

Сталинские небоскребы

от Дворца
Советов
к высотным
зданиям



Александр Анатольевич Васькин

Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=50672655

Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям:

ISBN 978-5-9973-5000-0

Аннотация

Книга известного московеда Александра Васькина посвящена сталинской архитектуре и ее конкретному воплощению – так называемым сталинским высоткам Москвы. От «освоения классического наследия» Древней Греции и Античного Рима, через «использование традиций русского национального зодчества» до борьбы с «украшательствами и излишествами» – такой извилистый путь прошла советская архитектура всего лишь за несколько десятилетий прошлого века, которые принято называть сталинской эпохой.

Книга содержит интереснейшие подробности создания проекта первого сталинского небоскреба – Дворца Советов, что строился на Волхонке, на месте снесенного в 1931 г. Храма Христа Спасителя. Храм был снесен по инициативе Иосифа Сталина, горячо поддержанного архитектором Борисом

Иофаном, автором проекта Дворца Советов. С разных точек зрения рассматривается вопрос, почему не был построен Дворец Советов. Рассказывается и о своеобразном соревновании, развернувшимся в 1930-е гг. между Сталиным и Гитлером, за постройку самого большого дворца в мире.

История возведения восьми высоток в Москве, вдохновителем которого был Сталин, рассматривается через призму архитектуры, политики и культуры. Где должна была стоять восьмая высотка и почему она не была построена. Превращение высотного строительства в индустрию, плодящую небоскребы для всего Советского Союза. Использование бутафорского декора для оформления интерьера высотки МГУ. Устройство лагерей в Москве для проживания эков, строящих высотки. Непомерно высокие затраты на строительство всего лишь восьми зданий в условиях острейшего жилищного кризиса в СССР. Воспоминания архитекторов, строителей, жителей домов и многое другое...

Читатели смогут ознакомиться с содержанием исторических документов: постановлений Совета министров СССР «О строительстве в г. Москве многоэтажных зданий», «О строительстве нового здания для Московского государственного университета», «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». За каждым постановлением скрыты драматические события в судьбах многих людей.

Книга насыщена большим количеством архивных иллюстраций и современных фотографий.

Содержание

Все выше, выше и выше

6

Конец ознакомительного фрагмента.

76

Александр Анатольевич Васькин Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям

«Высотные здания Москвы – это караульные вышки, охраняющие московских арестантов... И у кого был приоритет – у Кремлевских ли башен-караулок или у лагерных вышек, послуживших образцом для московской архитектуры? Вышка лагерной зоны – вот была главная идея времени, блестяще выраженная архитектурной символикой».

Варлам Шаламов («По лендлизу», 1965 г.)

© Издательство «Спутник+», 2018

Все выше, выше и выше



И. В. Сталин: «Не волнуйтесь, мы построим лучше!»

У архитектуры как вида искусства есть одно замечательное качество, отличающее ее от живописи, литературы, музыки. Подобно зеркалу, отражает она свою эпоху и передает ее содержание через много лет после ее окончания. Оставшиеся от этой эпохи сооружения не сожжешь, как запретные книги, не спрячешь в запасники, как картины, а лица на них не замажешь. Чем грандиознее были планы в тот или иной период жизни государства, тем сильнее отразились они в построенных сооружениях.

Сталинская архитектура оставила нам в наследство немало ярких свидетельств своего расцвета и упадка. Наиболее характерными памятниками архитектуры той эпохи являются и Беломорско-Балтийский канал, и Выставка достижений народного хозяйства, и московский метрополитен, и другие осуществленные архитектурные проекты. Все они в определенной степени отображают суть сталинского стиля в архитектуре, являясь своеобразными этапами развития вкусов самого Сталина. Но апофеозом сталинизма, своеобразным пределом, к которому подошла советская архитектура, являются построенные в Москве уже в конце жизни вождя высотные здания.

К какому стилю можно было бы отнести сталинские небоскребы с точки зрения сегодняшнего дня, когда многое стало известным? В советском архитектуроведении долгие го-

ды после возведения высотных зданий принято было утверждать, что они построены в стиле неоклассицизма. Действительно, звучит выигрышно и солидно. И главное, говорит о новаторстве. Но что такое неоклассицизм, да еще и в советской обертке? Вот что сообщала Большая советская энциклопедия в 1970-х гг.: «Неоклассицизм, неоклассика – термин, принятый в советском искусствознании для обозначения различных по социальной направленности и идеологическому содержанию художественных явлений последней трети XIX–XX вв., которым присуще обращение к традициям искусства античности, искусства эпохи Возрождения или классицизма.

Возникновение неоклассицизма (как программного обращения к искусству прошлого) обусловлено стремлением противопоставить тревожной и противоречивой реальности некие «вечные» эстетические ценности, а идейному и формальному строю художественных течений, захваченных поисками непосредственного соответствия современности, идеальность – образов, их вневременность, «очищенность» от всего конкретно-исторического, строгость и величавость форм. Развитие и творческое осмысление классических традиций как бы выявляет историческую преемственность этапов художественного процесса. В то же время механическое применение классических формальных приемов, тенденциозная, нарочитая интерполяция классических мотивов (в искусстве XX в. нередко официально инспирированные) при-

водят к созданию схематичных, безжизненных или псевдовозвышенных, помпезных произведений».

Последнее предложение лучше читать между строк, т. к. написано оно как раз про сталинскую архитектуру. Ведь ей были свойственны и бессовестная интерполяция (от лат. *interpolatio* – подновление, изменение), чаще всего без указания имени автора-интерполятора, и официальное (а также неофициальное) давление, т. е. инспирирование, ну и конечно, апофеоз – псевдовозвышенные помпезные произведения.

Но вернемся к энциклопедии: «В архитектуре выделяются три периода наиболее широкого распространения неоклассических течений, связанных большей частью с традициями классицизма: первый, начавшийся около 1910 г. и в ряде стран продолжавшийся до середины 1920-х гг.; второй, захвативший в основном 1930-е гг.; третий, начавшийся в конце 1950-х гг. В первый период логика организации классической формы и её лаконизм выдвигались в противовес формальному произволу и избытку декора в архитектуре эклектики и «модерна». В русской архитектуре 1910-х гг. неоклассицизм получил более ретроспективную окраску, преобладающим здесь было стремление утвердить основные принципы архитектурной классики (И. А. Фомин, И. В. Жолтовский, В. А. Щуко и др.). В те же годы к стилизации классических мотивов обратились и представители русского «модерна» (Ф. О. Шехтель и др.).

В США и Великобритании неоклассицизм 1910—20-х гг. развивался преимущественно в официальной архитектуре, отличаясь парадной представительностью и подчёркнутой монументальностью (например, памятник А. Линкольну в Вашингтоне, 1914—22). В 1930-е гг. средства неоклассики широко использовались в архитектуре Италии и Германии для создания преувеличенно монументальных, подавляющих человека сооружений, служивших целям пропаганды фашистской идеологии (Университетский городок в Риме, 1930—35, архитектор М. Пьячентини; Дом искусства в Мюнхене, 1933—37, архитектор П. Л. Трост; Имперская канцелярия в Берлине, 1938, архитектор А. Шпеер, разрушена в 1945). В этих постройках неоклассицизм был приведён к подчинённым строгой симметрии, застывшим, огрубленным формам.



С плаката худ. Н. Петрова, К. Иванова, 1952 г.

С конца 1950-х гг. неоклассицизм развивался преимущественно в архитектуре США, чему способствовало строительство по официальной программе (предусматривавшей определенный стилистический характер сооружений) около 50 зданий дипломатических служб США в разных странах. Для этого направления характерны сочетание некоторых композиционных приёмов классицизма с формами, диктуемыми современными конструкциями, имитация дорогих материалов, нередко – введение в постройки за пределами США элементов, внешне ассоциирующихся с местной архитектурной традицией (посольства США в Дели, 1958,

Лондоне, 1960, Афинах, 1957—61). Наиболее значительное сооружение неоклассического направления в официальной и коммерческой архитектуре США – Линкольн-Центр в Нью-Йорке (1960-е гг.), здания которого образуют чёткое и симметричное обрамление прямоугольной площади.

Принципы неоклассицизма нашли также известное отражение в советской архитектуре второй половины 1930-х – начала 1950-х гг.».

Лукавит советская энциклопедия, пусть даже и Большая. Во-первых, не понятно, куда пропали 1940-е годы в периодизации неоклассицизма и к какому именно периоду относятся построенные тогда здания. Во-вторых, не слишком ли много разных даже по форме строений отнесено к одному стилю – и рейхсканцелярия, и Линкольн-Центр? И почему не названо ни одного советского здания в качестве примера неоклассицизма? Почему так много об американских зданиях, а о советских ничего?

В конце статьи об этом говорится весьма скромно, да и то полунамеками – «нашли известное отражение в советской архитектуре». Ну ни капли гордости за огромные достижения советских зодчих не чувствуется в этих словах! А написано будто с чувством стыда, неловкости. А может, и нет повода для неловкости, потому что сталинские высотки (а именно они, похоже, «известно отражены») никогда и не были образцом неоклассицизма? Равно как и многое построенное в Берлине при Гитлере. Просто советские искусствове-

ды, в очередной раз желая любимым способом подвести теорию под практику (а не наоборот, что было бы более логичным), назвали белое черным, а черное белым.

Когда пытаются определить, какому архитектурному стилю ближе всего соответствуют сталинские высотки, то чаще всего называют ампир¹. И действительно, в определение этого стиля во многом вписываются основные черты построенных в середине прошлого века в Москве зданий, и в частности, высотных. Но сформировался этот стиль в первой трети

¹ Ампир (от французского «empire» – империя) – завершающая стадия классицизма. Ориентируясь, как и классицизм, на образцы античного искусства как на идеальный эстетический эталон, ампир включил в их круг художественное наследие Древней Греции и Императорского Рима, черпая из него мотивы для воплощения величественной мощи и воинской силы: монументальные формы массивных портиков, военную эмблематику в архитектурных деталях и декоре (воинские доспехи, лавровые венки, орлы и т. д.). Ампир включает в себя и отдельные древнеегипетские архитектурные и пластические мотивы (большие нерасчленённые плоскости стен и пилонов, массивные геометрические объёмы, египетский орнамент, стилизованные сфинксы). Ампир сложился в недрах классицизма, в котором поиски изящной простоты форм и декора постепенно сменяются стремлением к их предельной лапидарности и монументальной выразительности. Крайним проявлением ампира является проникнутый гражданским пафосом суровый аскетизм архитекторов эпохи Великой французской революции. Выдвинутые ими новые градостроительные и художественные идеи стали основой развития ампира, получая в различных странах истолкование, продиктованное местными особенностями общественной и политической жизни. В эпоху империи Наполеона I целям прославления успехов государства служила мемориальная архитектура (триумф. арки, памятные колонны), повторявшая древнеримские образцы. В этот период в архитектуре французского ампира усиливаются черты пышной репрезентативности, нередко приводившей к чрезмерной измелечённости деталей, что сказалось и в декоративно-прикладном искусстве.

