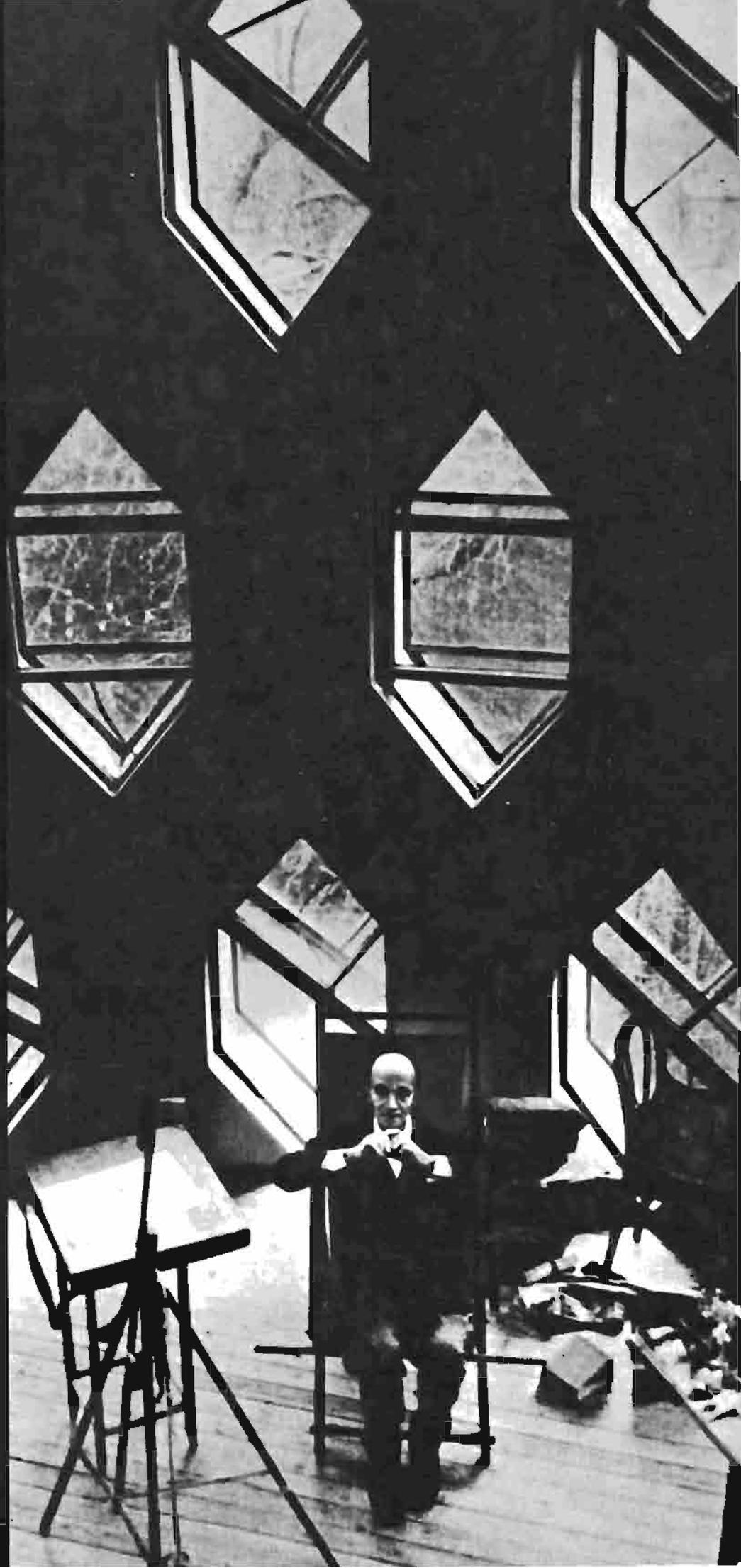


КОНСТАНТИН

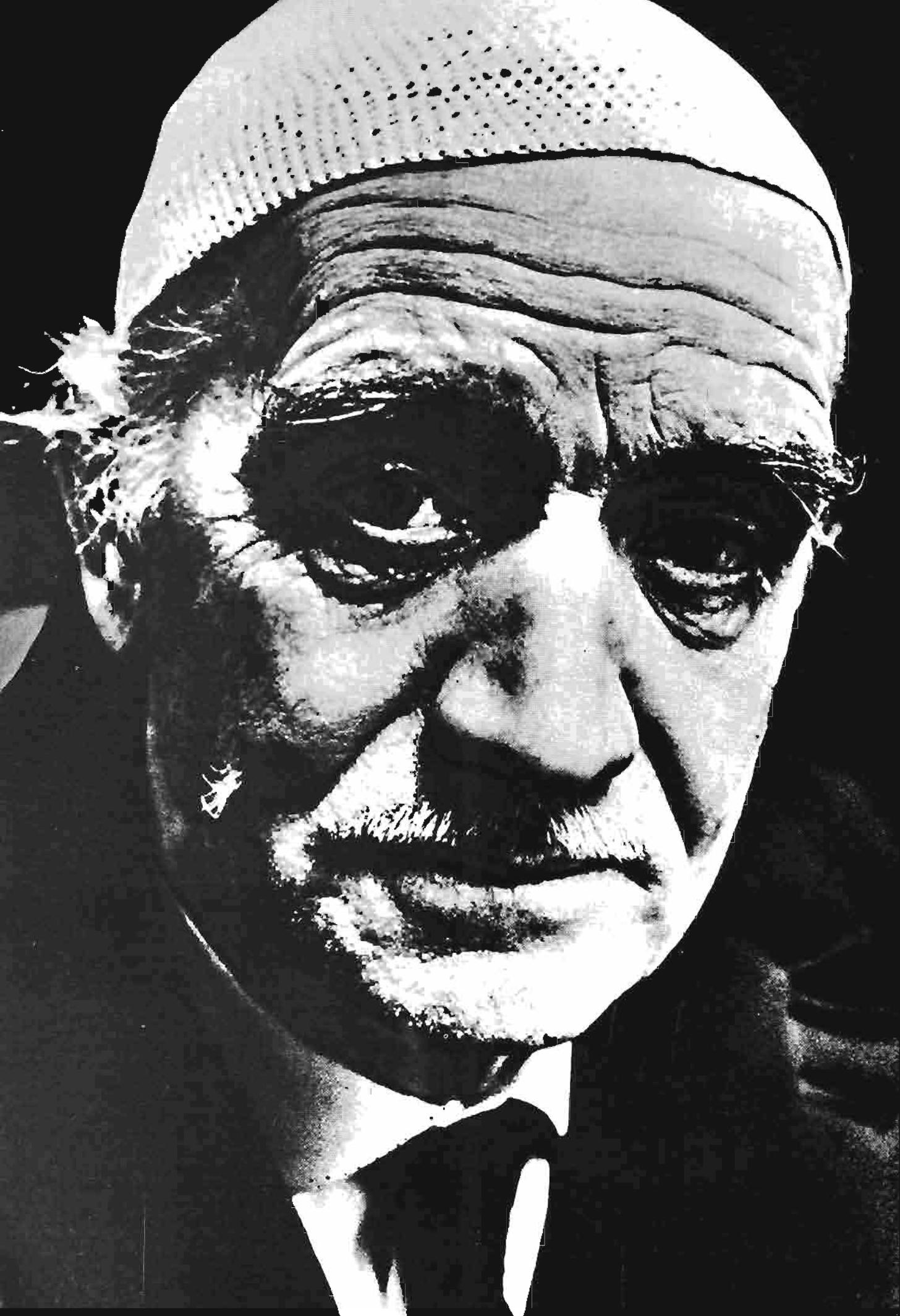
# МЕЛЫНКОВ

С.О.Хан-Магомедов



# МАСТЕРА АРХИТЕКТУРЫ

СЕРИЯ ОСНОВАНА в 1970 году



С.О.Хан-Магомедов

# КОНСТАНТИН МЕЛПЫНЬКОВ

Москва  
Стройиздат

**Хан-Магомедов С. О.** Константин Мельников.—  
М.: Стройиздат, 1990.— 296 с: ил.— (Мастера архитектуры).— ISBN 5-274-00594-2

Рассматривается творческий путь выдающегося архитектора XX века Константина Степановича Мельникова (1890—1974). Прослеживается становление и развитие творчества одного из самых самобытных и оригинальных советских зодчих. Дается анализ не только знаменитых построек архитектора — советского павильона на Парижской выставке 1925 года, клуба имени Русакова на Стромывке в Москве, но и малоизвестных проектов и сооружений. Рассказывается о литературных трудах мастера. Многие иллюстрации публикуются впервые.

Для архитекторов и искусствоведов.  
Ил. 433.

Печатается по решению секции литературы по градостроительству и архитектуре редакционного совета Стройиздата.

Рецензент кандидат архитектуры Ю. П. Волчок.

Редактор Н. И. Гинзбург.

В книге использованы документы и натурные фотографии, любезно предоставленные семьей К. С. Мельникова, а также материалы из ГНИМА им. А. В. Щусева, фотографии автора книги (60-х годов) и И. А. Пальмина (80-х годов).

X  $\frac{4902010000-599}{047(01)-90}$  КБ-8-105-1990

ISBN 5-274-00594-2

© С. О. Хан-Магомедов, 1990.

Эта книга об одном из самых удивительных творцов XX века, художнике, ставшем архитектором, до самозабвения полюбившем эту сферу творчества, считавшем ее величайшим из искусств и до конца дней своих недоумевавшем, почему его коллеги архитекторы, проектируя, меньше всего думают об архитектуре как об искусстве.

Он прожил долгую и сложную жизнь, но в одной из записей последних лет, оценивая свой путь, сам назвал свое творчество 1922—1931 годов блестящим десятилетием. И это действительно так — именно в эти годы проявился во всем великолепии огромный талант Мельникова.

Но как раз 20-е годы в развитии мировой архитектуры были, пожалуй, самым рационалистическим этапом в методах проектирования. В борьбе с эклектикой и стилизацией сторонники рождавшейся новой архитектуры опирались на достижения науки и техники и большое значение придавали функционально-конструктивной целесообразности новой формы. Наука и техника стали не только важными аргументами в борьбе новаторских архитектурных течений с традиционалистскими, но и на какое-то время рациональные методы проектирования резко потеснили эмоционально-художественные формообразующие концепции и приемы.

Сейчас, в последней четверти XX века, мы склонны упрекать пионеров современной архитектуры за то, что они внесли в среду обитания излишний рационализм и однообразие. Это зримо проявилось уже в середине XX века. Но давайте более внимательно присмотримся к процессам становления новой архитектуры, чтобы понять роль и место как склонных к рационально-логической аргументации конструктивистов и функционалистов, так и полемизировавших с ними таких архитекторов, как Мельников и Ладовский, которых в тот период их оппоненты именовали не иначе как «формалисты».

Попробуем разобраться в некоторых из этих сложных процессов формирования новой архитектуры, чтобы понять место и роль Мельникова в мировой архитектуре XX века.

Рождение новой архитектуры происходило в специфических условиях, существенно отличавшихся от формирования стилей в прошлом. Так называемые «исторические стили» (Ренессанс, барокко, классицизм и др.), полемически отрицая предшествующие им стили, как правило, опирались при формировании своей художественно-композиционной системы средств и приемов выразительности на наследие более отдаленного прошлого, формы которого воспринимались уже как мало известные не только широкому потребителю, но и художнику-профессионалу. Живая преемственная связь с таким наследием была уже прервана, образные ассоциации отсутствовали или были сильно приглушены.

Новая же архитектура была лишена такой возможности, так как ей предшествовала эпоха эклектики, где оказались перемешаны различные стили прошлого.

Поэтому в поисках путей дальнейшего развития творчества архитекторы-новаторы полемически отталкивались практически от всего наследия. В результате новая архитектура оказалась как бы стерильной, лишенной традиционных архитектурных форм, декора и орнамента. Во многом и поэтому внимание архитекторов переключилось с разработки приемов композиционной упорядоченности форм и элементов на плоскости фасада на выявление неких первичных закономерностей формообразования, лежащих в фундаменте любых художественно-композиционных систем, в том числе и использовавшихся «историческими стилями». Различные творческие течения и отдельные архитекторы брали за основу концепции формообразования то подчеркнутый динамизм общей композиции здания (И. Голосов), то функционально-конструктивную основу сооружения (конструктивизм), то потребность человека ориентироваться в пространстве (Н. Ладовский).

И все же в целом большое влияние на формообразующие процессы в архитектуре XX века оказал научно-технический прогресс, причем влияние это сказалось на всех архитекторах, к какому бы течению они ни принадлежали и что бы они ни провозглашали в своих творческих кредо. Достижения прикладной науки, новые конструкции и материалы, новая технология — все это бурно внедрялось в архитектурно-строительную сферу, влияя и на общие стилеобразующие процессы. Архитектура во многом менялась и в своей содержательно-творческой основе по сравнению с прошлыми этапами. В профессиональном методе работы архитектора резко усилились рационально-логические черты. Складывался новый тип архитектора: ученый — проектировщик — художник. Изменилась и роль конструкций, материалов, технологии строительства и рекомендаций прикладной науки в процессах формообразования в современной архитектуре. Все это теперь уже не просто технические средства, но и важнейшие стилеобразующие факторы. Выход научно-конструктивно-технологических факторов на уровень стилеобразования — важнейшая характерная черта современной архитектуры. Эти формообразующие импульсы многое определяют в структуре стилового единства архитектуры XX века уже несколько десятилетий, причем эти импульсы создают формы, ставшие уже давно не просто техническими элементами, а частью художественной культуры.

Однако все эти закономерные и во многом (как показало последующее развитие) необратимые процессы становления новой архитектуры не обходились без издержек и потерь. Мощные формообразующие импульсы из научно-конструктивно-технологической сферы были восприняты многими архитекторами как замена ими собственно художественных закономерностей формообразования. Возникали концепции, делавшие ставку на научно-логическое обоснование любой архитектурной формы с позиций ее функциональной, конструктивной, санитарно-

гигиенической или технологической целесообразности. Такой подчеркнуто логически-рациональный подход к проблемам формообразования становился в 20-е годы все более распространенным, особенно среди молодого поколения архитекторов.

Было бы, разумеется, неправильно отрицать значительное позитивное влияние научно-технического прогресса на процессы формообразования в архитектуре и на формирование современного стиля предметно-пространственной среды в целом. И все же на этапе становления нового стиля логически-рациональные методы формообразования значительно потеснили эмоционально-художественные приемы, что грозило архитектуре утратой важных, характерных для нее специфических черт, принципиально отличающих ее от инженерной сферы творчества.

Для метода работы инженера характерен такой ход процесса формообразования, при котором форма оказывается производной от функции, конструкции и технологии. Для архитектора форма — не только конечный результат рационального решения функционально-технических задач, но одновременно и исходный импульс в творческом процессе. Архитектор не только гармонизирует получившуюся форму, двигаясь в своем творческом процессе от функции, конструкции и технологии к форме, но и влияет на них через форму. Точнее сказать, оба эти метода мышления — от функции, конструкции и технологии к форме и от формы к функции, конструкции и технологии — в работе архитектора слиты в едином творческом процессе. Это, собственно, и составляет специфику работы архитектора, делает его как специалиста необходимым в общем процессе строительства, так как обратная связь между формой и функцией (и конструкцией) действительно является спецификой именно художественного творчества.

В 20-е годы на этапе становления нового стиля сторонники целого ряда новаторских течений архитектуры сами добровольно пошли на резкое уменьшение роли этих обратных связей, рассматривая ориентацию на такое уменьшение как важную часть своей творческой концепции. Обратная связь от формы к функции (и конструкции) в тех условиях вносила в формообразующие процессы влияние стилизаторских и эклектичных форм, так как художественного осмысления новых форм еще не было, они только формировались, в том числе и под влиянием формообразующих процессов в инженерно-технической сфере творчества. Поэтому и важно было усилить влияние на новую форму прямых связей функционально-конструктивной основы сооружения.

Закономерное само по себе на том этапе временное уменьшение роли эмоционально-художественных факторов формообразования стало, однако, восприниматься многими архитекторами как долговременная тенденция на постепенное вытеснение или даже исключение этих факторов из формообразующего процесса. Борьба с «эстетикой» в формообразовании стала даже частью теоретического кредо ряда новаторских

-творческих концепций. Появилась реальная опасность утраты (или во всяком случае снижения уровня) профессионального художественно-композиционного мастерства у сторонников новой архитектуры. А это было особенно нежелательно в условиях острой полемической борьбы новаторских и традиционалистских течений, учитывая, что традиционалисты (в первую очередь приверженцы неоклассики) обладали высоким уровнем художественно-композиционного мастерства.

В этой ситуации возрастала роль тех архитекторов-новаторов, которые делали акцент на художественные проблемы формообразования. Именно на них в конечном счете легла основная задача противопоставить произведениям традиционалистов, использовавшим богатейший арсенал средств и приемов выразительности прошлого, новые архитектурно-художественные образы.

Но такие архитекторы оказывались в 20-е годы в сложном положении. Они не только вступали в конфликт с традиционалистами, но и рассматривались многими сторонниками новаторских течений как «формалисты», что делало их творческую судьбу трудной.

Одним из архитекторов-новаторов такого типа в советской архитектуре и был Мельников. Чем дальше в прошлое уходят 20-е годы, когда особенно ярко проявился его художественный гений, тем все больше мы осознаем, какой большой клад внес Константин Степанович в становление новой архитектуры, в разработку новых средств и приемов художественной выразительности.

Не будет преувеличением сказать, что Мельников является одним из самых изобретательнейших архитекторов XX века. Он обладал удивительным даром формообразования. Его художественный дар, как неистощимый родник, непрерывно рождал новые формы. Причем новые в самом прямом смысле этого слова, т. е. не использовавшиеся ранее в архитектуре.

Но продолжим анализ тех условий, в которых расцвел, но не был до конца понят и принят талант Мельникова.

Выше было отмечено, что на этапе становления новой архитектуры резко изменилось соотношение рационального и эмоционального в пользу рационального, это проявилось и в последующие десятилетия и вызвало резкую реакцию в 60—80-е годы. Возникает вопрос — может для новой архитектуры вообще органично и характерно непрерывное, т. е. и дальнейшее уменьшение роли эмоционального, и поэтому критика Мельникова как «формалиста» была вполне закономерна? Но тогда возникает еще один вопрос — почему же на протяжении вот уже более полувека творчество Мельникова продолжает привлекать все большее внимание не только историков современной архитектуры, но и практиков-архитекторов, в том числе и молодых, которые, казалось бы уже давно должны были работать в режиме преобладания рационально-логических приемов? Однако внимание именно этих архитекторов в последние годы привлекает творчество такого откровенного «эстета», как Мельников.

Дело в том, что наряду с выходом формооб-

разующих импульсов из научно-конструктивно-технологической сферы на стилеобразующий уровень в формировании нового стиля предметно-пространственной среды проявились и некоторые другие важные закономерности.

Вопросы эти тесно связаны с проблемой так называемого «нереализованного наследия» 20-х годов, среди которого творческое наследие Мельникова занимает выдающееся место.

На первоначальном этапе развития любого стилевого направления интенсивность генерирования новых формообразующих идей, как правило, резко возрастает. За короткий срок появляется столько новых творческих идей, что их количество во много раз превышает практические возможности их реализации на этапе становления нового стиля. Большая часть из них остается в виде нереализованного наследия, из которого непрерывно черпают творческие идеи последующие поколения художников. Это нереализованное наследие содержит избыточное количество формообразующих идей, избыточное в том смысле, что многие из них не могли сосуществовать между собой на таком этапе становления основной формально-эстетической структуры нового стиля, когда требовались жесткий отбор и ограничение стилеобразующих идей. Но в этом нереализованном наследии первоначального этапа развития стиля, как правило, содержатся такие формообразующие идеи, которые важны для последующих этапов развития данного стиля, особенно для таких, когда возникают кризисные ситуации в области формообразования, когда появляются симптомы канонизации средств и приемов художественной выразительности и когда ставятся под сомнение потенциальные возможности стиля генерировать новые формообразующие идеи. Именно тогда возрастает внимание не только исследователей, но и художников-практиков к нереализованному наследию этапа становления данного стиля.

Поэтому уже сам по себе факт повышенного интереса художников к такого рода нереализованному наследию убедительно свидетельствует, во-первых, о том, что этап, к наследию которого обращаются, находится по эту сторону временной черты, отделяющей один стилевой период от другого, и, во-вторых, что это нереализованное наследие еще не исчерпало своих потенциальных формообразующих возможностей и продолжает питать творческими идеями стилеобразующие процессы в рамках данного стиля.

Первая треть XX века (и особенно 20-е годы) по мощности слоя формообразующих идей занимает в истории искусства особое место. Пожалуй, трудно найти в прошлом другой период, когда за столь короткий срок появилось бы такое количество принципиально новых формообразующих идей. Это огромное, во многом нереализованное в свое время наследие стало надежным фундаментом нового стиля, и в течение более полувека его формообразующие потенции постепенно осваивались художниками по мере его введения в широкий научный и творческий обиход (издания, выставки).

За прошедшие десятилетия творческое наследие 20-х годов основных зарубежных центров формирования нового стиля было введено в научный и творческий обиход, широко использовалось, и его формообразующие потенции во многом практически уже исчерпаны. Иное положение с наследием советского искусства 20-х годов. Оно еще только начинает углубленно исследоваться. А между тем в период становления нового стиля наша страна была одним из важнейших общепризнанных центров генерации новых формообразующих идей. Нарастающее внимание к этому наследию как отечественных, так и зарубежных исследователей и художников прежде всего и объясняется тем, что в нем заключено большое количество еще не использованных потенциальных возможностей формообразования. А это имеет особое значение сейчас, когда в стилиобразующих процессах в предметно-художественном творчестве явно обнаружился дефицит формообразующих идей.

Но возникает один немаловажный вопрос — а что, если именно сейчас, когда появилась реальная возможность введения в широкий обиход материалов 20-х годов, они уже утрачивают характер нереализованного наследия в связи со стилиобразующими процессами в предметно-художественной сфере творчества? Не опоздали ли мы с изучением этого наследия и не получится ли так, что его огромные потенциальные возможности формообразования так и останутся неиспользованными и оно будет восприниматься современными художниками как еще один ушедший в прошлое «исторический» стилиевой этап?

Уверен, что материалы 20-х годов еще на длительный срок сохранят значение нереализованного наследия. Думаю, что стилиобразующий фундамент, заложенный в 20-е годы, — это стилиевая система не на одно поколение, причем вполне возможно, что XX век — это во многом еще архаика большого стилиевого периода, который уйдет в третье тысячелетие. Если с таких позиций оценивать стилистические процессы, происходящие сейчас в предметно-пространственной среде, то становится понятным, почему, критикуя ранний функционализм, конструктивизм и рационализм, современные художники проявляют неослабевающий интерес к творчеству тех, кто стоял у истоков нового стиля, — Ле Корбюзье и Мельникова, Малевича и Мундриана, А. Веснина и Гропиуса, Дусбурга и Лисицкого, Татлина и Райта, Леонидова и Мис ван дер Роэ, Брейера и Родченко, Мохой-Надя и Ладовского, Ритвельда и Клуциса, Клее и Поповой и др. Основы новой стилиевой системы были заложены этими пионерами нового искусства.

Их работы в своей совокупности продолжают определять наиболее характерные фундаментальные черты нового стиля. Ничего принципиально нового в вопросах стилиобразования, что можно было бы противопоставить заложенной в 20-е годы стилиевой системе, не было создано в последующие десятилетия, в том числе и в 70—80-е годы. Обогащали и развивали созданную тогда стилиевую систему — да, но иной стилиевой системы

не создали. Пожалуй, даже и не было серьезных попыток в этом направлении, хотя было несколько попыток уйти в сторону от стилиеобразующего стержня новой стилиевой системы.

В последние десятилетия в предметно-пространственную среду бурно вторгаются новые приемы и методы ее объемно-пространственной, предметно-художественной и цветографической организации.

Чтобы разобраться в этих проблемах, необходимо учитывать общие процессы формообразования в современной предметно-пространственной среде в целом, в частности и те из них, которые связаны со стилиеобразованием.

Новый стиль на этапе своего становления в 20-е годы характеризовался подчеркнутой унификацией, упрощением и бездекоративностью форм, особенно в таких основных стилиеобразующих областях творчества, как архитектура и дизайн. Новый стиль продолжает обрабатывать фундаментальную основу стилиеобразования, некий устойчивый к внешним влияниям стилиевой каркас. Он еще, видимо, не вышел из архаической стадии и явно не успевает с отработкой детализированных слоев своей художественно-композиционной системы, которая сложно встраивается в многослойные пласты культуры. Короче говоря, новый стилиевой каркас завершается в своем формировании, а детализированные «утепленно-человеческие» уровни нового стиля явно отстают, т. е. в палитре средств и приемов художественной выразительности нового стиля все заметнее обнаруживаются пробелы. На ранних стадиях формирования нового стиля это не имело принципиального значения, так как пробелы покрывались за счет огромных, традиционных накоплений в самой предметно-пространственной среде, где элементы нового стиля были в виде небольших вкраплений. Более чем за полвека предметно-пространственная среда в целом стилистически существенно изменилась. Сейчас в меньшинстве уже ее традиционные элементы. В этой ситуации все яснее обнаруживается незавершенность формирования художественно-композиционной системы нового стиля.

Бум стилизации, декоративизма, колористики и суперграфики в 70—80-е годы связан прежде всего со сложными формообразующими процессами в тех неотработанных слоях художественно-композиционной системы нового стиля, которые требуют интенсивного развития.

Но каждый стиль — это всегда очень сложная, разнокомпонентная устойчивая система. Важно, однако, иметь в виду, что устойчивость стиля, предполагая его сложность на всех этапах развития, в то же время предусматривает перестройку его внутренней структуры, замену одних компонентов другими и т. д. Анализ стилиеобразующих процессов в предметно-художественной среде XX века позволяет выдвинуть такую гипотезу: новый стиль, с точки зрения широты амплитуды художественных поисков, имеет как бы два основных пика — на этапе становления и на этапе завершения формирования развитой художественно-композиционной системы средств

и приемов выразительности. Период между этими двумя этапами характеризуется сужением амплитуды формально-эстетических поисков, концентрацией усилий на выработке стиливого единства.

Важной особенностью появления нового стиля было то, что уже на этапе становления он возник не как узкое стиливое течение, постепенно расширяющее амплитуду своих средств и приемов, а как развитый комплекс средств и приемов, хотя еще и не связанных между собой, но уже обозначивших общие контуры стиля. Это была как бы ветвистая крона дерева без четко выявленного «ствола» — стиливого стержня. Борьба в 20-е годы собственно и шла за то, что признать за этот «ствол». Причем имели значение не только стратегические, но и тактические соображения, Необходимо было учитывать те условия в существовавшей тогда предметно-пространственной среде, в которых предстояло формироваться новому стилю.

То, что было принято за «ствол» на первоначальном этапе формирования нового стиля, отбросило многие «ветви» общей стиливой кроны и стало пробиваться сквозь традиционные художественно-композиционные системы, опираясь прежде всего на научно-технические достижения и логику, а также на визуальную новизну новых форм. Но роль новизны как таковой со временем уменьшалась, сокращалась и доля традиционной среды. И постепенно обнаруживалась оголенность стиливого «ствола», еще не успевшего «вырастить» разветвленную крону. Но в том-то и дело, что многие «ветви» этой кроны лежат, образно говоря, у основания этого ствола. Это те, возникшие на этапе становления ростки нового стиля, которые были отброшены на следующем этапе, но которые, как теперь выясняется, оказываются опять необходимыми, когда идет процесс формирования кроны.

Дело в том, что в сложном конгломерате формообразующих идей этапа становления нового стиля (т. е. в 20-е годы) уже обозначился комплекс развитой художественно-композиционной системы. Но это стало очевидным лишь сейчас, а на том этапе, в условиях острой полемической борьбы, сторонники различных творческих течений и школ не осознавали этого.

Поэтому и возрастает сейчас роль нереализованного наследия 20-х годов. По мере усложнения художественно-композиционной системы нового стиля расширяется и круг интересующего нас нереализованного наследия, так как оказалось, что многие недостающие элементы художественной структуры нового стиля уже начинали формироваться в 20-е годы, но затем были отброшены и долгое время не востребовались.

В последние годы, когда идет интенсивный процесс достраивания общей палитры средств приема художественной выразительности нового стиля, естественно, все большее внимание привлекают в нереализованном наследии 20-х годов экспериментальные поиски с объемными и пространственными формами, пластикой, цветом, отвлеченными графическими композициями.

Таковы общие причины возрастающего внимания к художественным поискам 20-х годов, в которых современных художников интересует и общий подход к системе средств и приемов художественной выразительности на этапе становления нового стиля, и ростки тех элементов художественно-композиционной системы, которых недостает в современной палитре нового стиля, учитывая, что на этапе его становления «выброс» новых художественных идей наблюдался практически по всей палитре.

Таким образом, художественные поиски 20-х годов занимают в развитии нового стиля особое место. Они не только дали импульс его становлению и формированию, но и во многом определили амплитуду средств и приемов художественной выразительности, создали задел художественных идей, имеющих значительные формообразующие потенции, важные для последующих этапов развития нового стиля.

С учетом всего этого и следует, как мне кажется, оценивать сейчас творческое наследие К. Мельникова и его роль в общих формообразующих процессах не только в 20-е годы, но и в настоящее время, когда интенсивно формируется крона нового стиля.

Огромный резонанс в 20-е годы имел тот факт, что Мельников поднял голос в защиту красоты в период, когда не только «эстетика» замещалась повсеместно рациональным подходом, но и когда красота непременно облекалась в концептуальные одежды.

Мельников же отрицал, или, вернее, отказывался формулировать как рациональный подход, так и четкую концепцию. Тогда это казалось непонятным всем — традиционалистам (неоклассикам, например), конструктивистам (с их нацеленностью на конструктивно-функциональную целесообразность новой формы) и даже некоторым рационалистам (много внимания уделявшим поискам художественных закономерностей формообразования).

Когда читаешь подлинные тексты самого К. Мельникова, не заредактированные и часто не предназначавшиеся для публикации, удивляешься особому качеству этих текстов<sup>1</sup> — какой-то наивностью высокой пробы, которая исходит из сердца художника, влюбленного в свое

<sup>1</sup> Ниже во всех разделах книги будут неоднократно приводиться цитаты из рукописей К. Мельникова, любезно предоставленных мне Людмилой Константиновной и Виктором Константиновичем Мельниковыми, за что я выражаю им сердечную признательность.

Все взятое в кавычки высказывания Мельникова, на которые не дается специальных ссылок на источник, приводятся из рукописей: 1) **Мельников Константин Степанович.** Автобиография архитектора, написана 19 декабря 1962 года (8 машинописных страниц). 2) **К. Мельников.** Автобиография. 27 августа 1969 года (12 страниц). 3) **К. Мельников.** К автобиографии: часть I — раннее детство (1962 год, 5 страниц), часть II — детство (без даты, 8 страниц), часть III — начало самостоятельности (без даты, 9 страниц). 4) **Профессор К. С. Мельников.** Выступление на своем юбилейном вечере 28 декабря 1965 года (3 страницы). 5) **К. Мельников.** Архитекторское слово. 1970 год (предварительный вариант, 25 страниц). 6) **Мельников.** Архитекторское слово в его архитектуре. 1971 год (окончательный вариант, 74 страницы).

искусство и искренне, почти по-детски недоумевающего, почему другие не видят в архитектуре того, что пронзительно очевидно ему, а именно то, что она прежде всего большое Искусство (с большой буквы), а все остальное в ней — это необходимое каждому профессионалу мастерство и ремесло.

Вслушаемся в смысл и в музыку этих слов, в сам стиль текстов Мельникова, стиль, которым уже давно не говорят о своей профессии архитекторы (а он писал это в 60-е и 70-е годы): «Чудное изящество излучает Великое Искусство Архитектуры, золотыми ключами открывается дивная тайна его очарования, но, в последнее время, увлеклись иной красотой — совершенством точных расчетов и, в погоне за новыми ключами, обронили из тех прежних и самый из них секретный».

«Проектируя свою первую конкурсную Архитектуру (речь идет о жилом комплексе в Москве, 1922 год. — С. Х.), я думал не об удобствах, музыка их тоже не знает». «Из всех технологий, с которыми сталкивается архитектура, будь то план города, жилой дом, фабричный комбинат, театр, химическое производство, музей, из них самой сложной, неотложно нужной, широкой, как бесконечность, вечно новой — будет технология спокойствия нас, людей, как светлых личностей мира, как главная тема из ТЕМ всего искусства **ВЕЛИКОЙ АРХИТЕКТУРЫ**».

«ОДАРЕННОЙ силой и ДЕРЗКОЙ смелостью являлись ПЕРЛЫ архитектурного ИСКУССТВА».

«Пусть знают все великие и малые о том, что город строится не для проветривания наших легких и не для удобств нашей жизни в нем, однако он строится именно для нас людей и для такого города (речь идет о реконструкции старой Москвы. — С. Х.) дикостью будут схемы чертежной доски Корбюзье и других рачителей сквозных проездов утилитарных нужд скотского здоровья. Все города — СЕЙФ Архитектурных ДРАГОЦЕННОСТЕЙ величиим выше всех гор Земли и прелестей выше всех красот самой Природы».

«Разговор.

Богиня: Ты видишь мое божество?

Архитектор: Ты Искусство — вдохнови меня...

Богиня: Ты делай то, что трогает душу людей...

Архитектор: Я буду строить Тебе одни храмы, поклоняться Тебе. Клянусь, что Твои украшения я не надену на мертвые камни. Ты не поломойка, чтобы служить человеческому телу. Ты величественна, беспредельна, Тебя не измерить аршином. Ты больше скажешь сердцу, чем уму, не сыщешь Тебя ни в канонах, ни в рефератах. Ты далека и близка. Твое дыхание колеблет мое чувство, когда я сплю — мне ЯВЬ мешает грезить. Ты старшая из сестер и самая из них расточительная. Милые Твои сестры часто опускаются на землю, в особенности живопись, скульптура и даже музыка (как усталая птица), много следов от их ног, но Ты, Ты — мое утро, Тебя не увидеть и не услышать — Ты самая ЧУВСТВЕННАЯ».

