и пропагандист русской архитектуры Константин Константинович Романов (1882–1942), который пришел на кафедру за год до этого. Андрей Андреевич Оль

продолжал работать на этой кафедре.

Перед войной, в 1940 году, кафедре вновь переименовали. Теперь она стала называться кафедрой истории архитектуры и основ архитектурной композиции. В состав ее сотрудников вошел искусствовед Н.Н. Пунин. В 1939 году аспирант Владимир Иванович Пилявский (1910–1984), будущий известный ученый и профессор кафедры защитил кандидатскую диссертацию. Другой аспирант, будущий известный ленинградский зодчий Олег Иванович Гурьев (1912–1986) защитил диссертацию за месяц до начала войны

После кончины Романова в 1942 году кафедру возглавил Г.Д. Гримм. Ему же пришлось руководить эвакуацией сотрудников. После возвращения, с 1944-го по 1947 год заведующим кафедрой был некто А. Починков. Но о нем мало что известно, так как он был репрессирован.

В 1947 году из названия кафедры исчезло слово «теория». В этом же году и. о. заведующего стал Н.Ф. Хомутецкий. Но утвержден в должности он был лишь через три года, так как с 1948-го по 1952 год работал директором института, а с 1953-го по 1955-й был в докторантуре Института истории искусств (жил в Москве, в семье И. Грабаря). После получения аттестата доктора искусствоведения руководил кафедрой истории



*В. И. Пилявский*



*Н. Ф. Хомутецкий*

архитектуры ЛИСИ до 1972 года, успев за год до кончины передать дела новому заведующему кафедрой Юрию Сергеевичу Ушакову (1928–1996). За годы работы на кафедре Ушаков защитил кандидатскую и докторскую диссертации по истории



*Ю. С. Ушаков*

русского народного зодчества, стал автором трех монографий.

В 1983 году кафедра вновь стала называться кафедрой истории и теории архитектуры. С 1996-го по 2012 год ее возглавлял доктор

*Кафедра в 1972 г.*

архитектуры профессор Светозар Павлович Заварихин — выпускник ЛИСИ, прошедший большую школу практического проектирования и имевший к тому времени большой опыт научно-педагогической работы, а также большое количество научных публикаций, включая монографии. Он же стал автором единственного в России двухтомного учебника по архитектуре XX века.

С 2012 года кафедрой руководили Георгий Георгиевич Кельх, затем Валерий Юрьевич Мостович.

В настоящее время, помимо большого количества лекционных курсов, кафедра ведет



практические занятия со студентами первого курса по архитектурному проектированию, архитектурной графике, моделированию и объемно-пространственной композиции. Ведется работа с магистрантами, стажерами, аспирантами и докторантами, проводятся научные конференции, выпу-

скаются монографии, организуются выставки, ведется просветительская и экспертная работа, в том числе в составе Совета по охране культурного наследия при Правительстве Санкт-Петербурга. Издание «Архитектурного альманаха» — свидетельство зрелости и научного авторитета кафедры.

*Кафедра в 2002 г.*



## АВТОРАМ СТАТЕЙ

Жанр альманаха занимает промежуточное положение между наукой и публицистикой, что позволяет преодолеть ограничения сугубо научных сборников и значительно расширить круг заинтересованных читателей. Это особенно важно для архитектуры как постоянного, но молчаливого «собеседника» человека. «Разговорить» архитектуру – главная задача нашего альманаха. Поэтому к публикации принимаются статьи, содержащие некую архитектурную интригу и написанные живым, доступным языком, с большим количеством иллюстраций. Тематика ничем не ограничена – это могут быть научные, но интересно поданные статьи, могут быть биографические или аналитические эссе, возможны очерки на архитектурные темы и другие материалы.

Рукописи представляется тремя файлами – текст (от 5 до 20 стр.), иллюстрации (не менее одной на каждые две страницы текста) и подрисуночные подписи.