XIX века. Что же привело к использованию в Москве – передовой советской столице – этого, по сути архаичного стиля, явившегося предвестником краха самого Наполеона I и крушения его империи? Не логично ли то, что почти сразу после смерти Сталина поползла по швам и созданная им система, распад которой удалось приостановить лишь на некоторое время? Разберемся во всем по порядку.

Зарождение сталинской архитектуры не случайно совпало с началом 1930-х годов – периодом централизации всех творческих союзов. Вместо независимых в суждениях и творчестве многочисленных ассоциаций и объединений художников, музыкантов, писателей Сталин учредил соответствующие союзы (постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.). Был среди них и Союз советских архитекторов, основанный в июле 1932 г. И с точки зрения любого диктатора это было правильно. Только собрав в одном кулаке все нити управления искусством, можно добиться от его жрецов всего, чего требуется. А требовалось от них полное сосредоточение своих сил на осуществлении сталинской государственной идеологии. Каждый вид искусства со своей стороны обязан был подчиняться ее целям, а деятели искусства – работать по единому методу «социалистического реализма»².

² Социалистический реализм – «художественный метод литературы и искусства, представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и созидание социалистического общества. Изображение жизни в свете идеалов

Ампир получил самобытные национальные черты в Великобритании, Дании, Италии; в России и в Германии он стал выразителем идей государственной независимости, которую народы этих стран отстаивали в антинаполеоновских войнах.

Ампир оказался востребован в императорской России первой трети XIX в., впитав в себя идеи политического триумфа и государственной мощи. Именно в этом стиле были осуществлены особо грандиозные градостроительные проекты (особенно в Петербурге, где впервые была поставлена и решена проблема сочетания регулярных начал симметрично-осевой планировки со свободным, открытым пространством реки). Были разработаны регулярные планы более чем 400 городов, образцовые проекты почти всех типов зданий, сформированы ансамбли многих русских городов: Костромы, Твери, Ярославля и других. Русский ампир дал мирового значения образцы градостроительных решений в Москве (Большой театр), Петербурге (Адмиралтейство).

Величественные ансамбли и отдельные здания (преимущественно в Петербурге) создают А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, К. И. Росси, В. П. Стасов; в Москве строительство ведется Д. И. Жилярди, О. И. Бове, А. Г. Григорьевым (осо-

циализма обуславливает и содержание, и основные художественно-структурные принципы искусства социалистического реализма», (БСЭ. – М., 1971–1979). Довольно путанное определение, нам кажется более удачной следующая формула, выведенная Львом Копелевым: «Социалистический реализм – это метод прославления нашего партийного руководства в таких эстетических формах, которые были бы понятны и самому партийному руководству».

бенно характерным для Москвы становится тип небольшого особняка с уютным интерьером). Тонким своеобразием и поэтичностью отличаются городские особняки и сельские усадьбы русского ампира, где классицистические формы и декор находят органическое воплощение в дереве. Развитие русского ампира тесно связано с деятельностью учрежденной в 1757 г. Императорской Академией Художеств в Петербурге.

Таким образом, искусство ставилось «на службу народу», созидая материальные ценности коммунизма. А поскольку сами творческие работники материальных ценностей не создавали, то они оказывались перед этим народом в большом долгу. Вопрос о творческой свободе мог рассматриваться лишь в рамках отдачи этого долга. Для этого творцов необходимо было прежде всего поддержать материально, обеспечить заказами.

Архитекторам облегчили задачу, чтобы они не слишком мучились поисками дальнейшей перспективы своего творчества. За членов Союза советских архитекторов все решили наверху. Цель перед зодчими ставилась конкретная и состояла из двух частей:

- 1) преодоление последствий формализма-конструктивизма, господствовавшего в архитектуре 1920-х годов;
- 2) критическое освоение классического наследия.

Это был явный поворот со столбовой дороги развития мировой архитектуры, как потом выяснилось, соскальзыва-

ние в никуда. А поиск новых форм, которым занимались до 1932 г. различные объединения и ассоциации архитекторов, и вовсе был оставлен за бортом. А ведь сколько было архитектурных сообществ! АСНОВА – Ассоциация новых архитекторов, ОСА – Объединение современных архитекторов, САСС – Сектор архитекторов социалистического строительства, АРУ, объединяющее архитекторов-урбанистов, ВОПРА – Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов и даже ВАНО – Всесоюзное архитектурное научное общество.

Еще в 1920-е годы Москва воспринималась за рубежом как один из центров мировой архитектуры, прежде всего, благодаря активно развивавшемуся в тот период конструктивизму³. Отныне конструктивизм был объявлен вредным те-

³ Конструктивизм – направление в архитектуре 1920-х гг., требовавшее от архитекторов учёта особенностей функционирования зданий, сооружений и комплексов путём создания их рационального плана и оборудования. Архитекторы-конструктивисты (К. С. Мельников, братья Л. А., В. А. и А. А. Веснины, М. Я. Гинзбург, И. И. Леонидов др.) вели поиски новых приёмов планировки населённых мест и принципов расселения, выдвигали проекты перестройки быта, разрабатывали новые типы общественных зданий (Дворцы труда, Дома Советов, рабочие клубы, фабрики-кухни и т. д.). В архитектуре принципы конструктивизма впервые четко проявились в созданном братьями Весниными проекте Дворца труда для Москвы (1923): необычный внешний вид здания, в котором выявлена его конструктивная основа – железобетонный каркас; чёткий и рациональный план. Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу «конструирования» окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, её логичных, целесообразных конструкций, а также эстетические качества таких материалов, как металл, дерево, стекло. Показной роскоши буржуазного быта конструктивисты

чением – формализмом. А его лучшие представители, такие как Константин Мельников, подверглись остракизму и порицанию, да еще и в самых оскорбительных выражениях:

«Вредной погоне за мещанским украшательством, за дешевым эффектом под стать и та фальшивая, псевдореволюционная «новизна», которую стараются насадить мелкобуржуазные формалисты от архитектуры. Самым усердным из них бесспорно является архитектор К. Мельников, «прославившийся» уродливым зданием клуба коммунальников на Стромынке. Многие из москвичей и приезжих, попадая в этот район столицы, удивленно пожимают плечами при виде огромных бетонных опухолей, из которых архитектор составил главный фасад, умудрившись разместить в этих наростах балконы зрительного зала. То обстоятельство, что эта чудовищная затея невероятно усложнила и удорожила конструкцию сооружения и обезобразила внешний облик здания, архитектора нисколько не смущает. Его главная цель – выкинуть трюк, сделать здание «ужасно оригинальным» – была достигнута. А это только и нужно «новаторам», подобным Мельникову.

Ампир сменился различными эклектичными течениями, знаменовавшими собой кризис художественной системы классицизма.

противопоставляли простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм, в чём видели олицетворение демократичности и новых отношений между людьми.

Тем же убогим трюкачеством и игнорированием элементарных требований целесообразности отличается мельниковский проект дома Наркомтяжпрома на Красной площади. По этому проекту (оставшемуся, к счастью, только проектом) Мельников пытается вогнать 16 этажей в землю, сочиняет открытые лестницы, ведущие прямо с площади на 41-й этаж надземной части здания (всего им было запроектировано 57 этажей), и тому подобную эквилибристику. Мельников и его соратники понимают архитектуру, как беспринципное формотворчество, позволяющее строителю сколько угодно упражняться в собственном самодурстве.

...Архитектор К. Мельников успел наделить московские улицы целым рядом своих немислимых зданий. Много столетий назад художник Иероним Босх населил свои полотна скопищами чудовищных уродов, людей с птичьими головами, пернатых горбунов, крылатых гадов, отвратительных двуногих. Но даже самое болезненное средневековое изображение, самые мрачные фантазии Босха бледнеют перед творениями архитектора Мельникова, перед уродством его сооружений, где все человеческие представления об архитектуре поставлены вверх ногами. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно посмотреть хотя бы на «дом», который построил этот архитектор в Кривоарбатском переулке. Этот каменный цилиндр может быть местом принудительного заключения, силосной башней, всем чем угодно, только не до-

мом, в котором добровольно могут селиться люди.