В 1933 году К. Мельников был приглашен участвовать на международной выставке современной архитектуры в Милане (V Триеннале), где были устроены двенадцать персональных экспозиций: Сант'Элиа, Ф. Л. Райт, Ле Корбюзье, Л. Мис ван дер Роэ, В.М. Дудок, И. Гофман, А. Люрса, К. Мельников, О. Перре, Э. Мендельсон, В. Гропиус, А. Лоос.

В последние годы своей жизни, вспоминая об этом факте своей творческой биографии, К. Мельников писал: «Миланский ареопаг показал, что все 12 маэстро изнежены легкостью побед на архитектурном фронте, что с ума сошедшая техника, ее новейшие приемы строительства, пока их новизна не сменится новой новизной, принимаются ими за архитектуру и что авторы ее с великим достоинством заменяют в себе художника инженером.

Кто же мы?! Техники? Если техники, то почему мы архитекторы? Но если архитекторы, то почему не художники, но если мы художники, то мы должны привить себе повадки Творца, и какое же будет облегчение Строительству идти своей прямой дорогой и не путаться нам под ногами громоздкой колесницей Техники. Что получится, если я сам сяду за рояль? Звуки-то я извлеку, но с Музыкой будет ли что путное, хотя рояль мой самый новый, Стенвей. Настоящий музыкант — ведает ли он формулу слава струн? И мне, настоящему Архитектору, незачем знать стеновые панели и прочий мусор бегущей впереди ЖИЗНИ. Ввожу Архитектуру в семью Искусств, в этой благородной семье одна миссия: — играть струнами человеческого сердца.

О, как трудно мне защитить тебя, милая Архитектура, быть Искусством! Не в красивой сладости Ты и не в массивной тяжести Ты, Ты в воздушной засоренности и в скупой пространственности».

Делая записи для себя, а в последние годы жизни пытаюсь систематизировать свои воспоминания и мысли о творчестве и написать нечто вроде автобиографии, Мельников чрезвычайно придирчиво относился к слову. Он долго и мучительно отработывал свои формулировки, искал слова, построение фразы, пробовал несколько вариантов. Текст давался ему трудно, он даже по ночам вставал и записывал новые варианты фразы.

Он относился к своим текстам так же, как к проектам, стремился довести их до художественного совершенства, считал, что содержание мысли тесно связано с формой ее выражения. И он мучительно искал эту форму.

Сама стилистика текстов Мельникова поражает своей оригинальностью и формальной законченностью. Тексты Мельникова не предназначены для быстрого чтения. Его фразы построены очень своеобразно и заставляют вдумываться в каждое слово. Нередко предложения на первый взгляд кажутся вроде бы архаическими, и возникает желание переставить слова или даже заменить некоторые другими. Но стоит даже мысленно провести такую редакторскую операцию, как ощущаешь, что текст обедняется, в нем что-то

исчезает: неповторимость мысли и манеры изложения Мельникова.

Думаю, что тексты Мельникова — это неотъемлемая часть его творческого наследия. Они помогают понять глубже этого неповторимого мастера. Так и сам Константин Степанович относился к своим текстам, приравнивая их к своим проектам и так же тщательно отработывая их.

«Из всего своего художественного мира,— писал он,— я так мало построил. Поэтому ввиду -ого большего, что осталось в моих проектах, я ючу дать свои пояснения, равные им, и тем сохранить самого себя в себе. Я ясно и твердо убежден в своей силе обладать Архитектурой, в ее неопровержимой сути Искусства, но когда я представляю свой проект или даю пояснения к нему, я прихожу к выводу, что окружающие меня... никак не могу отделить Искусства архитектуры от сопровождающей ее строительной техники.

То, что испытано мною, явствует, что Архитектура действенное Искусство, что Оно не виновато в своем появлении в жизнь с миллионными тратами, то есть, родившись у автора, станет мертвой, задохнувшись от скаредного практицизма людей. И я задумался над сущностью жизни человека: Великую из Искусств АРХИТЕКТУРУ сопровождают страницы сомнений в ЕЕ существовании и что еще удивительнее, вместо наслаждения ЕЕ называют удобством».

Читатель уже увидел из приведенных цитат, что Мельникова все время мучила одна и та же мысль — как и почему в XX веке архитектура стала как бы уходить из сферы Искусства или, во всяком случае, у многих стало создаваться такое впечатление. Мельников все время возвращается к этой проблеме, пытается разобраться в месте и роли архитектуры в жизни человека и вновь приходит все к той же мысли, что архитектура — это великое искусство и что об этом необходимо непрерывно напоминать всем, кто имеет к этому отношение.

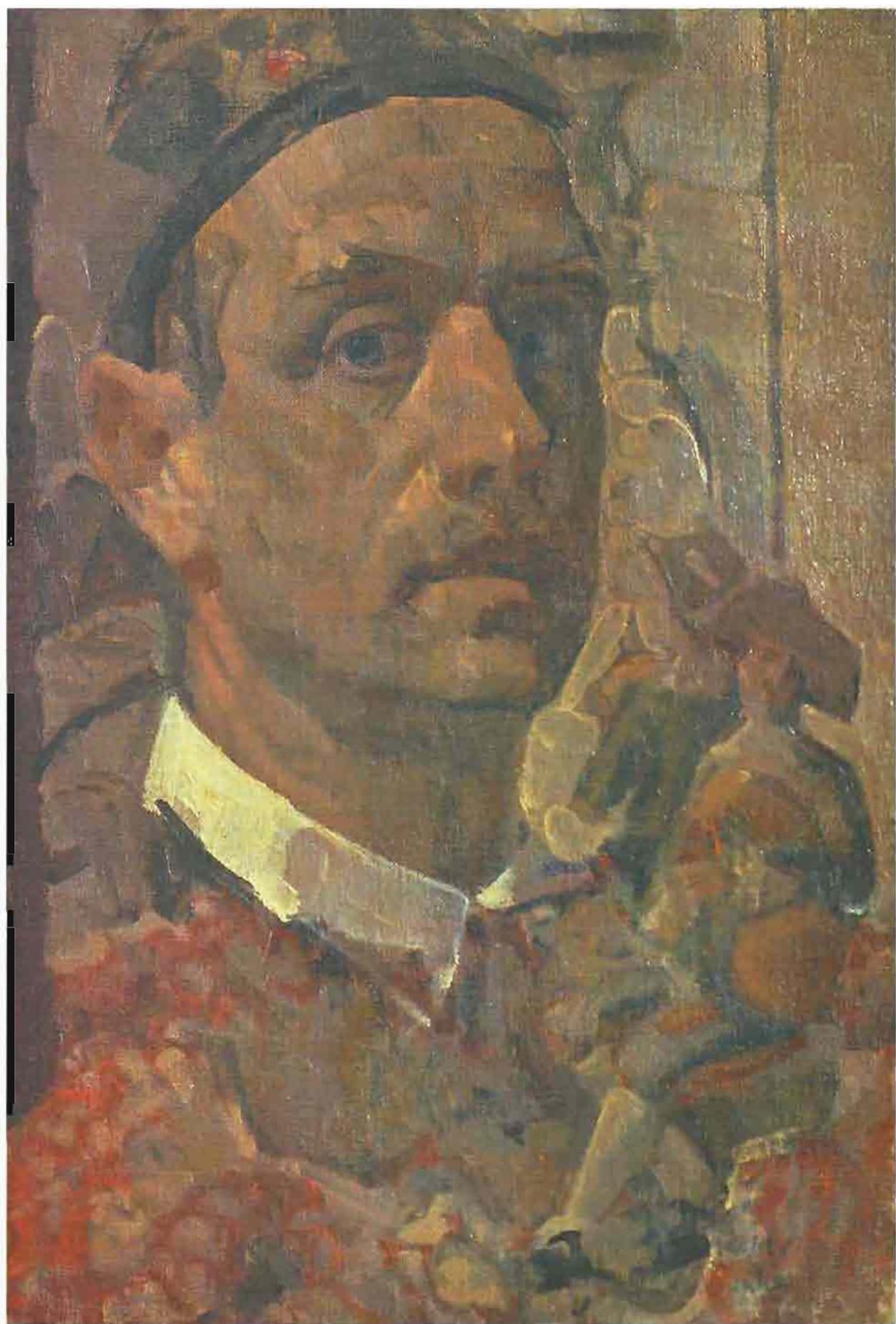
«Я полагаю так,— пишет он,— что если Искусство, если Произведение, если Творчество,

если Художник, рожденный художником по неизвестной нам причине, которую мы не знаем и не можем знать, но от которого исходит луч, освещающий нам душу Красотой,— вот начало и конец настоящему произведению Архитектуры — Законы ее Вечные и не зависящие ни от времени и ни от общественного устройства людей, их благосостояния и их культуры.

Нерукотворное не объяснимо. Объясни ЭТО, добейся этого объяснения, и жажда жизни, жажда любви к жизни исчезнет. Заниматься таким подкопом не только не нужно, не только вредно, но абсурдно и думать об этом и желать этого величайшее святотатство. Творчество — тайна, и как бы красноречиво мы ее ни объясняли, она не объяснится и навсегда останется тайной, к нашей счастью».

Убежден, что о Мельникове будет написано еще очень много, так как со временем его роль в архитектуре XX века будет ощущаться все более значительной. Но чтобы понять многое в творчестве Мельникова, важно, как мне кажется, почувствовать своеобразие его личности, которая раскрывалась в общении с ним, ярко проявилась в его автобиографических текстах. Мне посчастливилось несколько лет общаться с Константином Степановичем, много раз и обстоятельно беседовать с ним по самым различным проблемам, прежде всего связанным с его творчеством. Живое слово неожиданно для меня самого открыло такие стороны и черты его личности, которые нельзя было уловить, анализируя его проекты и статьи. Позднее я познакомился с его автобиографическими заметками, в которых наедине с самим собой Мельников высказывался по таким сокровенным темам, которые не считал, видимо, уместным обсуждать в беседе.

Вот почему в поисках жанра данной книги я остановился на таком, который, во-первых, позволил бы читателю чаще слышать самого Мельникова, т. е. читать фрагменты из его текстов, а во-вторых, дал бы возможность передать другим то ощущение личности мастера, которое открылось мне в общении с ним.



# ЛИЧНОСТЬ МАСТЕРА (беседы и встречи с К.С.Мельниковым)

## Свойство таланта

В истории мировой архитектуры встречаются удивительные мастера, во многом представляющие загадку для исследователей. У них нет творческой школы и плеяды учеников. Они не всегда попадают в стиль эпохи, вызывая непонимание и даже возмущение современников. Они не встроены в конкретные творческие течения и как бы противостоят им всем вместе взятым. Их творческую концепцию трудно логически осмыслить, они и сами не могут, а часто и не пытаются ее систематизировать. Творческая и человеческая судьба их, как правило, сложна. Внешне они нередко производят впечатление эгоцентричных и даже заносчивых, удивляя, а подчас и раздражая коллег тем, что не обсуждают с ними своих замыслов или творческих проблем современной им архитектуры.

Эти и многие другие особенности и странности таких архитекторов объясняются свойствами их таланта. Такой талант — это мощный, непрерывно действующий формообразующий родник, не поддающийся никаким ограничениям конкретного творческого течения или школы. Художник как бы прислушивается к себе и творит свободно, легко и непринужденно. Именно свободно, именно легко и именно непринужденно. У него, как правило, нет мучительных поисков окончательного решения. Это даже в чем-то мешает ему. В процессе эскизирования он создает столько вариантов и настолько разных, что почти каждый из них — это основа самостоятельного проекта и его можно было бы дорабатывать до окончательного решения. Но мысль и фантазия автора продолжают работать, родник идей все бьет, и новые оригинальные варианты ложатся на бумагу.

Отсутствие четко сформулированной концепции и необузданность фантазии не недостаток такого таланта, а его сила. Это редкие, даже редчайшие таланты, вклад которых в развитие мировой архитектуры становится все более очевидным по мере того, как все дальше уходит время, когда творил мастер. Именно таким редким самобытным талантом и обладал Константин Степанович Мельников.

Творчество Мельникова в высшей степени субъективно в том смысле, что его формообразующие поиски в минимальной степени связаны с влиянием внешних факторов. Это чрезвычайно усложняет анализ его произведений, процесс создания художественного образа которых, что называется, не дается в руки, если пытаться встраивать творчество Мельникова в конкретную творческую среду и там искать импульсы формообразования.

Все это безусловно затрудняет исследование творчества такого архитектора, а попытки искусственно конструировать внешнюю логику его концепции или вводить ее в рамки конкретного течения не только обедняют, но и искажают творческий облик мастера.

А между тем понять своеобразие вклада в развитие архитектуры таланта такого типа, каким обладал Мельников, можно, лишь отрешившись от привычных подходов к анализу личной концепции мастера и к его взаимоотношениям с течениями и школами.

Да, у Мельникова не было четко и заранее сформулированной им самим творческой концепции, которую он затем последовательно проводил в своих проектах. Концепция, разумеется, была, но как исходный импульс творчества, а не как система. Такая концепция, если ее рассматривать не как внутренний творческий импульс, а как систему средств и приемов, внешне производит странное впечатление — она не кристаллизуется, а как бы все время взламывается в процессе творчества мастера, непрерывно изменяется сама и одновременно как бы перемещается в общей системе творческих течений и школ своего времени. В целом и такая концепция, разумеется, встроена в стиль эпохи и в систему течений и школ, но в ходе ее анализа обнаруживаешь, что отношения и связи оказываются все более и более сложными по мере углубления в творческую кухню мастера. С удивлением убеждаешься, что мастера такого таланта, как Мельников, имеют очень странные творческие отношения со своей эпохой — они как бы выламываются из нее и упрямо следуют за нами во времени. И только следующим поколениям постепенно становится ясно, что творческие поиски такие мастера вели на уровне приращения профессиональных возможностей архитектуры в целом и меньше всего думали о разработке композиционных приемов и средств выразительности стилового направления своего времени. Они как бы пробивали слой творческих школ и стиливых течений (вроде бы и не замечая его) и работали на глубине общеархитектурных объемно-пространственных закономерностей формообразования. Поэтому и возрастает ценность их творческого вклада в глазах потомков, которых уже меньше волнует ушедшая в прошлое полемика сторонников различных течений. С исторической дистанции такая творческая фигура вырастает и воспринимается стоящей над отдельными течениями и над стиливыми этапами. Вклад такого мастера не уходит в историю вместе со стиливым этапом, так как он связан с расширением объемно-пространственных возможностей архитектуры в целом.

Если так смотреть на своеобразие творческого таланта Мельникова, то становится понятным и тот удивлявший всех необычный по диапазону отрыв его новаторских поисков от общей массы поисков сторонников новых течений. Этот отрыв Мельникова всегда поражал всех на конкурсах. Сверхноваторские проекты мастера уже своим присутствием во многом нивелировали различие многих других проектов, превращая их как бы в варианты одного или нескольких творческих почерков. Конкурсные проекты Мельникова по степени их оригинальности можно было сравнивать не с отдельными проектами, а с группами проектов. Создавалось зрительное впе-

чатление, что конкурируют три-четыре архитектора, один из которых подал единственный проект, а остальные — много вариантов. Таков был диапазон новизны проектов Мельникова.

Новаторские поиски с большим отрывом от общей массы творческих экспериментов психологически чрезвычайно важны для любого вида искусства в периоды резких стиливых перемен. Во-первых, такое сверхноваторство как бы высвечивает общность групп новаторов, позволяет за счет своего резкого контраста с ними заметить общие тенденции течений и школ. Во-вторых, такое сверхноваторство как бы прикрывает слева основную массу новаторов, принимая огонь на себя и оставляя им значительный простор для дальнейших поисков.

Проекты Мельникова были не только новаторскими, но и принципиально необычными для своего времени. Они всегда были на гребне нового и сверхоригинального. И это было не один и не два раза, это не был просто взлет таланта на каком-то этапе его развития. Нет, практически все конкурсные проекты Мельникова имели одно и то же качество — они были самыми неожиданными, самыми необычными, самыми оригинальными. Но удивительным было и то, что проекты Мельникова были оригинальны и по отношению друг к другу.

Можно с полной уверенностью сказать, что в XX веке не было другого архитектора, который создал бы столько принципиально новых проектов и такого уровня новизны, что их оригинальность не только сильно выделяла их среди работ других мастеров, но и столь же сильно отличала и от других работ самого автора. Таких нет. Есть самобытные таланты, но их произведения прежде всего оригинальны по отношению к работам других архитекторов, они все вместе оторваны от других по принципиальной новизне, но редко — друг от друга. Если в архитектуре XX века отобрать 100 наиболее оригинальных произведений, оригинальных и по отношению друг к другу, то проектов Мельникова среди них будет, думаю, больше, чем проектов любого другого архитектора.

Это особое качество таланта — не только максимальный отрыв новаторских поисков от других, но и максимальная амплитуда поисков самого мастера. Таков был Константин Степанович Мельников, который прошел через XX век, все время удивляя и даже возмущая многих своих коллег неожиданной, непредвиденной новизной своих проектов и «непоследовательностью» художественных поисков. Он все время не укладывался ни в какие рамки, даже в рамки новаторских течений. И вроде бы даже «мешал» формированию новой стилистики данного этапа, все время сбивал ее становление, внося что-то непредвиденное и неожиданное, причем меняя при этом вектор поисков, что вообще было непонятным и казалось ненормальным, так как в условиях полемики и творческой борьбы течений трудно было осознать, что Мельников вел поиски на ином, более глубоком уровне, затрагивая самые общие профессиональные проблемы архитектуры.

Поэтому-то его не очень интересовали и такие волновавшие тогда всех проблемы, как стилиобразующие процессы, возможность техники, конкретные творческие находки коллег и т. д. Он творил на уровне объемно-пространственного языка архитектуры, рассматривая ее как великое искусство.

Понять творческий вклад такого мастера трудно, если при анализе главное видеть в задаче классификации его профессиональных приемов и систематизации его взглядов. Его можно понять, лишь постепенно воссоздавая сложный, неповторимый облик самого мастера как творца. И здесь важны любые его высказывания, причем лучше даже не очень систематизированные, спонтанно возникшие.

## Первые впечатления

Я познакомился с Константином Степановичем Мельниковым в начале 1965 года, когда представители секции архитекторов старшего поколения Союза архитекторов СССР обратились ко мне с просьбой принять участие в подготовке юбилея К. С. Мельникова в Центральном Доме архитектора в Москве (к 75-летию со дня его рождения).

Должен признаться, что, как и многие архитекторы моего поколения, я в то время не только плохо знал творчество Мельникова, но и имел о нем предвзятое представление, привитое еще в студенческие годы.

Еще до поступления в Московский архитектурный институт я знал о существовании в Москве двух странных клубов — им. Русакова и "Каучук". Клуб им. Русакова был расположен недалеко от моего дома, я чуть ли не каждый день проходил мимо него по улице Стромынке и еще школьником часто смотрел в нем кинофильмы. Тогда, начитавшись популярной литературы о городах будущего, я был убежден, что клуб им. Русакова и является одним из примеров архитектуры будущего.

Однако, поступив в 1945 году в Московский архитектурный институт (МАрХИ), скоро понял, что глубоко заблуждался. Оказалось, что клуб им. Русакова — это один из самых ярких и наглядных примеров того, какой ни в коем случае не должна быть архитектура будущего. Нам, студентам, убедительно объяснили, что в развитии советской архитектуры был период заблуждений, когда господствовал коробочный стиль, носивший страшное название «конструктивизм». О конструктивизме говорили в высшей степени критически, что все же как о внутрипрофессиональном явлении. Что же касается так называемого формализма, то в лекциях по истории советской архитектуры и в беседах в процессе курсового и дипломного проектирования преподаватели использовали примеры такого рода произведений в качестве анекдотического гарнира к основной теме разговора, так сказать, для разрядки. Иначе как с юмором не говорили о Башне Татлина, «параболе» Ладовского, «шестерне на Стромынке»

Мельникова и о его «консервной банке» (собственном жиллом доме архитектора в Москве).

В этот период наша архитектура бурно осваивала классическое наследие, архитекторы тщательно штудировали увражи с памятниками архитектуры античности, Ренессанса и классицизма. Уже ко второму и третьему курсам все мы, студенты МАрХИ, были убежденными «классиками». Нашими кумирами были И. Жолтовский, Г. Гольц, Г. Захаров. Мы очень хорошо знали все нюансы в творческих поисках Брунеллески и Микелоцци, Страрова и Казакова, Кваренги и Камерона. Но мы просто ничего не знали о существовании таких архитекторов, как Гропиус, Мис ван дер Роэ, Райт, Аалто, Мендельсон и др. За все шесть лет обучения в МАрХИ ни в одном курсе лекций об этих архитекторах нам не говорили. Знали мы лишь Ле Корбюзье, так как его дом на улице Кирова также был одним из излюбленных примеров анекдотической подачи современной архитектуры — «стеклянный ящик на столбах».

Под влиянием такого воспитания мы скоро вообще перестали «видеть» на улицах Москвы все постройки 20-х годов как элементы архитектуры. Сознание как бы вывернулось наизнанку. Если школьником старших классов я выделял в застройке Москвы простые по облику сооружения 20-х годов как прораставшую сквозь отживающую эклектику ткань будущего, то студентом МАрХИ я видел в этих же постройках что-то «чуждое» архитектурному облику города. В те годы в Москве перестраивались некоторые конструктивистские здания — их аскетичные фасады одевались ордерной одеждой, горизонтальные окна путем виртуозного деления превращались в вертикальные проемы, решенные в «золоте» (пропорции золотого сечения).

Мы, студенты МАрХИ, были тогда искренне убеждены в том, что все «конструктивистские» здания надо одеть в «архитектуру» и, проходя по улицам Москвы, мысленно проектировали ордерную одежду для «голых» построек 20-х годов. Это была хорошая гимнастика ума. И чем сложнее было «конструктивистское» здание, тем интереснее было проектировать на него «ордерную» одежду.

Мне тогда явно повезло. Я каждый день, по пути в МАрХИ, проходил мимо клуба им. Русакова. К тому времени я уже понял, что это вообще не архитектура и что эту строительную структуру, когда дойдет до нее очередь, превратят в настоящую архитектуру. В то же время мне было ясно, что это будет одна из самых сложных творческих задач. Несколько лет я мысленно проектировал ордерные композиции на базе объемной структуры клуба им. Русакова и каждый раз убеждался, что его автор, «формалист» Мельников, пожалуй, безнадежно испортил объем клуба, так как ничего путного в духе классики на его базе не получалось.

После изменения творческой направленности советской архитектуры в середине 50-х годов наследие 20-х годов не сразу все было оценено по достоинству. В творческой «реабилитации»

пионеров советской архитектуры была своя последовательность, во многом связанная и с характерным для тех лет процессом освоения современной зарубежной архитектуры. Быстрее и легче из отечественного наследия 20-х годов переоценивалось то, что было ближе к тогдашней зарубежной архитектуре. Уже к концу 50-х годов заняли свое законное место в ряду пионеров советской архитектуры лидеры конструктивизма Веснины, Гинзбург, Никольский и с некоторым запозданием, в начале 60-х годов, Леонидов. И лишь затем наступила очередь «формалистов», по отношению к которым еще и в 60-е годы у многих архитекторов сохранялось настороженное отношение.

Лично я с конца 50-х годов занимался исследованием материалов по истории советской архитектуры 20-х годов. Первой темой моих исследований был конструктивизм в целом и творчество лидеров этого течения. В те годы важно было вновь ввести в научный и творческий обиход материалы по архитектуре конструктивизма, познакомить архитекторов с творчеством тех мастеров, которые внесли существенный вклад в архитектуру XX века. Изучая материалы по архитектуре конструктивизма в целом и по творчеству его лидеров, естественно, приходилось вникать и в ту творческую полемику, которую вели в 20-е годы конструктивисты с представителями других новаторских течений и школ, в том числе и с рационалистами (они называли их «формалистами»). Это не могло не влиять в какой-то степени и на отношение историков советской архитектуры к тем, с кем творчески полемизировали конструктивисты, в том числе и к Мельникову,

Во всяком случае к 1965 году, когда уже в архитектурной печати были опубликованы статьи о лидерах конструктивизма, еще не было ни одной статьи ни о Мельникове, ни о Ладовском. Больше того, в ряде статей о конструктивистах авторы (в том числе и я) писали, что конструктивисты были незаслуженно раскритикованы, так как их неправомерно отождествили с «формалистами», которые действительно заслуживают критики.

Короче говоря, в середине 60-х годов наши архитекторы уже «видели» произведения конструктивистов, а произведения рационалистов еще почти «не видели».

Вот в таких условиях развернулась подготовка к юбилею К. С. Мельникова. Процесс подготовки юбилея был очень трудным психологически. Многим тогда было не ясно, тот ли это мастер, персональный юбилей которого необходимо организовать. Мельников оказался к 60-м годам прочно забытым. Молодое и среднее поколение архитекторов о нем почти ничего не знало, причем многие с удивлением узнавали, что он жив, так как считали его страницей далекой истории.

Лично я не только плохо знал творчество Мельникова, но и, как историк конструктивизма, считал его творчество стоящим где-то вне столбовой дороги развития архитектуры 20-х годов.

И вот с такими представлениями о Мельникове я впервые попадаю в его осмеянную «консервную банку».

Это первое посещение дома Мельникова было одним из самых сильных впечатлений за все годы моих исследований по архитектуре 20-х годов (мне довелось за последние 30 лет обследовать около 150 частных архивов, беседовать со многими архитекторами, работавшими в тот период). Поразило все: и сам хозяин, и архитектура дома, и те проекты Мельникова, с которыми я ознакомился.

Встретил меня эlegantный старик, с мягкими и вежливыми манерами, который тихим голосом, застенчиво улыбаясь, излагал свои творческие концепции. Вызывало чувство восхищения и удивления то обстоятельство, что со мной говорил не человек, который только вспоминал свои взгляды 20-х годов, а мастер, который излагал свои творческие концепции так, как будто не было за эти десятилетия двух коренных изменений в направленности нашей архитектуры.

Первая же беседа с Константином Степановичем обнаружила в нем человека с ясным умом и четкими взглядами, мастера, который сохранил свои творческие убеждения и последовательно отстаивал их.

Он спокойно, с большим достоинством рассказывал о своем творческом пути, показывал проекты, альбом фотографий, интерьеры своего дома. Он еще не привык, как в последующие годы, к пристальному вниманию к своему творчеству. Но в его манерах не было никакой суеты или заискивания. Нет. Сразу стало ясно, что хотя он и глубоко обижен на несправедливые оценки коллегами и историками своего творчества, сам он никогда не сомневался и сейчас твердо убежден в значительности того, что им сделано.

Поначалу эта «самонадеянность» даже несколько раздражала. Я, как историк периода 20-х годов, общаясь и до этого уже ряд лет с архитекторами поколения Мельникова, привык к несколько иному характеру взаимоотношений с «объектом исследования». Большинство архитекторов старшего поколения, извлекая из небытия материалы тех далеких лет, искренне интересовались, как мы, современные исследователи, оцениваем эти произведения. Мельникова это, судя по всему, не очень интересовало. Его так долго и упорно критиковали, что он, видимо, выработал стойкий иммунитет к чужим оценкам. Он имел свое мнение о своих проектах и излагал именно его.

Эта цельность мастера, пронесенная через многие десятилетия почти полного забвения, вызвала уважение. Хотелось услышать его мнение не только о своих проектах, но и о других мастерах той теперь уже далекой поры, о творческих проблемах как таковых.

Сразу бросилось в глаза, что Константин Степанович много размышлял за прошедшие годы на архитектурные темы и у него сложились не только совершенно определенные взгляды по многим вопросам, но и даже отработались четкие формулировки. Он не любил пространных рассуждений и неопределенных оценок. Речь его

была афористична, а оценки однозначны и порой резки. Все это было непривычно. В 60-е годы, на этапе становления новой творческой направленности советской архитектуры, мало кто из архитекторов пытался определенно формулировать свое творческое кредо. Тогда это не было принято в профессиональной среде в отличие от предыдущих лет. Сложилось убеждение, что все эти «концепции» завели нас в тупик «украшательства», поэтому нечего рассуждать о всякого рода творческих кредо, так как направленность архитектуры четко и ясно определена в целом. Преобладало стремление говорить об общих задачах или цитировать высказывания по творческим проблемам крупных зарубежных архитекторов — пионеров советской архитектуры (прежде всего лидеров конструктивизма).

В высказываниях наших архитекторов по творческим проблемам в те годы практически отсутствовало личное местоимение. К этому быстро привыкли. Мало кого интересовало личное мнение данного архитектора — главными считались общие задачи. Мельников же все время говорил: я, мое, мне, мной и т. д., причем столь же лично формулировал и свои афоризмы. Например, он говорил: творчество там, где можно сказать — это мое. Все это в тех условиях почти шокировало.

К юбилею Мельникова в Доме архитектора была развернута выставка его произведений, экспонаты которой Константин Степанович стремился сопроводить своими афористическими изречениями. Я помню, как в процессе подготовки этой выставки представители Дома архитектора стремились убрать из всех его изречений личные местоимения, считая, что настаивать на них вроде бы как-то неприлично. Многим казалось странным, как это можно говорить о творческих проблемах от первого лица.

Надо сказать, что в те годы это действительно было непривычным и резало слух.

Казалось странным и то, что Мельников много говорил о художественной форме в архитектуре. Это настораживало, и некоторые вспоминали, что, видимо, не зря Мельникова считали когда-то «формалистом».

Ситуация для творческой реабилитации Мельникова в середине 60-х годов в целом была не очень благоприятна еще и потому, что в первое десятилетие после изменения (в середине 50-х годов) творческой направленности в теории советской архитектуры преобладала утилитаристская концепция. Проблемы формообразования рассматривались главным образом под углом зрения выявления функционально-конструктивной основы сооружения. Прежде всего всех интересовали проблемы рационализации и типизации в архитектурном проектировании. Всякие разговоры о художественной форме и об индивидуальных неповторимых произведениях воспринимались как рецидивы «украшательства». Кстати, в значительной степени под влиянием утилитаристской концепции формообразования сложился и избирательный подход к выявлению материалов по архитектуре 20-х годов. В конструктивизме привлекало то, что многие его твор-

ческие принципы были близки утилитаристской концепции. И в творчестве представителей других течений 20-х годов выделяли прежде всего те черты, которые были связаны с рационалистическими тенденциями формообразования. Эти черты искали и в творчестве Мельникова. Они там действительно были, однако самому Мельникову рациональный подход к проблемам формообразования казался хотя и необходимым, но далеко не достаточным.

Все это отразилось и в его высказываниях в ходе наших бесед как в 1965 году, так и позже.

Меня попросили сделать на юбилейном вечере доклад о творчестве Константина Степановича. В процессе подготовки доклада наряду с изучением литературного и архивного материала я провел несколько обстоятельных бесед с Мельниковым и вместе с ним посетил почти все его постройки в Москве и Подмосковье.

Константин Степанович излагал свои взгляды, отвечал на вопросы, давал оценки. Ряд его высказываний я записывал, но не в ходе разговора, а дома, вечером, суммируя услышанное днем. Записи эти сам Мельников не авторизовал, поэтому их нельзя считать текстами Мельникова и буквально цитировать, хотя многие его определения я воспроизводил почти дословно<sup>1</sup>.

В этой книге я буду широко использовать высказывания Мельникова так, как я зафиксировал их в своих записях, но не записанные мной высказывания Мельникова я буду приводить без кавычек (в кавычках даются цитаты из его рукописей или из опубликованных им статей).

## Выставка и юбилей. Полное признание

Подготовка к 75-летию Мельникова была сложной и трудной. Приходилось преодолевать непонимание и предубеждения. Во второй половине декабря 1965 года в Доме архитектора была наконец открыта большая выставка произведений Константина Степановича. Она стала событием в архитектурной жизни Москвы. Юбиляр сам разработал проект экспозиции, которая уже сама по себе была произведением мастера. Успех выставки превзошел все ожидания. Архитекторы среднего и молодого поколения с удивлением и восхищением знакомились с творчеством блестящего мастера.

Для подавляющего большинства посетителей выставки знакомство с творчеством Мельникова действительно было связано с удивлением (оно просто не было известно) и с восхищением неповторимостью и масштабом творчества мастера. Это особенно остро воспринималось на том этапе, когда прежние кумиры (сторонники неодакдемизма) были свергнуты, а новые работали

<sup>1</sup> Среди датированных записей бесед с Мельниковым в моем архиве имеются материалы, относящиеся к 1965 (17 апреля, 22 июля, 28 сентября), 1966 (июль), 1967 (май, 18 сентября), 1968 (4 марта), 1969 (11 октября), 1974 (8 мая) годам. Остальные записи не датированы.

в основном за рубежом. И вдруг выясняется, что в нашей стране живет и продолжает творить мастер, не уступающий по уровню таланта и масштабу вклада в современную архитектуру никому из признанных корифеев архитектуры XX века. Для многих это было неожиданностью и почти потрясением, что нашло отражение в записях в книге отзывов на выставке. Приведу фрагменты некоторых из них<sup>1</sup>.

В одной из записей отмечаются присущие Мельникову «своеобразное, острое видение пространства» и «смелый, новый подход к композиции современного здания», говорится, что значение творчества Мельникова возросло, «так как последние 30 лет настроили много бездушных и банальных зданий, поэтому возникает спрос на творческую чуткость и изобретательность, остроту искания».

«Ясно одно, — пишет другой посетитель выставки, — К. С. Мельников — архитектор, создающий принципы, архитектор-философ... Глядя на его объекты, слышишь стихи Маяковского, музыку С. Прокофьева».

Выражая свое впечатление об экспозиции, один из посетителей выставки пишет: «Тут есть и открытие нового, и утверждение высоких традиций прошлого с проявлением высочайшей фантазии, подкрепленной органичностью. Я счастлив, что являюсь современником К. Мельникова».

Еще несколько фрагментов из книги отзывов:

«Мельников поражает высотой и чистотой своего пластического мышления... в его эстетической концепции скрыто бесконечное богатство. Чтобы увидеть это богатство, — надо это «заслужить». Мельников задает труд восприятию и предполагает высокую культуру восприятия в зрителе. Это свойство самого высокого искусства. По мере собственного роста в бескорыстности восприятия наблюдатель культуры будет поражаться величине Мельникова... Россия имеет в лице Мельникова Великого Апостола Архитектуры».

