

6. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору, БелСЭ ; рэдкал.: С.В. Марцалеў (гал. рэд.) [і інш.]. Брэсцкая вобласць. – Мінск: Беларус. Сав. Энцыкл., 1984. – 368 с.
7. Власюк, Н.Н. Деревянное зодчество приграничных регионов Западного Полесья / Н.Н. Власюк // Архитектурное наследие Прибужского региона. Сохранение и культурно-туристское использование. Материалы II междунар. науч.-практ. конф., 29–30 апреля 2010 г., Брест. – Брест: БрГТУ. 2010. – С. 6–16.

УДК 72.036

Череди́на И.С.

ДЕТАЛЬ И СИМВОЛИКА В АРХИТЕКТУРЕ МОСКВЫ 1930-40-х ГОДОВ

Проблема сохранения своеобразия исторического города стала особенно актуальной, начиная с конца XIX века. Именно в это время начался бурный рост российских городов, ставший следствием развития капиталистических отношений. Но так как исторический город не статичное образование, а живой организм, живущий по своим законам, очень важно определить, что для каждого конкретного города является наиболее ценным, какой период его развития был более продуктивным и полнее всего отразил характерные черты этого исторического города. Естественно, что, определяя приоритеты, каждая эпоха выдвигала свои ценности, которые выявлялись в истории и подлежали особому сохранению. В этом плане в Москве, очевидно, сложилась очень непростая ситуация. Бурное послевоенное строительство буквально сметало с лица города его историю. Почти исчезла «историческая среда» (основу которой составляла застройка конца XIX начала XX веков). Настала очередь советского периода.

Конец XX и начало XXI века для истории советской архитектуры – очередной период бурного развития. И новый капитализм безжалостно разрушает то, что ему предшествовало. Поэтому созданное-советскими зодчими в течение 70 лет исчезает также стремительно, как и сооружения XIX века.

Столица – город наиболее привлекательный для нового строительства, поэтому проблемы Москвы и сохранения ее исторической архитектуры стоят крайне остро. Приходится констатировать, что сегодня в Москве стираются последние материальные следы нашей истории, восполнить которые будет уже невозможно. Исчезают следы целого периода развития отечественного зодчества, уникальные сооружения, памятники эпохи, на смену которым часто приходят муляжи и копии (такие как новая гостиница «Москва», созданная по образу и подобию здания 1930-х гг.).

Если обратиться к истории архитектуры, то можно обнаружить, что последние значительные изменения облика Москвы, как столичного города, произошли в довоенный период, когда складывалась концепция создания ансамбля столицы первого в мире пролетарского государства. Формировались принципы подхода к проектированию и строительству в первую очередь крупных общественных зданий, которые должны были полностью преобразить облик Москвы, отразить величие и мощь достижений социализма.

Грандиозные работы по реконструкции города начались в 1930-е годы в связи с принятием Генерального плана реконструкции столицы. Именно в эти годы в историческом городе происходили перемены, определившие своеобразие облика Москвы на весь XX век. Одним из определяющих факторов, сформировавших ее «архитектурное лицо», была идеологическая составляющая, которая ставила перед зодчими задачу создать столицу, архитектура которой отражала бы силу и могущество завоеваний социализма. В начале 1930-х годов произошла смена творческой направленности, ушел в небытие архитектурный авангард, в двадцатые годы определявший основное направление поисков советских архитекторов. Представление о прекрасной, сытой, легкой и радостной жизни должны были теперь создавать дворцы социализма, архитектура которых восходила к вечным законам классического искусства. В это время советские архитекторы начали создавать сооружения, в которых грандиозность масштаба сочеталась с богатством отделки, изобилием декоративных деталей и символических изображений. Эти приемы стали доминирующими и позволили создать своеобразие архитектуры 1930-1940-х годов. Естественно, что более всего новые черты были заметны именно в архитектуре общественных сооружений, значимость которых для облика города 1930-40-х годов трудно переоценить.