К. С. Мельников

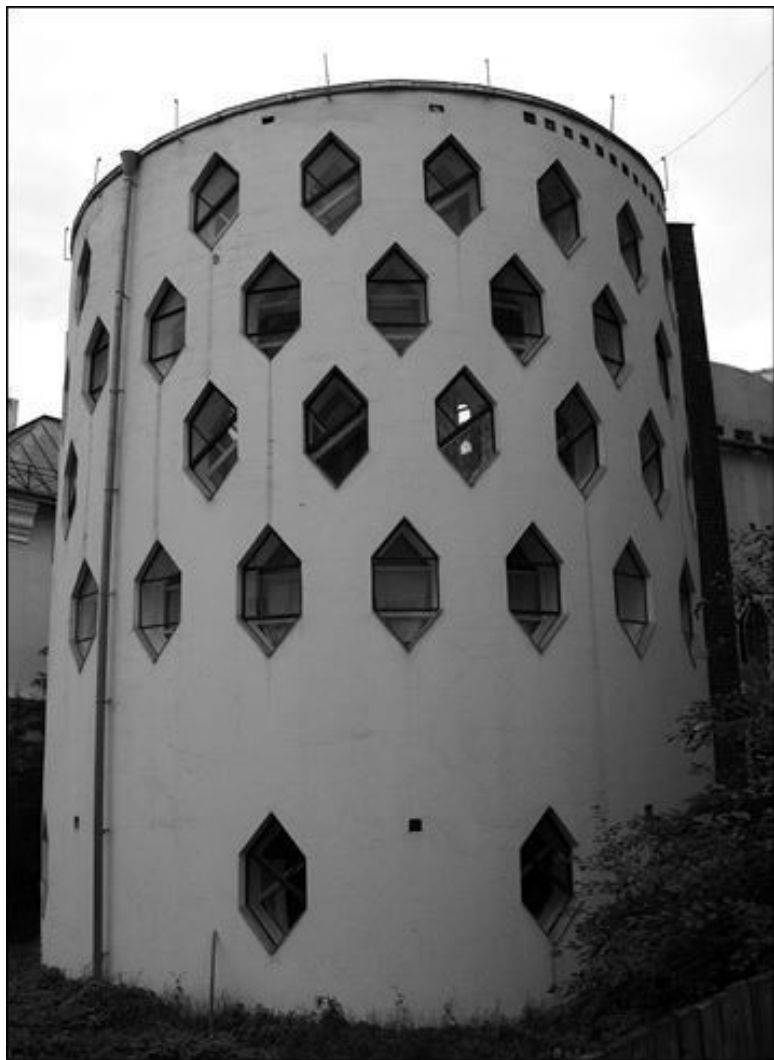
И вот такая «архитектура вниз головой», вопреки всем

ожиданиям, оказывается «последним словом» художественного «новаторства». Архитектор Мельников неумолимо творит новые карикатурные проекты, в которых поражает своих ахающих коллег «ниспровержением архитектурных канонов», эти проекты становятся предметом многодумных экспертиз, а «направление» Мельникова – предметом подражания восхищенных учеников.

Исходя из неправильной позиции, работая по формалистическому методу, Мельников не станет передовым советским архитектором. Наша задача – помочь ему осознать свои ошибки», – захлебывалась в праведном гневе газета «Правда» в статьях «Архитектурные уроды» от 3 февраля 1936 г. и «Какофония в архитектуре» от 20 февраля 1936 г.

Те же авторы бьют прямой наводкой и по Ивану Леонидову:

«На ложном пути стоит и архитектор Леонидов. Ему было поручено спроектировать колхозный культурный центр в противовес старому сельскому центру – церкви. Архитектор должен был расположить зрительный зал, ряд клубных комнат и т. д. с учетом конструкции, техники и возможностей, которыми располагает колхоз, а также эксплуатационных требований. Это – большая и почетная, но трудная задача, от разрешения которой отказались многие наши видные архитекторы.



*Дом-мастерская архитектора К. С. Мельникова
(арх. К. С. Мельников, 1927–1929)*

«Этот каменный цилиндр может быть местом принудительного заключения, силосной башней, всем чем угодно, только не домом, в котором добровольно могут селиться люди»



И. И. Леонидов

Не решил ее и товарищ Леонидов. Данный в его проекте план оказался неудобным. Освещение распределено неравномерно и дисгармонизирует с размерами помещения. Темен

центральный коридор. Конструкции (сложный деревянный каркас, железобетон) – не колхозного типа. Не годится для колхоза и плоская крыша. В общем, ничего не получилось.

Все это заставляет нас самым решительным образом поставить перед Леонидовым вопрос о пересмотре им своих творческих позиций. Ведь до сих пор мы еще не имеем ни одного здания, выстроенного по проекту Леонидова, хотя проектов он разработал немало. Мы должны добиться, чтобы он не только проектировал, но и строил.

Попытки критического анализа ошибок Леонидова некоторыми встречаются в штыки. Находятся люди, которые говорят: «Леонидов – талантливый архитектор, а вы мешаете ему работать». Это – вредные разговоры. Леонидов – талантливый человек, но вещи его бесталанные, ибо подлинно талантливым является только тот архитектурный проект, который отвечает на все поставленные перед ним вопросы.

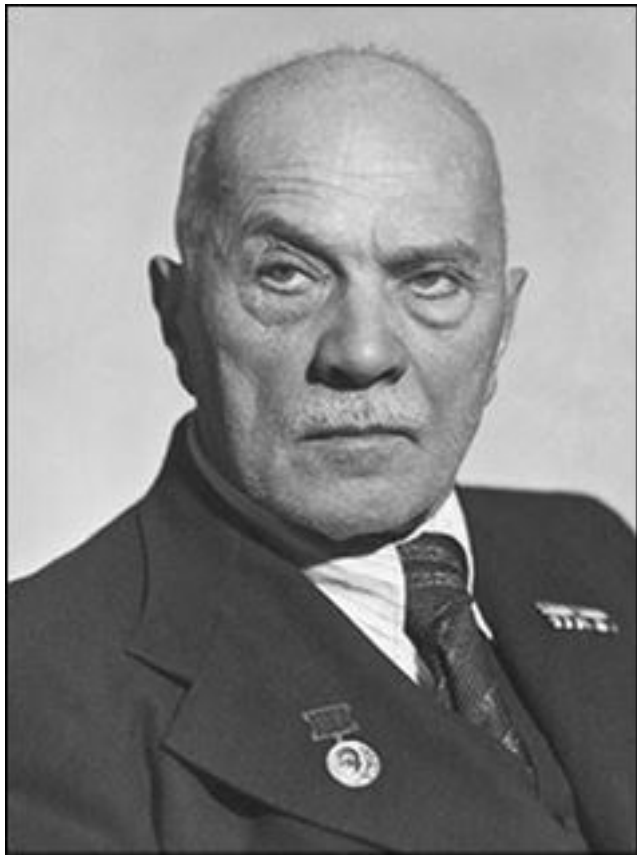
Никто не посмеет сказать, что в наших условиях погибают таланты. Мы знаем, что в далеких колхозах, в горах, далеко от культурных центров сотни и тысячи людей выдвигаются жизнью на почетные места. Любой человек, который проявит себя в какой бы то ни было области, может надеяться, что наша общественность его оценит и выдвинет. Но ко всякому таланту нужен серьезный критический подход.

Не будем останавливаться на других примерах формализма. И из приведенных ясно, что формализм в нашей архитектуре не имеет почвы и это направление для нас неприем-

лемо».

Жесткие термины, использованные в процессе «творческой дискуссии» о путях развития советской архитектуры, свидетельствовали обопасности упорствования в отстаивании конструктивистами-формалистами своей точки зрения. Так можно было накликать на свою голову и более жестокую кару, чем ежедневное полоскание своего имени на страницах «Правды». Однако время расставило многое по своим местам. И сегодня среди памятников, оставшихся в наследство от советской архитектуры, дома архитектора Константина Мельникова привлекают к себе наибольшее внимание, чем еще раз подчеркивается необходимость бережного к ним отношения.

В пределах достижения поставленных перед советскими архитекторами задач и должен был появиться новый, свой, большой социалистический архитектурный стиль. В этот период Сталин еще не чувствовал себя специалистом в архитектуре, каковым он возомнил себя после войны, поэтому разработку деталей нового архитектурного пути он поручил самим зодчим.



А. В. Щусев



Мавзолей Ленина

(арх. А. В. Щусев с соавт., 1929–1930)

Поначалу он собрал их на съезд вновь созданного союза, состоявшийся в 1934 г. Выступивший на представительном собрании Алексей Щусев подтвердил общность понимания проблемы: «Общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима по своему масштабу и художественному качеству – единственное явление этого рода во всей мировой архитектуре. В этой области непосредственными преемниками Рима являемся только мы, только в социалистическом

обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства».

В 1934 г. в Москве была создана Академия архитектуры СССР (в подражание императорской России, где основные импульсы развития искусства исходили от Академии художеств в Петербурге). Для воспитания новых кадров при академии создали Институт аспирантуры. Аспиранты академии – будущая элита советской архитектуры (К. С. Алабян, Г. П. Гольц, А. К. Буров и многие другие) были направлены на стажировку за границу. Как видим, несмотря на антагонистические противоречия с Западом относительно путей развития человечества, Сталин отправил зодчих осваивать именно его «классическое наследие» (о необходимости использовать мотивы «русской национальной архитектуры» вождь заговорил только в конце 1940-х гг.).

Архитекторы побывали во Франции, Италии, Греции, а также в сирийском Баальбеке и Стамбуле. Привлекает внимание география поездок: не Германия, не Англия, не скандинавские страны. В этом было конкретное указание – какое именно наследие надо осваивать: Древнего Рима и Древней Греции, с французской приправой. Зодчим предстояло за десять-двадцать лет пройти путь, для «освоения» которого обычно требуются века.

«Многие наши архитекторы имели возможность посетить ряд западноевропейских стран и ознакомиться с лучшими

памятниками архитектуры, начиная с памятников Древней Греции. На примере хотя бы Помпеи они могли воочию убедиться в огромном значении архитектурной правдивости. Несмотря на то, что Помпея погибла около двух тысяч лет назад, она оживает, когда ходишь по городу. Войдя в любой жилой дом Помпеи, невольно ощущаешь, что ни один элемент его не был сделан зря, а полностью обусловлен требованиями жизни, все сделано для человека.

Такой правдивости мы требуем и от нашей архитектуры. Неслучайно взяли пример из классической эпохи: именно классическое искусство дает нам наиболее блестящие образцы архитектуры, целеустремленно, гармонично, полноценно отвечающие на задачи, поставленные эпохой.

Овладеть культурным наследием – это не значит хорошо изучить прошлое и уметь грамотно варьировать в своих работах отдельные элементы его. Вопрос ставится иначе. Надо отказаться от слепого подражания классике. Разрешая определенную архитектурную задачу, необходимо исходить не из классических канонов, а из назначения сооружения, его идейного содержания, расположения – одним словом, из тех реальных факторов, которые определяют данный архитектурный организм», – делился своими передовыми мыслями Каро Алабян на собрании в Союзе советских архитекторов, посвященном обсуждению статьи газеты «Правда» под красноречивым названием «Какофония в архитектуре».