«Наши архитекторы ездят за границы, а между тем у нас... огромный талант, который мог бы стать главой величайшей архитектурной школы 20-го века».

«К. С. Мельников — гениальный архитектор».

«Идея — Мельников. Мельников — фантазия».

«Мы все стараемся «дать» Запад и Японию. А это — «старый» Вы».

«Удивительно, что эту интереснейшую выставку мы видим только теперь».

«Великолепная чудная выставка».

«Илья Григорьевич Эренбург в своих мемуарах кратко упоминает о своей встрече в Париже с Константином Степановичем. Для меня, однако, в гораздо большей степени ассоциируется с образом К. С. Мельникова другое место из этих мемуаров. Эренбург вспоминает Жана Ришара Блока и его сравнение людей искусства с летчиками. Есть летчики, — говорил Блок, — ежедневно выполняющие свой героический труд, но их

труд был бы невозможен без подвига немногих: летчиков-испытателей. Таков и творческий подвиг Константина Степановича, подлинного летчика-испытателя молодой советской архитектуры».

«Восхитительно! Потрясающе! Мельников производит сильное впечатление своей незаурядностью и композицией. Вот каких проектов не хватает в Советском Союзе. Формы блестящие и современные. Многие проекты глядят в будущее».

«Преклоняюсь!»

«На выставке К. Мельникова я хорошо понял смысл старой фразы «зрю через целое столетие». В его созданиях много черт современной архитектуры. Отличный мастер».

«Значение архитектора К. С. Мельникова в развитии советской архитектуры — огромно, Мельников-архитектор — это новаторство, это смелость и жизнеспособность, его идеи будут жить в столетиях».

«Легко, смело, как мечта юноши. Именно таким должен быть архитектор, думающий о краше для человека».

«Мы счастливы, что Константин Степанович Мельников является нашим современником... Его архитектурные памятники превосходны, научные труды, его проекты — это идеальные образцы для архитектуры».

Выставка была открыта две недели, а 28 декабря состоялся вечер, посвященный, как говорилось в пригласительном билете, «творческой, научной и педагогической деятельности профессора Константина Степановича Мельникова».

Мы опасались, что дата для вечера выбрана не очень удачно — перед самым Новым годом и что это не позволит многим прийти в Дом архитектора. Но опасения оказались напрасными — большой зал, вмещающий 500 человек, был переполнен. Заполнившие зал московские архитекторы, стоя, продолжительными аплодисментами приветствовали юбиляра — скромного, застенчивого человека, который не мог скрыть своего волнения.

Константин Степанович сидел на сцене, видел перед собой сотни молодых лиц и с трогательной поспешностью вставал всякий раз, как только речи приветствовавших его ораторов прерывались адресованными ему аплодисментами.

Я сделал на вечере доклад о творчестве Мельникова. У меня были подготовлены только тезисы, поэтому трудно было рассчитать время доклада, и он получился намного более продолжительным, чем я предполагал. Когда после доклада я сказал Константину Степановичу, что излишне затянул доклад, он не согласился со мной и с каким-то значительным для него самого подтекстом сказал: «Ничего, ничего — пусть слушают».

На вечере выступали Эренбург, Алпатов, Кринский и многие другие.

После приветствий и чествования К. С. Мельников обратился к присутствовавшим на юбилейном вечере с небольшой речью. Приведу фрагменты из этого выступления (по магнитофонной записи):

<sup>1</sup> Цитирую по машинописной копии из архива К. С. Мельникова.

«Я не ожидал, я очень тронут — потому, что долго я не был в таких условиях. Благодарю всех...»

Мне хотелось поделиться своими мыслями особенно с молодым поколением и сказать ему, что я никогда не шел по пути моды, и это было именно то, что меня отличало. Я презирал журналы. И мои проекты резко выделялись на конкурсах и получали премии.

Я никогда не скажу, что де появление новых строительных материалов порождает и новые нормы Архитектуры. Я архитектор и поэту обязан давать такие проекты, для осуществления которых нужно вновь изобрести новые материалы.

Сегодня празднуется моя старость... Сегодня мы с вами снова оказываемся в 20-х годах, — празднуется сегодня не старость, а молодость современного зодчества...

Все мои блестящие понятия о конструкциях я с удовольствием променял бы на то, чтобы быть в той области, где есть Искусство. Не конструктивизм, это явление переходящее, не конструктивизм, а обнаженные формы искусства юной красавицы покорили в 1925 году сердца парижан...

Однако прошли годы и настал разгул лоска, блеска, шика, еще 10 лет, и все дома покрылись осклизлой гладью стекла, и этому бешеному стеклянному азарту нет предела.

Жаль прежний мрамор — как теплый и глубокий он в форме! А дерево! Милый преданный друг здоровья. Он продлит нам жизнь без всякой медицины. И, представьте себе, какая бы была у нас сейчас Москва в своем естественном русском наряде...

Журнальные образцы унифицируют красоту, заковывают ее полет, и наступает тупик творчеству. Уже виден их вред: куда ни посмотришь, вместо Архитектуры стоят теперь одни ее скелеты...

Сейчас всюду строят по-современному, много новинок в строительных материалах. Меняется облик строительства, совершенствуются «онструктивные системы строительства, появились новые методы расчетов, конструкций, смелых, невиданных форм.

...а Искусству до этого никакого дела нет — это его не касается. Искусство уверенно шагает своей дорогой. Оно вне времени, вне техники...

Этот торжественный путь Искусства мы не знаем, не можем знать, да и не нужно знать. Его проявление, как любовь, как страсть любовная, увлекает без спроса, без оглядки, без расчета и корысти, но с твердой верой в сверхающее счастье...».

Успех выставки и юбилейного вечера превзошел все наши даже самые оптимистические ожидания. Это было признание. В конце 1965 года Мельников вновь был введен в историю советской архитектуры как один из ее выдающихся и своеобразнейших мастеров. Вновь его творчество стало анализироваться на страницах печати. Я горжусь тем, что мне посчастливилось по сле более чем 30-летнего забвения опубликовать первые статьи о Мельникове — сначала в газете «Моспроектовец» (17 декабря 1965 г.), затем

в «Неделе» (1966, № 7) и в журнале «Декоративное искусство СССР» (1966, № 9).

Наши встречи с Константином Степановичем продолжались. Была задумана монография о его творчестве, многое предстояло выяснить и уточнить.

Мы подробно беседовали о его произведениях, взглядах на творчество архитектора, об оценке им отдельных этапов развития архитектуры и современных мастеров.

## «Свое» и «чужое»

Рассказывая о своих творческих замыслах, в результате которых появлялись радикальные по степени формально-эстетического новаторства проекты, Константин Степанович никогда не подчеркивал сам факт целенаправленного новаторства. Ему казалось само собой разумеющимся такое отношение к творчеству архитектора, когда тот создает действительно новое, дотоле не существовавшее. Он был просто уверен, что так и надо, и вообще не считал это каким-то необычным новаторством. Он готов был обсуждать вопрос о том, почему ему казалось, что в данном случае подходит такое объемно-пространственное решение для выражения конкретной художественно-образной идеи. Это он считал важным предметом размышлений. Что же касается формального новаторства самого по себе, он вроде бы и не подзревал в себе таких качеств и не видел смысла говорить на эту тему.

Для Мельникова очень важным качеством любого архитектурного произведения была его художественная неповторимость. Ему казалось совершенно естественным, что, создавая проект, архитектор создает новое произведение и что только в этом случае его можно с полным основанием считать автором. Он просто не понимал, как это возможно проектировать, используя то, что найдено другими, и не столько с этической-правовой точки зрения, сколько как художник. Он боялся даже повторить что-нибудь из своих прежних проектов. Использование же чего-либо из произведений других архитекторов он считал совершенно неприемлемым.

Эта тема неоднократно затрагивалась в наших беседах в самых различных аспектах, и каждый раз чувствовалось, как напрягался мой собеседник, когда я приближался хотя бы косвенно к этой теме. А поводов для такого приближения было достаточно. Например, меня очень интересовал сам процесс становления средств и приемов художественной выразительности новой архитектуры в целом, ее отдельных течений и творческих школ. И каждый раз, когда я пытался в ходе бесед с Мельниковым найти место его творчества в общих процессах развития архитектуры XX века или рассмотреть его творчество в рамках определенного течения, между нами возникало почти полное непонимание.

Константин Степанович вообще не видел смысла в таких сопоставлениях. Ему казалось, что всякая попытка сблизить его творчество с ка-

ким-то творческим течением может привести к умалению его творческой индивидуальности. В попытках анализировать его вклад в общий процесс сложения средств и приемов художественной выразительности новой архитектуры он видел, с одной стороны, опасность быть обвиненным в том, что он использовал в своих проектах что-то найденное другими, а с другой — неприемлемую для него возможность оправдания того, что найденные им приемы использовали затем другие архитекторы.

В высшей степени щепетильный в вопросах заимствования чего-либо у других архитекторов, Мельников был непримиримо строг к тем, кто, по его мнению, использовал приемы, впервые найденные им в проектах. И никакие доводы, что находки отдельных архитекторов в конце концов и образуют тот арсенал средств и приемов художественной выразительности, который и создает стилевое единство архитектуры любой эпохи, его не удовлетворяли. Он считал это плагиатом и чуть ли не воровством. Он просто не понимал, почему другие архитекторы считают возможным использовать какие-то приемы, созданные не ими. По мнению мастера, такой подход лежал за пределами собственного творчества, а он признавал в архитектуре только такое творчество, когда автор создает нечто, что принадлежит только ему и никому до него.

Так мы и не смогли с ним обстоятельно обсудить вопросы, связанные с его взаимоотношениями с теми или иными творческими течениями новой архитектуры (символическим романтизмом, рационализмом и конструктивизмом). Он неоднократно высказывал мысль, что не считает себя принадлежащим к какому-либо течению или творческой школе и вообще был против какого-либо сопоставления его творчества с кем бы то ни было, если такое сопоставление преследует цель найти что-то общее в творческих позициях. Это ему казалось чуть ли не попыткой обвинить его в плагиате.

И у студентов тех вузов, где он преподавал на протяжении своей многолетней педагогической деятельности, Мельников старался пробудить стремление создавать свое, не подражать другим, сохранять личную самобытность.

«При первом знакомстве (со студентами), — пишет Мельников в своих воспоминаниях, — я любил мне первому выходить к доске, переписывать всю группу студентов, а затем каждый из них подходил к доске и рядом расписывался. Вот так, с такой огромной разницей, как ваши подписи, извольте составлять ваши проекты, — заканчивал я».

## Логическое и эмоциональное

Не очень был склонен Константин Степанович к классификации своих творческих приемов. Это отличало его от большинства других ведущих архитекторов 20-х годов. Тогда все лидеры творческих школ и течений как раз стремились в максимальной степени систематизировать свои

творческие приемы, чтобы в доступной форме изложить их своим ученикам (И. Жолтовский, Н. Ладовский, А. Веснин, И. Голосов, И. Фомин и др.).

Мельников же принципиально избегал систематизации своих творческих приемов. Ему, видимо, казалось, что, систематизировав собственные приемы, он станет повторяться в творчестве, а это для него было неприемлемым.

Ему казалось, что классификация и систематизация своих приемов — это внедрение логического начала, которое будет сковывать творческую фантазию архитектора. Например, он резко отрицательно оценивал работу ряда архитекторов-конструктивистов над проблемой математизации проектирования. Он считал, что архитектурное творчество и математика не совместимы. Настоящее архитектурное произведение, — говорил он, — должно выявить в человеке эмоции, поэтому необходимо создавать формы, рассчитанные на определенный эмоциональный эффект. Нельзя ограничиваться только выявлением конструкции — это не архитектура, а лишь ее скелет, необходимо искать живую форму.

Эмоциональное отношение к форме с наглядностью проявлялось и в восприятии Мельникова своих осуществленных произведений. Мы осмотрели вместе с ним пять московских клубов, клуб в Дулеве, три гаража и административное здание бывшего Ново-Сухаревского рынка. Оказалось, что он сам многие из этих сооружений не посещал десятки лет. Я видел и раньше некоторые из них, но осмотр их вместе с автором позволил посмотреть на них совсем иными глазами. И дело не только в том, что автор на натуре многое профессионально разъяснил в особенностях планировки, конструкции и объемно-пространственной композиции построек. Об этом мы подробно беседовали и до поездок, рассматривая проекты и фотографии.

Интересно и в высшей степени поучительно было наблюдать за Мельниковым как человеком, воспринимающим архитектурное произведение. Это не был, так сказать, автор-экскурсовод, объясняющий другим особенности замысла своего проекта. Нет. Он очень эмоционально воспринимал свои собственные произведения, он волновался и, не стесняясь, восхищался удачной композицией и эффектным ракурсом. Особенно эмоционально он воспринимал внешний облик клуба им. Русакова — было видно, что это произведение ему очень нравится.

Надо сказать, что в то время все осмотренные нами десять построек Мельникова были в плохом состоянии, многое в них было перестроено, многое утрачено, в целом они имели запущенный вид (сейчас некоторые из них приведены в порядок). Казалось бы, это должно было удручать Мельникова, испортить ему настроение. И хотя это его, конечно, огорчало, все уходило на второй план, так как он эмоционально воспринимал художественную композицию и решение пространства. Он смотрел на свои постройки какими-то просветленными глазами, и было

видно, как он рад, что через много лет произведения его молодости кажутся ему не утратившими художественной ценности в собственных глазах. Он смотрел на них, сам оценивал свои постройки и практически не интересовался мнением других. Свой личный критерий, как и на протяжении всего творческого пути, он считал для себя определяющим. Он как бы весь ушел в себя, и было заметно, как в его душе происходил очень важный для него творческий процесс зосприятия и оценки давно не виденных им построек.

И в то же время нельзя сказать, что Константин Степанович был равнодушен к оценке его произведений и творчества в целом.

## Оценка и самооценка таланта

В первое время Мельников очень настороженно, хотя и внимательно выслушивал мои соображения о процессах становления советской архитектуры и о роли его творчества в ее развитии. Мне и самому на первых порах еще многое было неясно в творчестве Мельникова. Но постепенно между нами установилось понимание, — уже позже, в конце 60-х годов, Константин Степанович неоднократно напоминал мне о необходимости конкретно приступить к задуманной мной монографии о его творчестве (по не зависящим от нас обстоятельствам мне так и не удалось написать монографию при жизни Мельникова, о чем я очень сожалею, так как в процессе работы над данной книгой у меня возникло много вопросов, которые хотелось бы задать самому Константину Степановичу).

Да, он сам знал цену своему творчеству, но ему все же, особенно в последние годы жизни, психологически была необходима уверенность в том, что новое поколение архитекторов и исследователей пытается понять и уже многое понимает в его творчестве.

Характерен такой случай. Константин Степанович в 60-е годы работал преподавателем в заочном инженерно-строительном институте, где консультировал архитектурную часть курсовых и дипломных проектов будущих инженеров-строителей. В институте — небольшая кафедра архитектуры, а весь остальной преподавательский состав — инженерно-технические специалисты. И если многие наши архитекторы плохо знали творчество Мельникова, то эти инженеры вообще не представляли себе, что консультирующий вместе с ними проекты студентов скромный и вежливый человек является одним из самых выдающихся архитекторов XX века.

И вот на Ученом совете этого института необходимо было рассмотреть вопрос о том, чтобы поддержать решение другой (архитектурной) организации о присвоении Мельникову ученой степени доктора архитектуры. Ко мне обратились с просьбой выступить на заседании Ученого совета и рассказать его членам, кто же такой архитектор Мельников. Я хорошо помню это заседание. Присутствуют преподаватели различных инже-

нерных дисциплин, крупные специалисты — профессора, доктора наук. В стороне скромно сидит Мельников. Рассматриваются и решаются различные вопросы. Подходит очередь вопроса о Мельникове. Сомнений по поводу обсуждаемого вопроса, собственно, нет, но члены Ученого совета просто хотят хотя бы формально получить информацию об архитектурных заслугах своего коллеги. Мне предоставляется слово, и я (к тому времени уже ясно представлявший себе масштаб творческой личности Мельникова), стараясь избегать превосходных эпитетов, не уместных в присутствии самого Константина Степановича, рассказываю представителям смежной профессии, как мы, архитекторы, оцениваем вклад Мельникова в современную архитектуру. Для большинства присутствовавших почти все, что я говорил, было новым и совершенно неожиданным. По их лицам было видно, что они удивлены и даже смущены. Они как-то по-новому рассматривали сидящего в стороне Константина Степановича, который внешне ничем не показывал своего волнения, но все же было заметно, что вся эта процедура ему доставляет удовольствие. Он весь как бы светился изнутри, внимательно вслушиваясь в то, что я говорил о его творчестве его коллегам по работе.

Но вернемся к 1965 году. Наши встречи и беседы начались в тот период, когда только-только начинал возрождаться интерес к творчеству Мельникова. Уже десять лет советская архитектура шла по новому пути, уже многие несправедливо раскритикованные в свое время архитекторы 20-х годов были вновь введены в историю нашей архитектуры, о них писали в архитектурной печати, а Мельников все еще как бы отсутствовал в советской архитектуре, казалось, его прочно и навсегда забыли. И это, конечно, травмировало Константина Степановича. Все это ощущалось особенно остро в процессе подготовки юбилея. После юбилея многое изменилось: Мельников вновь прочно и навсегда вошел в историю советской архитектуры. До юбилея же многое было неясно, прежде всего для него самого. Он настороженно и в то же время с плохо скрываемым интересом выслушивал мои высказывания о его творчестве.

Надо сказать, что изучение материалов, связанных с творчеством Мельникова, уже тогда сделало для меня очевидным, что он, безусловно, является одним из самых выдающихся архитекторов XX века.

В. Шкловский, имея в виду Маяковского, как-то написал, обращаясь к читателям, что если вы встретите в своей жизни гения и осознаете, что он гений, то скажите ему об этом — ему это очень нужно. Мельников, безусловно, гениальный архитектор, но ему при жизни, пожалуй, так никто об этом в глаза и не сказал. Многие не считали его гением, а у тех, кто подозревал об этом, как-то не поворачивался язык сказать такое. Не привыкли мы говорить человеку, что он гений. Даже сказать человеку в глаза, что он очень талантливый, не так-то легко. Во всяком случае мне это было трудно сделать во время бесед

с Константином Степановичем, хотя и хотелось откровенно сказать, что я о нем думаю. Теперь я понимаю, что в той ситуации, когда выдающийся архитектор более 30 лет третировался как мастер, нельзя было скупиться на эпитеты, можно и нужно было говорить ему в глаза максимально хорошее. И только у открытой могилы я сказал, что мы прощаемся с гениальным архитектором, который так и умер, не услышав от нас этого.

Разумеется, задним числом легко говорить, что вот, дескать, беседовал с гением, прекрасно осознавая, что имею дело с гением. Не так все это просто. Не совсем все это так. Прав поэт, что «лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии». Но не только в этом дело. В случае с Мельниковым ситуацию осложняла и его собственная самооценка, которую он не скрывал. Самооценка эта была очень высокой, что для меня, например (и не только для меня), психологически было неожиданным и даже настраивало на критический лад.

Мы как-то больше привыкли, чтобы человеку другие говорили, что он выдающийся мастер и что его произведения — вехи в развитии архитектуры. А вот если человек совершенно серьезно и убежденно говорит такое в беседе с вами о себе — это настораживает и даже шокирует. Ну, а если такому человеку более тридцати лет не только не говорили, что он выдающийся архитектор и что его произведения великолепны, но и утверждали нечто совершенно обратное, в то время как сам мастер знает истинную цену своему вкладу в архитектуру, то как быть в этой ситуации мастеру? Вымаливать у собеседника комплименты, от которых он уже давно отвык? Кто-то остроумно заметил, что беда не в том, что все гении знали, что они гении, а в том, что очень многие не гении «знали», что они гении. Это, видимо, и выработало у нас некий иммунитет к высоким самооценкам творческих работников. Если гений признан при жизни, т. е. если его внутренняя самооценка совпадает с оценкой его труда окружающими, то у него, как правило, не возникает потребность самому утверждать, что он гений. Думаю, что Пушкин и Маяковский, если бы им не приходилось сталкиваться с принижающим их талант отношением окружающих, возможно и не стали бы настаивать на том, что «я памятник себе воздвиг нерукотворный» и что «мой стих трудом громаду лет прорвет». Это за них должны были громко и убедительно сказать их современники. Но не сказали, во всяком случае достаточно громко и достаточно убедительно. Мельникову же не только не говорили долгие годы, что он гений, но и упорно убеждали его, что он даже не профессионал, что у него нет вкуса и т. д.

Ситуация, прямо скажем, весьма экстремальная для творческой личности. В таких условиях, особенно если это продолжается не одно десятилетие, у человека есть время еще и еще раз сопоставить свою внутреннюю самооценку с оценками его творчества другими. И надо быть очень убежденным в своей самооценке, чтобы не

согласиться (хотя бы частично) с негативными оценками других. Короче говоря, длительное не-признание у многих творческих работников приводит к тому, что их внутренняя самооценка снижается, приближаясь к реальной ценности их творчества. Самооценка же гения в принципе не может быть завышена по отношению к реальной ценности его творчества. Гений всегда знает, что он гений. И такой мастер в условиях длительного непризнания как бы включает психологические резервы, переходя на самоконтроль в самооценке. У него резко возрастает потребность в самоутверждении, во внутренней высокой самооценке. Это своеобразная психологическая защитная реакция гения, стремящегося сохранить хотя бы минимальный психологический комфорт для продуктивной работы.

Все это стало мне понятным только сейчас, когда я перебираю в памяти свои беседы с Мельниковым и вчитываюсь в его автобиографические записки. Но в 60-е годы мне далеко не все было ясно и, еще раз повторяю, меня, как и других, высокая самооценка Мельникова не только нередко раздражала, но и в чем-то мешала объективно оценить истинный масштаб его таланта. Сейчас уже многим ясно, что Мельников гений. Речь не об этом. Речь о том, что он имел право на высокую самооценку не только фактически, но и этически. Это была не нескромность, а выработанная в долгие годы непризнания твердая уверенность в масштабе своего творческого вклада, которая психологически спасла его как мастера, как личность.

После такого длительного вступления позволю себе привести из автобиографических заметок Мельникова ряд фрагментов, где он высоко оценивает свои работы и свое творчество в целом. И пусть читателю не покажется нескромной высокая самооценка мастера, пусть читатель не забывает, в каких психологических экстремальных условиях формировалась такая самооценка.

«Все мои постройки и проекты оригинальной Архитектуры, т. е. архитектуры первородного стиля, следовательно, родственного Архитектурной Природе, властно царствовавшей тысячелетиями и создавшей огромное богатство разнообразнейших форм Строительного Искусства».

«Буду говорить об Архитектуре так, как будто говорю о себе, или, если заговорю о себе — это значит буду говорить об АРХИТЕКТУРЕ».

«Свободного и чистого от гама слов Архитектура избрала меня жертвой своей щедрости, и выступления мои стали сенсациями, которыми удостаивались лишь знаменитости сцены и кино, наш Федя Шалапин или мисс Мери Пикфорд, а мне достались они в таком забытом, заброшенном Искусстве, как Архитектура» (о курсах начала 20-х годов).

«Блеску своих побед на конкурсах я обязан именно этому своему БЕСПУТСТВУ. Всех раздражала одинокая моя непоколебимость сберечь себя в себе, в обаянии своей молодости, в безбрежном море кликать Золотую рыбку».

«В 1927 году, после многовекового имитирова-

—ия, АРХИТЕКТУРА предстала заново **в своей природной красоте** могучих мускулов консольных напряжений, упругого взлета с воздушными местами для новых зрителей... В гордых лохмотьях сам Патриарх, ослеплен кирпичами заложенных окон и, как Гомер, **неудержимо влечет** к себе скрытой новизной до сегодня» (о клубе им. Русакова).

«Вы думаете, что я считаю себя гениальным? Нет, я архитектор — это то же самое».

«Еще раз себя спрашиваю, к чему пишу? Я строил в самом горячем моменте пробуждения этого забвенного Искусства... писать вновь — значит считать себя единственным архитектором. Считать всех до единого из современных архитекторов, не знающих Ее. Считать все их творения не архитектурными и писать о своей архитектуре не сегодняшним днем и не вчерашним днем и даже «Упаси Господи» не завтрашним днем. Писать, как о постоянном, вечном и не зависимом и свободном явлении».

«Мои архитектурные предложения находились в резкой противоположности с другими, я эта черта между моими и остальными предложениями проводилась абсолютно на всех конкурсах с моим участием. «Они и я», — писал о себе Фрэнк Ллойд Райт. Замечательно — он АРХИТЕКТОР».

«В наш век появления Конструктивизма, рационализма, Функционализма и АРХИТЕКТУРЫ не стало. Приветствую Татлина и Родченко как ни на кого не похожих и похожих самих на себя, что касается меня, я знал другое, и это другое не один конструктивизм. Любую догму в своем творчестве я считал врагом, однако конструктивисты все в целом не достигли той остроты конструктивных возможностей, которые предвосхитил я на 100 лет».

«Мне следует писать о своих невероятных успехах открыто и не вредить, умаляя достоинства заслуженного. Новаторов легион, оригинальное тоже принадлежит НОВАТОРУ».

Я не собираюсь открывать законы, я не верю в их существование. Гений нет не имеет, он преодолевает все, что останавливает обыкновенные умы. Меня не заботит, если я не точен к термину «новое», новое то, что должно жить в веках; легко я беру задачу преподнести современности НОВОЕ такое, которое для Архитектуры будет открытием.

...я близок стать впереди Эпохи Архитектурного стиля».

«С момента моего свержения... другого нового, чем того, что было дано мною в моих творениях, не появилось».

Такая вот самооценка таланта. Читать подобное действительно непривычно. Но ведь, по большому счету, Мельников прав. И что ему оставалось делать, если его отлучили от архитектуры, а он не без основания ощущал себя ее апостолом.

Особенно резкое несовпадение оценки творческого вклада Мельникова другими и его личной самооценки ощущалось в наших беседах в 1965 году, т. е. еще до его персональной выставки и юбилейного вечера. Мельников уже ощущал

нараставшее внимание к его творчеству, но для него было еще далеко не ясно, каким будет результат этого внимания.

И все же весь ход подготовки к юбилею, внимание к Мельникову, неоднократные просмотры его проектов в процессе отбора экспонатов для выставки делали свое дело. Константин Степанович на глазах оттаивал. В нем и до этого не ощущалось никакой озлобленности или желчности. Он с достоинством принял долгие годы забвения. Но нельзя было не заметить глубокой обиды на коллег по профессии, которые почему-то десятки лет не замечали достоинств его произведений. Психологически выстоять и не надломиться за эти годы помогла ему вера в свою правоту и принципиальная творческая настроенность как мастера на разрушение образных стереотипов. А тот, кто их разрушает, всегда вступает в противоречие с установившимися критериями оценки и сознательно идет на это.

Устойчивый образный стереотип — это не просто психологический барьер традиции и консерватизма, с которым должен считаться архитектор-новатор, но и нечто более тонкое.

Существование психологического образного стереотипа свидетельствует, что процессы формирования в архитектуре обладают известной самостоятельностью. Проблема образного стереотипа связана и с процессами стилиобразования, и с процессом выработки устойчивых черт облика того или иного типа здания. В современной архитектуре были не только отвергнуты многие традиционные образные стереотипы, но и претерпел серьезные изменения сам процесс сложения новых стереотипов. Например, в прошлом образный стереотип в архитектуре был во многом связан с похожестью внешнего облика здания — традиционная объемно-пространственная композиция культовых зданий, театр с портиком и т. д. В современной архитектуре образный стереотип основан на более тонких ассоциациях в самой трактовке образа — принципах объемного расчленения, масштабе, контрасте статики и динамики и т. д.

Сейчас архитекторы широко пользуются этими новыми возможностями создания психологического образного стереотипа. Однако в 20-е годы не только широкие массы населения, но и многие архитекторы были не подготовлены к новому подходу к созданию архитектурного образа. Архитекторы часто обращались или к внешней похожести, или к прямолинейному выявлению во внешнем облике утилитарно-конструктивной основы здания. В этих условиях новаторские проекты Мельникова помогли советским архитекторам раздвинуть привычные рамки художественных поисков. Именно в его творчестве, пожалуй впервые в советской архитектуре, стал складываться новый подход к психологическому образному стереотипу. Это можно проследить, например, на его проектах выставочных павильонов и клубов. Все они, на первый взгляд, резко отличаются друг от друга по внешнему облику. Однако более внимательный анализ показывает, что в своих проектах павильо-

нов и клубов Мельников уже в тот период нащупывал пути и закономерности сложения нового образного стереотипа в современной архитектуре.

При анализе произведений Мельникова всегда испытываешь затруднения, связанные не только с необычностью созданных им образов, но и с самой спецификой его творческого мышления. Подавляющее большинство произведений современной архитектуры при, казалось бы, безудержном формотворчестве все же доступно если не логическому, то профессионально-творческому анализу. Во всяком случае архитектор-профессионал при углубленном анализе произведения может понять основное направление поисков образного решения в процессе разработки произведения.

При анализе произведений советской архитектуры 20-х годов мне неоднократно приходилось пользоваться таким внутрипрофессиональным методом выявления процесса формирования замысла, в частности приемом моделирования самого профессионального процесса разработки проекта, чтобы выявить профессиональную логику автора. И надо сказать, что такой внутрипрофессиональный метод не только помогает лучше понять замысел автора, но и как бы проявляет уровень таланта архитектора. Чем своеобразнее талант, тем менее четко удается выявить в ходе анализа логику творчества, тем труднее понять сам процесс возникновения и становления замысла. И все же даже у очень талантливых архитекторов внутрипрофессиональный анализ позволяет, как правило, нащупать пути формирования замысла, во всяком случае ощущаешь, что сделанное им находится где-то на уровне пусть максимальных, но все же реальных возможностей профессионального архитектора, так сказать, по эту сторону черты, отделяющей талант от гения.

А вот анализируя лучшие произведения архитекторов экстракласса, нередко становишься в тупик — даже профессиональное образование уже не помогает понять пути возникновения замысла. Ощущаешь, что имеешь дело с талантом такого уровня, художественные возможности которого лежат где-то по ту сторону максимальных возможностей обычного профессионала.

Должен признаться, что при анализе произведения такое ясное ощущение «потусторонности» таланта встречается не так-то уж часто, причем нередко даже у очень талантливых архитекторов творчество на уровне экстракласса проявляется лишь в некоторых вершинных произведениях.

Мельников практически все свои проекты создавал на этом уровне. Сейчас я могу с полной уверенностью сказать, что это был гениально одаренный архитектор. То, что он создал, не могли в коем случае создать другой архитектор — это неповторимо, не могло быть создано еще раз, простая профессиональная логика не позволяет просто выйти в конце концов на подобное решение.

Все это в высшей степени индивидуальное, т. е. без Мельникова современная архитектура была бы в чем-то иной.

## Мельников о коллегах по профессии

Особое место в наших беседах занимали темы, связанные с личной оценкой Константином Степановичем произведений и творческих концепций ряда архитекторов. Такие оценки всегда субъективны. И чем более самобытен мастер, тем более пристрастен он при оценках произведений других мастеров, особенно современников. Мельников как мастер был «односторонен» в том смысле, что у него была своя оригинальная творческая концепция формообразования. И в этой определенности творческой концепции была его сила как творца. Столь же «односторонен» был он и в оценках работы других мастеров, как, впрочем, и они по отношению к нему. Но в таких даже предельно «односторонних» оценках выдающимся художником работ других крупных мастеров всегда заключено очень важное содержание, которое не исчерпывается самой по себе оценкой, а позволяет глубже понять какие-то сложные формообразующие и стилиобразующие процессы и как бы заглянуть в творческую лабораторию того художника, который дает эти оценки. Не принимая что-то у других, он, может быть, и сам не сознавая этого, приоткрывает дверь в свое святое святых — обнажает те сложные процессы, которые формировали его творческое кредо в сложном переплетении притягивающих его симпатий, нейтральных и отталкивающих факторов.

Известный советский писатель Ю. Олеша, пытаясь объяснить отрицательное отношение Льва Толстого к Девятой симфонии Бетховена, писал, что у Толстого это зависит «от требования, чтобы не было каких-либо других видений мира, кроме его...»<sup>1</sup>. Это очень тонкое замечание.

Как у каждого действительно одаренного человека, у Константина Степановича было свое художественное видение, были свои очень определенные вкусы, свои симпатии и антипатии как в современной архитектуре (где он был особенно пристрастен и строг в своих оценках), так и в отношении прошлых эпох.

Поэтому многие оценки и критические суждения Мельникова, как и любого другого мастера с яркой творческой художественной индивидуальностью, несут в себе не только (а может быть, и не столько) суждение об оцениваемом явлении, сколько через отношение к этому явлению еще более выпукло выявляют своеобразие личной творческой концепции мастера. Оценка превращается как бы в самооценку. А в этом смысле интересны все, даже наиболее пристрастные и «односторонние» оценки Мельникова.

С такой оговоркой я и считаю возможным обнародовать те фрагменты записей моих бесед с Мельниковым, которые касаются оценок определенных явлений и мастеров. Далеко не со всеми этими оценками можно согласиться. Но я привожу их, считая, что эти оценки больше говорят о са-

<sup>1</sup> Олеша Юрий. Ни дня без строчки. — М., 1965. — С. 253.

мом Мельникова, о его взглядах, чем о творческом лице оцениваемого архитектора. А кроме того, не зная, как относился Константин Степанович к своим современникам, мы все же многого не поймем и в его творческом кредо, и в его творческой судьбе.

Весьма критически отзывался Мельников о Ренессансе. В целом произведения Ренессанса он не считал настоящей архитектурой, такой, например, как Парфенон, уточнял он. Особенно не любил Палладио. И в то же время делал исключение для Брунеллески, которого оценивал очень высоко, все у него признавая. Восхищался Воспитательным домом Брунеллески, — оворя, что аркада галереи как будто летит, и хотя в ней нет новых форм, она удивительна. Хороша — капелла Пацци.