Использование советской символики при строительстве общественных сооружений было неотъемлемой частью образа отечественной архитектуры. Особое распространение прием украшения зданий декоративными элементами, в которые вводилась советская символика (серп и молот – герб СССР, пятиконечная звезда и др.), получил с начала 1930-х годов, когда перед советской архитектурой была поставлена задача отражения завоеваний и достижений социализма. Традиционным способом соотнесения сооружения со своей эпохой было включение символики в архитектурное оформление здания, в элементы его лепнины, скульптуры, мозаики, монументальной живописи. Эти приемы активно использовались зодчими в декоре строившихся в то время зданий и сооружений. Достаточно вспомнить декоративное решение станций метрополитена, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки, сооружений канала Москва – Волга, Северного Речного вокзала и других крупных объектов, включая проектируемый Дворец Советов, где советская символика стала естественной составляющей архитектурного убранства.

Наиболее полно время 1930-1940-х годов отразилось и, что самое главное, сохранилось в архитектуре станций московского метрополитена. Сегодня их можно назвать музеем материальной культуры своего времени. Обилие и любованье деталью в архитектурном оформлении довоенных станций и станций 1950-х годов поражает воображение. Задуманные и осуществленные как подземные дворцы, станции московского метро претворяли в жизнь и овеществляли мечту о светлом будущем, о красивой и изобильной жизни. Изобильным был и используемый декор.

Однако, понимая это сегодня, мы не можем не оценить высокого качества исполнения деталей в архитектуре станций метро и наземных «дворцов социализма». Над их изготовлением в те годы работали созданные (в метро, на ВСХВ и т.д.) мастерские, где трудились специально обученные ремеслу профессионалы. Именно их труд, их стремление к высокому качеству исполнения деталей позволяют говорить об уникальности созданных объектов. Интересно и то, что при проектировании крупных объектов (включая станции метро), архитекторы не ограничивались функционально необходимыми помещениями. В каждом таком сооружении обязательно присутствовали помещения как будто специально созданные для богатого декора. Это центральные залы подземных станций, переходы и различные коридоры в метро (хорошо известны западные образцы метро, где нет никаких центральных залов и все созданные подземные пространства сугубо утилитарны), огромные фойе, кулуары, рекреации в театрах и других общественных зданиях.

В московском метро создано огромное количество дополнительного пространства для работы архитекторов, художников и скульпторов, которые выработали язык оформления, характерный для своего времени. Использование символических изображений в деталях станций метро – яркий пример, характеризующий архитектуру 1930-1940-х годов. Кроме традиционно используемой советской символики (пятиконечная звезда, серп и молот), на станциях метро очень часто встречаются изображения полных колосьев, снопов и плодов. Колосющаяся нива – символ достатка, изобилия и плодородия – украшает архитектурные детали, помещается на капители колонн, вплетается в декоративные фризы. Эти мотивы, перемежающиеся изображениями серпа, молота и пятиконечных звезд, мы можем видеть почти на всех довоенных станциях.

Однако в 1930-40-е годы были попытки не просто украсить здание элементами символики, но и превратить само здание, его объемно-пространственное решение и все архитектурные составляющие в символ советской эпохи, придав этому зданию особую форму. Речь идет о Центральном театре Армии (Театр Красной Армии), построенном в Москве в 1934-1940 гг. История его создания наглядно демонстрирует путь поиска образа, от создания традиционного для того времени грандиозного сооружения с мощным портиком, изобилием скульптуры, в которую была включена советская символика, до решения здания в виде пятиконечной звезды. В конечном варианте проекта символика была доведена до своего возможного предела. Но анализ предложенного решения показывает, что здание-звезда (в понимании времени) отражало достижения периода «триумфального шествия социализма», а его внутреннее содержание (прежде всего организация сценического пространства) было тесно связано с периодом всенародных демонстраций и грандиозных действий двадцатых годов. Несмотря на отказ от идеи массового шествия через Дворец Советов – главное здание всей страны (решение было принято в 1932 г.), театр, в своей основе, сохранил возможности массовых (до 1000 актеров) действий, вывода на сцену танков или кавалерии. Для этой цели были предусмотрены размеры сцены (37,5 x 29,6 м) и ее трансформации, сооружены специальные пандусы.