Театр Красной Армии

(арх. К. С. Алабян и В. Н. Симбирцев, 1934–1940)



К. С. Алабян

Вернувшиеся на родину архитекторы не только рассказывали о творческой командировке тем своим коллегам, кому не посчастливилось познакомиться с лучшими образца-

ми буржуазной культуры и искусства. Они сразу включились в работу. Результаты – построенные в Москве здания – не заставили себя ждать. Это и ставший символом архитектуры 1930-х гг. Театр Красной Армии (1934–1940, К. Алабян), и жилой дом № 25 на Тверской улице (1933–1936, А. Буров), и Речной вокзал (1937, А. Рухлядев), и Концертный зал им. Чайковского (1940, Д. Чечулин и др.), и многие другие здания, построенные под влиянием лучших образцов античного зодчества.

Активно работали в Москве и представители старшего поколения, в частности, Иван Жолтовский (1867–1959), не нуждавшийся в членстве во вновь созданной сталинской академии, т. к. действительным членом императорской Академии художеств он стал еще в 1909 г. В своих московских постройках Жолтовский мастерски использовал композиционные приемы и архитектурные мотивы эпохи Возрождения (дом Скакового общества на Скаковой аллее, 1903–1905 гг.; особняк Тарасова на Спиридоновке, 1909–1912 гг.). Стилевым пристрастием Жолтовского было палладианство, названное так по имени итальянского зодчего Андреа Палладио (1508–1580). Вот почему Жолтовский оказался востребован Сталиным, особенно в период «освоения классического наследия», и строил свои дома на главных магистралях и площадях красной Москвы. Образец палладианства в столице – возведенный по проекту Жолтовского дом № 13 на Моховой улице (1934 г., на месте снесенной церкви св. Ве-

ликомученика Георгия, что на Красной горке – рядом с гостиницей «Националь»). Жолтовский расположил свой дом на красной линии будущей Аллеи Ильича, которая должна была вести к Дворцу Советов.



Сам факт строительства этого дома явил собой стартовый и весьма удачный (чего не скажешь о последующих стадиях) этап периода освоения классического наследия. Конкретным использованным Жолтовским «наследством» послужила лоджия дель Капитанио (1571), построенная по проекту Палладио. Ее наиболее яркие черты, характерные для этого памятника мировой архитектуры, зодчий воплотил в своем московском проекте.

Декорирующий фасад дома на Моховой улице наполнен крупными формами: гигантский коринфский ордер с восемью полуколоннами, определяющий одновременно и большие пространства внутренних объемов здания. Ордер дома перекликается с лучшими образчиками дореволюционной архитектуры – портиком Большого театра и колоннадой Музея изобразительных искусств (парадную лестницу которого спроектировал тот же Жолтовский).



Москва, Моховая ул., д. 13

Коллеги по-разному оценили творение Жолтовского. Алексей Щусев не стеснялся восхищаться: «Я считаю, что даже в Европе трудно найти мастера, который так тонко понял бы классику. Эта постройка является большим завоеванием современной архитектуры». А Виктору Веснину приписывают такие слова: «Это гвоздь в гроб конструктивизма, который нужно выдернуть». Как бы там ни было, дому быстро нашли применение, отдав его под посольство США, хотя в большей степени здание подошло бы под итальянское дипломатическое представительство.

А тем временем шла работа по созданию генерального

плана реконструкции Москвы, начатая еще в 1931 г., после июньского пленума ЦК ВКП (б), посвященного вопросам коренной перестройки советской столицы.

«Иосиф Виссарионович Сталин с гениальной прозорливостью наметил основные пути реконструкции Москвы. Некоторые архитекторы предлагали отказаться от городской застройки и превратить Москву в скопление небольших домиков, растянувшихся на семьдесят-сто километров. Другие, напротив, требовали чрезвычайно плотной застройки Москвы огромными зданиями.

По этому вопросу товарищ Сталин дал исчерпывающие указания. В предстоящей перестройке города нужно вести борьбу на два фронта. Для нас неприемлема позиция тех, кто отрицает самый принцип города и тянет к тому, чтобы превратить Москву в большую деревню и лишить всех жителей преимуществ коммунального обслуживания и культурной городской жизни. История строительства городов показывает, что наиболее рациональным типом расселения в промышленных районах является город, дающий экономию на водопроводе, канализации, освещении, отоплении. С другой стороны, для нас неприемлема и позиция сторонников излишней урбанизации, то есть тех, кто предлагает строить город по типу капиталистических городов с их чрезмерной перегруженностью населения.



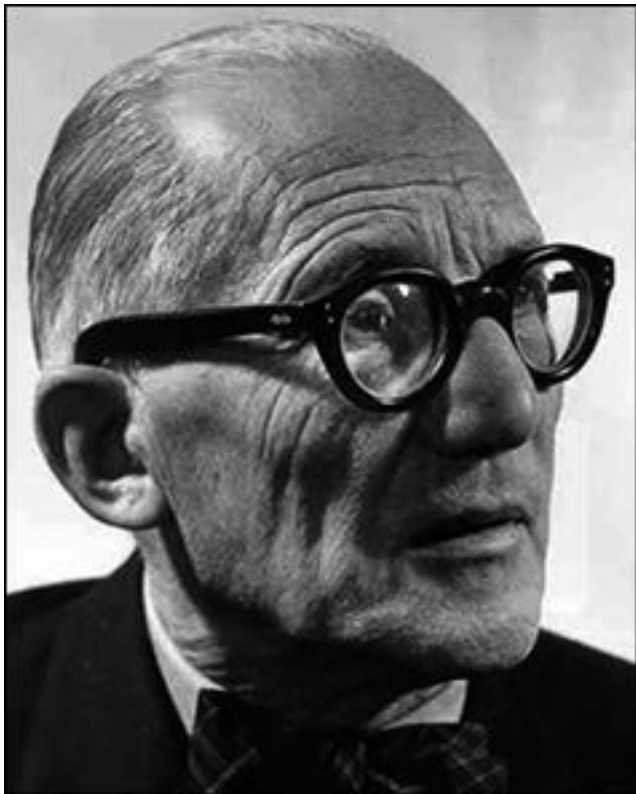
Проект нового центра Москвы, 1935 г.

Сталинский план реконструкции Москвы исходит из сохранения основ исторически сложившегося города, но с коренной перепланировкой. Улицы расширяются и выпрямляются, а кроме этого появится много широких магистралей. Застройка должна вестись целостными архитектурными ансамблями. План предусматривает сдвиг Москвы на юго-запад, в сторону незастроенного пространства за Ленинскими горами. Площадь Москвы по плану реконструкции расширяется до 60 тысяч гектаров. За пределами этой территории намечено создать лесопарковый защитный пояс радиусом до 10 километров – резервуар чистого воздуха и место для отдыха москвичей»⁴.

Как видно из сталинских указаний, говоря о реконструк-

⁴ Москва. – М., 1948.

ции Москвы, он оперирует в основном экономическими терминами. Конкретный архитектурный стиль он не называет. И это вроде бы неплохо. Создается видимость свободы творчества. В подтверждение чего объявляется конкурс на лучший план реконструкции, для участия в котором приглашаются и зарубежные зодчие – Ш. Ле Корбюзье, К. Мейер и другие. Но в итоге в 1933 г. предпочтение отдается своим – авторской группе В. Семенова и С. Чернышева. После неоднократных доработок, вызванных вмешательством в процесс самого Сталина, «сталинский генеральный план реконструкции Москвы» (как его назвали), наконец-таки, 10 июля 1935 г. был утвержден Советом народных комиссаров СССР и ЦК ВКП (б).



Ле Корбузье

Но часть этого плана уже была осуществлена и потому вошла в его основные положения:

1. Строительство Дворца Советов.
2. Строительство метрополитена.

3. Создание новой транспортной системы.

4. Обводнение Москвы системой канала Москва – Волга.

Сооружение новых мостов и набережных.

5. Озеленение Москвы. Создание Центрального и районных парков культуры и отдыха. Возведение нового стадиона в Измайлове.

Планы были громадные. И для их осуществления Москву нужно было изрядно подчистить, и, как следует из приведенных выше указаний товарища Сталина, оставить лишь некие «основы». Таким образом, большевики развязали себе руки в уничтожении старой Москвы. А тем немногим, кто попробовал выразить беспокойство, вождь сказал: «Не волнуйтесь, мы построим лучше!». Но лучше ли? Перечень уничтоженных в прошлом веке памятников архитектуры Москвы безбрежен, как перспектива построения коммунизма: Чудов монастырь в Кремле, Казанский собор, Воскресенские ворота Китай-города, Никитский и Страстной монастыри, Сухарева башня, историческая застройка Охотного ряда, Тверской улицы и многое другое... Урон, нанесенный большевиками Москве, не сравнится с ущербом, вызванным какой-либо оккупацией.

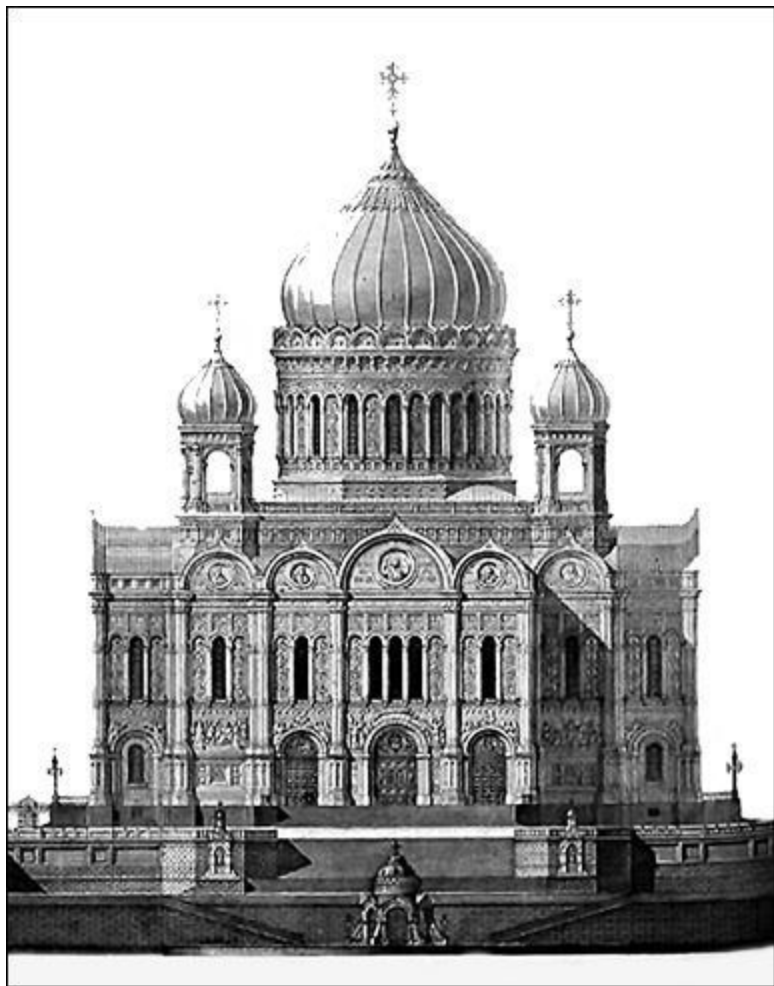
Интересно, что планы западных архитекторов по переустройству Москвы оказались еще более радикальными, чем предложения их советских коллег. Так, Ле Корбюзье мечтал расчертить советскую столицу на прямоугольники, сте-

рев сложившуюся за века радиально-кольцевую планировку. Прямоугольники следовало застроить жилыми домами. Все старое – снести. Из памятников Ле Корбузье обещал оставить Кремль (при условии освобождения его от «некоторых загромождающих и ценных строений»), Мавзолей («огромная историческая ценность!»), храм Василия Блаженного, ну и еще по мелочи – Большой театр, да кое-какой ампи́р. Но ему дали построить лишь здание Центросоюза на Мясницкой ул.