Неоднократно в ответ на мои вопросы о том, какие внешние истоки или импульсы имели его поиски новых архитектурных форм, какие архитекторы и художники влияли на него, когда он от форм классики, усвоенных в Училище живописи, ваяния и зодчества, переходил к современным формам, Константин Степанович говорил, что никто тогда не производил на него большого впечатления своим творчеством. Ни левая живопись, ни поиски архитекторов-новаторов не сыграли тогда роли в его обращении к поискам новой архитектуры. По его словам, в первой половине 20-х годов он не знал произведений никого из крупных архитекторов и художников, внесших вклад в становление современной архитектуры. Например, о творчестве Малевича и Гропиуса он узнал позднее.

На вопрос, как же тогда объяснить, что дух его вещей тех лет связан с общим направлением творческих поисков, со стилем эпохи, он отвечал, что это зависит прежде всего от того, что он был человеком своего времени, а не от того, что он видел работы других.

Он говорил, что в начале 20-х годов, работая над конкурсными проектами, он вообще не знал, насколько они отвечают духу времени. Например, уже закончив конкурсный проект жилого комплекса в Москве (знаменитая «Пила» — (1922), он сомневался, подавать ли его на конкурс, так как просто не знал, как она соотносится со временем и как ее воспримут.

Действительно, самые ранние новаторские проекты Мельникова 1922—1923 годов (павильон «Махорка», жилой комплекс «Пила», Дворец Труда) по своим формам и стилистике резко контрастировали с работами других архитекторов тех лет.

Он вообще считал, что советская архитектура в первой половине 20-х годов была самой своеобразной и оригинальной, интереснее западной. И лишь позже, когда усилилось влияние зарубежной, наша архитектура, по его мнению, утратила свое первородное своеобразие, все в ней перемешалось, началась неразбериха, и она стала даже творческой провинцией, хотя в начале 20-х годов именно мы многое начали первыми.

Значительную долю вины за эту утрату первородства советской архитектурой 20-х годов он

возлагал на М. Гинзбурга. Это был умный и образованный европеец, — говорил Константин Степанович, — но в архитектуре в нашей он много напутал. Он прекрасно знал западную архитектуру и усиленно переносил к нам ее опыт. В результате сейчас нашим и зарубежным историкам трудно разобраться, что у нас в 20-е годы было свое, а что пришло с Запада. Мельников много раз возвращался к этой теме, настаивая на том, что перенос на нашу почву западно-европейского опыта подорвал самобытность нашей архитектуры.

Конструктивистов и функционалистов Мельников не любил в 20-е годы, что было естественно, так как его творческое кредо отличалось от концепций этих течений. Такое же отношение он сохранил к ним и в 60-е годы, когда в основном и проходили наши беседы.

Все постройки и проекты «призматического» типа как 20-х годов, так и позднейшие подобные зарубежные произведения Константин Степанович вообще не признавал архитектурой, считая, что это варианты на тему стойка и стекло. В такого рода произведениях, по его мнению, нет мысли, нет искусства. Архитектура же, — считает он, — прежде всего искусство. Все в ней идет от человека — это главное. Форма от человека и для человека. При просмотре вместе со мной подаренной ему кем-то книги на английском языке по современной архитектуре Дж. Петера «Мастера современной архитектуры», изданной в Нью-Йорке в 1958 году, Мельников к категории «призматических» отнес произведения В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ и др.

Не понравились ему и работы Э. Сааринена. Например, известная аудитория Массачусетского технологического института (бетонная оболочка в виде одной восьмой сферы, опертая на три точки), по его мнению, слишком тяжела и приземиста.

Он считал, что можно было бы добавить к конструкции ее перекрытия консоли, которые облегчили бы перекрытие над центром и увеличили бы площадь перекрытого пространства.

Весьма критически оценивал Константин Степанович творчество Ле Корбюзье, имея в виду прежде всего ту концепцию формообразования, которой тот руководствовался в 20-е годы.

Ле Корбюзье не художник, — говорил Константин Степанович. — Он всех увлек рационализмом. У архитектора не может все идти от рассудка — тогда это не архитектура, у него же все идет от рассудка. Поэтому произведения Ле Корбюзье не волнуют. Он видел в натуре построенную по проекту Ле Корбюзье виллу Озанфан, и она ему не понравилась.

Из всей «большой четверки» современной зарубежной архитектуры (Райт, Гропиус, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ) Мельников признавал интересной фигурой, настоящим архитектором и художником только Ф. Л. Райта, хотя во многом с ним был и не согласен. Он отметил его работы и при просмотре книги Петера. Константин Степанович интуитивно как бы ощущал некое родство своей концепции с концеп-

цией Райта, который, кстати, также резко критиковал функционалистов.

Кроме того, в книге Петера Мельникову очень понравились трибуны ипподрома в Мадриде, построенные по проекту Э. Торрохи.

Что касается творческих лидеров советского конструктивизма, то об их творчестве Мельников отзывался также весьма критически, как и о лидерах западно-европейского функционализма. Однако он признавал А. Веснина и И. Леонидова художниками, что в устах Константина Степановича было высокой оценкой.

В целом же о творческой концепции братьев Весниных он говорил, что как архитекторы они не ушли дальше создания форм с использованием стоек. По его мнению, они чисто внешне решали архитектуру, не чувствовали ее изнутри. Наиболее интересной фигурой среди братьев он считал Александра Александровича, говоря, что у Весниных был лишь один мастер — Александр, хороший художник.

Леонидова он считал талантливым человеком и великолепным графиком, но не более. Он говорил, что Леонидов умел тонко чертить, но не чувствовал архитектуры. И добавлял, что его испортили Гинзбург и другие, подсунув ему заимствованную с Запада моду на конструкцию в виде простой стойки.

С большой симпатией отзывался Константин Степанович об Илье Голосове, вместе с которым он в начале 20-х годов руководил мастерской на архитектурном факультете Вхутемаса. На вопрос, чье творчество в первые годы советской власти произвело на него впечатление и оказало влияние, отвечал, что хорошо он знал тогда только творчество И. Голосова, который, по его мнению, был талантливым человеком и понимал архитектуру.

Такое мнение о Голосове было высказано Константином Степановичем в ходе разговора о тех архитекторах 20-х годов, которые создавали обращавшие на себя внимание конкурсные проекты. В этой связи о другом известном тогда архитекторе, создавшем ряд эффектных проектов, Д. Фридмане, Мельников сказал, что он не имел вкуса, хотя и делал броские вещи.

Критически отзывался К. Мельников о работах Б. Иофана. Построенный по его проекту советский павильон на Всемирной выставке в Париже (1937) Константин Степанович считал лишь придатком к скульптуре.

Тепло отзывался Константин Степанович о лидере рационалистов Н. Ладовском. Он говорил, что это умный человек, с ним было приятно беседовать, он имел много замыслов, но, добавлял Константин Степанович, словесно все его замыслы были интереснее их воплощения в проектах, в которых все же не было подлинного творчества.

Константин Степанович преподавал во Вхутемасе дважды — в начале 20-х годов, когда он вел мастерскую совместно с И. Голосовым, и во второй половине 20-х годов, когда у него была своя мастерская. Студентов в его мастерской было мало, и пока удалось выявить лишь несколько выполненных под его руководством курсовых проектов.

В целом Мельников хорошо знал те проекты, которые делались студентами архитектурного факультета Вхутемаса. Он участвовал в просмотрах курсовых проектов, в заседаниях, где защищались дипломные проекты.

Меня интересовало его мнение об общем уровне проектов архитектурного факультета Вхутемаса. Константин Степанович сказал, что он считает студенческие проекты Вхутемаса настоящей архитектурой и советовал собрать их и издать, так как в них содержится много интересных находок.

## Коллеги, друзья и семья

Я беседовал с десятками архитекторов, работавших в 20-е годы. И мне сейчас четко видны не только школы, но и группы творческих единомышленников. Я не беседовал с Н. Ладовским, И. Леонидовым, А. Весниным, И. Жолтовским, но в моих записях достаточно материалов, чтобы написать об их творческих взглядах. О них говорили и восторженно, и критически, но всегда ощущалась творческая и человеческая встроенность их в свою эпоху.

С Мельниковым все обстоит сложнее. Мне практически никто не мог сказать ничего вразумительного о его личном творческом кредо, о методах работы, о профессиональных приемах. Мало ощущается Мельников и как активный участник творческой общественной жизни тех лет, как глава конкретной творческой школы, как воспитатель учеников.

Профессионально его ставят высоко многие из тех, с кем мне довелось беседовать. Но почти во всех высказываниях ощущался какой-то холодок. Что-то, хотя и не совсем понятно что именно, не до конца устраивает в нем и как в архитекторе, и как в человеке. Нередко проявляется и скрытая зависть к удачнику и баблону судьбы 20-х годов. Но не это главное.

Чувствуется, что Мельников как бы выпадал из своей стилиевой эпохи. Люди интуитивно ощущали, что, хотя он и творит в пределах данного этапа, он не принадлежит только этому этапу.

Думаю, что и личная манера поведения Мельникова в значительной мере определялась все же особенностями его таланта, а не какими-то субъективными качествами индивидуалиста, как считали некоторые.

Мое личное общение с Константином Степановичем не подтверждает некоторых оценок его характера, которые давались его современниками (в беседах со мной).

Многое из того, что внешне воспринималось как индивидуализм, творческая замкнутость, склонность к безапелляционным оценкам и т. д., отражало специфику таланта Мельникова. Его талант был в высшей степени индивидуален. Он избегал работать с соавторами, не ощущал потребности обсуждать свои творческие замыслы, не мог он и передать приемов своего творчества другим — они сам избегал в своей работе использовать раз найденные им же приемы.

Сложность объективной оценки личности Мельникова еще и в том, что мало кто из коллег знал его как человека. Он не вращался в гуще сложной творческой жизни тех лет. Парадокс состоял в том, что в самый напряженный период развития советской архитектуры — в 20-е годы, т. е. в годы ее становления, когда бурно протекали два процесса: формообразование в самой архитектуре и формирование творческих организаций, Мельников ярко проявился лишь в одном из этих процессов. Он со всей мощью своего таланта присутствовал в архитектуре и практически отсутствовал в архитектурной среде. Он предпочитал делать архитектуру, а не участвовать в профессиональных дискуссиях.

Это всем тогда казалось странным. В те годы чуть ли не каждый архитектор был готов по поводу почти любого своего проекта излагать концепцию. Была всеобщая потребность в обсуждении творческих профессиональных проблем, в столкновении концепций, в полемике, в дискуссиях. И было совершенно непонятно, почему такой изобретательнейший архитектор, каждое произведение которого воспринималось как творческое открытие, не считал необходимым обсудить в профессиональной среде свои концепции. Никому тогда и в голову не приходило, что Мельников просто творил свои проекты, не задумываясь специально над формулировками о вещественных в них концепций. Он даже был поотив выработки творческой концепции, считая, что нечто раз сформулированное будет стеснять его в дальнейшей работе. Но этому тогда, в обстановке всеобщего увлечения разработкой творческих кредо, трудно было поверить, и не верили. Возникла легенда о заносчивом высокомерном маэстро, который не желает участвовать в творческих дискуссиях, так как, видимо, не уважает своих коллег по профессии.

И можно понять архитекторов, активно работавших в 20-е годы, когда они в беседах со мной недоумевали по поводу неконтактности Мельникова.

Но это одна из причин легенды. Вторая была, так сказать, чисто визуальная, которая действует и до сих пор. Сам необычный облик проектов и построек Мельникова, резкий слом им образных стереотипов и не сдерживаемое никакими правилами новаторство создавали (и создают до сих пор) образ творца, наделенного недюжинной волей, поглощенного только профессиональными проблемами и отрешенного от всего земного.

А между тем облик Константина Степановича как человека совершенно не соответствовал тому, каким он сформировался в представлении многих. Он, разумеется, в чем-то менялся с изменением обстоятельств жизни. Влияла и обида

на коллег за долгие годы непризнания. И все же все близко знавшие Мельникова свидетельствуют, что он был совсем не таким, каким рисует его легенда.

Да, он был очень увлечен архитектурой как искусством и ревниво не допускал никого в свою внутреннюю творческую лабораторию. Но тем большая потребность была у него в простом человеческом общении. Он любил своих близких друзей за их человеческие качества, а не за то место, которое они занимали в творческой иерархии. Это и отличало его жизнь того этапа от жизни многих его коллег, которые предпочитали общаться с учетом прежде всего профессиональных интересов. Мельников даже с творчески близкими ему коллегами по профессии не обсуждал своих проектов. Например, когда к нему приходил Ладовский, он накрывал бумагой свою работу на столе и разговаривал с ним, в основном обсуждая его, Ладовского, идеи и концепции. Когда же приходил к нему И. Голосов, они, как правило, разговаривали об искусстве вообще, а не обсуждали конкретные творческие проблемы.

Хотя в доме Мельникова бывали известные деятели культуры, повседневно он общался с другими людьми — милыми, нежными и тонкими, но незначительными и даже не обязательно очень талантливыми. Все это для Мельникова не имело значения, так как он искал в людях друзей, а не собеседников по профессиональным творческим проблемам. Он долгие годы поддерживал дружеские связи со своими однокашниками по Училищу живописи, ваяния и зодчества (И. Антипов, А. Орлов, В. Ильин, М. Мотылев, М. Гусев и др.). В этой дружеской среде Константин Степанович был общительным человеком, им он рассказывал о своих творческих делах. В доме часто были люди — всегда вместе с семьей обедали два-три человека.

Мельников по складу своего характера был очень семейным человеком. Предпочитал быть дома, вместе с женой и детьми. Вот с ними он раскрывался полностью, охотно говорил о своих творческих планах, замыслах. Для продуктивной творческой работы ему нужна была психологическая атмосфера семьи. В этой атмосфере ему лучше всего работалось. Поэтому такое внимание он уделял организации семейного очага, и — один из немногих советских архитекторов — построил собственный дом-мастерскую по своему проекту, тщательно учтя в нем все потребности семьи.

Этот неистовый создатель новых, небывалых архитектурных композиций, непримиримый и бескомпромиссный в творческих вопросах, в среде близких ему людей был мягким человеком, прекрасным семьянином, любящим мужем и отцом.

## Детство

Константин Степанович Мельников родился 22 июля (3 августа) 1890 года в районе Петровско-Разумовского, который был дачной окраиной Москвы. Здесь проходило шоссе, соединявшее Петровскую (ныне Тимирязевскую) сельскохозяйственную академию с Москвой. Среди богатых дач выделялась глинобитная, крытая соломой постройка для рабочих, обслуживавших шоссе. По этой постройке местность получила название Соломенной сторожки; так называлась остановка трамвая и станция паровичка.

Отец Степан Илларионович Мельников родом из крестьян села Александрова Сергачевского уезда Нижегородской губернии. Мать Елена Григорьевна, урожденная Репкина, крестьянка из деревни Мокруши Звенигородского уезда Московской губернии. Родители Мельникова имели пятерых детей. Костя был четвертым ребенком.

Отец состоял на службе в сельскохозяйственной академии и имел отношение к обслуживанию шоссе (старший рабочий, или десятник). Ему вместе с семьей была предоставлена казенная комната (в два окна) в так называемой полицейской будке неподалеку от Соломенной сторожки. В будке-доме были четыре комнаты и сквозной коридор, куда выходили две русские печи. В каждой комнате размещалась семья с многими детьми. Будка-дом имела обширный двор с колодцем. Позади участка, вспоминает в своих автобиографических записках Константин Степанович, «высилась зеленая стена огромных сосен, с обнаженными, как змеи, извилистыми корнями. Жуткая таинственность сосен с зарослями бузины возбуждала мою любознательность. Там же в этой глуши возил в вагончиках людей кубообразный паровичок (часто он снился мне, сходил с рельс, чтобы догнать меня)».

У мальчика рано проявился интерес к творчеству, который в той своеобразной обстановке проявлялся в специфических формах. В автобиографических записках Мельников попытался изложить и те факты своего раннего детства, которые свидетельствовали о художественных стремлениях маленького Кости. Приведу три фрагмента.

«Старшая сестра Катенька ходила в школу, и я подсаживался к ней, когда она готовила уроки. Меня тянуло к бумаге и карандашу, и раз огрызком карандаша я удачно нарисовал человека и ввиду его пропорций — назвали верзилой. Отец заметил мою страсть ко всякого рода бумажкам, принес мне из канцелярии академии выброшенные в корзинку всякого рода конверты и другой бумажный мусор, в моей же памяти сохранилось об этом, как о драгоценности по красоте и лоску этих сокровищ».

«Отхожее место было у нас во дворе, и очевидно это место использовалось и другими случайными посетителями, и даже лицами иного класса.



Зайдя по надобности туда, я увидел нечто, меня необычайно поразившее: настолчак был обложен листами с картинками. Осторожно, чтобы не порвать, я отлепил их, а также заглянул в отверстие — там тоже были порванные картинки, но еще не потонувшие, и они были тоже выловлены и как есть едко пахучими сунуты под кровать в надежде, что завтра все будет очищено для общей пользы искусства. До завтра. Проснувшись поутру, произведений под кроватью не оказалось, так и не рассмотренные, они пропали, и до сих пор они грезятся мне чудесным сном прекрасных творений».

«Для ухода за нами маленькими в помощь матери приехала ее сестра, нам тетя, девушка тетя Люба. Ей купили красивую шерстяную шаль с кистями, и в один прекрасный день эти кисти оказались у меня в коробочке с плотной крышкой скрученными, и я в азарте всем показывал, как при открывании коробочки они шевелились там как живые черви».

Отец Мельникова тяготился службой, его тянуло к привычному крестьянскому труду. Уже на казенной квартире он завел двух коров, построил во дворе коровник. Но он мечтал иметь свое хозяйство, свой дом.

Когда Косте было семь лет, семья переехала в свой дом, построенный на арендованном у крестьян пригородной деревни Лихоборы небольшом земельном участке, примыкавшем к лесной опушке.

«Только что отстроенный домик наш выглядел щеголем,— вспоминал Мельников.— Домик малюсенький 7X7 аршин (5X5 м) и был поделен на три симпатичные комнатки с русской печью. Четыре окна обрамлены резными красивыми наличниками. Рубленые стены наполняли воздух комнат свежим ароматом сосны. Чисто строганные тесовые перегородки с обрезами коричнево-красных смоляных суков, выкорчевывать их из своих гнезд доставляло мне эстетическое наслаждение, а за хитрость эту от матери мне попало, так как перегородки оказались в дырках».

Мальчик жил в окружении природы. Деревья росли и на их участке, как бы переходившем в лес. За лесом речка Лихоборка, вблизи которой в играх с ровесниками много времени проводил Костя, впитывая в себя впечатления от природы. И через многие годы Мельников сохранил эти поэтические впечатления от окружающей его в детстве природы. Ему вспоминаются на участке дома «прекрасные девственные березы из белого шелка стволами, кудрявая с узорчатыми листьями и толстым стволом и крупными ягодами рябина, а сзади домика нетронутый кусочек лесной чащи с прямыми зелеными осинами и зарослями благовонного можжевельника». «Чудный лихоборский лес... Сколько бубенчиков, ландышей, фиалок, а грибов — они росли у ворот нашего дома, а то и на самом участке. Синички, снегири и другие певчие, их огромный хор возбуждал неизъяснимые чувства вольной красоты... лес — сказка, в самой глуши его барсучьи ямы с черной водой, сколько в нем чувствовалось пространства: осинки, березы, сосны, дубы, ореш-

ник, калина, волчьи ягоды; его районы, как страны света, отличались друг от друга породой, цветами, грибами, лаской или жутью». «Милая речка Лихоборка... какие плотины серебрились в твоей как утренняя роса, веселой, прозрачной водичке. Юркие щурята, колючие окуни — стадами прогуливались под тенью зарослей шиповника, сочной травы с морем полевых цветов».

Отец Мельникова развил молочное хозяйство. Во дворе были выстроены коровник с конюшней, сеник, погреб с ледником, был вырыт глубокий колодец. Хозяйство требовало участия всех членов семьи, в том числе и детей. В обязанности Кости входило летом вставать с восходом солнца, выгонять коров, передавая их в стадо пастуху, затем он разносил по дачам молоко. На своей лошади в полдень ехали к стаду доить коров. Отец оставлял лошадь у железной дороги на сына, а сам переходил с кувшинами линию и шел к стаду. В послеобеденное время игры в лесу и на речке совмещались для Кости и его брата с обязанностью следить за двумя спутанными лошадьми, которых выпускали пастись в лес. И так каждый день. Но не участие в хозяйственных заботах семьи составляло основное содержание жизни маленького Кости. Он и эти заботы воспринимал как часть счастливого детства среди природы. Природа была и тем импульсом, и той средой, где зарождались первые, еще не осознанные стремления мальчика к созиданию, причем уже в раннем возрасте в этих характерных для всех детей «строительных» наклонностях Кости проявлялось стремление к необычному, к неожиданному эффекту.

Когда Костя «построил» во дворе водяную мельницу, врыв в землю два ящика на разных уровнях и заливая воду из колодца в верхний ящик, чтобы вращалось колесо, то это свидетельствовало лишь о мальчишеской изобретательности.

Но другая детская затея мальчика характерна уже именно для Мельникова, так как целью был необычный зрелищный эффект. «Я под секретом от других мальчишек,— вспоминает Мельников,— закапывал на луговине с ровной короткой травкой стеклянную банку, от нее был вырыт тоннель с постепенным выходом наружу в сторону солнца. На дно банки я укладывал раскрашенную открытку с пейзажем. Банку сверху накрывал осколком стекла и задекорировал его и всю подземную работу свежей травкой — дерном, оставив на стеклышке круглое окошко для глаз. И все мои сверстники ложились по очереди смотреть подземное царство».

Еще одно (небезынтересное для понимания ранних творческих устремлений Мельникова) признание: «Я любил глину, это бывало ранней весной, когда солнцем она отогревалась у завалинки, и я лепил из нее цилиндрики, кружочки и другие геометрические формы, но никогда не тянуло меня лепить предметы». Речь идет о том, что он не любил изображать что-то в глине. Но лепить, вернее создавать, так сказать, «архитектурные объекты» он пристрастился уже с малых лет.

Каждый год родители покупали детям легкие деревянные саночки. Костя строил из снега горку, причем строил с упоением, как художественное произведение. «Всю из снега, лепил ее как архитектурное сооружение, как скульптуру со строго отвесными стенами, тщательно выхаживал прямые углы, а скат сложной вогнутой кривой, — пишет Мельников, — лесенка тоже из снега с выточенными ступеньками, и чтобы забежать быстрее на гору лесенка шла рядом со скатом... В одну из зим можно было видеть на нашей улице не одну, а три горы,

школе. Особым прилежанием в учебе не отличался. Любил чистописание — за этот предмет часто получал пятерку.

Костю все больше тянуло к рисованию. Сначала он рисовал, используя детские акварельные краски на картонной палитре. «Вид этих кругленьких красочек волновал меня, но при раскрашивании их цвета принимали белильный оттенок и меня огорчало. О моей страсти к краскам и рисованию сообщили одному художнику, и он прислал мне целый ридикюль тюбиков масляных красок и несколько баночек с яркими эма-

Родители  
К. С. Мельникова — Степан  
Илларионович и Елена  
Григорьевна



в центре главная, а по бокам ее точно на одинаковом расстоянии две маленькие горки».

С малых лет Костя любил рисовать. «Рисовали мы всегда зимой всей детворой и зачинщиком был я, — вспоминал Мельников. — Чаще всего такие занятия происходили по праздникам. У нас были синий и красный карандаши и рисунок у всех одинаковый: аллея из деревьев в кадучках, а внизу рисунок заканчивался домом».

Основу материального семейного благополучия — молоко — приходилось возить на своей лошади в Москву на рынок на продажу. Выезжали еще засветло. Иногда родители брали с собой и сына. Путь был долгим. Изредка Костю посылали одного в поездку на пивоваренный или дрожжевой завод за кормом для коров. Маршрут проходил через весь город, мимо Кремля, и подросток с жадностью впитывал в себя впечатление от памятников московской архитектуры. Он уже с ранних лет любил Москву.

Учился Мельников в церковно-приходской

левыми красками. Позже я узнал Панкратовскую лавочку на рынке, где мы и торговали молоком, и покупал в ней краски уже в новых тюбиках».

## Встреча с В. М. Чаплиным

В 1903 году Костя закончил церковно-приходскую школу, т. е. получил начальное образование, и родители стали подумывать о его дальнейшей судьбе, подбирали ему профессию. О дальнейшей учебе не могло быть и речи. Любящие и заботливые родители не имели возможности дать своим детям образование сверх начального. Как-то в гостях у крестного Кости (И. Репкина) родители завели разговор о том, что надо бы как-то пристраивать к ремеслу сына. Присутствовал владелец иконописной мастерской Прохоров. Чтобы испытать способности подростка, ему дали срисовать серебряную спичечни-

цу с рельефным изображением скачущей тройки лошадей. Мальчик быстро все перерисовал, и Прохоров взял его к себе учеником в мастерскую в Марьиной Роще. Через неделю родители приехали навестить сына. Он очень скучал по семье и вольготной жизни, поехал с родителями домой и больше в мастерскую не вернулся. Так и не получился из него иконописец.

Вскоре жизнь подростка изменилась коренным образом. Помог случай. На рынке, где родители Кости торговали молоком, они познакомились с молочницей, которая носила молоко на дом,



в том числе известному инженеру и ученому В. Чаплину (1859—1931), крупному специалисту в области отопительно-вентиляционной техники (он создал первую в России систему водяного отопления с побудительной циркуляцией, занимался вопросами вентиляции промышленных предприятий), совладельцу фирмы «В. Залесский и В. Чаплин». По протекции молочницы Авдотьи Ивановны, действовавшей через швейцара Михаила, В. Чаплин заинтересовался талант-

ливым мальчиком. Первого сентября 1903 года Авдотья Ивановна привела Костю в контору фирмы, швейцар Михаила представил его Владимиру Михайловичу Чаплину, и с этого момента судьбы этих двух людей оказались так тесно связанными, что Константин Степанович считал В. Чаплина своим вторым отцом, воспитателем. Он был зачислен в фирму мальчиком, но уже в первый день знакомства Чаплин, ведя оробевшего Костю в огромный светлый зал с блестящим паркетом и лакированными столами, попросил его что-нибудь нарисовать. Мальчик почти весь день рисовал рельефный рисунок чугунной дверцы печки. Ознакомившись с рисунком, Чаплин спросил, хочет ли он учиться? «Я не в состоянии был что-либо ответить,— вспоминает Мельников,— стоял как столб, упершись глазами в пол. День был золотым в моей жизни». За него все решил Чаплин. Костя служил в фирме, и совладелец фирмы нанял для него учителя-художника, чтобы подготовить мальчика к вступительным экзаменам в художественное учебное заведение. Ученик оказался способным и в 1904 году выдержал экзамен по художественным дисциплинам в Московское Училище живописи, ваяния и зодчества, но провалился по русскому языку. Уровень подготовки в церковно-приходской школе оказался недостаточным, чтобы выдержать конкурсный экзамен. Не учел этого и Чаплин, позаботившийся лишь о художественной подготовке своего воспитанника.

Чаплин вводит Костю в свою семью, где он занимается с домашней учительницей его детей. Летом, когда семья Чаплина выехала на дачу, Костю взяли с собой, отвели ему отдельную комнату, относились к нему, как к члену семьи (жена Чаплина помогала ему освоить элементарные манеры поведения, например за столом), и он продолжал готовиться к экзаменам.

Осенью 1905 года Мельников блестяще сдал вступительные экзамены и был зачислен на общеобразовательное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества. Учился он в этом училище 12 лет, закончив сначала общеобразовательное отделение — в 1910 году, а затем два специальных: живописное — в 1914 и архитектурное — в 1917 году. Все эти годы В. Чаплин отечески поддерживал его, не торопил с завершением образования.

Уже в 1925 году, когда по проекту Мельникова возводился советский павильон на Международной выставке в Париже, Чаплин в письме Мельникову в Париж писал: «Я очень рад, что мне посчастливилось в этом худеньком мальчике угадать искру Божию».

Мельников всю жизнь с глубоким уважением относился к Чаплину и его памяти. Вместе с тем он возражал, когда Чаплина рассматривали как богатого благодетеля или же пытались оценить его помощь молодому Мельникову как благотворительность. Он видел в отношении к нему Чаплина иные, более глубокие человеческие мотивы. В 1969 году Мельников писал Ф. Старру: «В Вашей большой статье о моем творчестве вы неправы к моему воспитателю. Вам,

американцу, трудно представить, что в России были и есть натуры, способные к безрассудным порывам во имя Красоты. Вот этим и сияла прекрасная душа дорогого Владимира Михайловича Чаплина».

## В Училище живописи, ваяния и зодчества

Двенадцать лет жизни Константина Степановича связаны с Училищем живописи, ваяния и зодчества. Он поступил в него пятнадцатилетним подростком, а окончил зрелым двадцатисемилетним человеком. Из малограмотного деревенского паренька он превратился за эти годы в высокообразованного интеллигентного художника и архитектора.



◀ К. С. Мельников в 1905 году (при поступлении в Московское училище живописи, ваяния и зодчества)

К. С. Мельников (второй справа) с семьей инженера В. М. Чаплина

Московское Училище живописи, ваяния и зодчества было важнейшим центром подготовки деятелей художественной культуры, вторым по значению после Петербургской Академии художеств. И если по уровню преподавания архитектуры Училище все же уступало Академии, то в области рисунка и живописи уровень обучения здесь был высоким.

Общеобразовательное отделение было своеобразной подготовительной школой для тех.

кто не имел необходимого общего образования и не мог сразу поступить на одно из трех специальных отделений (живописи, скульптуры и архитектуры). Но именно на общеобразовательное отделение был очень большой конкурс, сюда стремились поступить люди самого различного возраста, из различных социальных слоев, те, у кого имелись художественные наклонности, но не хватало общего образования. Отбор претендентов был очень жесткий. В 1905 году Мельников был принят в числе одиннадцати из 270 сдававших конкурсные экзамены.



К. С. Мельников — студент Московского училища живописи, ваяния и зодчества, середина 1910-х годов

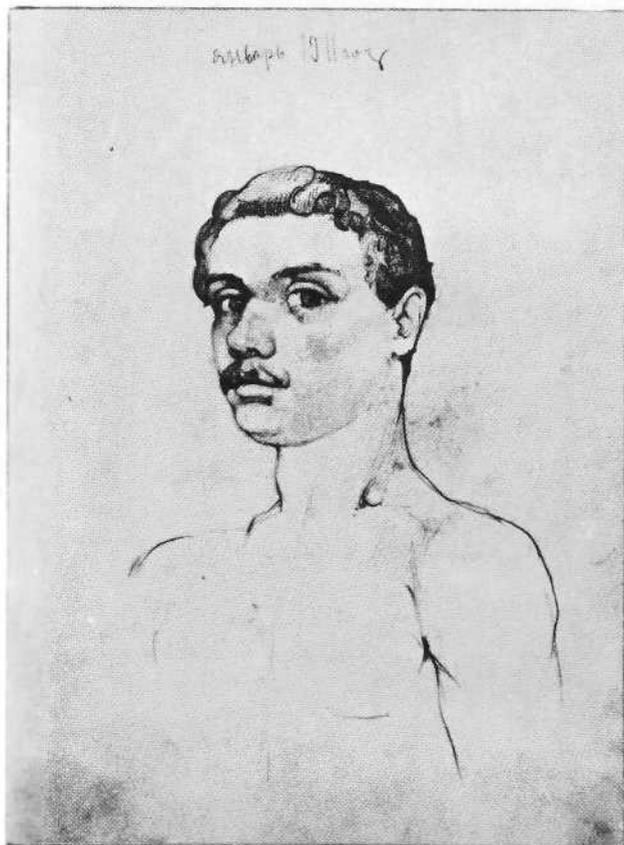
После первой неудачной попытки поступить в Училище Мельников еще сильнее желал стать его учеником. И вот его мечта сбылась. «Рисовать!—скромный лист бумаги, в руках уголь и какая беспредельность в выразительности! В музыке другое — слух, нужно иметь уши, а здесь нужно иметь глаза. ГЛАЗА! — что может быть красивее зрительной красоты! Рисую, я брал уголь не за хвост, а поперек и нежно, почти воздухом, касался девственной поверхности бумаги. Чистые мои пальцы, мытые мылом через каждые 1/4 часа, работали по бумаге, как по клавишам пианист, извлекая в ней те же звуки. Учебная жизнь степенная с теплотой русской школы, создавшей «Мир искусства», «Союз русских художников» и, кажется, была идеальной в сравнении со всеми существующими ныне Академиями», — писал позднее Мельников.

За пять лет обучения на общеобразовательном отделении учащиеся усваивали многие действительно общеобразовательные дисциплины (история, математика, естествознание и т. д.), но одновременно с этим большое внимание уделялось художественным дисциплинам. Основным был рисунок (гипсовые модели), который рассматривался как общая художественная дисциплина, необходимая и живописцу, и скульптору, и архитектору.

Как вспоминает Мельников, «рисовали мы обязательно по три часа четыре первых дня недели... Рисовали углем вольной графикой на слоновой бумаге или французской, а я полюбил старый английский ватман». Руководили художественным воспитанием учащихся общеобразовательного отделения такие известные художники, как В. Бакшеев, С. Малютин, С. Иванов, Н. Клодт и др. Мельников делал большие успехи. Его рисунки («головки Мельникова») отмечались в 1910 году в одной из статей, посвященных обзору выставки работ Училища (газета «Русское слово»).