История проектирования театра Красной Армии была достаточно долгой. Работа над проектом была начата в конце двадцатых годов архитекторами Д. Фридманом и Г. Глуценко. Проектирование шло на фоне обсуждений и конкурсных публикаций театральных проектов Весниных, Бархиных, М. Гинзбурга и других конструктивистских работ, что естественно повлияло на решение театрального здания, выполненного Д. Фридманом и Г. Глуценко. Но после подведения итогов Всероссийского конкурса на Дворец Советов в 1932 году стало ясно, что советская архитектура взяла курс на освоение классического наследия, и работа Д. Фридмана и Г. Глуценко была раскритикована. Известно, что архитектурному сооружению в тоталитарном обществе отводится роль воспитания и формирования культурного сознания, соответствующего времени, поэтому проект театра, выполненный Д. Фридманом и Г. Глуценко, оценили как сооружение, фасад которого «носил индустриальные черты, ни в коей мере не выражавшие дух и характер здания, предназначенного для обслуживания вооруженных бойцов эпохи строительства социализма». После критики проектирование театра шло долго и мучительно. Авторам проекта было предложено сделать несколько новых вариантов, а для стимулирования творческой мысли устроили закрытый конкурс, для участия в котором пригласили академика архитектуры И. Фомина, архитекторов Л. Руднева и В. Мунца. В 1933 году журнал «Строительство Москвы» опубликовал части проекта И. Фомина, которые демонстрировали новое понимание образного решения сооружений эпохи: огромный масштаб, портики, колоннады, мощные скульптурные фризy, в которые вплеталась советская символика. Театр должен был стать монументальным и помпезным сооружением. Все говорило о величии задач и грандиозности свершений. В этой истории интересно то, что независимо от решения внешнего облика театра, продиктованного эстетическими идеалами, созданными временем, его сценическая часть продолжала разрабатываться в соответствии с прежними идеалами, где главной идеей были грандиозные шествия, массовые действия с участием огромного количества актеров, лошадей и техники. С 1931 года над этими проблемами работал архитектор Т. Бардт, считавшийся специалистом по театральной архитектуре. Свидетельства о его участии в работе над проектом сцены театра Красной армии были найдены в архиве мастера.

Во второй половине тридцатых годов, якобы по идее Ворошилова, который предложил архитекторам К. Алабяну и В. Симбирцеву сделать театр в виде пятиконечной звезды – символа Красной армии, работа над созданием образа театра подошла к своему окончательному решению. Благодаря необычному плану, здание должно было стать образцом использования символики в советской архитектуре. Сложный план повлек за собой массу трудностей по вписыванию необходимых театральных помещений в крайне неудобную форму. Но это не остановило К. Алабяна и В. Симбирцева. Идея была доведена архитекторами до полного предела: тема звезды звучит везде, начиная с внешнего контура здания и его надстройки, где располагался релетиционный зал, и заканчивая пятиконечной в плане формой колонн, обрамляющих все сооружение. По первоначальному замыслу архитекторов на вершине театра

должна была стоять фигура воина, держащего пятиконечную звезду в высоко поднятой руке. В реализованном варианте статуя не была поставлена, но тема звезды в символическом решении была использована максимально.

Однако сложное по форме здание театра с уровня земли невозможно воспринять как пятиконечную звезду, прочтение образа было как будто рассчитано либо на гигантств, либо на взгляд с небес, или по утверждению В. Паперного, было ориентировано не на человека, а на некую «универсалию человека», что было характерно для многих объектов этого времени, начиная с грандиозного здания-пьедестала – Дворца Советов.

Театр трактовался как «архитектурный памятник Красной Армии». Многочисленные скульптуры, барельефы и живописные панно на темы, «отображающие историю и быт Красной Армии», должны были дополнить архитектуру здания. Над основным объемом театра была устроена плоская кровля, на которой планировали устроить летний променад, чтобы в перерывах во время спектаклей зрители могли прогуливаться на свежем воздухе. А для улаживания глаз и слуха трудящихся в острых углах звезды должны были быть фонтаны, расположенные на нижнем уровне здания. Наверх вода попадала сквозь специальные круглые отверстия, предусмотренные в проекте. Круглые отверстия были сделаны, однако фонтаны, «отображающие жизнь СССР – труд, быт, науку, искусства и технику», так же как и скульптуры на фасадах театра, так и не были установлены. Не появилась и фигура «красноармейца со звездой в руке, сделанной из самоцветов» (еще одно повторение символа). Однако все эти незавершенности не помешали зданию театра Красной Армии стать одним из мощных архитектурных символов своего времени, который до сих пор потрясает зрителей своей неординарностью.