Нельзя согласиться и с одним из главных тезисов инициаторов разрушения Москвы – поскольку Москва более двух веков не была столицей (с 1712 по 1918 г.), то сложившаяся к началу двадцатого века ее застройка уже не могла отвечать возложенным на нее советской властью столичным представительским функциям. Действительно, Петербург с этой точки зрения более приемлем для статуса главного города страны, поскольку и строился как будущая имперская столица. Для Москвы перенос столицы не обошелся без последствий – с 1714 до 1730-х гг. по указу царя Петра I постройка каменных зданий в Москве была запрещена, как и в других городах Российской империи, кроме Петербурга. Но это не означает, что старую Москву, ставшую вновь столицей, следовало извести на корню. Ведь мировая история знает немало примеров, когда столица государства строится в абсолютно новом месте, без ущерба для сложившейся архитектуры. Но другого пути, видимо, большевики себе не пред-

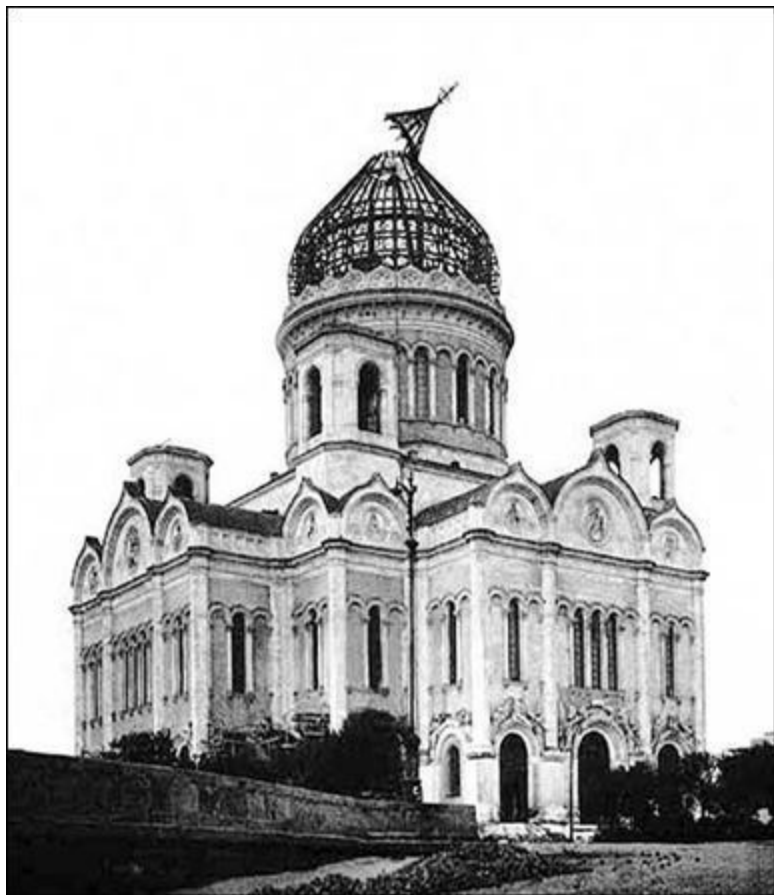
ставляли, потому как разрушение было следствием их идеологии – «весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем...». Главные слова здесь – «разрушим до основания». В рамках этого девиза действия Сталина представляются вполне логичными.

Итак, самой главной и определяющей дальнейшее развитие Москвы частью плана было возведение первого советского небоскреба – Дворца Советов. Впервые инициативу о необходимости строительства Дворца озвучили еще при Ленине, в 1922 г. Но тогда, видимо, было не до этого.



Храм Христа Спасителя,

арх. К. А. Тон



*Разрушение Храма
Христа Спасителя, 1931 г.*



А в 1931 г. начали, как всегда, с решения оргвопросов. Были учреждены Совет строительства и Управление строи-

тельством Дворца Советов. Но наиболее представительным органом стал Временный технический совет вышеназванного Управления. Членами Совета являлись не только сами зодчие, но и виднейшие представители других видов искусств: от писателей – Максим Горький, от художников – Игорь Грабарь, от скульпторов – Сергей Меркуров, от деятелей театра – Константин Станиславский, Всеволод Мейерхольд и другие. Так была обозначена истинная «всенародность» процесса создания Дворца.

Построить Дворец Советов значило для Сталина довести до конца все задуманное, оправдать отданные на заклатие жертвы – выдающиеся памятники русской архитектуры и главный из них – Храм Христа Спасителя. А ведь взрыва, стеревшего с лица земли этот исполинский памятник Отечественной войне 1812 года, на который собирали деньги всем миром, могло и не быть. Волхонка была лишь одним, и далеко не преимущественным, из всех предполагаемых мест строительства Дворца. Назывались и другие места – Охотный ряд, Зарядье, Варварка, торговые ряды на Красной площади, Китай-город, Болотная площадь.

В мае 1931 года на заседании Временного технического совета для возведения Дворца единогласно был выбран Охотный ряд. Но Совет строительства (т. е., товарищ Сталин) с этим вариантом не согласился и повелел вновь собраться и обсудить все возможные варианты. Вновь принялись заседать и решили: «...признать как более или менее

вероятные точки строительства Дворца Советов – Китай-город, затем Охотный ряд, и Болото и на последнем месте храм Христа Спасителя»⁵.

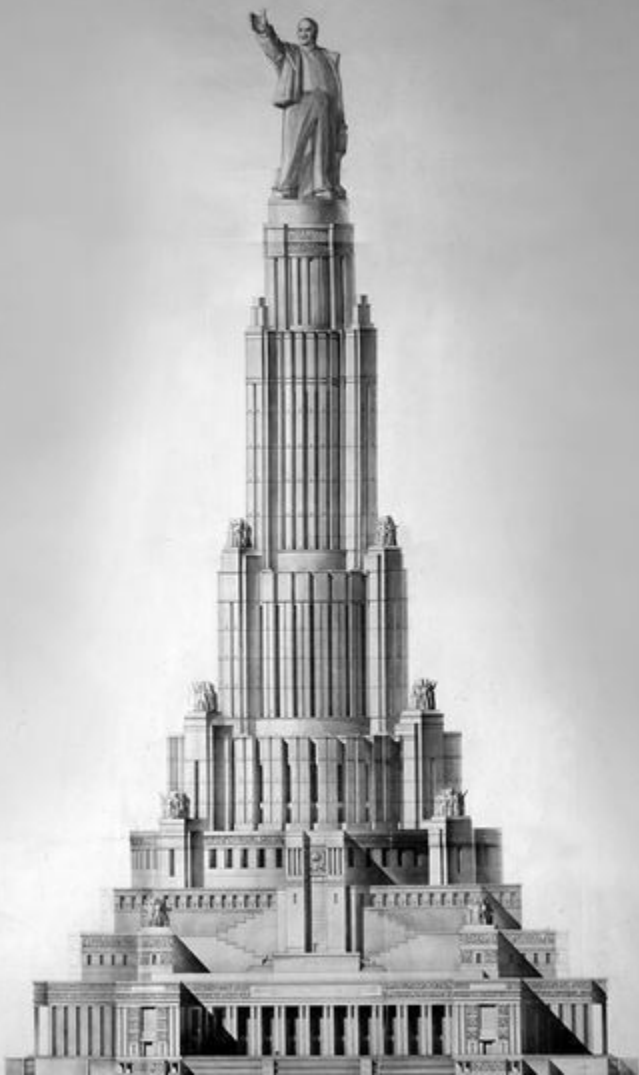
Но и это решение Сталина не устроило. С упорством, достойным лучшего применения, он заставляет членов технического совета еще раз «посоветаться». Но на этот раз в своем кремлевском кабинете. В начале июня 1931 года в Кремле, на заседании под председательством Сталина и с участием членов Политбюро – Молотова, Кагановича, Ворошилова, а также ведущих советских зодчих и одного иностранного, порешили: Дворец Советов строить на Волхонке. Тогда и была предрешена судьба Храма Христа Спасителя.

Удивительно, как быстро был снесен храм – 5 декабря 1931 г. – не прошло и полугода. Складывается впечатление, что Сталин был одержим прежде всего идеей сноса Храма Христа Спасителя, а не строительством дворца-небоскреба. Для чего вождь и устроил всю эту катавасию с непрекращающимися заседаниями. Но что интересно: сам он не хотел публично объявлять свою волю. А члены технического совета (вот неразумные!) никак не могли догадаться, чего хочет товарищ Сталин. И только в результате его личного «воздействия» на кроликов-архитекторов нужное решение удалось из них выдать.

⁵ Эйгель И. К истории создания и разрушения храма Христа Спасителя // Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 7.