В. Чаплин советовал своему воспитаннику после окончания общеобразовательного отделения продолжать учебу на архитектурном отделении. Сам работавший в сфере строительства, он очень хотел, чтобы Мельников стал архитектором, считая, кроме всего прочего, что из художественных профессий эта наиболее надежно обеспечит его воспитаннику жизненный комфорт. Отечески он говорил Мельникову, что не живопись, а архитектура даст ему материальный достаток, и добавлял, что не хочет, чтобы его любимый воспитанник «ходил в рваных штанах». Было решено, что Мельников после окончания общеобразовательного отделения пойдет на архитектурное отделение. Мельников так и сделал и почти месяц занимался на архитектурном отделении. Однако вскоре он обнаружил, что из тех, кто учился с ним на общеобразовательном отделении, на архитектурное перешли те, кто плохо рисовал, а наиболее одаренные в художественном отношении предпочитали идти на живописное отделение. Такие же советы слышали они и от своих преподавателей-художников. Мельников считался одним из наиболее способных на своем

курсе. Его успехи в рисунке были настолько значительны, что на живописное отделение его переводили прямо в фигурный класс, минуя головной. И он принимает решение перейти с архитектурного отделения на живописный, убедив долго не соглашавшегося на это В. Чаплина и обещав ему посещать лекции на архитектурном факультете и закончить его после завершения учебы на живописном. Таким образом в течение четырех лет обучения на живописном отделении Мельников одновременно занимался в качестве вольнослушателя на архитектурном отделении,



1 2  
3

Автопортреты  
К. С. Мельникова  
1 — автопортрет, 1911;  
2 — автопортрет, 1914;  
3 — автопортрет, 1918

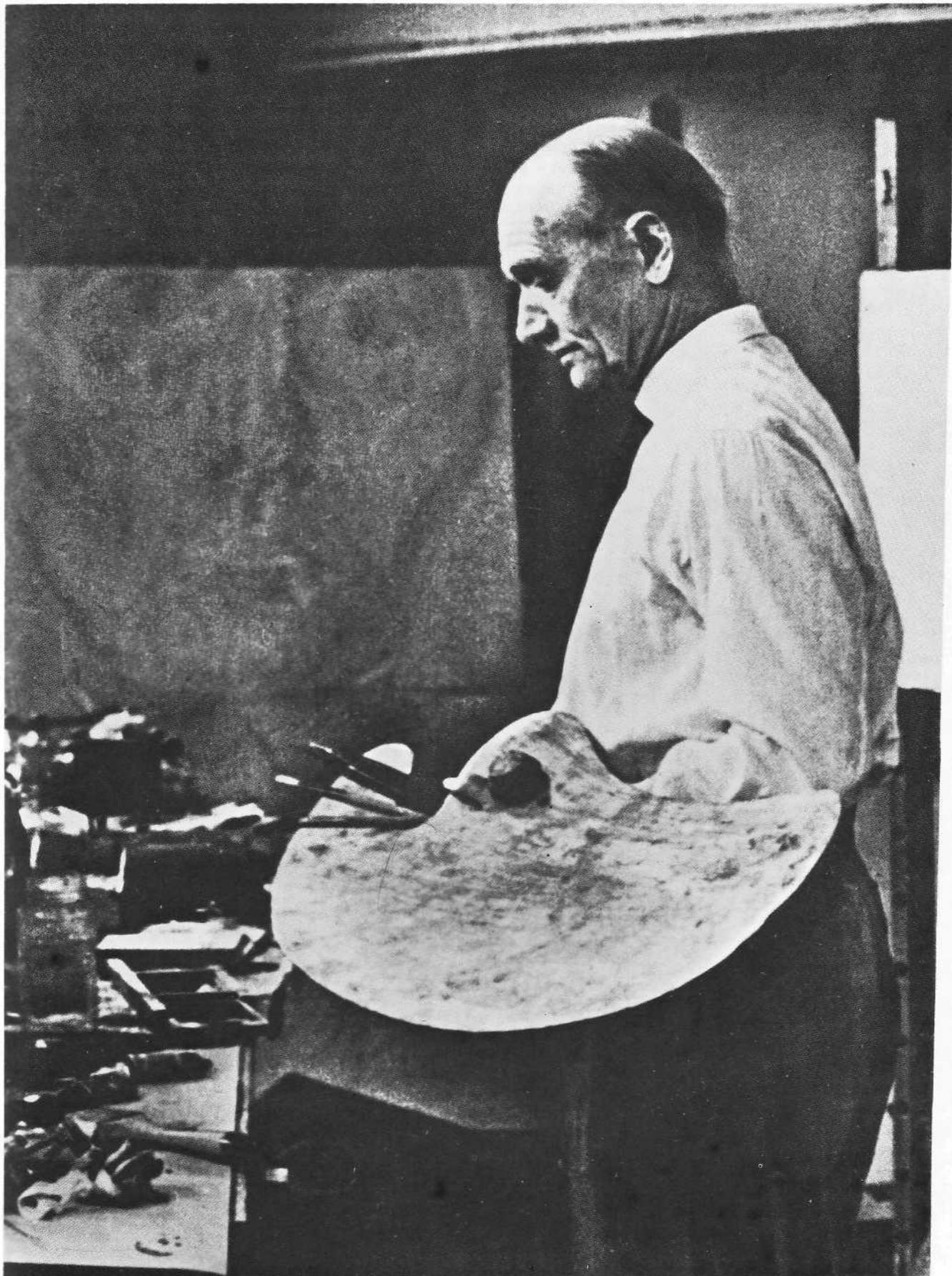
где, однако, изучал только теоретические дисциплины, т. е. не выполнял курсовых проектов. Собственно архитектурным проектированием (учебным) он стал заниматься лишь с 1914 года, т. е. в возрасте двадцати четырех лет, а до этого

почти десять лет осваивал в Училище рисунок и живопись. Мельников пришел в архитектуру с таким уровнем художественного профессионализма, которым не мог похвастаться ни один из его соучеников по архитектурному отделению.



Автопортрет, 1939

К. С. Мельников  
в доме-мастерской  
в Кривоарбатском  
переулке, 1960-е годы

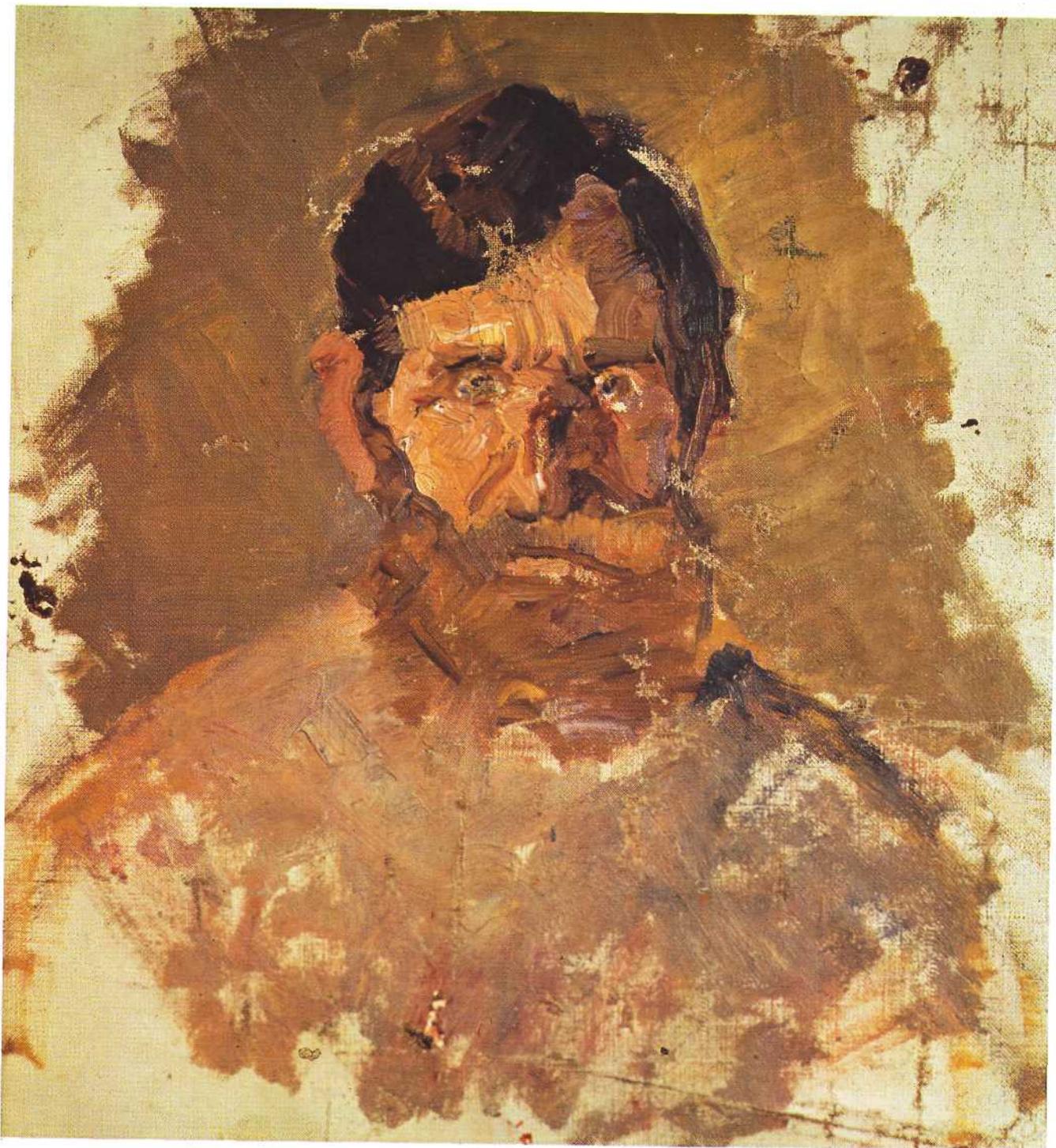


Думаю, что все это сыграло немаловажную роль в дальнейшей творческой деятельности Мельникова в архитектуре. Как творческая личность он созрел тогда, когда приобретал навыки рисовальщика и живописца, присматриваясь к архитектуре как бы со стороны, не осваивая в этот очень важный для себя этап творческого возмужания академических штампов, которыми изобилвала тогда методика преподавания на архитектурном отделении Училища.

Когда же он приступил к непосредственной учебе на архитектурном отделении, он уже сло-

жился как художник, ему уже не страшны были академические штампы. Он осваивал лишь чисто профессиональные приемы и навыки профессии архитектора, пропуская их через свое художническое видение пластики объема, особенности которого проявились уже в его ученических рисунках.

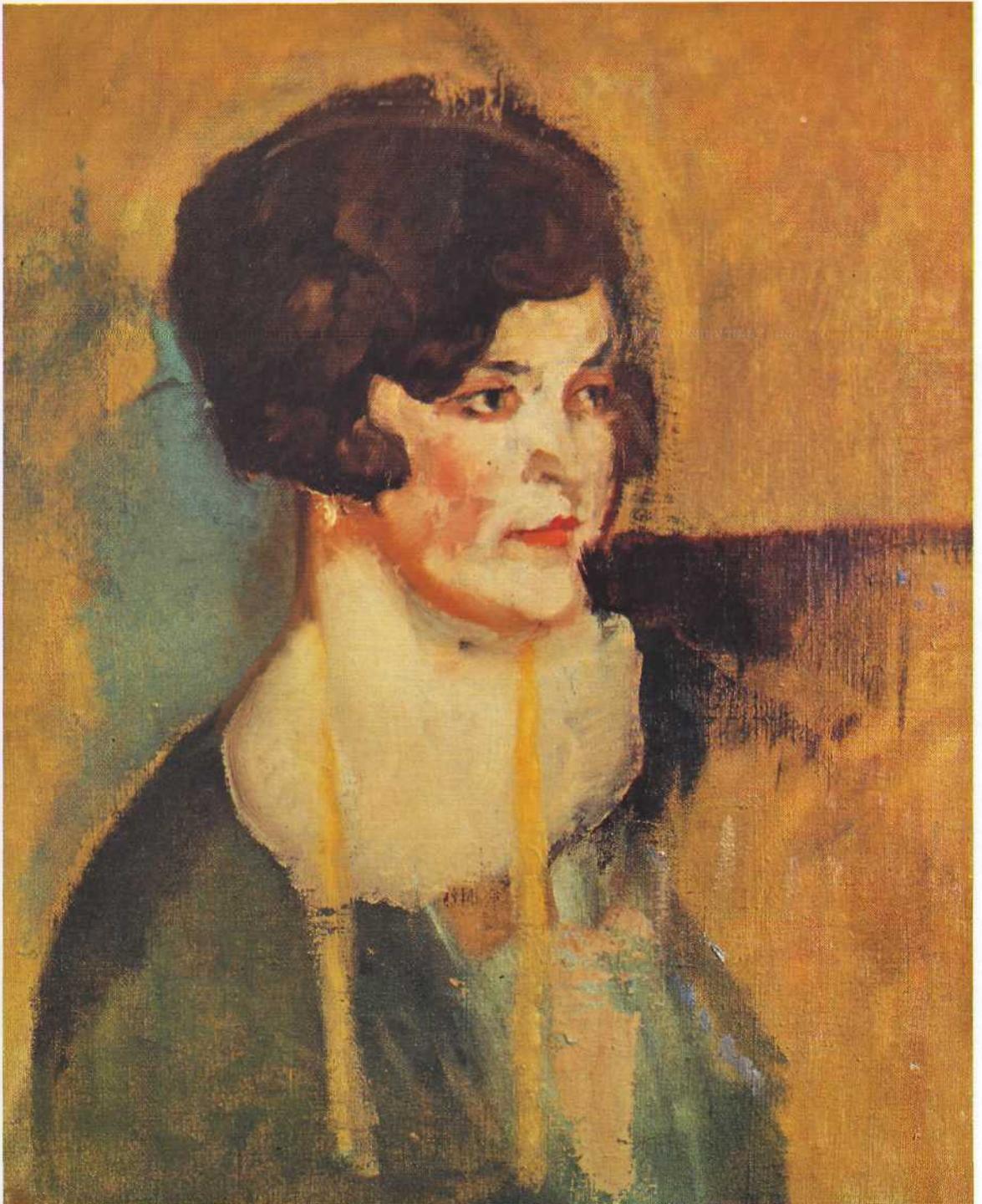
Показательно, что архитектор Мельников во всех вариантах автобиографических записок вспоминает прежде всего своих преподавателей по общеобразовательному и особенно по живописному отделению и практически ничего не пишет



Портрет отца — С. И. Мельникова, 1912—1913

об учебе на архитектурном отделении. Это нельзя считать случайностью. Мельников действительно считал, что для формирования его как творческой личности годы учебы на живописном отделении были решающими. Здесь он пишет этюды в фигурном классе, переходит в натурный класс, где занимается у известного художника А. Архипова. Наконец, для него открываются двери мастерских, где преподавал уважаемый всеми С. Малютин, но где самым любимым учителем был Константин Коровин, «гений живых красок», — как напишет о нем Мельников. «Чарую-

щее обаяние. Мы еще ученики, а с ним возносились в высшую сферу творчества. Щеголь, красавец мужчина, золотая пора возраста, без прически, парижские жилеты, опьяненные глаза, золотой портсигар в наше распоряжение. Приходил редко и то к концу урока, и эта малость была великой. Перстнем резкий стук, и Никанор стремительно открывает ему дверь. Вошел в класс — праздник, работу бросаем, натурщица сходит с подмосток, веером окружаем его, он садится на запачканный табурет. Задымили и слушаем про Париж,.. Однажды глаза его остано-



Портрет жены — А. Г. Мельниковой, 1916

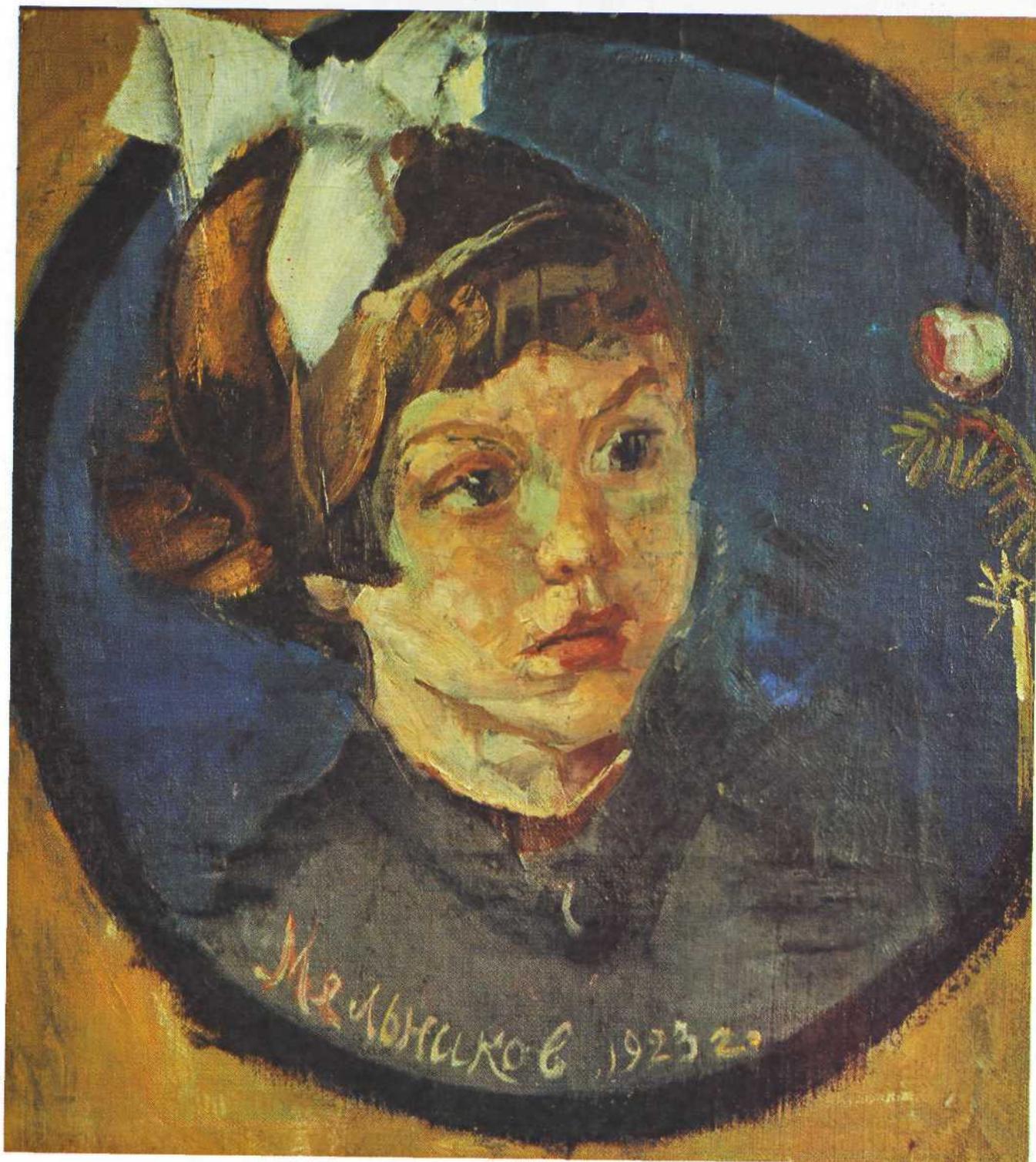
вились на моем этюде. Встал, подошел к полотну, взял мою палитру и кисти, натурщица приняла свою позу (золотокудрявая, его любимица) и начал класть мазки за мазком: — «Вот так! Вот так!» — «Константин Алексеевич, я подложу свежих красок». — «Не надо». Смотрю: живот засиял, я писал его самыми яркими красками, а тут писалось одной фузой, и живот засиял».

Мельников с увлечением занимался на живописном отделении. Преподаватели отмечали его успехи, за живописные этюды ему дважды

присуждалась премия имени братьев П. и М. Третьяковых.

И вот живописное отделение окончено, и Мельников переходит на архитектурное отделение. Его сразу принимают на четвертый курс, но устраивают испытание — он должен вне программы выполнить проект: вестибюль в римском стиле. Он успешно справляется с этим заданием.

В те годы, когда Мельников учился на архитектурном отделении, в среде студентов-архитекторов преобладали совсем не такие настроения, как на живописном. Студенты-живописцы



в 1910—1914 годах учились у тех художников, которые являлись представителями влиятельных творческих течений, были авторитетами в творческой среде. Те художники-преподаватели общеобразовательного и живописного отделений, которых Мельников в автобиографических записках упоминает как своих учителей, в 1905—1914 годах были представителями творческого течения, которое современники называли новым направлением в живописи и которое оформилось тогда в «Союз русских художников». Учителя Мельникова — К. Коровин, С. Малютин, С. Милорадович,



Портрет дочери — Л. К. Мельниковой, 1923

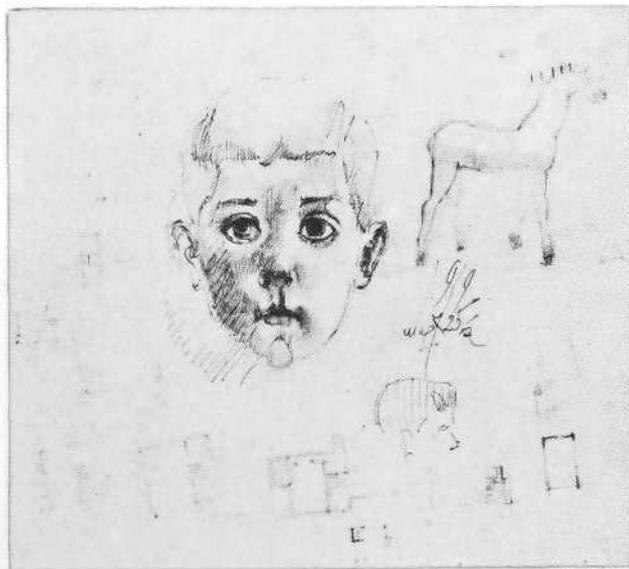
Портрет дочери —  
Л. К. Мельниковой, 1921

Портрет сына —  
В. К. Мельникова, 1919

А. Архипов, С. Иванов, Н. Касаткин, Н. Клодт, В. Бакшеев — были ведущими художниками этого «Союза». Студенты живописного отделения любили своих учителей, видели в них образцы для подражания. Их кумиры были рядом с ними — в стенах Училища.

Иная ситуация была в 1914—1917 годах на архитектурном отделении. Это было связано со специфической ситуацией в русской архитектуре второго десятилетия XX века.

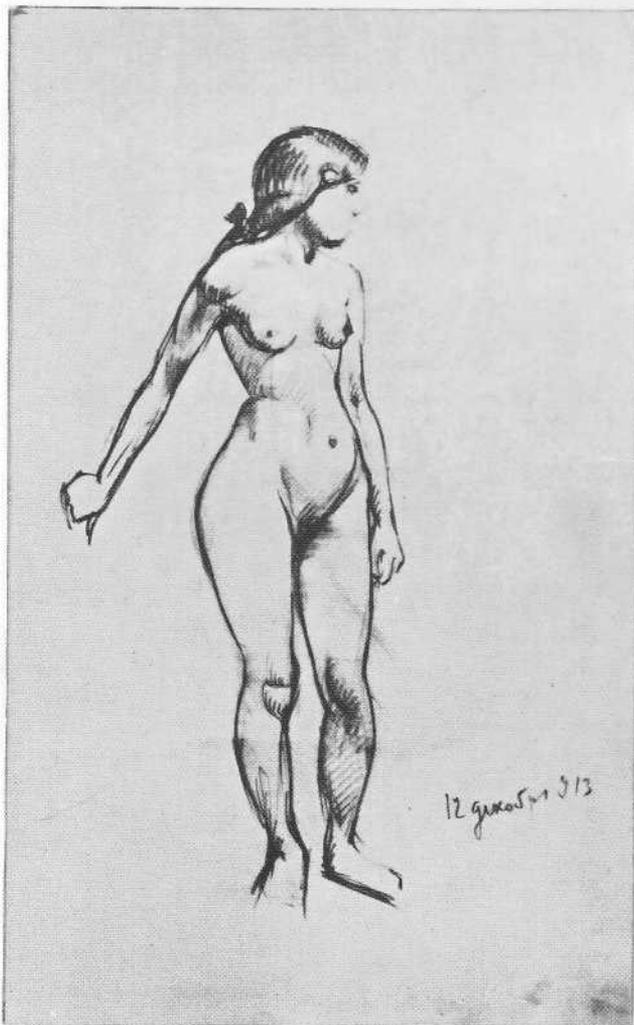
Во второй половине XIX века в русской архитектуре господствовала эклектика, сквозь



которую, как бы прорывались, сменяя друг друга, различные «русские стили», представлявшие собой откровенную стилизацию на темы допетровской архитектуры. На рубеже веков ситуация в русской архитектуре стала еще сложнее — всеобщее увлечение заимствованным с Запада «новым стилем» (модерном), в котором видели долгожданное освобождение от стилистической мешанины эклектики. Молодежь с энтузиазмом встретила «новый стиль», однако уже в начале XX века против модерна стала нарастать волна протеста в художественной среде. В архитектуре знаменем в борьбе против модерна стал русский классицизм конца XVIII — начала XIX века.

Второе десятилетие XX века в отечественной архитектуре — полное господство неоклассики. Это было мощное творческое течение с подлинно классической заправкой. Пожалуй, такого высокого художественного качества неоклассицизм в начале XX века не достигал ни в одной другой стране. Можно сказать, что цвет российской архитектуры работал тогда в неоклассике. Причем интенсивное освоение классического наследия (русский классицизм и Ренессанс) на какой-то стадии привело к появлению оригинальных концепций интерпретации ордерной художественно-композиционной системы, — к тому, что называлось тогда «живой классикой», в которой уже просматривались черты оригинальных концепций формообразования (в пределах классики).

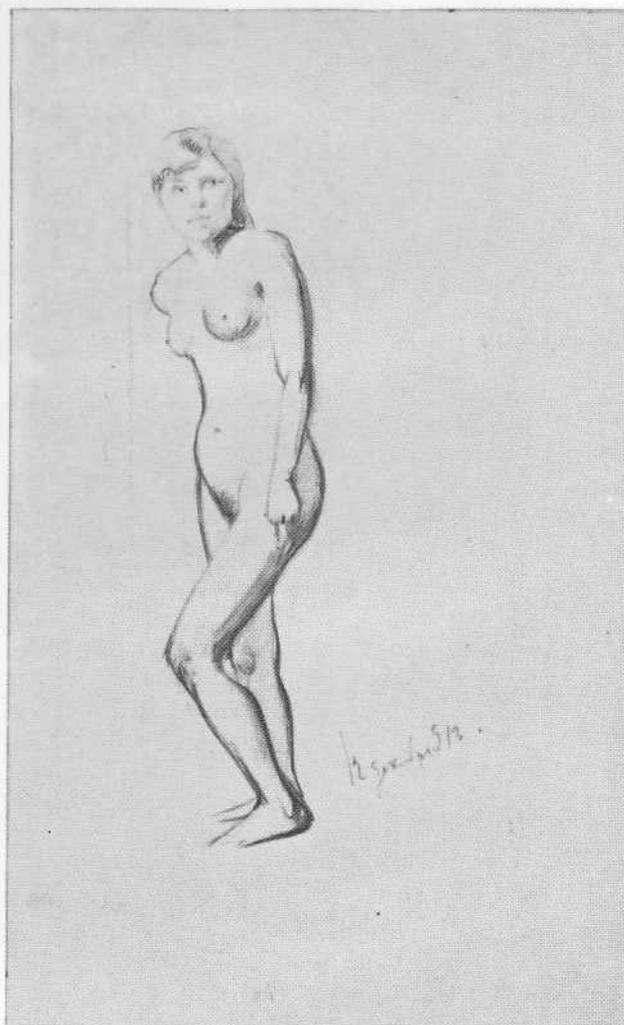
Все это еще больше увеличивало притягательность неоклассики в архитектурной среде. Архитекторы не просто психологически устали от разностилья эклектики, но и стали все яснее осознавать, что это разностилье не позволяет выработать высокий критерий художественной оценки произведений, что ведет к снижению профессионального уровня архитектуры. Неоклассику как направление отличало стилевое единство, что во многом и определяло ее высокий художественный уровень. Кроме того, важной особенностью неоклассики был переход художественно-компози-



ционных поисков с внешнестилистического (что было характерно для эклектики) на более глубокий профессиональный уровень, что и определило появление «живой классики».

Эти качества неоклассики не остались незамеченными в архитектурной среде. Особенно чутко они были восприняты студентами архитектурного отделения Московского Училища, где практиковалось чисто академическое обучение в «стилях». Студенты на курсовых проектах последовательно осваивали различные «стили» (в том числе — барокко, ампир, романский, «русский», «итальянский» и готический стили, стиль Людовика XVI и т. д.), а дипломные проекты,

как правило, делали в духе классики — грандиозные академические стилизации (Музей, 1911; Казино, 1913; Дворец русского посланника в Италии, 1914 и т. д.). Такие методы были характерны и для тех лет, когда на архитектурном отделении учился Мельников. Он выполнял последовательно такие задания: 1914 год — вестибюль в римском стиле и кафе-ресторан в стиле Ренессанс; 1915 год — железнодорожный павильон в романском стиле и двухэтажный корпус для приезжих в стиле Ренессанс; 1916 год — церковь в русском стиле, промышленное училище в стиле русского барокко



и здание военного музея а классическом стиле; 1917 год — дипломный проект: санаторий для раненых офицеров в Крыму (в классике).

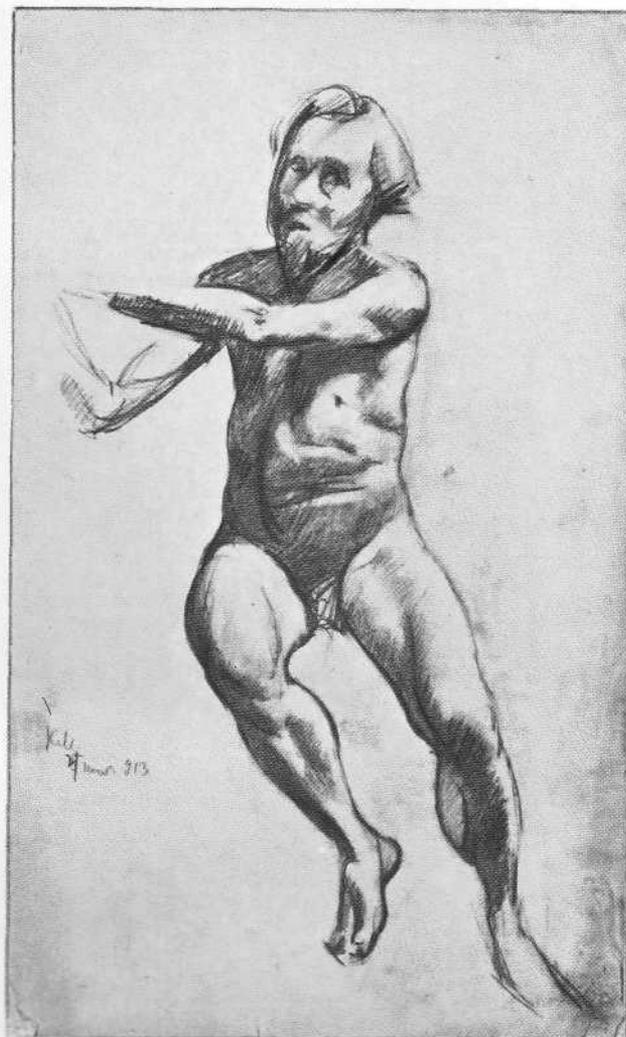
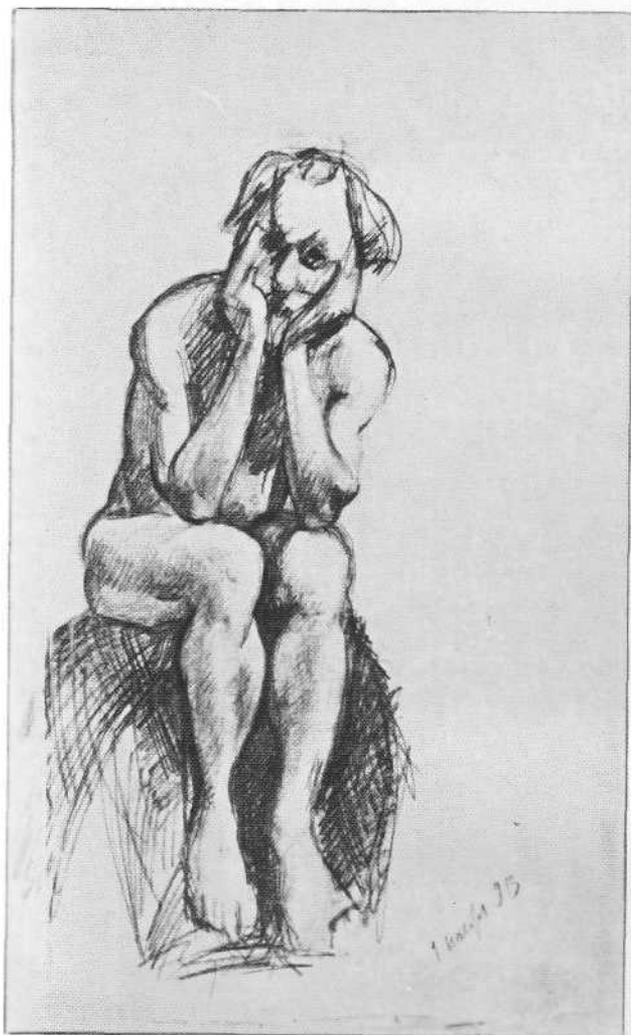
Академические методы обучения приходили во все большее противоречие с реальной архитектурной практикой, где формировались творческие направления, ориентированные на стилевое единство и высокий художественный уровень.

Все это вызвало брожение среди студентов архитектурного отделения Училища именно в те годы, когда там проходил курс обучения Мельников. Студенты протестовали не против традиционалистской направленности преподавания. Не было тяги к новым конструкциям

или материалам и связанным с ними новым возможностям формообразования, не привлекали и такие новые художественные направления, как модерн (югендстиль, сецессион). Не стремились студенты и расширить диапазон средств художественной выразительности — он и так в условиях эклектики и стилизации был расширен почти беспредельно (студенты штудировали увражи с архитектурным наследием чуть ли не всех времен и народов). Студенты хотели углубления именно художественного образования, не ремесленного усвоения внешних приемов стилиза-

ции, а освоения художественного мастерства. Они хотели учиться не просто у профессионалов-преподавателей, а у мастеров архитектуры, имеющих свои творческие концепции и пользующихся популярностью у молодежи.

В 1915 году студенты архитектурного отделения Училища взяли на себя инициативу подготовки выставки работ к пятидесятилетнему юбилею отделения, которое отмечалось в 1916 году. Они избрали из своей среды комиссию и жюри выставки. От имени студентов был подготовлен доклад «Расцвет современной русской ар-



Рисунки  
К. С. Мельникова —  
студента живописного  
факультета Московского  
училища живописи, ваяния  
и зодчества, 1913.