**Основной текст:** шрифт – Times New Roman, кегль 12 или 14 пунктов. Форматы doc, docx, rtf. Межстрочный интервал – 1,15, выравнивание по ширине страницы, без переносов. Абзацный отступ – 1,25 см. (должен устанавливаться автоматически). Подчеркивание текста не допускается. Выделения в тексте – жирным шрифтом, курсивом, или шрифтом *Arial*. **Не допускаются** выделения ПРОПИСНЫМИ (заглавными) буквами. Кавычки – «елочки» («»). Ссылки в квадратных скобках. Поля страниц: левое – 25 мм, остальные – 20 мм.

**Подрисуночные подписи:** шрифт – Times New Roman, кегль – 10 пунктов, межстрочный интервал – одинарный, абзацного отступа нет, выравнивание по левому краю.

**Текст сопровождения** (сведения об авторах, название статьи, аннотация и ключевые слова) приводятся на русском и английском языках. шрифт – Times New Roman, размер шрифта – 10. Ключевые слова – не более пяти.

**Список литературы:** источники приводятся на языке оригинала. Шрифт – 10.

**Фотоиллюстрации:** форматы Word, TIF, JPG, PDF. Разрешение не менее 300 dpi.

## ОБРАЗЕЦ

## ДИНАСТИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

## DYNASTIC PARALLEL

УДК 72.03:72.011.3

@ Иванов Иван Иванович,  
д-р арх., профессор  
(Санкт-Петербургский государственный  
архитектурно-строительный университет)  
E-mail:

@ Ivan Ivanov,  
Dr. of archit., Professor.  
(Saint Petersburg State University  
of Architecture and Civil Engineering)  
E-mail:

Статья посвящена истории династии Чарушиных, к которой автор имеет непосредственное отношение. Тезисно прослеживается жизненный и творческий путь художников Дмитрия, Евгения и Никиты Чарушиных, архитектора Ивана, юриста Аркадия, революционера и журналиста Николая. Приведены краткие сведения об авторе статьи.

**Ключевые слова:** Вятка, Чарушины, архитектура, революционеры, книжная графика.

The article is devoted to the history of the dynasty Charushin, to which the author has a direct relationship. Tesisno traces the life and career of Dmitry artists, Eugene and Nikita Charushin, architect Ivan, lawyer Arkady, revolutionary and journalist Nicholas/ Brief information about the author of the article.

**Keywords:** Vyatka, Charushin, architecture, revolutionary, book graphics.

## Т Е К С Т.....

**Литература:**

1. Яковлев В. В. История крепостей. М., 2000. С. 118.
2. Стасов В. В. Наши итоги на Всемирной выставке // Стасов В. В. Избранные сочинения. В 3-х т. Т. 1. М., 1952. С. 155. (дополнительные сведения отделяются одной косой чертой: / Отв. ред. В. О. Левашенко / Авт.-сост. В. А. Петров).
3. Бондаренко И. А. Москва в конце XV–XVI вв. // Древнерусское градостроительство X–XV веков. М., 1993. С. 311.
4. «Школа народного искусства» в Петербурге // Аполлон. Художественная летопись. 1914. № 4. С. 59.
5. Соловьев Н. В. Иллюстрированные издания о России начала XIX века // Старые годы. 1908. Июль – сентябрь. С. 552. Санктпетербургские ведомости. 1730. № 44. 1 июня. С. 176.
6. Armitage G. C. Development of classification system for periodontal diseases and conditions / G. C. Armitage // Ann. Periodontol 1999. № 1. P. 1–6.
7. Дирина А. И. Право на свободу ассоциаций // Право: сетевой журн. 2007.  
URL: <http://www.voennoopravo.ru/node/2149> (дата обращения: 19.09.2007). [Интернет-ресурс]
8. РГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 287. Л. 143 – 143 об. (все элементы приводятся через точку).

---

Подписано в печать 15.12.2016.  
Формат 84x108/16.  
Бумага мелованная. Печать цифровая.  
Тираж 150 экз. Заказ №29983

Издание подготовлено и напечатано в  
Издательско-полиграфическом  
комплексе «НП-Принт»

---