*Дворец Советов,
арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.*



Дворец Советов,

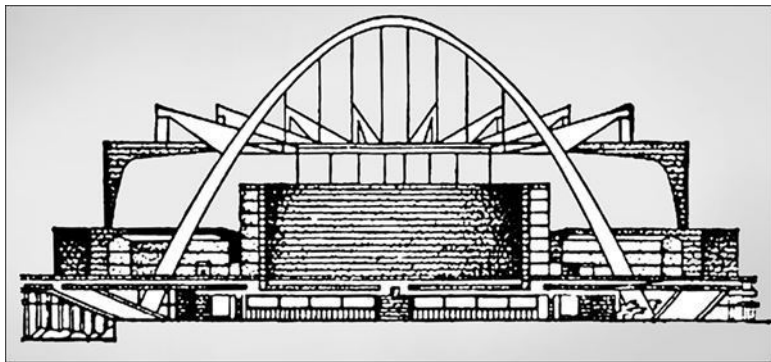
арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.

Конкурс на проект Дворца Советов объявили в 1931 г., и проходил он в несколько этапов, включая Предварительный и Всесоюзный открытые конкурсы, на которых архитекторы были призваны воплотить образ «трибуны трибун», «пролетарского чуда», «всесоюзной вышки, откуда... мощным кличем не раз на весь мир прогремит наших слов динамит», — это слова Демьяна Бедного, как всегда оперативно и незатейливо откликнувшегося на очередной призыв партии и правительства.

В одном из постановлений Совета строительства говорилось: «Здание Дворца Советов должно быть размещено на площади открыто, и ограждение ее колоннадами или другими сооружениями, нарушающими впечатление открытого расположения, не допускается... Преобладающую во многих проектах приземистость здания необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения. При этом желательно дать зданию завершающее возглавление и вместе с тем избежать в оформлении храмовых мотивов... Монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки, не нашли своего законченного решения ни в одном из представленных проектов. Не предпринимая определенного стиля, Совет строитель-

ства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры...»⁶.

При дальнейшем уточнении задач строительства, сформулированном в сталинских указаниях, предполагалось, что здание дворца не только впишется в окружающую городскую среду, но также будет доминировать в ней своей высотной композицией, окружённой открытой площадью для шествий и демонстраций. Внутри дворец должен был включать в себя большой круглый зал для партийных съездов на 21 тысячу человек и несколько малых залов.

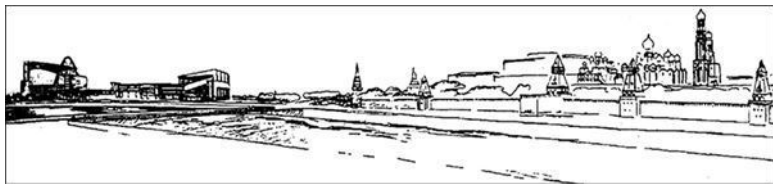


⁶ Постановление Совета строительства Дворца Советов от 28 февраля 1932 года «Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов СССР в г. Москве».

Проект Дворца Советов, арх. Ш. Ле Корбюзье, 1933 г.

Несмотря на отбор, на второй тур конкурса было представлено 160 проектов, включая 12 заказных и 24 внеконкурсных, а также 112 проектных предложений; 24 предложения поступило от иностранных участников, среди которых были всемирно известные архитекторы: Ш. Ле Корбюзье, В. Гропиус, Э. Мендельсон. Ясно обозначившийся к этому времени поворот советской архитектуры к классическому наследию прошлого обусловил и выбор победителей. В феврале 1932 г. высшие премии были присуждены архитекторам И. Жолтовскому, Б. Иофану, Г. Гамильтону (США).

Нарком просвещения Анатолий Луначарский о проекте Ле Корбюзье: «Над Москвой должна стоять какая-то машина, какое-то голое громадное сооружение, назначения которого сразу нельзя было даже понять и которое поддерживало весьма невзрачное здание, нечто вроде огромного ангара для необъятных цеппелинов».



Перспектива Дворца Советов, арх. Ш. Ле Корбюзье, 1933 г.

Западные зодчие в штыки встретили окончательный вызов Сталина, назвав его «сенсационным вызовом общественному мнению». Они даже написали Иосифу Виссарионовичу письмо. Солировал в стройном хоре негодования все тот же Ле Корбузье: «Нелегко согласиться с тем, что будет построена вещь столь несуразная». Похоже, что к Ле Корбузье пришлось вызывать доктора, ведь сам вид проекта Иофана вызвал у него «невыразимое удивление, большую печаль, горечь и упадок духа».

Кому же из трех вариантов отдает предпочтение Сталин? Открыто, на публике своих пристрастий он не высказывает, но с товарищами по Политбюро откровенничает:

«Из всех планов «Дворца Советов» план Иофана – лучший. Проект Жолтовского смахивает на «Ноев ковчег». Проект Щусева – тот же «собор Христа Спасителя», но без креста («пока что»). Возможно, что Щусев надеется «дополнить «потом» крестом. Надо бы (по моему мнению) обязать Иофана:

а) не отделять малый зал от большого, а совместить их согласно задания правительства;

б) верхушку Дворца оформить, продолжив ее ввысь в виде высокой колонны (я имею в виду колонну такой формы, какая была у Иофана в его первом проекте);

в) над колонной поставить серп и молот, освещающийся изнутри электричеством;

г) если по техническим соображениям нельзя поднять колонну над «Дворцом», – поставить колонну возле (около) «Дворца», если можно, вышиной в Эйфелеву башню, или немного выше;

д) перед «Дворцом» поставить три памятника (Марксу, Энгельсу, Ленину)»⁷.

Неудивительно, что в мае 1933 г. Совет строительства Дворца Советов принял за основу проект Бориса Иофана⁸. Таков был и окончательный выбор Сталина. Но работа Иофана не была признана полностью совершенной. На основе доработок, которые он должен был внести в свой проект, предполагалось в результате создать своего рода идеальный дворец: «На заседании Совета строительства, руководимого В. М. Молотовым, была высказана и сформулирована плодотворная и смелая идея синтеза двух искусств – архитектуры и скульптуры. В международных рекордах советских летчиков, в борьбе за урожай на советских полях – во всем воплощена мудрость, во всем живет гений великого вождя народов – Сталина. В этом залог успеха каждого советского начинания.

Товарищ Сталин вдохновляет и коллектив строителей Дворца Советов внимательным словом, мудрыми практическими указаниями.

Надо рассматривать Дворец Советов как памятник Лени-

⁷ Из письма Сталина от 07.08.1932 г. // Сталин и Каганович. Переписка. 1931–1936. М., 2001.

ну.

Поэтому не надо бояться высоты. Идти в высоту.

В высоте, верхних ярусах, Дворец должен быть круглым, а не прямоугольным, – и этим отличаться от обычных дворцовых зданий.

Надо завершить здание мощной скульптурой Ленина.

Нужно поставить над Дворцом такую статую, которая бы размерами и формой гармонировала со всем зданием, не подавляла его. Размеры статуи надо найти в союзе двух искусств. Пятьдесят метров. Семьдесят пять метров. Может быть, больше...

На устоях круглых башенных ярусов, ниже статуи Ильича, нужно поставить четыре скульптурные группы – они должны выразить идеи международной солидарности пролетариата, идеи Коммунистического Интернационала.

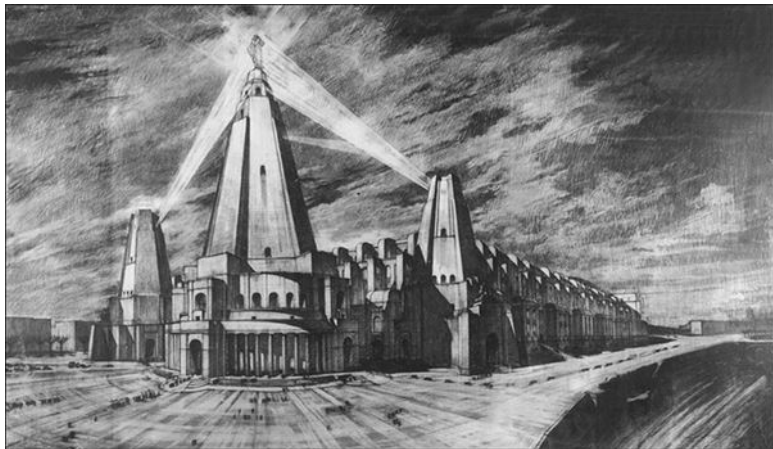


Борис Михайлович Иофан
(1891–1976)

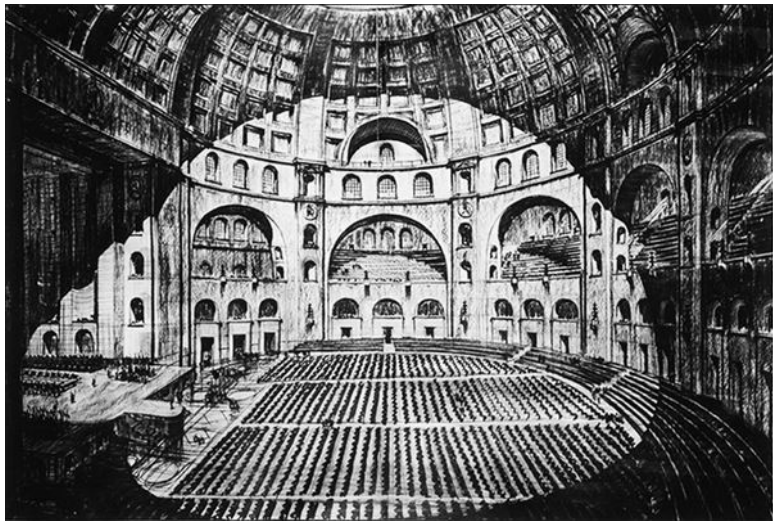
Учился в художественном училище в Одессе (1903–1911),
затем работал в Санкт-Петербурге под руководством стар-

шего брата, архитектора Дмитрия Иофана (1885–1961). В 1914 г. выехал в Италию, где получил образование в Высшем институте изящных искусств в Риме (1916) и Римской школе инженеров (1919). Работал в мастерской известного римского архитектора А. Бразини. Самостоятельные проекты римского периода выполнены Иофаном в стилистике неоклассицизма и в духе римской барочной архитектуры (проект здания советского посольства в Риме, 1922–23, и др.).