хитектуры и отношение к нему Училища живописи, ваяния и зодчества».

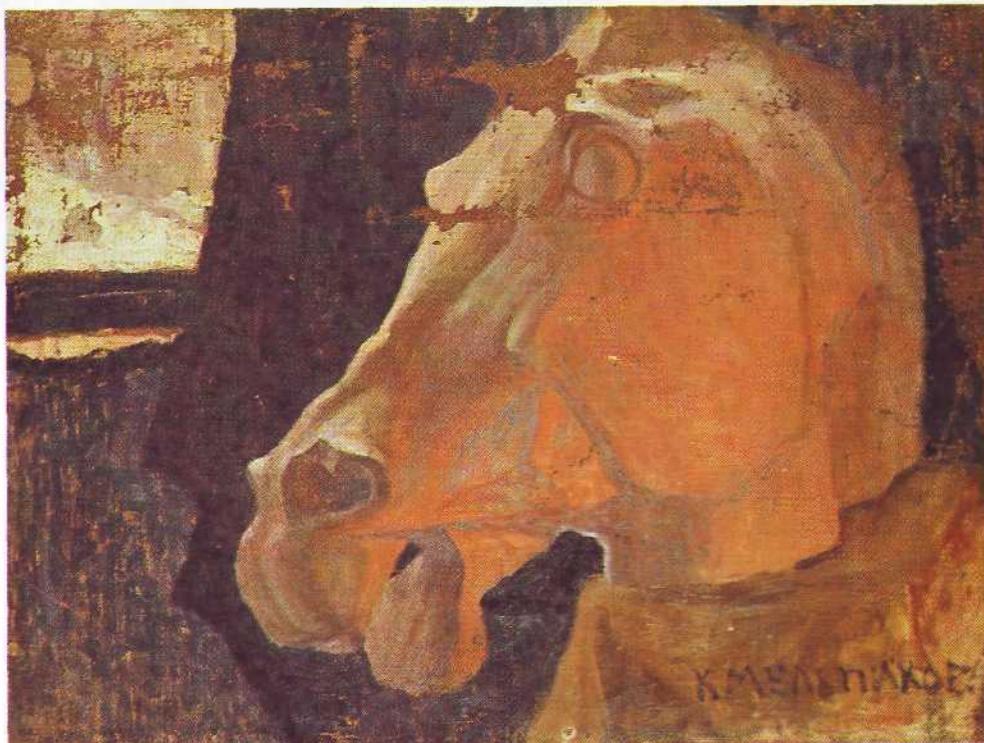
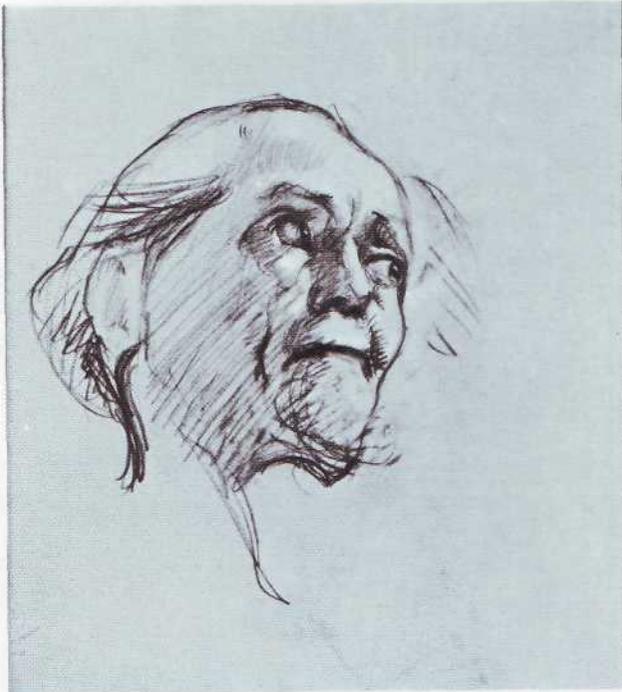
В докладе дается резко критическая оценка русской архитектуры рубежа веков и высоко оценивается неоклассика как «новое направление, которое пришло на смену тому архитектурному течению второй половины XIX века, характерною особенностью которого является полная упадочность и эклектизм форм». Далее говорится, что эта эпоха упадка «дала целый ряд архитекторов, проводивших в жизнь свои идеи, или, вернее, свою беспринципность, не только возведением построек, но и своей педагогической деятельностью, той деятельностью, которая выли-

лась в пагубную форму забивания живого интереса учеников к архитектуре и сознательного желания сделать из нас своих продолжателей безличного творчества, если это только таковым можно назвать. Подобный тип преподавателей с особенной любовью культивируется в стенах нашего Училища».

В этом докладе студенты говорили о необходимости привлечения в Училище в качестве преподавателей представителей «нового направления» (неоклассиков), перечислив «выдающихся из них» — И. Жолтовского, И. Фомина, В. Щуко,

М. Перетятковича, М. Лялевича, выделив, однако, среди них И. Жолтовского как «наиболее выдающегося».

Мельников, без сомнения, разделял эти взгляды. Ни в автобиографических записках, ни в беседах со мной он никогда не упоминал имен тех преподавателей-архитекторов, учеником которых он себя считает. Это, конечно, не забывчивость, так как имена своих учителей-художников он называл охотно и вспоминал их с благодарностью (К. Коровин, С. Малютин, А. Архипов и др.).



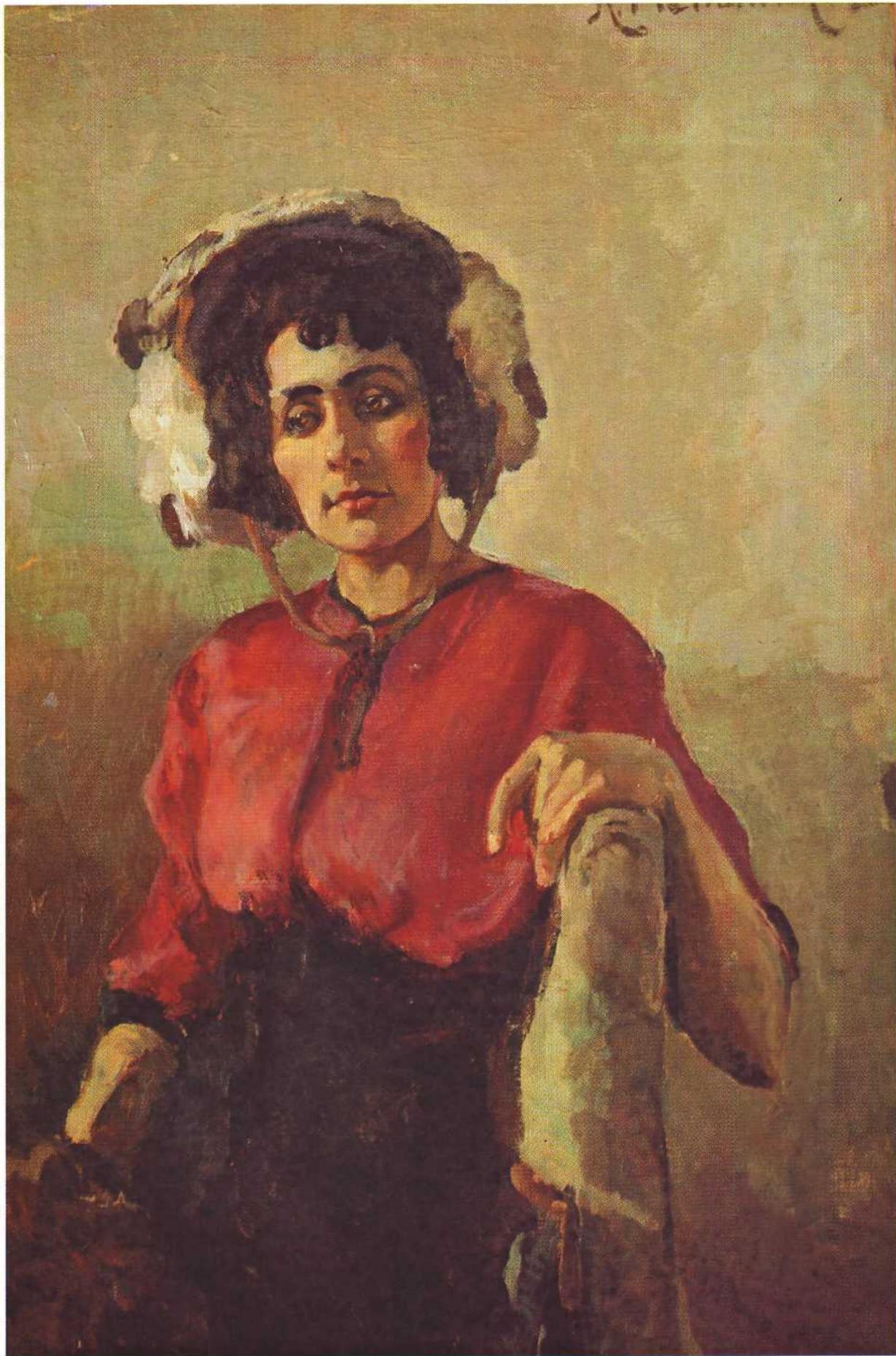
1	2
3	4

Портрет старика, 1914

Женский портрет, 1914

Гипсовая голова лошади,  
1910—1911

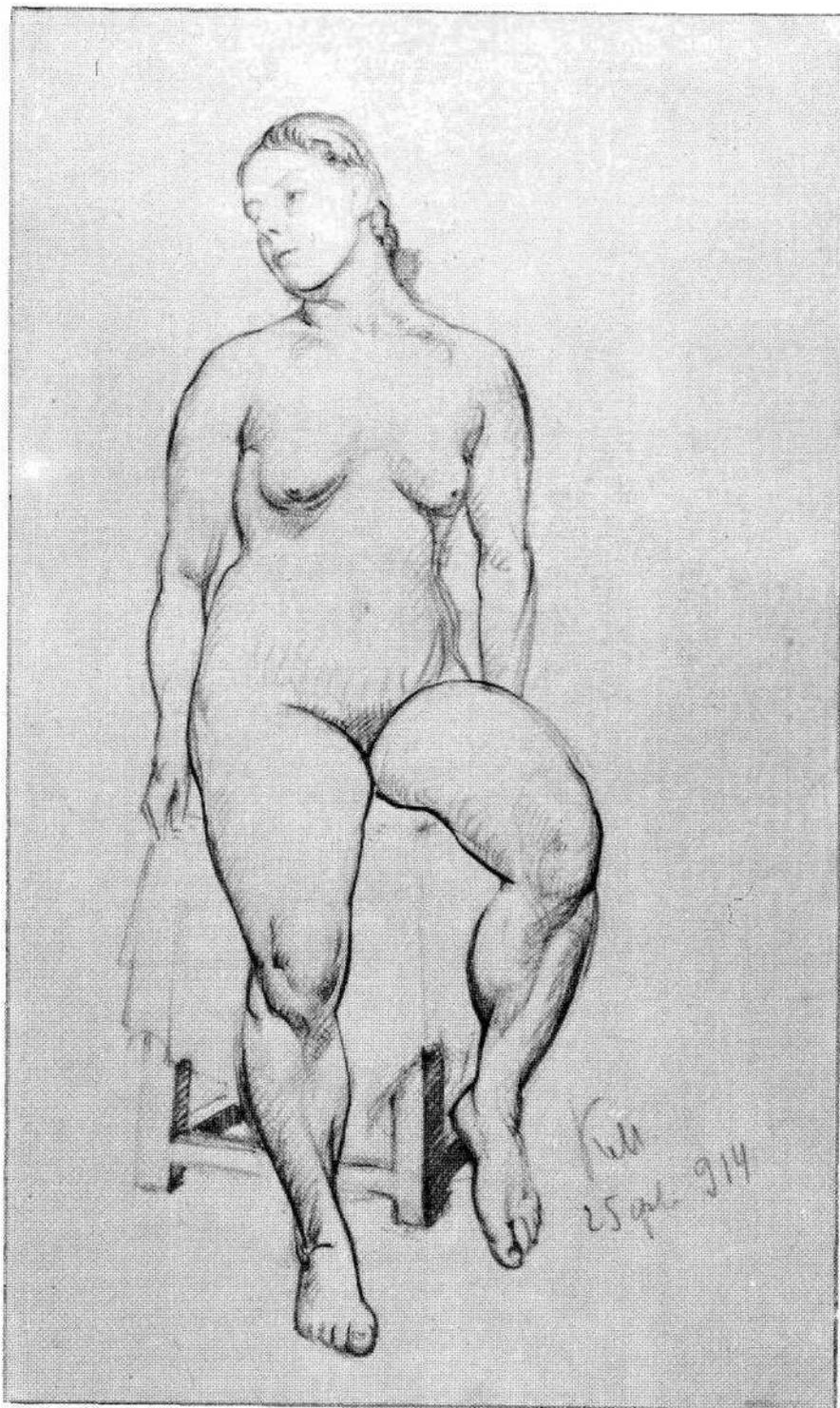
Натурщица, 1913



В архитектуре Константин Степанович считал своим учителем, пожалуй, только И. Жолтовского. Об этом он говорил и в беседах со мной, очень высоко оценивая Жолтовского как творческую личность. Такая оценка Мельниковым Жолтовского (а это было во время наших первых бесед в 1965 году) была для меня неожиданной. Казалось бы, что именно к этому архитектору у него должны были быть творческие и даже личные претензии, так как период неоакадемизма («украшательства»), когда Мельников был предан забвению, прошел под флагом творческого

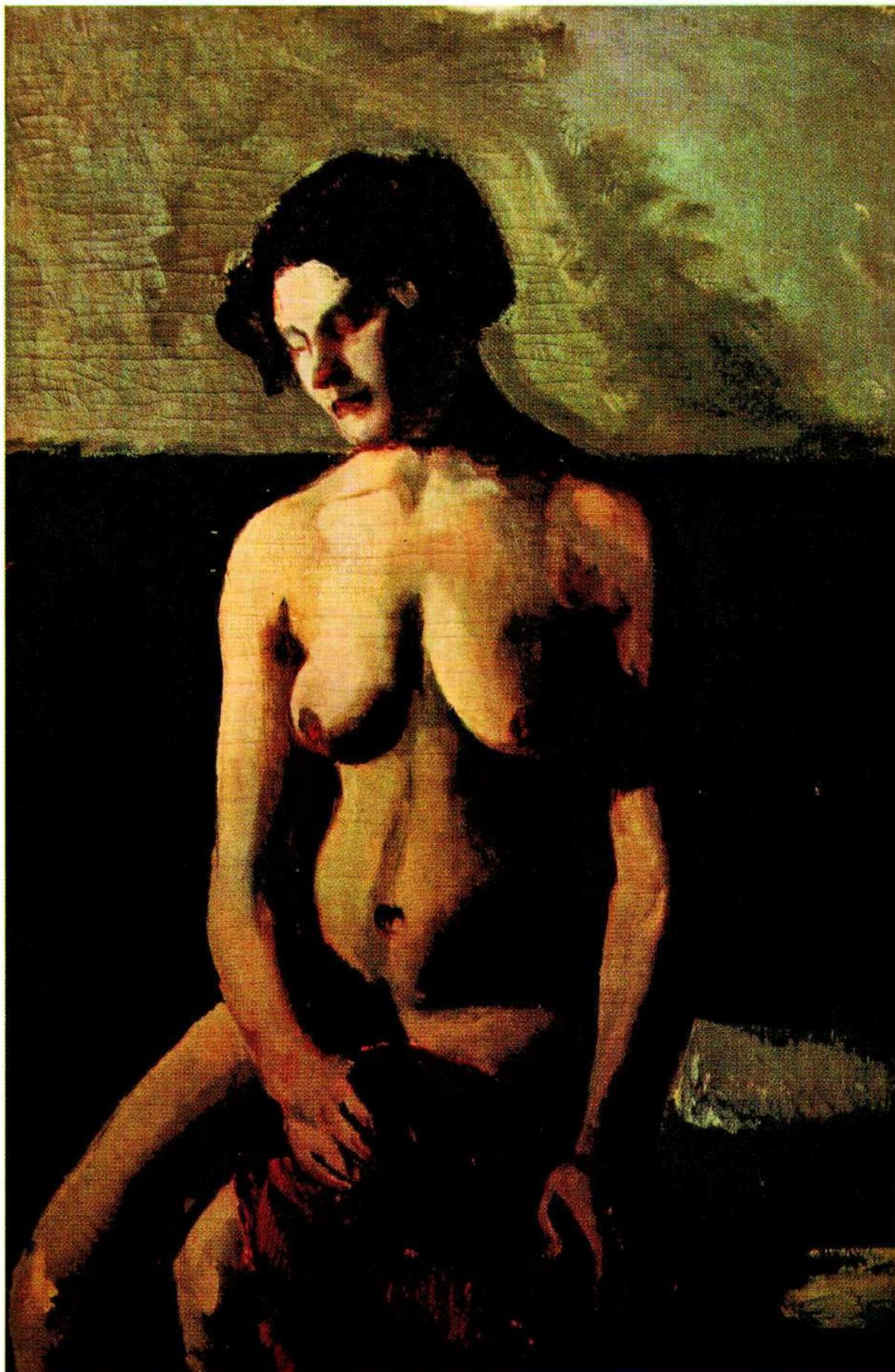
лидерства Жолтовского. Однако у Константина Степановича было свое понимание роли Жолтовского в истории отечественной архитектуры. Он на всю жизнь остался благодарен Жолтовскому за те уроки понимания архитектуры как искусства, которые он получил от его бесед в 1917 — 1918 годах.

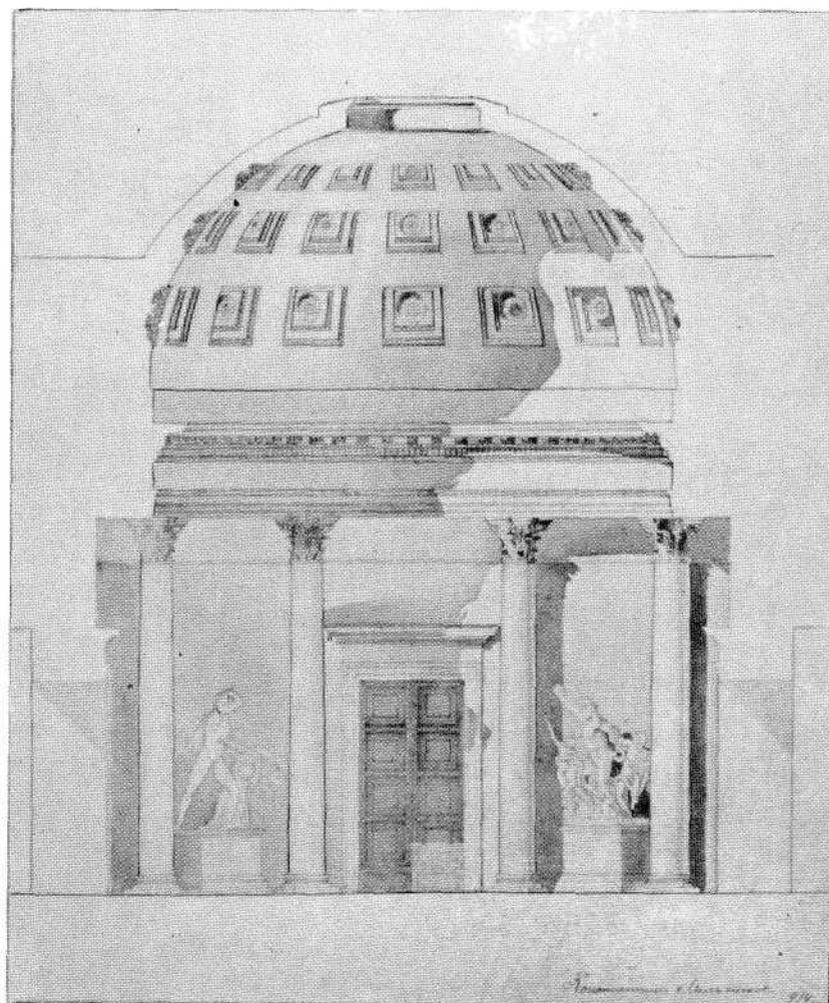
В 1915 и 1916 годах студентам архитектурного отделения Училища так и не удалось добиться приглашения в качестве преподавателей представителей «нового направления». После февральской революции 1917 года студенты Училища



Натурщица, 1914

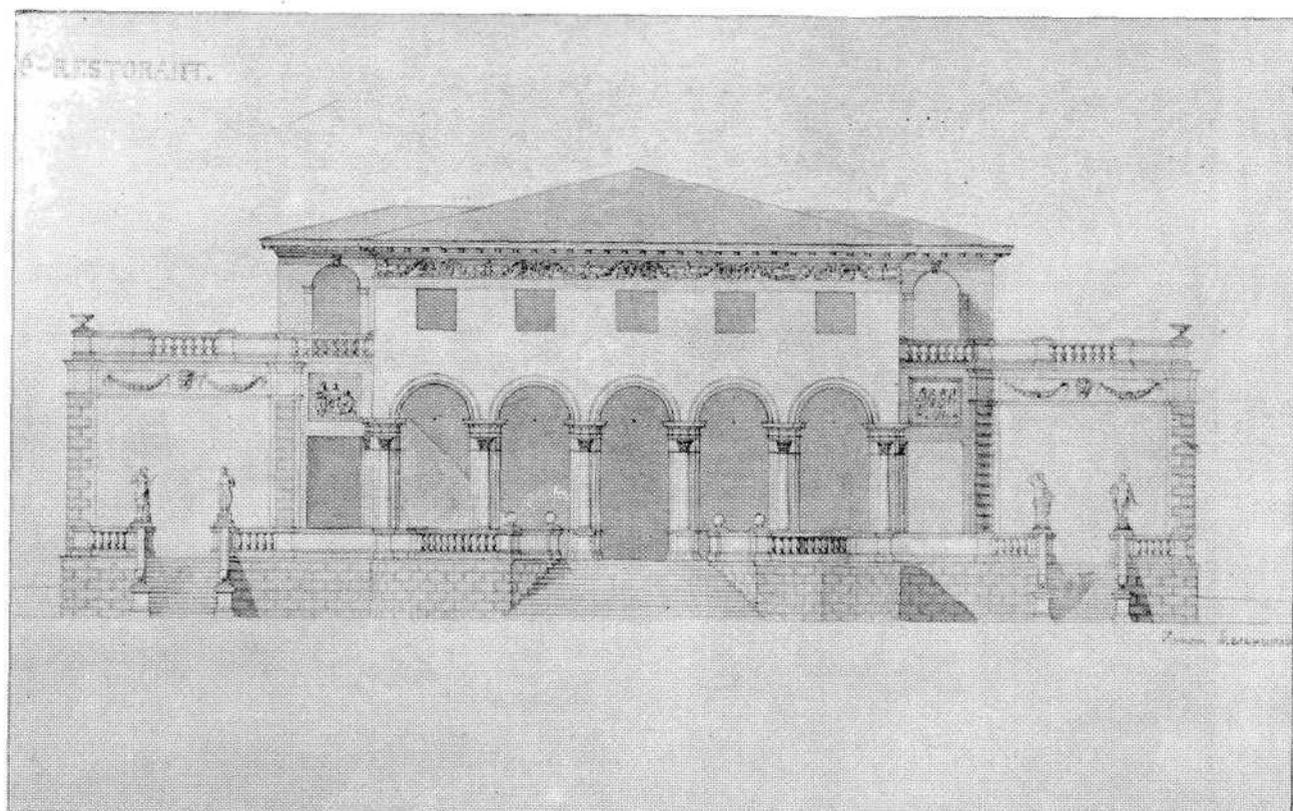
Натурщица, 1913

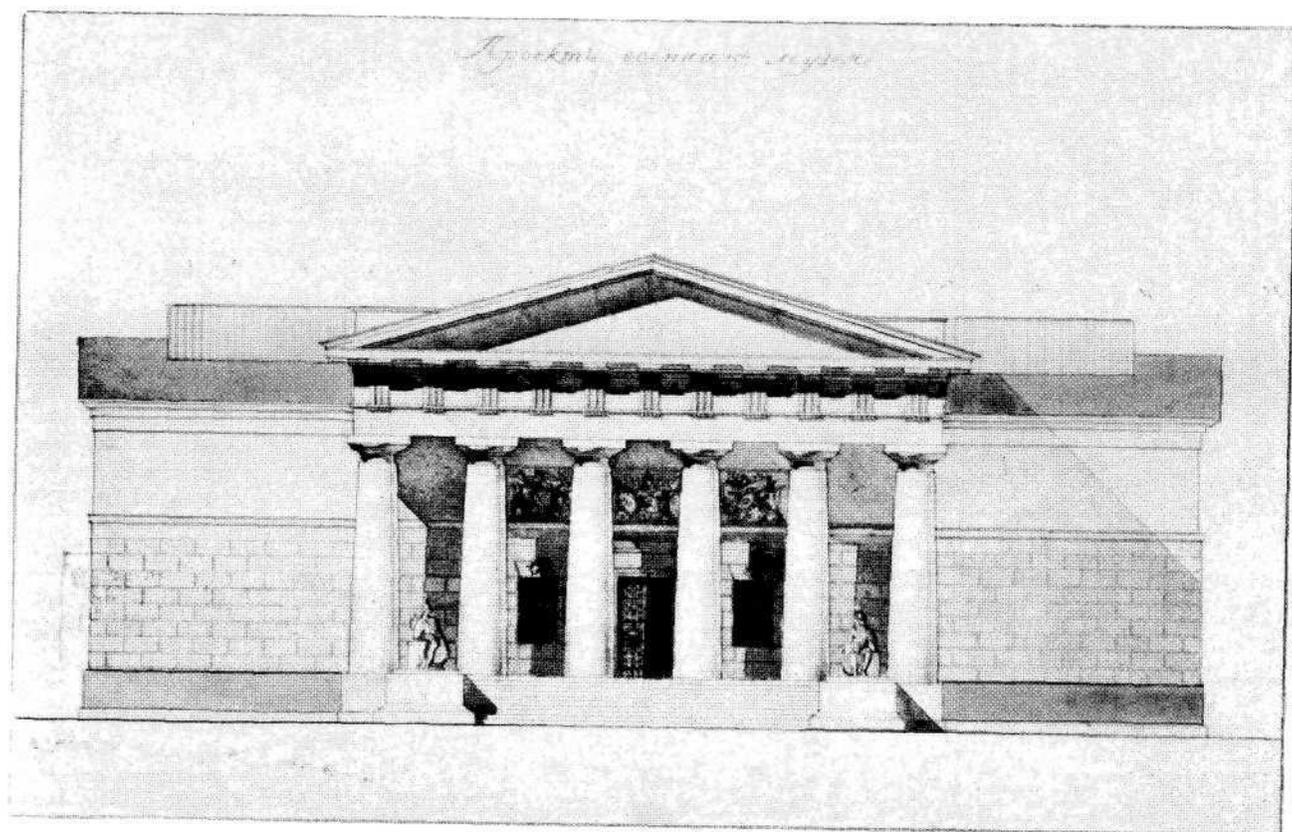
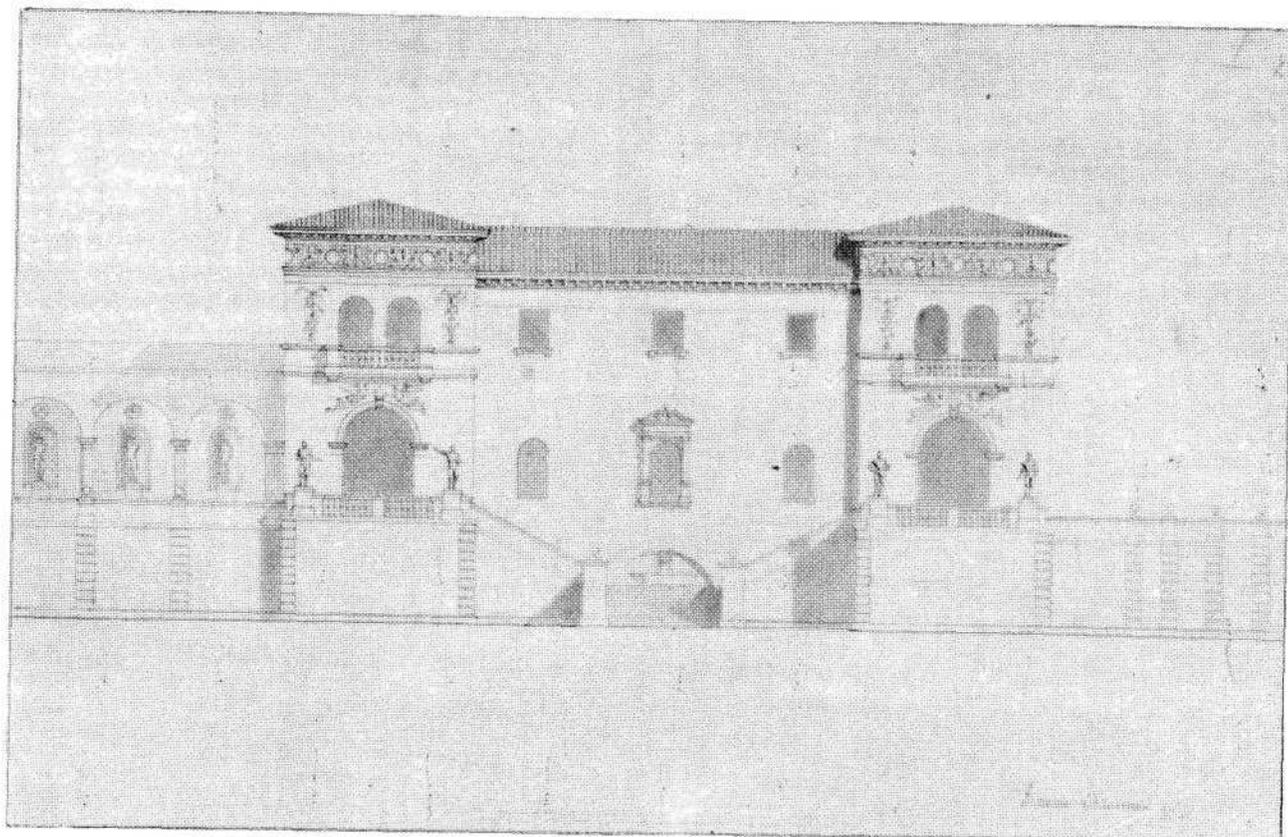




Студенческие проекты (курсовые)  
 1 — вестибюль в римском стиле. Студенческий проект, 1914. Разрез 2 — загородный кафе-ресторан в стиле Ренессанс. Студенческий проект, 1914. Фасад; 3 — двухэтажный корпус для приезжих в стиле Ренессанс. Студенческий проект, 1915. Фасад; 4 — военный музей в классическом стиле. Студенческий проект, 1916. Фасад

113  
 214



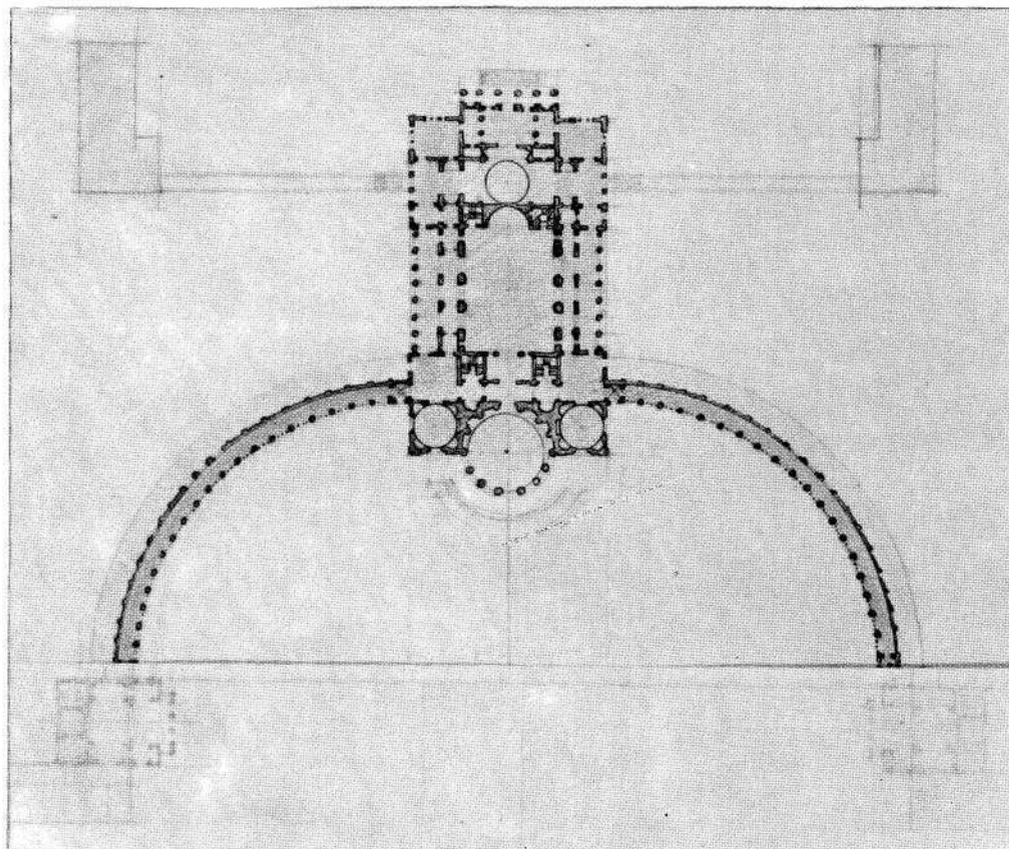
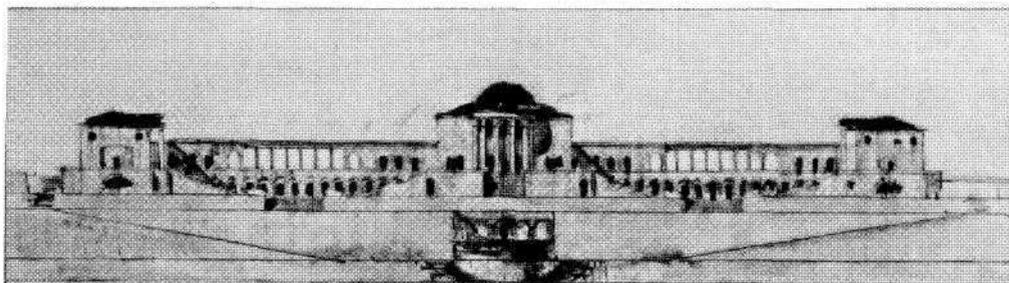


активно выступили за реформу как организации, так и методики преподавания. Сразу же возник вопрос о приглашении новых преподавателей. Речь шла прежде всего о И. Жолтовском и А. Щусеве, которых студенты требовали включить в Совет преподавателей.