В архитектуре Москвы 1930-х годов форма звезды для плана здания была использована не один раз. Правда, масштаб этого сооружения был гораздо более скромным. Речь идет о наземном вестибюле станции метро Арбатская, который в плане тоже представляет собой пятиконечную звезду. Легенда гласит, что идею такого образного решения выносил и вложил в окончательное решение Л. Каганович. Причудливый силуэт и сложный объем сооружения, так же как и в истории с театром, можно увидеть только с высоты птичьего полета. Московские старожилы рассказывали, что именно эта причина сделала в военные годы павильон-звезду наиболее привлекательным местом для вражеских бомбардировщиков. Он несколько раз становился мишенью для фашистских летчиков. Но повторяемость образа говорит о том, что в период 1930-40-х годов сложилась некая номенклатура часто используемых символов, смысл которых был ясен даже ребенку. Этой символике и советским символам придавалось огромное значение, они стали неотъемлемой чертой архитектуры 1930-1940-х годов.

У памятников советской архитектуры 1930-1940-х годов, несмотря на их различное функциональное назначение, была еще одна общая черта – почти литературная повествовательность, опирающаяся на приподнятость героического образа и романтизация в подходе к созданию архитектурного решения. Этот эффект достигался с помощью тонко проработанных деталей и декора, имеющего идеологически проработанный символический смысл.

Зодчие особое внимание уделяли деталям, часто размещаемым в дополнительных (исходя из функциональной необходимости) архитектурных пространствах, совокупность которых вместе с грандиозностью форм и объемов должна была создавать монументальный и незабываемый облик памятников архитектуры своей эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Проектирование театра Красной армии // Строительство Москвы. – 1933. – № 6.
2. Паперный, В. Кухляра два / В. Паперный – М.; 1996.

УДК 693.22.004.18

*Uściłowicz J.*¹

BIZANTYJSKI GOTYK POGRANICZA POLSKI, BIAŁORUSI, LITWY I UKRAINY. WPROWADZENIE DO BADAŃ CERKWI MONASTYRYCZNEJ W SUPRAŚLU

1. Wstęp

Zachodnie rubieże Litwy, Białorusi i Ukrainy oraz wschodnie rubieże Polski, zarówno dawniej jak i obecnie, leżą w tej strefie Europy, która częściowo należy do kultury greko-słowiańskiej, dawnej bizantyjskiej, a dziś wschodnio-ortodoksyjnej, a częściowo również do kultury łacińskiej, zachodnio-katolickiej. Prawosławie wraz z rzymskim katolicyzmem, z wyodrębnionymi z nich później: grekokatolicyzmem i protestantyzmem, współtworzą duchowość chrześcijańską tych terenów. Kształtowały świadomość, kulturę i tożsamość wielu narodów tych ziem.

Istnienie religijnego i kulturowego pogranicza to zjawisko bardzo interesujące, intrygujące i twórcze. Rozejście² się obu Kościołów – Zachodniego i Wschodniego – od gwałtownego aktu w 1054 r. po XIII w., stało się bolesną i dość trwałą cezurą w historii chrześcijaństwa. Przez cały okres, z różną intensywnością i konsekwencjami dla sztuki obu Kościołów,

¹ Jerzy Uściłowicz, prof. nzw. dr hab. inż. arch., Zakład Architektury Kultur Lokalnych, Wydział Architektury Politechniki Białostockiej; Dyrektor International Union of Architects UIA Work Programme „Spiritual Places”

² Jak słusznie stwierdził Włodzimierz Łoski: „Problem pochodzenia Świętego Ducha był jedyną dogmatyczną przyczyną podziału pomiędzy Wschodem i Zachodem. Wszystkie różnice, które historycznie następowały po lub towarzyszyły pierwszemu sporowi o Filioque, gdy miały znaczenie teologiczne, bardziej lub mniej były związane bezpośrednio z tym decydującym określeniem”. W. Łoski, La procession du Saint-Esprit dans la doctrine trinitaire orthodoxe, (w:) W.A l'image et à la ressemblance de Dieu, Paris 1967, s. 67. Por. W. Łoski, Theologie mystique de L'Eglise d'Orient, (wyd. polskie) tenże, Teologia mistyczna Kościoła wschodniego, (przeł. M. Sczaniecka), Inst. Wyd. PAX, Warszawa 1989.