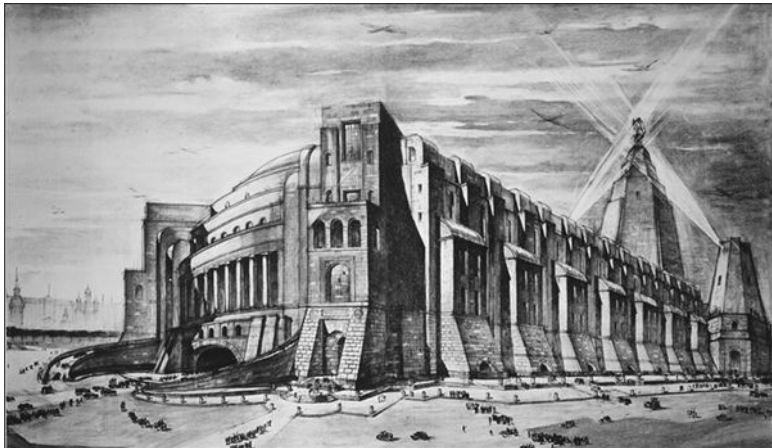
В 1924 г. вернулся в Советский Союз, где немедленно принялся за работу: квартал опытно-образцовых домов на Русаковской улице (1924–1925), Опытная станция при Химическом институте им. Карпова (1926–1927), учебный городок Академии им. К. А. Тимирязева (1927–1931). В работах этого периода (многие выполнены совместно с братом) проделал путь от «очищенного классицизма» к конструктивизму.



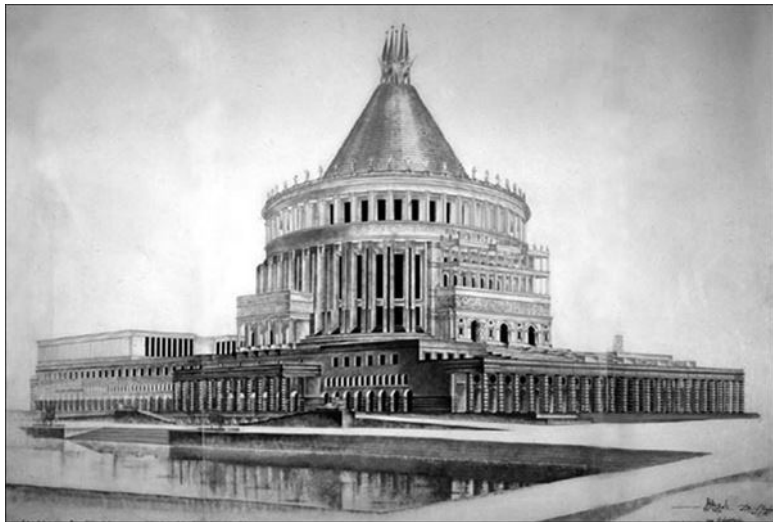
*Проект Дворца Советов,
арх. А. Бразини, 1931 г.*



*Проект главного зала Дворца Советов,
арх. А. Бразини, 1931 г.*



*Проект Дворца Советов,
арх. А. Бразини, 1931 г.*



***Проект Дворца Советов,
арх. Д. Н. Чечулин, 1933 г.***

Проектировал жилые здания для советской элиты: санаторий «Барвиха» под Москвой (1926–1934), жилой комплекс ЦИК и СНК (ул. Серафимовича, № 2, более известный как «Дом на набережной» (1928–1931). Корпуса «Дома на набережной» Иофан сгруппировал вокруг трех внутренних дворов, помимо более 500 квартир, в громадном здании были предусмотрены также помещения культурно-бытового обслуживания, магазин, столовая, клуб, кинотеатр. Проект сочетает новаторские конструкции (в сводчатых перекрытиях клуба (ныне Театра эстрады) и кинотеатра) с репрезентатив-

ными неоклассическими элементами (портик главного фасада).

С 1931 г. Иофан работал над проектом Дворца Советов, а также занимался организацией архитектурных конкурсов; разрабатывал конкурсные проекты (высшие премии 1931 и 1933) и утверждённый вариант композиции с гигантской башней, увенчанной статуей Ленина (совм. с В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейхом).

Поддержал решение о необходимости сноса Храма Христа Спасителя, о котором писал: «Пролетарская революция смело заносит руку над этим грузным архитектурным сооружением, как бы символизирующим силу и вкусы господ старой Москвы»; по мнению Иофана, храм «давил на сознание людей своей казенной, сухой бездушной архитектурой».

Свой успех в глазах Сталина Иофан закрепил своим участием в проектировании советских павильонов на Всемирных выставках в Париже (1937) и в Нью-Йорке (1939). Другие работы: станция метрополитена «Бауманская» (1939–1944), лабораторный корпус Института физических проблем на Воробьёвском шоссе (1944–1947; совм. с Е. Н. Стамо), Институт нефти и газа (1949–1956), Государственный институт физической культуры в Измайлове (1964–74). Автор неосуществленного проекта высотного здания МГУ на Воробьёвых горах (1948). Руководил проектированием жилой застройки в Марьиной Роще, Северном Измайлове, Сокольниках (1955–70).

Все эти предложения товарища Сталина были решением единственно возможным, единым и целостным. Оно вытекало из принципиальных разногласий творческого коллектива, оно снимало эти разногласия и открывало путь дальнейшим плодотворным исканиям. Как только было решено, что Дворец Советов – это памятник Ленину... творческие устремления архитекторов приобрели конкретность, цель стала понятна и ясна»⁸.

Итак, одно из принципиальнейших сталинских указаний – водрузить сверху еще и советский вариант Колосса Родосского – памятник Ленину высотой до 100 метров. По мнению товарища Сталина, так будет красиво. Окончательную доработку проекта, утвержденного в феврале 1934 г., Иофан закончил вместе с В. Шуко и В. Гельфрейхом.

Последний вариант Дворца Советов выглядел как самое большое здание на земле. Его высота должна была достигать 415 метров при общем объеме 7500 тыс. м³ – выше самых высоких сооружений своего времени: Эйфелевой башни и небоскреба Эмпайр-стейт-билдинг. Проект Иофана при участии Шуко и Гельфрейха сохранил ранее заложенный принцип решения, при котором, по мнению авторов, увеличение высоты отдельных ярусов подчеркивает устремленность ввысь и более строгое соотношение со статуей, для которой здание служило основанием. Сложность этого проекта была очевидной: необходимо было не только совместить раци-

⁸ Атаров Н. Дворец Советов. М., 1940.

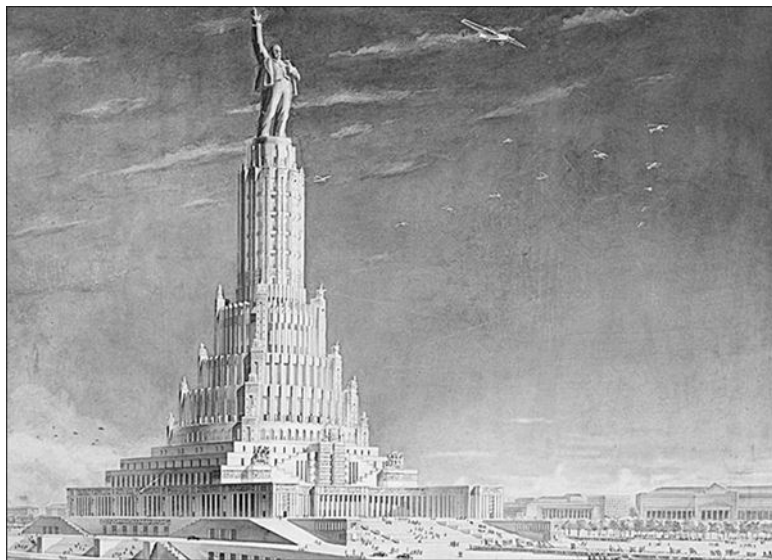
ональное распределение объемов, воспроизвести классические формы, но и «выразить идею нового государства, гарантировавшего процветание и благосостояние, и, прежде всего, построение социализма».

Проект Иофана можно трактовать по-разному, в зависимости от богатства имеющейся у обозревателей фантазии. Кто-то, жалея автора, ограничивается сухим перечислением геометрических фигур: «гигантская ступенчатая башня, поставленная на внушительное основание, окруженная непрерывной колоннадой», а иные с высоты сегодняшнего дня не стесняются и более резких оценок: «нагромождение консервных банок».

В то время, когда в Москве занялись осуществлением идеи создания Дворца Советов, в другом европейском городе – Берлине кипела работа по переустройству центра столицы великой Германии. И два этих процесса не могли не затронуть друг друга. Более того, неслучайно и то, что перестройка Москвы и Берлина совпали по времени. И в этом прослеживается определенная символичность.

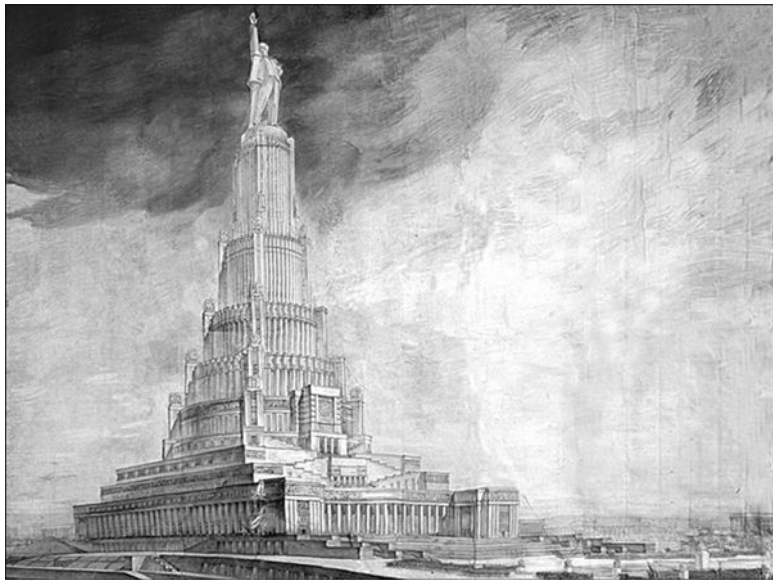
Адольф Гитлер захотел выстроить новый Берлин, центр которого должен был заполниться грандиозными дворцами: зданиями рейхсканцелярии, верховного командования вермахта, партийной канцелярии, дворцом самого Гитлера и Домом собраний. Лишь одно мешало осуществлению планов – старый рейхстаг. Он занимал столь нужное для строительства место. Архитекторы предложили снести никчемное зда-

ние, как и многие другие стоящие здесь дома (как они были похожи в этом на своих советских коллег!). Но фюрер с ними не согласился, предложив использовать здание старого германского парламента под библиотеку и прочие сопутствующие цели. Новый дом для парламента должен был вместить гораздо большее число депутатов, т. к. по планам прагматичного фюрера их количество неизбежно бы выросло в связи с приростом немецкого населения и германской территории.