Уже весной 1917 года в Училище появляется Жолтовский, с энтузиазмом встреченный студентами. Хотя преподавал Жолтовский на старших курсах, на его беседы ходили студенты всех курсов. Выразили желание заниматься у Жолтовского и те, кто фактически уже закон-

чил (или заканчивал) тогда курс обучения, среди них К. Мельников, Н. Ладовский и др. Эти выпускники Училища, завершавшие свои дипломные проекты, вновь превратились в прилежных учеников и под руководством Жолтовского анализировали памятники итальянского Ренессанса.

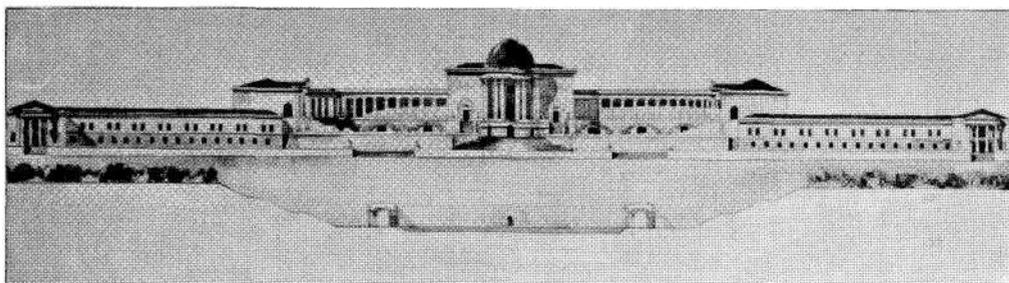
Жолтовский вел занятия в виде бесед, анализируя художественные проблемы архитектуры. Он не учил выпускников Училища как надо проектировать (они уже прошли курс обучения), не пытался передать им свои архитектур-



1  
2  
3

Санаторий для раненых офицеров в Крыму. Неоконченный дипломный проект, 1917.

1 — фасад (эскиз); 2 — план (неоконченный чертёж); 3 — фасад

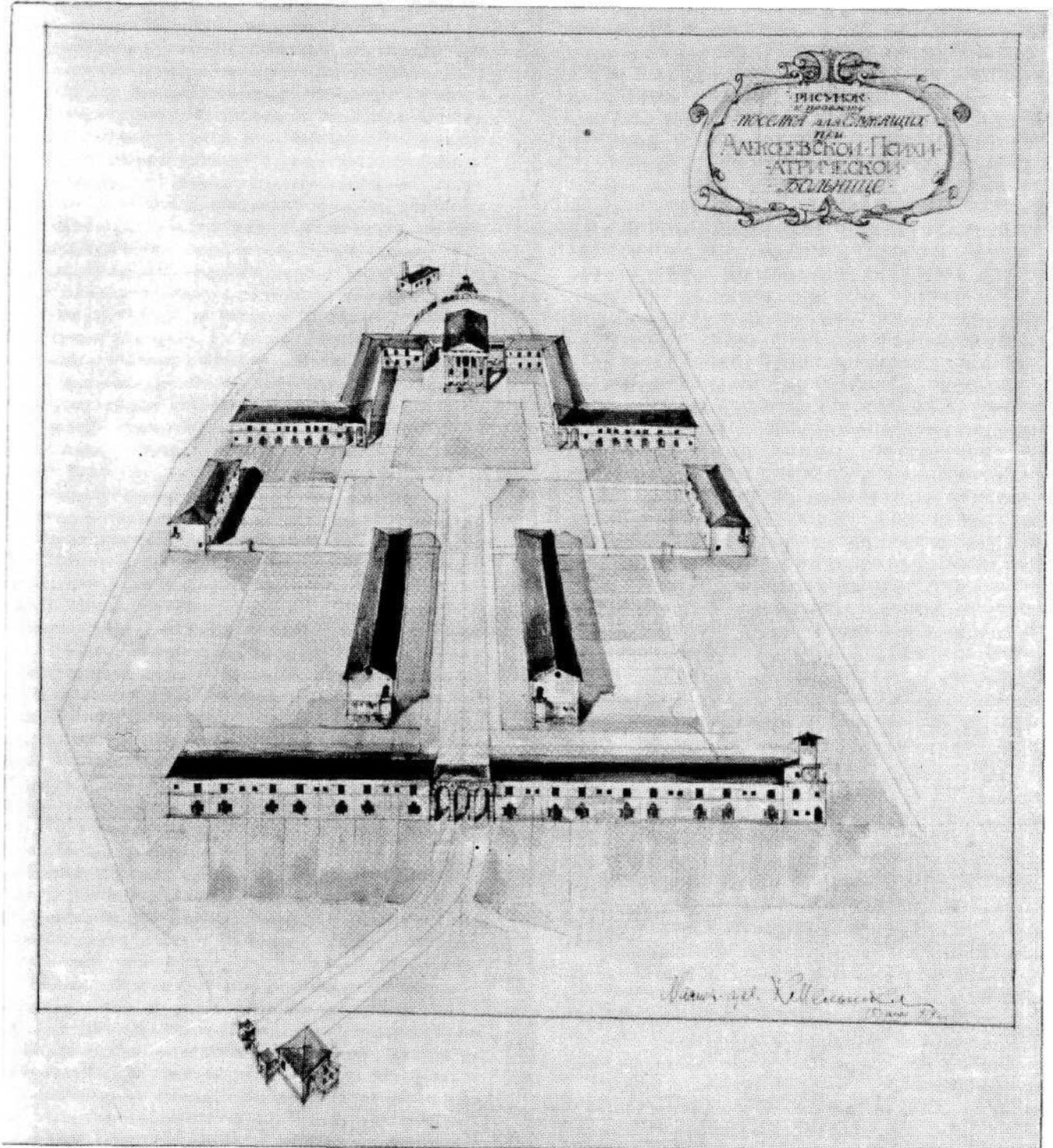


Проект поселка для служащих Алексеевской психиатрической больницы в Москве, 1919. Перспектива

ные симпатии, а говорил о художественных закономерностях архитектуры, анализировал вместе со студентами выдающиеся произведения архитектуры. Беседы, в которых принимал участие Мельников, продолжались и в 1918 году в Архитектурной мастерской Моссовета, где молодые архитекторы работали под руководством Жолтовского. Он собирал их у себя дома и вел беседы, прививая им любовь к архитектуре как к искусству. Эти беседы произвели тогда большое впечатление на Константина Степановича. Это были «очаровательные вечера», го-

ворил он и добавлял, что вспоминает о них с большой благодарностью. Он вообще считал, что без Жолтовского не было бы многих мастеров 20-х годов, так как именно Жолтовский привил им любовь к настоящей архитектуре.

Внимание Мельникова к творческому кредо Жолтовского в 1917—1918 годах объяснялось тем, что, еще будучи студентом, он увлекался и восхищался постройками и проектами Жолтовского. Константин Степанович говорил, что в дореволюционные годы Жолтовский по сравнению со стилизаторами и эклектиками воспри-



нимался как новатор именно потому, что он откровенно и с большим мастерством использовал наследие Ренессанса. По мнению Мельникова, Жолтовский (в автобиографических записках он его называет «непреклонный аристократ-эстет») не стремился показать себя (как это делали Фомин или Щуко), он показывал Ренессанс и в такой блестящей форме, что можно было уже и не ездить в Италию.

Особенно высоко Константин Степанович оценивал такие постройки Жолтовского, как особняк на Спиридоновке, дом Скакового общества, жилые дома поселка АМО, банк на Неглинной. Постройки Жолтовского на сельскохозяйственной выставке 1923 года ему не нравились, а дом на Моховой он считал неудачей Жолтовского.

Мельников и многие другие молодые архитекторы, прошедшие в 1917—1918 годах через циклы бесед Жолтовского, через год-два стремительно порвали с неоклассикой, вступив в острый творческий конфликт с лидерами этого течения и прежде всего с Жолтовским.

И все же, оценивая весь процесс профессионального становления Мельникова как архитектора, приходится признать, что наибольшее влияние оказали на него контакты с Жолтовским.

Из Училища живописи, ваяния и зодчества Мельников вышел оформившимся художником — это бесспорно. Но как архитектор он получил там все же прежде всего сугубо профессиональные навыки. Окончательно как оригинальная творческая личность в архитектуре он сформировался уже вне Училища, в 1917—1922 годах, причем важнейшую роль сыграло здесь полученное им художественное образование, т. е. Мельников — живописец и рисовальщик как бы незримо присутствовал во всем, что делал Мельников-архитектор. «В линиях живопись обрела дом», — писал о себе Мельников, имея в виду переход после окончания живописного отделения на архитектурное. И действительно, живопись впоследствии многообразно проявилась в его архитектурных работах — в решении пространства, в манере подачи проектов и т. д.

## Начало творческого пути

На старших курсах архитектурного отделения Училища и в первые годы после его окончания Мельников работает в духе неоклассики.

Еще студентом он был привлечен известным специалистом по промышленной архитектуре А. Кузнецовым к проектированию первого в России автомобильного завода АМО (ныне завод имени Лихачева). Конструктивная часть проекта разрабатывалась выдающимся инженером А. Лолейтом. Мельников отвечал за архитектурно-художественные вопросы.

Молодой студент уже в первой практической работе проявил твердость в отстаивании своих творческих принципов. Он проектировал фасады административного и ряда производственных корпусов. Административному корпусу он считал возможным придать репрезентативный облик.

Фасады производственных корпусов (по контрасту с административным) Мельников проектировал очень сдержанно. По поводу архитектурного облика производственных цехов у Мельникова произошел молчаливый заочный спор с Кузнецовым. Мельников сделал в карандаше простой фасад цеха и ушел. Пришел А. Кузнецов и пририсовал ордерные детали. Мельников на другой день стер эти детали и все сделал опять по-своему. Кузнецов еще раз возобновил детали, Мельников вновь все стер и восстановил свой вариант. На следующий день Мельников увидел, что Кузнецов оставил нетронутым его вариант. Так и строили.

Проекты Мельникова 1919—1920 годов показывают, что он, оставаясь приверженцем неоклассики, постепенно переносил центр тяжести в создании архитектурного образа с ордерных деталей на общую объемно-пространственную композицию. Показательны в этом отношении два проекта: поселок для служащих при психиатрической больнице и дом-коммуна. Первый жилой комплекс решен в традициях классики (как в общей планировке, так и в деталях зданий), второй — это смелый объемно-планировочный эксперимент (жилой корпус образует огромный овал с внутренним двором, и ордерные детали уже почти отсутствуют). В проектах 1920 года (каменные и деревянные жилые дома для рабочих) продолжался процесс очищения фасадов от ордерных деталей, и Мельников все пристальнее всматривается в объемно-пространственную структуру зданий, пытаясь именно в ней найти формообразующие возможности создания нового архитектурно-художественного образа.

Мельников завершил свое архитектурное образование в 1917 году, т. е. как архитектор он был ровесником Советской России (диплом архитектора он получил в мае 1918 года).

В 1964 году в автобиографии он так писал об Октябрьской революции: «Октябрьским ураганом потрясся весь мир. Заколебались до фундаментов вековые устои существования людей, обнажились первичные законы справедливых требований жизни, и каждый живой из нас, в этот редкий истории народов момент, легко мог заметить бескорыстие и чистоту природного языка искусства, — этого кристального источника, слабого самозащитой и могучего по силе перевоплощения человеческих страстей в красоту их переживания».

Ни одно место Земли не имело столь ясного Знамения будущего. Только широко распластанная на мощном континенте, безответно-трепетная Россия восприняла на себя одна всю современную новизну испытаний, проб и экспериментов.

А рядом Запад притих, издали ждал... чего? У себя там строил, не переставая, но, конечно, не следовало бы так настойчиво претендовать на начало того, чем сейчас современное человечество пользуется — в кровавых лужах, выпавшей из гнезда России, зарождалось обновление».

В начале 1918 года была создана как «Трудовая артель» (с принятым затем на общем собрании

уставом) Архитектурная мастерская Моссовета. Мастерская («артель») имела своеобразную структуру. Во главе стоял главный мастер — И. Жолтовский, который играл роль творческого руководителя и консультанта. Работали в мастерской под руководством старшего мастера А. Щусева мастера (дипломированные архитекторы) и подмастерья (в основном студенты). Разрабатывались проекты по перепланировке Москвы (центр и периферийные районы) — план «Новая Москва». К. Мельников, Н. Ладовский, И. Голосов, Л. Веснин, А. Рухлядев, П. Голосов, И. Гринберг, В. Кокорин, Э. Норверт, А. Поляков, И. Фидлер, С. Чернышев и другие были среди мастеров этой мастерской (нас было «двенадцать апостолов», говорил Мельников). Мельников разрабатывал проект планировки Бутырского района Москвы, а также (совместно с А. Поляковым и И. Фидлером) района Ходынского поля.

В 1918 году в нашей стране была осуществлена реформа художественного образования. Вместо различных типов художественных учебных заведений была создана единая система Государственных свободных художественных мастерских (ГСХМ). Московское строгановское художественно-промышленное училище и Училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы в Первые и Вторые ГСХМ. На архитектурном факультете Вторых ГСХМ, где мастерские возглавляли И. Жолтовский, А. Щусев и И. Рьельский, в 1919—1920 годах начались брожения среди студентов, выступавших уже против «живой классики». Осенью 1920 года в результате слияния Первых и Вторых ГСХМ был образован Вхутемас. На его архитектурном факультете постепенно оформляются три центра со своими творческими концепциями и принципами преподавания: академические мастерские (председатель предметной комиссии И. Жолтовский, преподаватели А. Щусев, Э. Норверт, В. Кокорин, И. Рьельский, Л. Веснин и др.), объединенные левые мастерские — Обмас (Н. Ладовский, Н. Докучаев, В. Кринский) и отдельная самостоятельная мастерская И. Голосова и К. Мельникова, носившая поочередно названия: Синтетическая мастерская № 2, Мастерская экспериментальной архитектуры, Новая Академия. Во вновь созданные левые мастерские (Обмас и Новую Академию) перешли многие студенты из старых мастерских.

Получилось так, что те, кто еще недавно в недрах этого же архитектурного факультета боролись вместе со своими товарищами за внедрение в преподавание неоклассики, а затем прошли через циклы бесед Жолтовского, теперь вместе с новым поколением студентов боролись против засилья в архитектурной школе той же неоклассики.

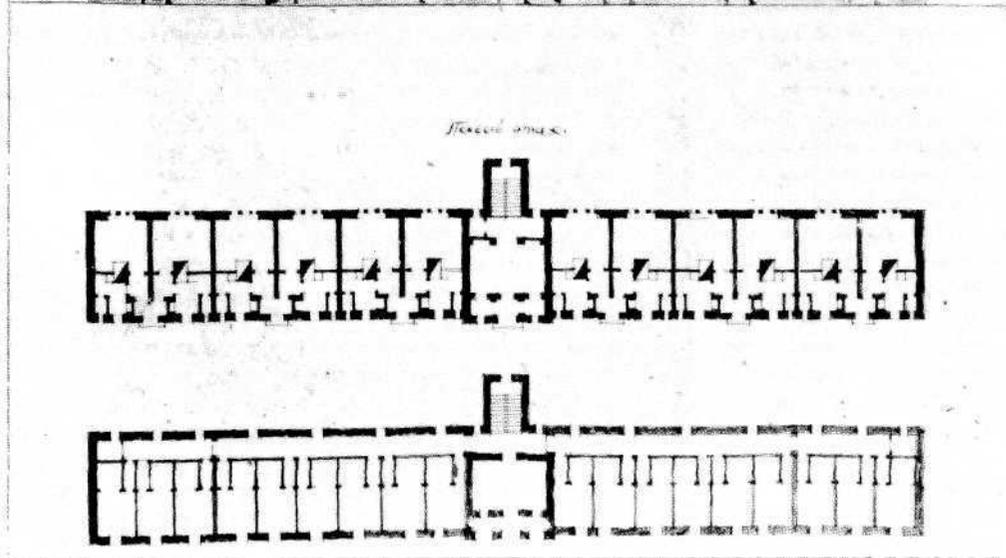
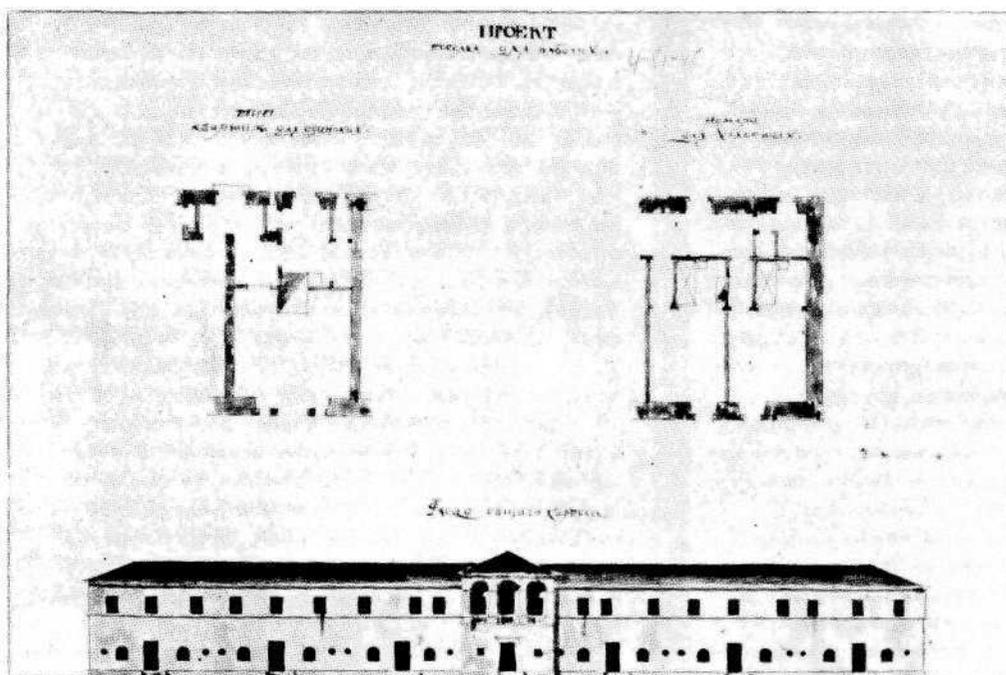
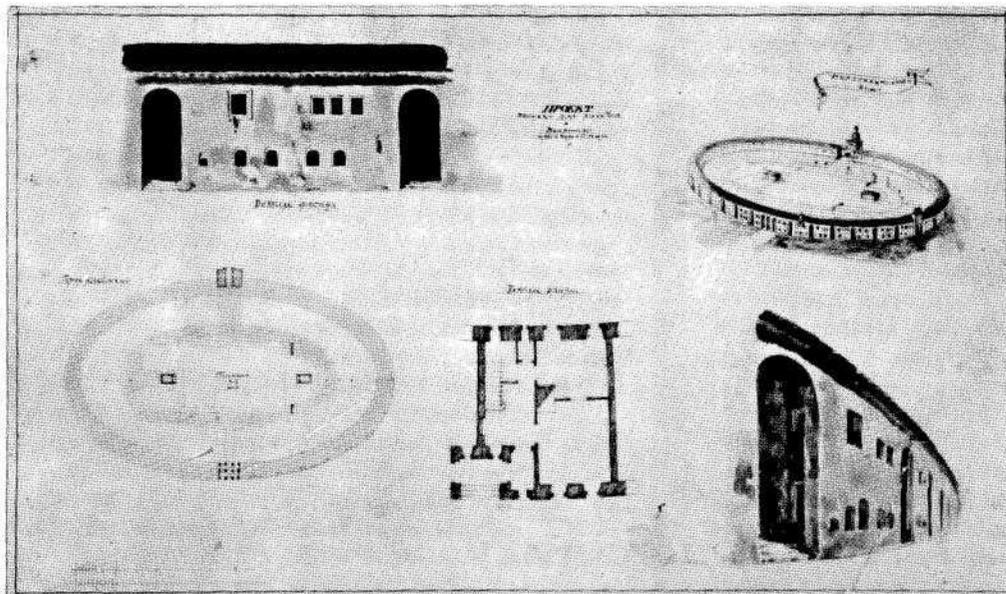
Вновь созданные левые мастерские требовали создания при каждой из них самостоятельной предметной комиссии, определяющей методику преподавания, а следовательно, и творческую направленность мастерских.

Первым добился самостоятельности Обмас, в связи с чем архитектурный факультет Вхутемаса был разделен на два отделения, каждое

со своей предметной комиссией. Мастерская экспериментальной архитектуры (Новая Академия) оказалась в сложном положении. И. Голосов и К. Мельников отказались присоединиться и к «академическому», и к «левому» отделению, добиваясь самостоятельности в определении методики преподавания. Лишь в ноябре 1922 года мастерская И. Голосова и К. Мельникова была признана третьей самостоятельной группой на архитектурном факультете. (Однако к лету 1924 года Новую Академию все же слили с академическим отделением архитектурного факультета, и Мельников ушел из Вхутемаса.)

Борьба во Вхутемасе отражала обострение творческой борьбы в самой архитектуре на этапе формирования новой архитектуры. Лидеры творческих течений обратили тогда особое внимание на высшую архитектурную школу, где готовилось молодое поколение архитекторов. За влияние на это поколение и шла борьба. В начале 20-х годов во Вхутемасе в творческой борьбе столкнулись лидеры трех творческих течений — И. Жолтовский (неоренессансная школа — одна из самых влиятельных в рамках неоклассики), И. Голосов (символический динамизм) и Н. Ладовский (рационализм). В середине 20-х годов во Вхутемасе появляется мастерская лидера архитектурного конструктивизма А. Веснина. Каждый из этих архитекторов преподавал на основе своего метода: изучения классического ордера (И. Жолтовский), построения архитектурных организмов с выявлением движения (И. Голосов), психоаналитического метода (Н. Ладовский), функционального метода (А. Веснин).

Мельников пристально присматривался ко всем творческим течениям и связанным с ними методам преподавания. Можно даже сказать, что в той или иной степени он осваивал в этих методах то, что ему было близко. На какое-то время он увлекся и личностью лидера творческого течения, и его концепцией формообразования, но затем на определенной стадии освоения и осмысления принципов и приемов Мельников все осторожнее начинал относиться к самой творческой системе данной конкретной концепции. Что-то сопротивлялось в его собственной творческой личности полному признанию кредо того или иного творческого течения. И это было не раз. Сначала он увлекся концепцией Жолтовского, но его не удовлетворила ориентация на определенную традиционную художественно-композиционную систему (классический ордер). Затем он сближается с И. Голосовым, но вскоре приемы и средства символического динамизма покажутся ему ограниченными. Его очень привлекла логичность концепции Ладовского, и он даже вступает в созданную им в 1923 году творческую организацию рационалистов — АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов), но и эта концепция кажется ему в чем-то излишне рассудочной. Когда в 1923—1924 учебном году на архитектурном факультете Вхутемаса началось новое брожение среди студентов, направленное уже против «формального» метода преподавания на основе концепций Ладовского и Голосова, Мель-



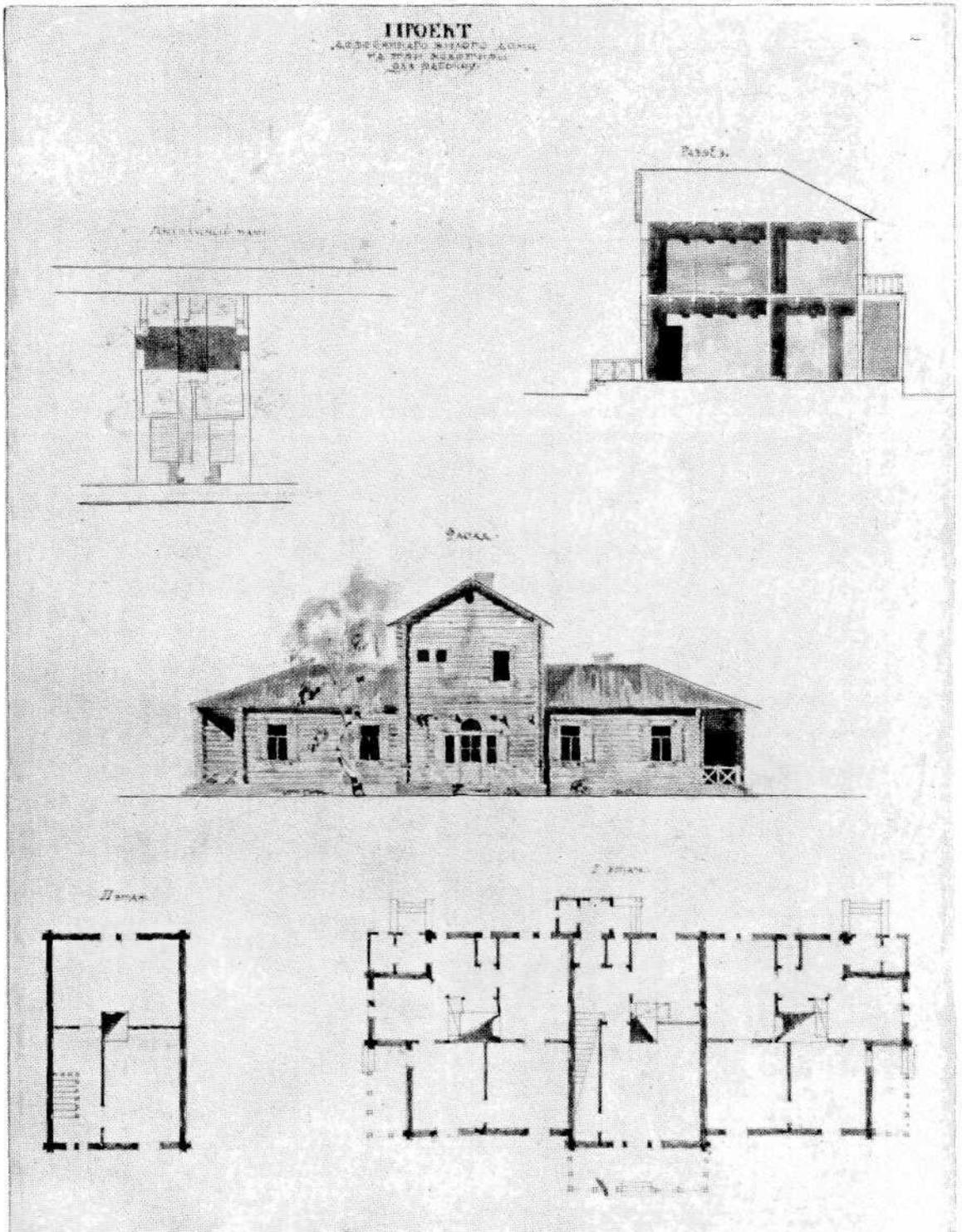
Поселок для рабочих. Конкурсный проект, 1920. Перспектива, фасад, генплан, план квартиры (первый этаж)

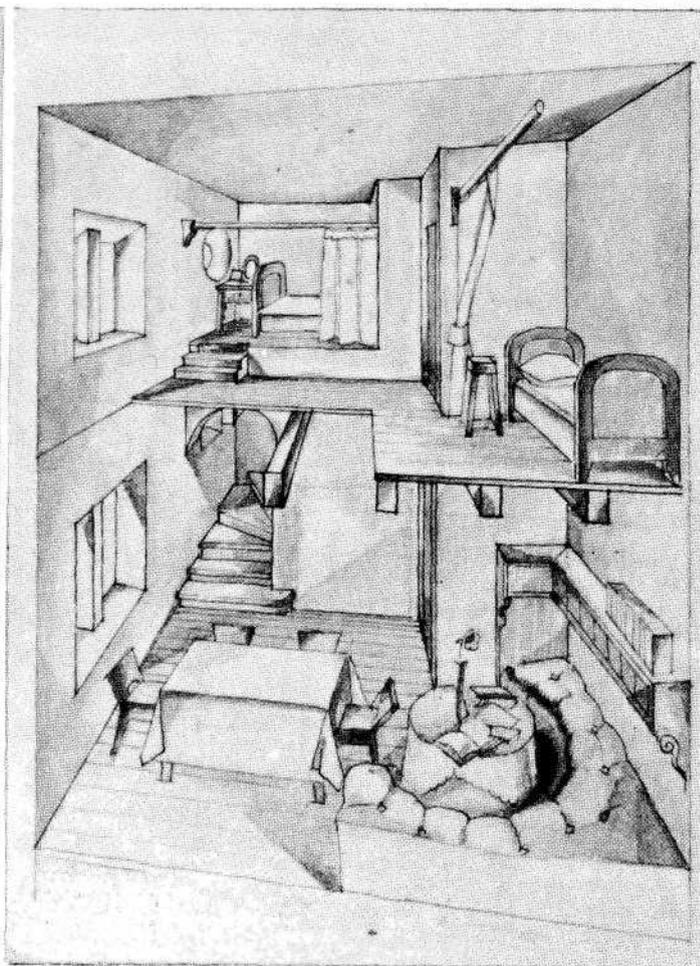
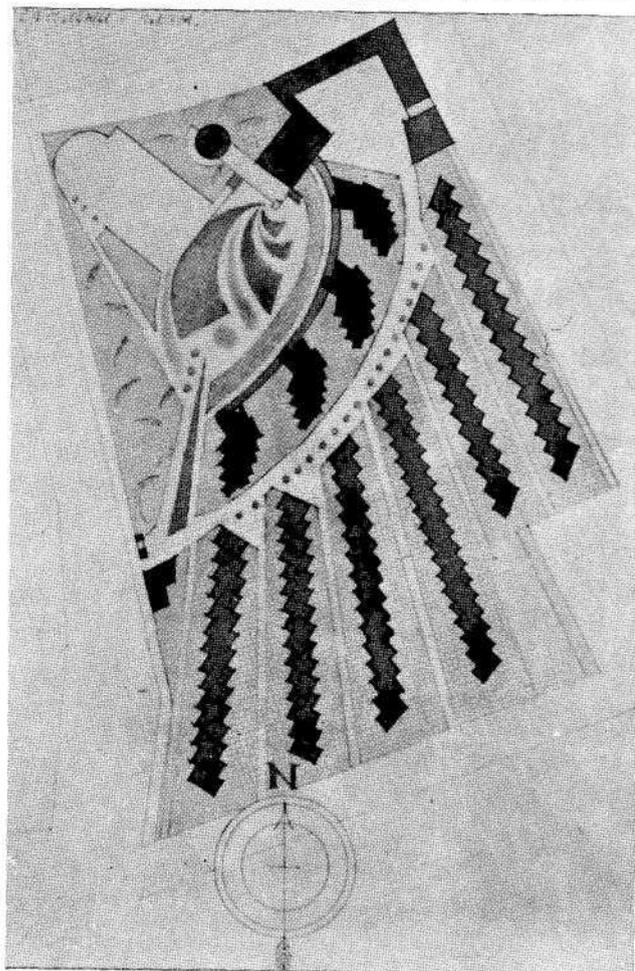
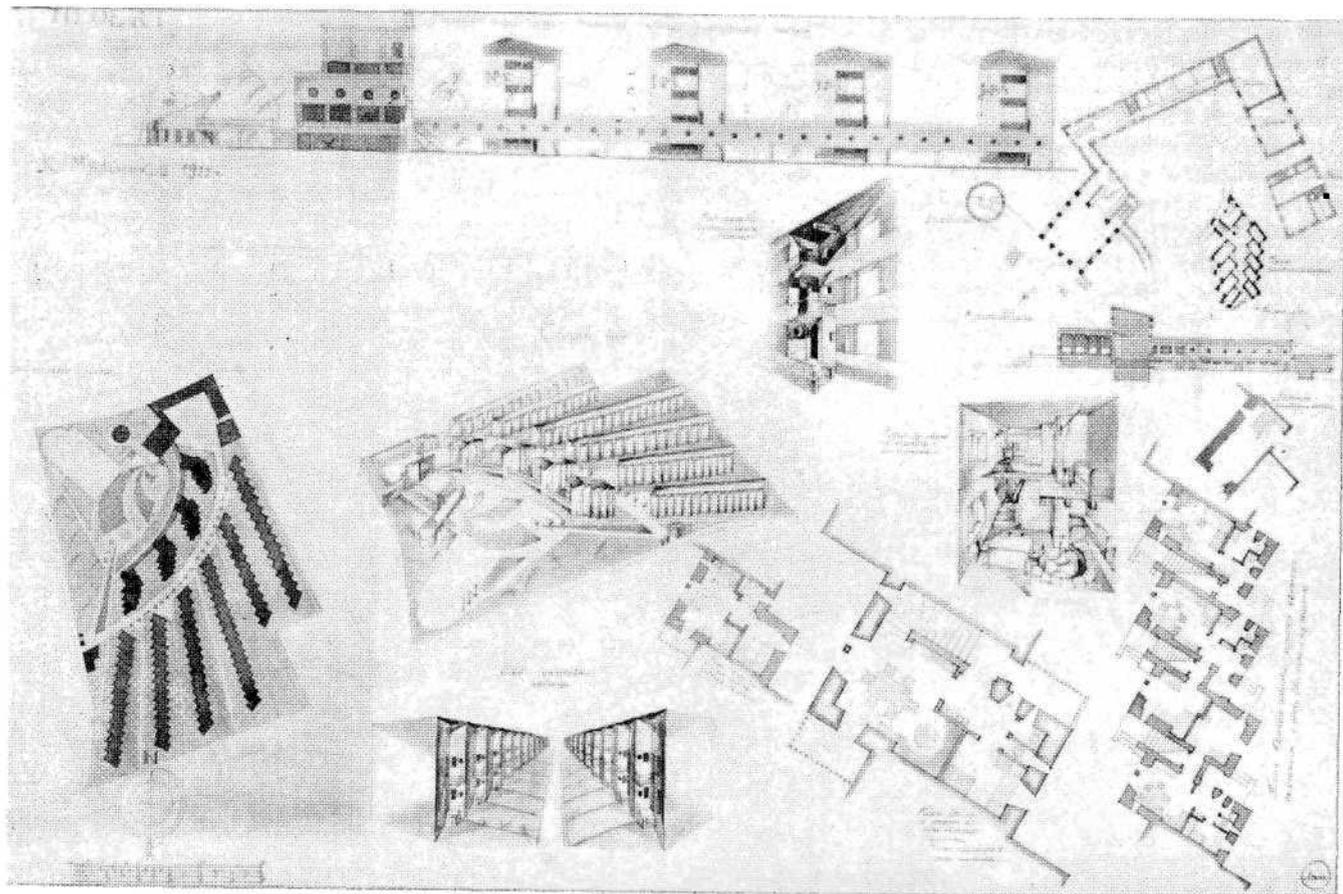
Проект жилого дома в поселке для рабочих, 1920. Фасад и планы