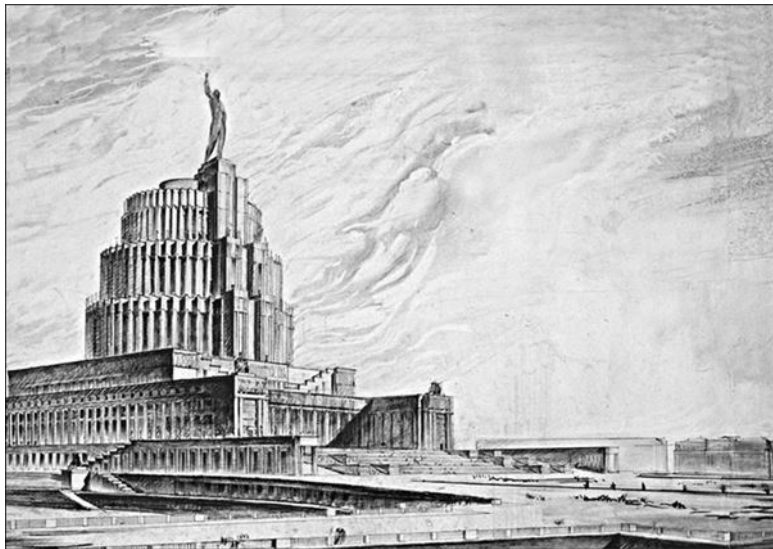


Перспектива Дворца Советов,

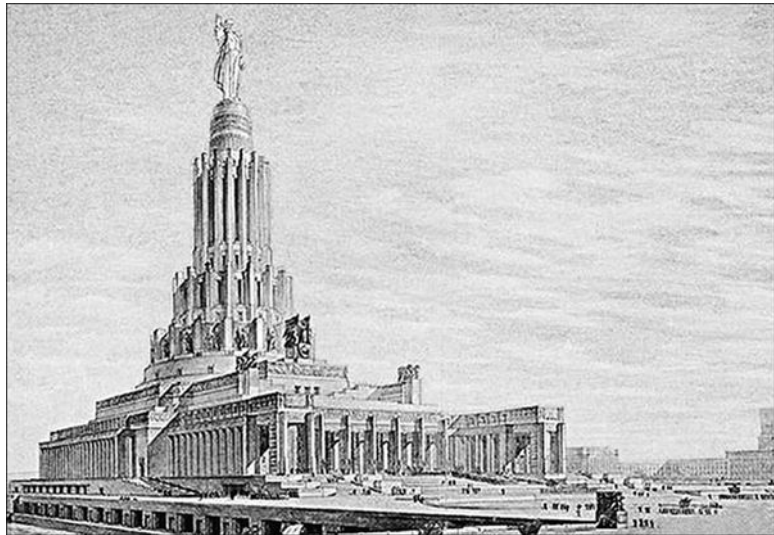
арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.



Перспектива Дворца Советов,
арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.



*Конкурсный проект Дворца Советов,
арх. Б. М. Иофан, 1932 г.*



*Перспектива Дворца Советов,
арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.*



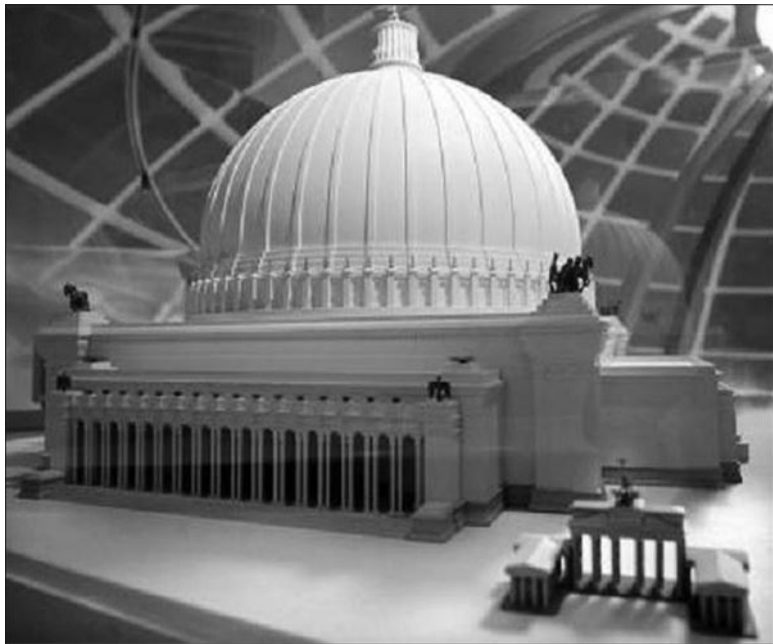
Альберт Шпеер

По мнению Гитлера, сосредоточие в центре столицы перечисленных зданий должно было стать сердцевиной Тысячелетнего рейха, призванной на много веков вперед симво-

лизировать достигнутое величие.

Более всего отвлекало на себя внимание Гитлера проектирование Дома собраний, известного как Купольный дворец. Это было бы самое большое здание в мире. Как видим, гигантомания свойственна многим диктаторам. Площадь Купольного дворца в проекте достигала астрономической цифры – 21 000 000 квадратных метров – и в пятьдесят раз превосходила здание рейхстага.

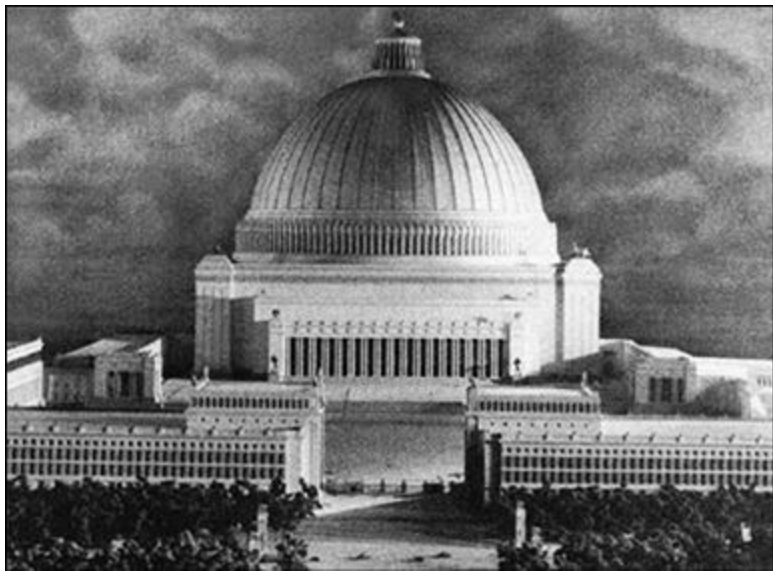
Интересно, что на всех чертежах дворца, выполненных придворным архитектором Шпеером и представленных Гитлеру на обозрение, была приписка: «Разработано на основе идей фюрера». Вождь немного пожурил зодчих за эту вольность, сказав, что он всего лишь набросал примерную схему, а истинный автор – Шпеер. Но Шпеер упорно не соглашался, заявив, что автором является любимый фюрер. «Гитлер воспринял мой решительный отказ приписать себе авторство не без внутреннего удовлетворения», – писал Шпеер позднее. Гитлеру так понравился макет будущего дворца, что он не скрывал своего восторга. Еще в 1924 г., когда он сидел в тюрьме, идея сооружения дома-гиганта в центре Берлина засела у него в голове. Правда, тогда сокамерники подняли его на смех. Теперь же желающих посмеяться не нашлось.



Модель Купольного дворца в Берлине, арх. А. Шпеер, 1938 г.

На первом плане – Бранденбургские ворота

Купольному дворцу суждено было стать аналогом Дворца Советов в Москве. Между двумя вождями развернулось своеобразное соревнование: кто больше и дороже построит будущие символы векового процветания своих народов. И потому фюрер очень расстроился, узнав, что высота его дворца будет меньше, чем у Дворца Советов.



*Проект Купольного дворца в Берлине,
арх. А. Шнеер, 1938 г.*

«Его явно огорчила перспектива, что он не воздвигнет величайшее монументальное здание в мире, и вдобавок угнетало сознание, что не в его власти отменить замысел Сталина, издав какой-нибудь указ. В конце концов, он утешился мыслью, что его здание будет отличаться от сталинского дворца уникальностью. Он говорил: «Подумаешь, какой-то небоскреб – чуть меньше, чуть больше, чуть ниже или выше. Купол – вот что отличает наше здание от всех остальных!», –

вспоминал Шпеер в тюрьме Шпандау, где он находился в заключении с 1945 по 1966 г.

Даже когда началась война и Гитлер был вынужден отложить на время (как он думал) осуществление своих архитектурных планов, он не забывал о конкуренции с Дворцом Советов. Весьма скрытный в проявлении своих истинных чувств (в этом мы имели возможность убедиться в эпизоде с авторством Купольного дворца), однажды, в самом начале Великой Отечественной войны, он разоткровенничался в кругу соратников: «Мы возьмем Москву, и с их небоскребом будет покончено навсегда!». Но, как известно, небоскреб не был построен отнюдь не по причине взятия Москвы фашистами, потому как последнего просто не случилось. Хотя, с большой долей вероятности можно утверждать, что именно война нанесла серьезный удар по планам Сталина построить Дворец Советов. И дело здесь не в отсутствии необходимых ресурсов уже после войны. На такое в Советском Союзе деньги и люди всегда находились. Ведь дело-то святое – Дворец, да еще и с памятником великого Ленина наверху! У гитлеровского же дворца двухсоттридцатиметровый в высоту купол венчался сорокаметровым фонарем с орлом на макушке.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.