Проекты трехквартирного деревянного жилого дома для рабочих, 1920. Фасад, разрез, генплан, планы

ников с сочувствием отнесся к исканиям студентов и вместе с ними участвовал в начале 1924 года на заседаниях вновь созданной архитектурной группы — ЛЕФа — ИНХУКа. Но вскоре он увидел, что противопоставляемый формальному методу конструктивизм имеет свои жесткие ограничения, многие из которых для Мельникова были неприемлемы. Эти контакты Мельникова с взаимодействующими и противоборствующими творческими концепциями все больше убеждали его в том, что не только ни одна из них не устраивает его до конца, но что ему вообще противопока-

зана такая модель формирования творческой концепции, на базе которой можно создать тщательно разработанную методику преподавания. Это, разумеется, не значит, что концепции И. Жолтовского, И. Голосова, Н. Ладовского или А. Веснина были в чем-то творчески ущербны. Нет, уже то, что на их базе можно было создать методику преподавания, говорит об уровне разработанности этих концепций и определяет их высокий класс. Просто талант Мельникова был иного рода, не просто высокой, но редкостной пробы. Это был как бы постоянно действующий генератор





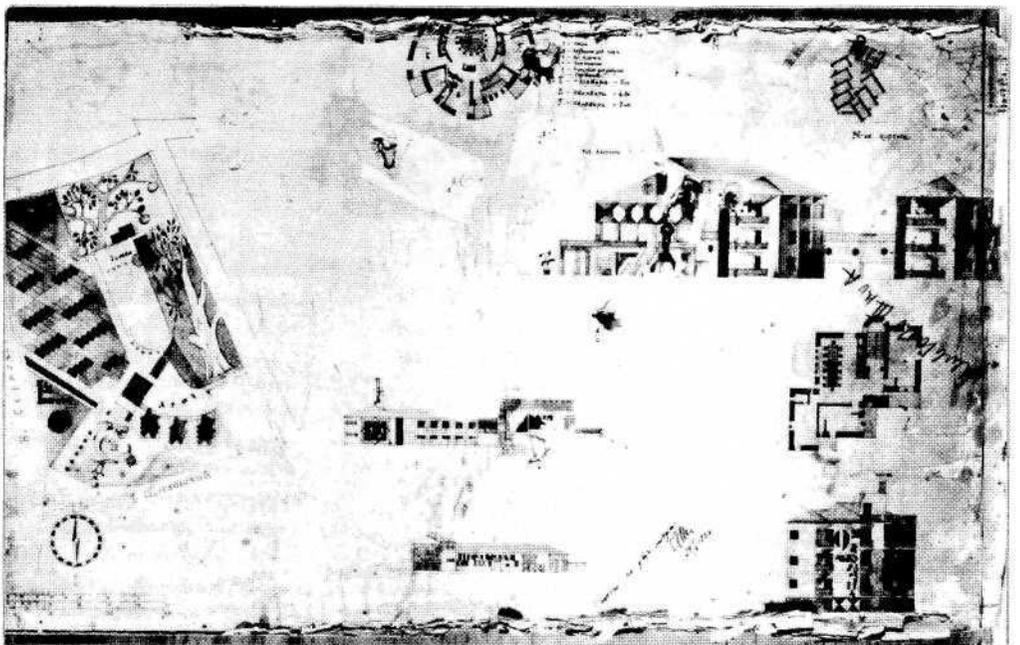
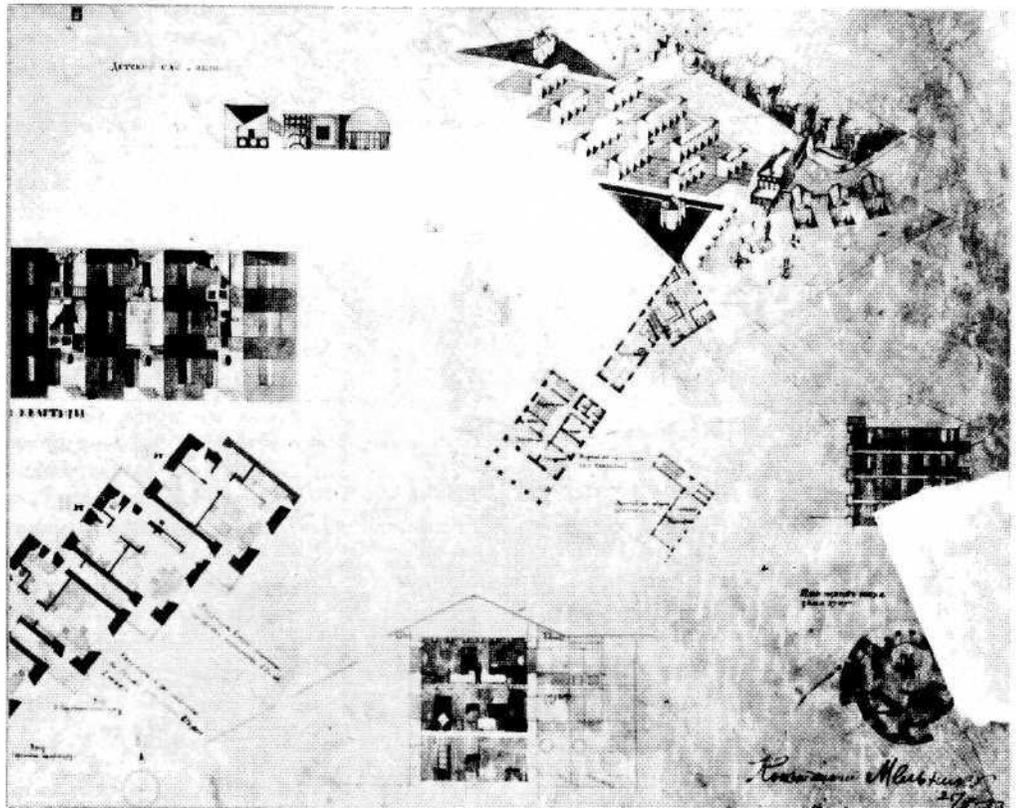
творческих идей. Мельников интуитивно ощущал, что любая попытка систематизировать его творческие приемы и превратить их в методичку преподавания чревата для него опасностью сковать свое творчество собственными вчерашними находками. Тем более он не хотел ограничивать свои поиски творческими методами, разработанными другими. И он старался держаться на определенной дистанции практически от всех творческих течений и концепций 20-х годов, хотя со многими сторонниками и даже лидерами этих течений был в прекрасных личных отношениях.

Поэтому позже, в том числе в беседах со мной, он так настойчиво подчеркивал, что не считает себя принадлежащим к какому-либо конкретному творческому течению 20-х годов.

Он контактировал со многими из этих творческих течений и что-то, безусловно, воспринимал из их находок. Но основная сила его таланта была не в способности аккумулировать творческие открытия других, а как раз наоборот, в способности противостоять влиянию и оставаться самим собой даже тогда, когда то или иное творческое направление становится общепризнанным

Комплекс показательных жилых домов для рабочих в Москве. Конкурсный проект, 1922—1923  
1, 2, 3— проект I тура конкурса (фасад, генплан, планы, перспективы, разрез). Общий лист, фрагменты листа; 4, 5 — проект 11 тура конкурса — сохранившиеся фрагменты (генплан, фасады, планы, аксонометрия, разрезы). Два листа

1 | 4  
2 3 | 5



и его средства и приемы выразительности получают широкое применение.

Это отталкивание Мельникова от внешних влияний и ориентация на внутренние формообразующие импульсы проявились уже в первых же проектах начала 20-х годов, когда собственно впервые и появился в архитектуре XX века такой удивительный и ни на кого не похожий архитектор — Константин Мельников.

## Взлет

В начале 20-х годов Константин Степанович резко порывает с различного рода традиционалистскими стилизациями. Это было время, когда шел бурный процесс поисков новой архитектуры. Все было в движении, основное направление еще не определилось. Молодые архитекторы в поисках новой основы формообразования обращались к оголенному инженерным конструкциям, к подчеркнuto динамическим композициям, к таким стилям прошлого, которые редко использовались в период эклектики (например, к готике).

В этот сложный переходный период действительно новое остро воспринималось всеми и быстро становилось предметом подражания. Шел процесс выявления и накопления новых приемов и средств художественной выразительности. Уже обозначились первые новаторские творческие школы и течения. Казалось, что поиски нового достигли такой степени радикальности, что уже трудно удивить чем-то архитекторов, порвавших с прошлым и экспериментировавших с новыми формами и приемами композиции.

Но и в этой ситуации появление в 1922—1923 годах первых новаторских произведений Мельникова для многих оказалось неожиданным. Они не укладывались ни в какие школы и течения, вызывая восторг у одних, непонимание и отрицание у других.

Такие мельниковские проекты 1922—1923 годов, как жилой комплекс «Пила», павильон «Махорка» и Дворец труда по своим формам и стилистике резко контрастировали с работами других архитекторов тех лет.

К. С. Мельников одним из первых в советской архитектуре начал активные поиски новых в социальном отношении типов зданий и нового архитектурно-художественного образа. Это проявилось уже на первом крупном творческом соревновании советских архитекторов, состоявшемся в 1922 году, — Всероссийском конкурсе на проекты показательных домов для рабочих в Москве. Требовалось дать (для конкретных участков) рациональное решение различных типов жилищ — для семейных и для несемейных. На конкурс было подано свыше пятидесяти проектов. Он стал крупным явлением не только в профессиональной архитектурной среде, но и в общественной жизни Москвы, так как тогда всех интересовали не только вопросы улучшения утилитарно-гигиенических условий жизни, но и проблемы формирования нового быта, а следо-

вательно, и отвечающих этому быту новых типов жилища. На выставке конкурсных проектов побывало много экскурсий, разгорелись споры, происходило столкновение мнений и взглядов.

Мельников подал на конкурс проект под девизом «Атом». Это было первое полностью самостоятельное выступление молодого архитектора. Он делал свой проект («первый в моей жизни», как писал он), ориентируясь лишь на собственные импульсы и не сверяясь с тем, что происходило тогда в архитектурной среде.

С вполне понятным волнением шел Константин Степанович на выставку конкурсных проектов, где он впервые выступал перед широкой общественностью (хотя и под девизом). Среди всех «выставленных на стендах проектов», — пишет он, — своего проекта я не нашел. Еще раз обошел зал и еще раз хотел обойти столпившихся в круг азартно спорящих людей и замер: — перед ними в кресле покоилась доска с моим проектом. В вечер раздачи премий, знаменательный, таких не повторилось... В переполненном зале тесно и душно и радость тревожных ожиданий, но в момент вскрытия конверта к проекту девиза «АТОМ» вспыхнула ярость протеста, с криком одобрений, и все слилось с аплодисментами в единый поток приветствий и сразу вдруг стихло и в жуткой тишине огласили автора — я не узнал своего имени, произнесенного первый раз при мне публично».

Проект Мельникова резко выделялся среди проектов других архитекторов своим новаторством как в области организации жизни в квартале (комплекс с коммунально-бытовым обслуживанием), так и трактовкой художественного облика зданий.

Оценивая результаты конкурса, известный советский архитектор и градостроитель А. Иваницкий, далеко не все принявший в проекте Мельникова, писал: «Особняком стоит проект под девизом «Атом». Он жестко, почти аскетически решает задачу. Планы зданий геометричны. Планировка участка подчинена отвлеченной схеме орнаментального характера, чуждой жизненным требованиям. В этом его иррациональные черты. Рациональна простота расположения жилой застройки и ее ориентация. Семейные корпуса дают по высоте комбинацию одноэтажных квартир с двухэтажными коттеджами английского типа. Отличительная черта такого построения зданий — возможность максимальной индивидуализации семейных квартир в смысле их обособлений»<sup>1</sup>.

Проект представлял собой по-новому решенный жилой комплекс. Наряду с пилообразными в плане трехэтажными блокированными домами, где квартиры каждой семьи имела отдельный обособленный вход с улицы и даже палисадник (с двух продольных сторон домов), К. Мельников запроектировал здесь, пожалуй, первый в совет-

<sup>1</sup> Иваницкий А. Конкурс проектов показательных домов для рабочих квартир в городе Москве // Архитектура. — 1923. — № 3—5. — С. 44.

ской архитектуре современно решенный дом-коммуна, состоящий из четырехэтажных корпусов для малосемейных, которые соединены между собой и с коммунально-общественным корпусом крытым переходом на уровне второго этажа (на столбах, с рядом круглых окон).

Можно с полной уверенностью утверждать, что проект Мельникова был лучшим на конкурсе, хотя в нем приняли участие многие известные архитекторы (Л. Веснин, И. и П. Голосовы, Э. Норверт, С. Чернышев и др.)- Весь проект был великолепно закомпанован на одном листе

Павильон «Махорка» на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве, 1923



ватмана. Ортогональные чертежи (фасад, разрез, планы, генплан) были разного масштаба и вроде бы бессистемно разбросаны по листу и сопровождались сделанными от руки надписями. Но в целом лист «Пилы» — это законченная художественная композиция. Все было выполнено и размещено так, что давало полное представление о замысле автора и в то же время представляло собой прекрасный образец архитектурной графики. Новая архитектура рождалась вместе с новой архитектурной графикой. В высоком графическом уровне выполнения первого конкурсного проекта Мельникова угадывался художник. Павильон Всероссийского махорочного синди-

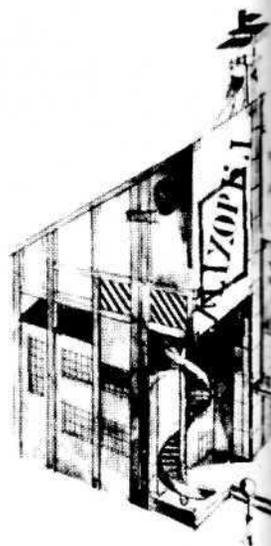
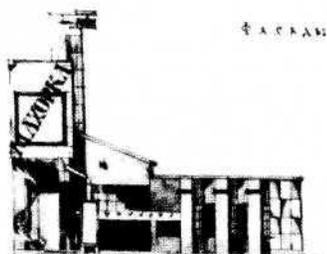
ката на сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке 1923 года в Москве был не только первым осуществленным сооружением Мельникова в духе новой архитектуры, но и бесспорно наиболее интересным архитектурным объектом выставки, в проектировании которой принимали участие виднейшие зодчие. Сложная динамическая композиция, консольные свесы, угловое остекление, открытая винтовая лестница, огромные плоскости плакатов — все это резко выделяло павильон «Махорка» из многочисленных построек выставки.

М. Гинзбург в статье о выставке писал в 1923 году: «В отделе переработки выгодно выделяется павильон Махорки (архитектора Мельникова)... Безусловно, это наиболее свежая и оригинальная мысль, вполне органически истолкованная в дереве»<sup>1</sup>.

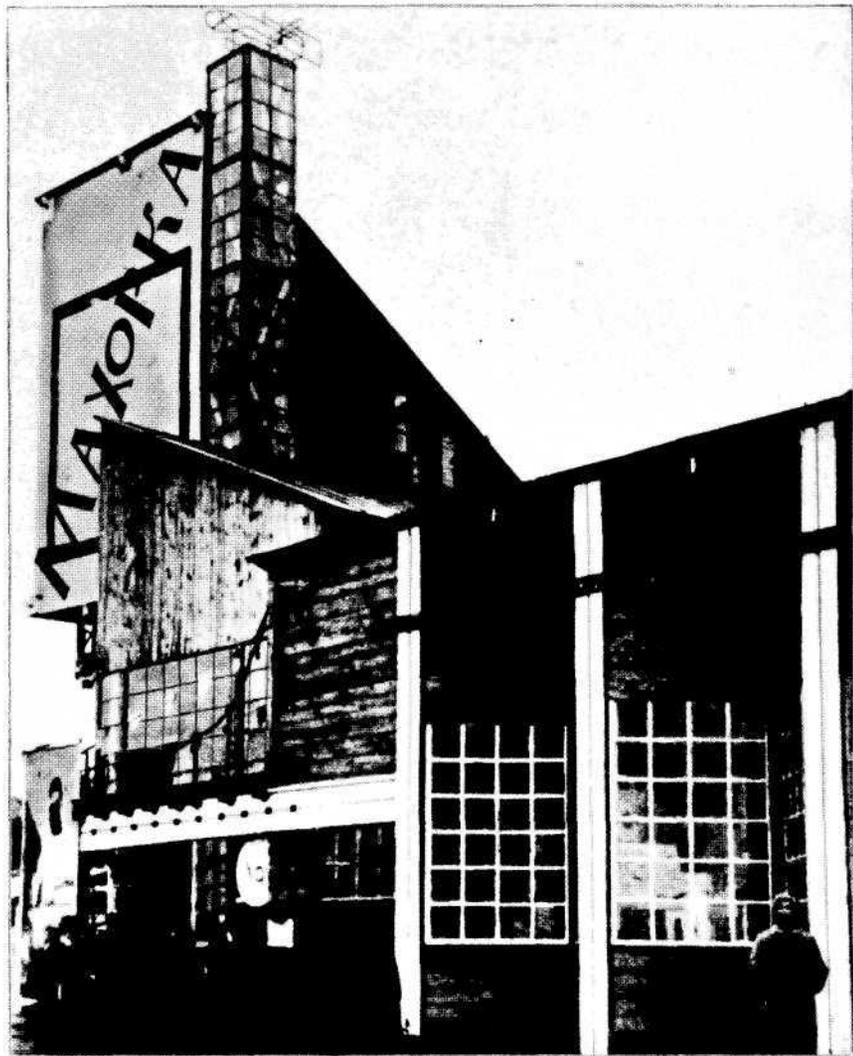
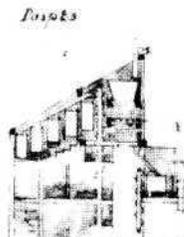
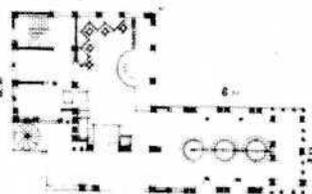
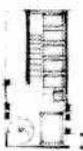
Перечисляя наиболее выразительные средства и приемы, использованные им при создании павильона «Махорка», Мельников писал: «1) объемы сдвинулись с опор, 2) у открытой наружной лестницы ступени-консоли, 3) односкатная стремительность кровель, 4) прозрач-

<sup>1</sup> Красная Нива.—1 923.—№ 38.—С. 19

ПРОЕКТЫ



План 1<sup>й</sup> этажа



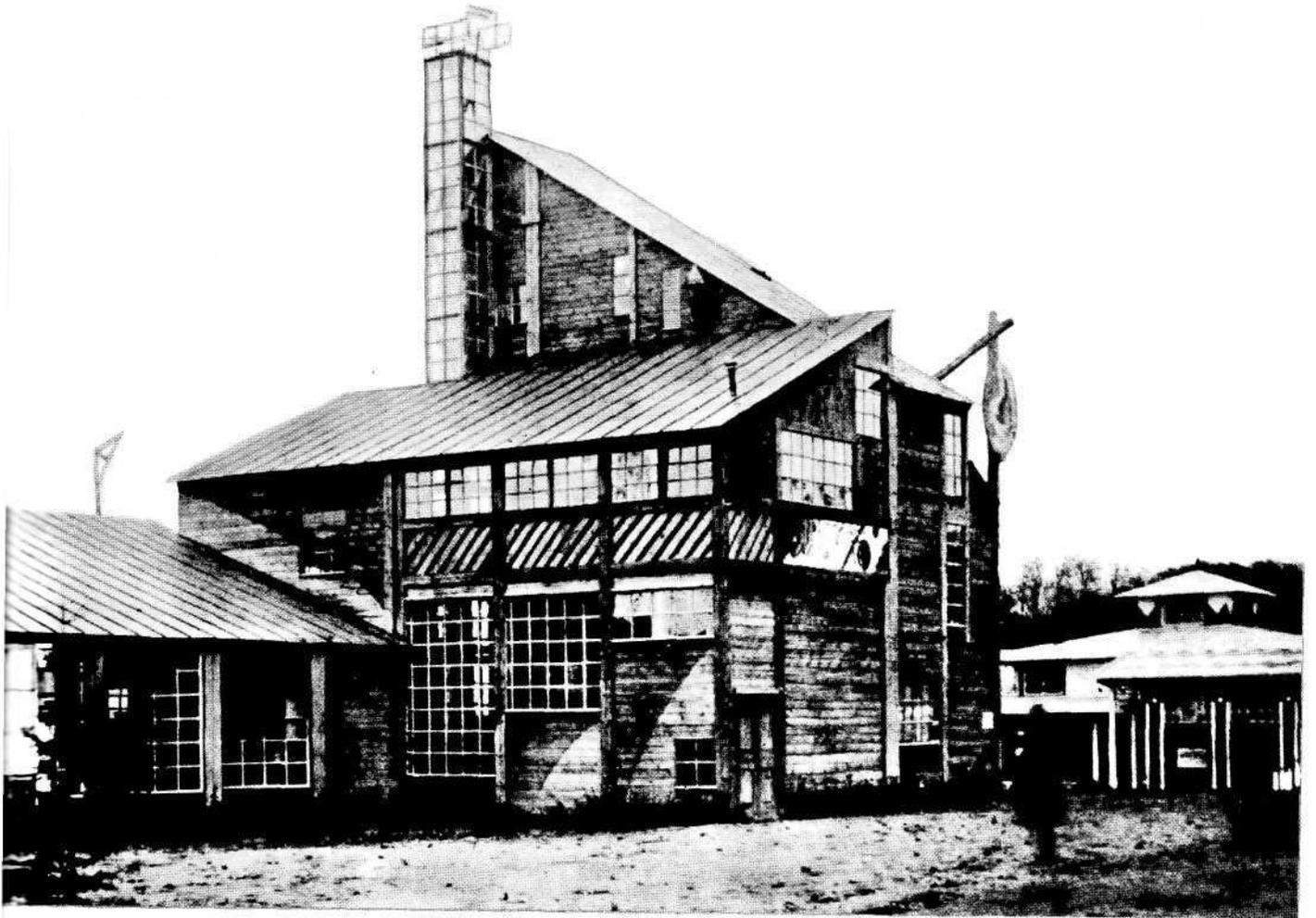
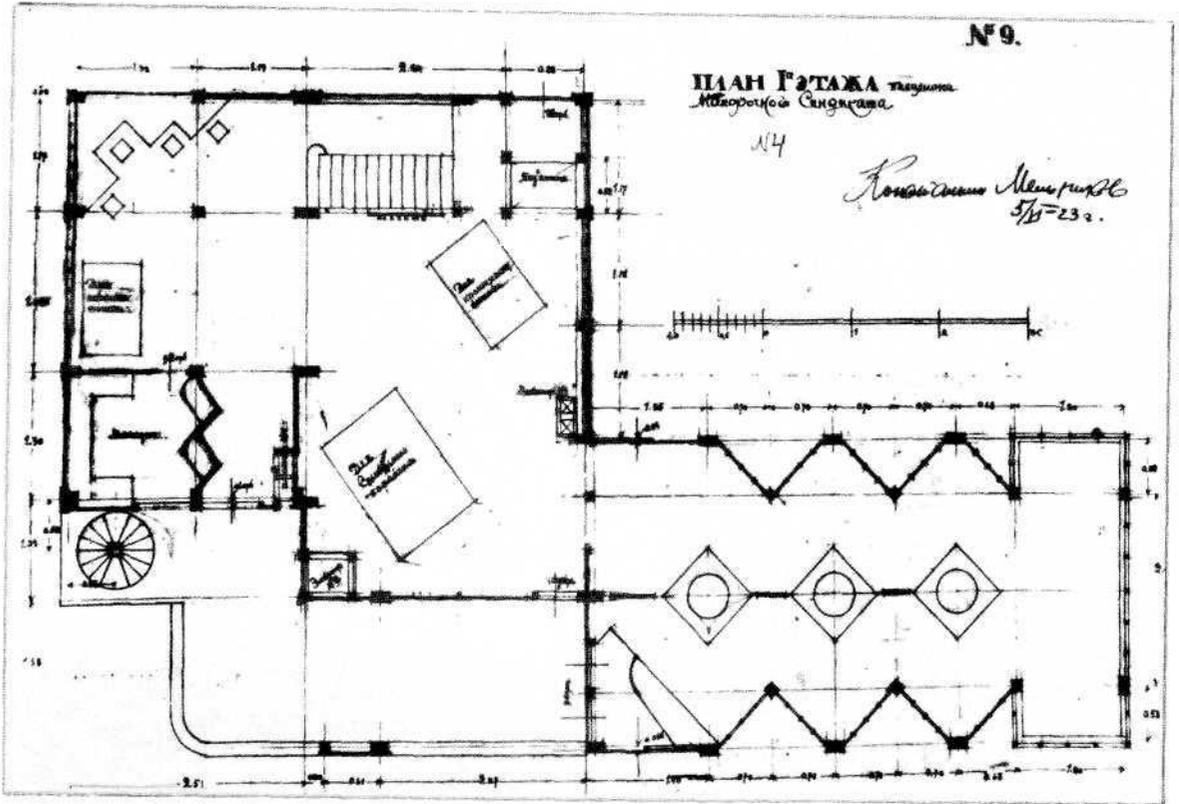
Павильон «Махорка» на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве, 1923

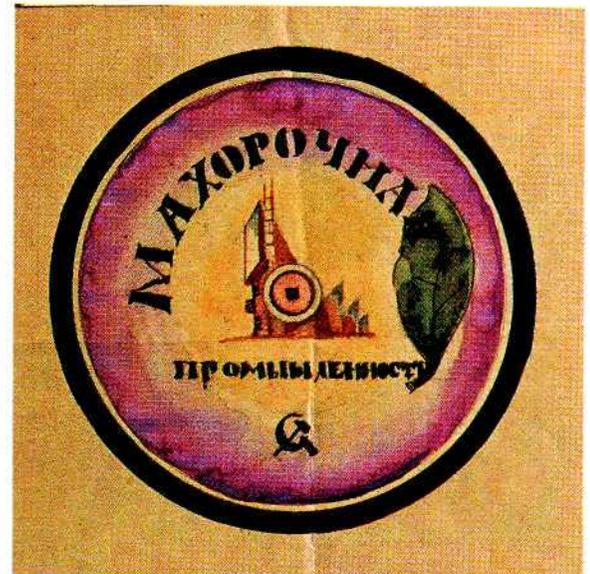
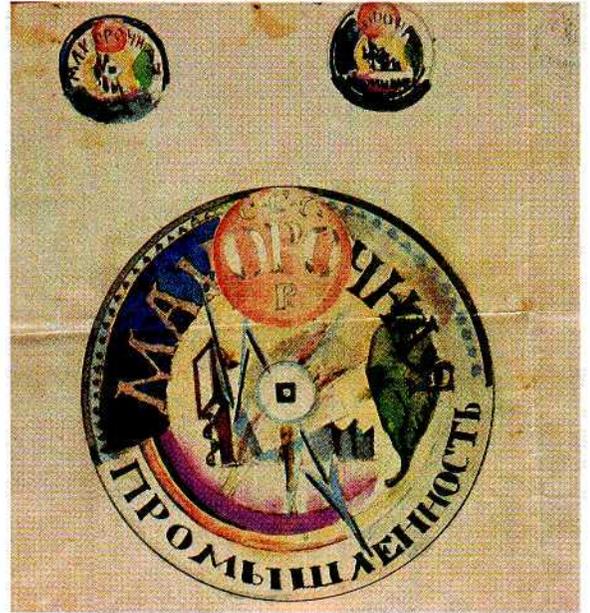
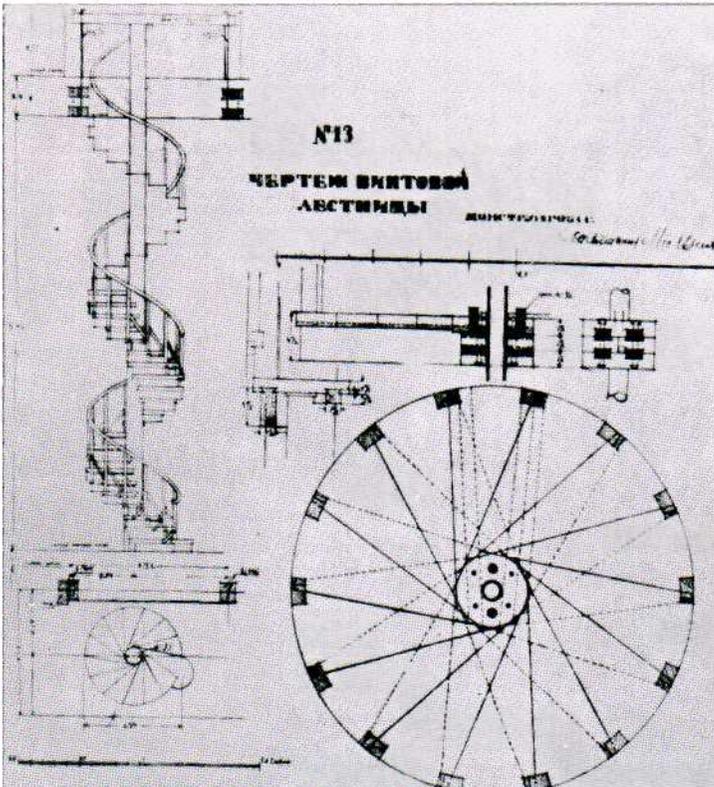
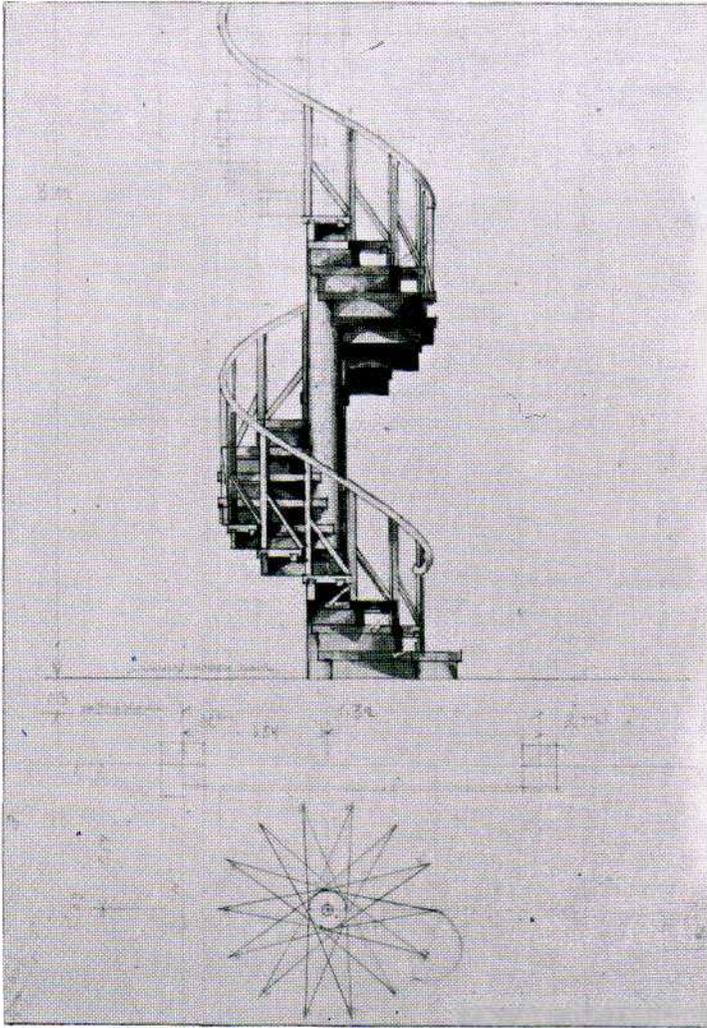
1 — проект (фасады, планы, разрез, аксонометрия); 2 — общий вид; 3 — план; 4 — вид сзади

1	3
2	4



ГОРОДНОЙ  
МЕДИЦИНСКОЙ

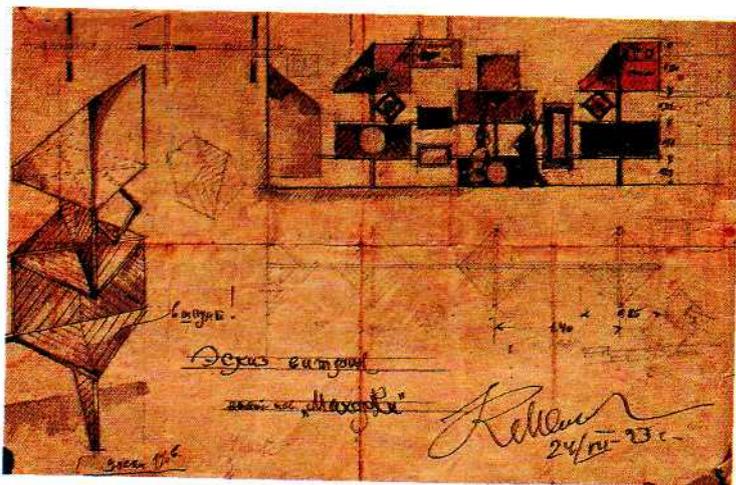


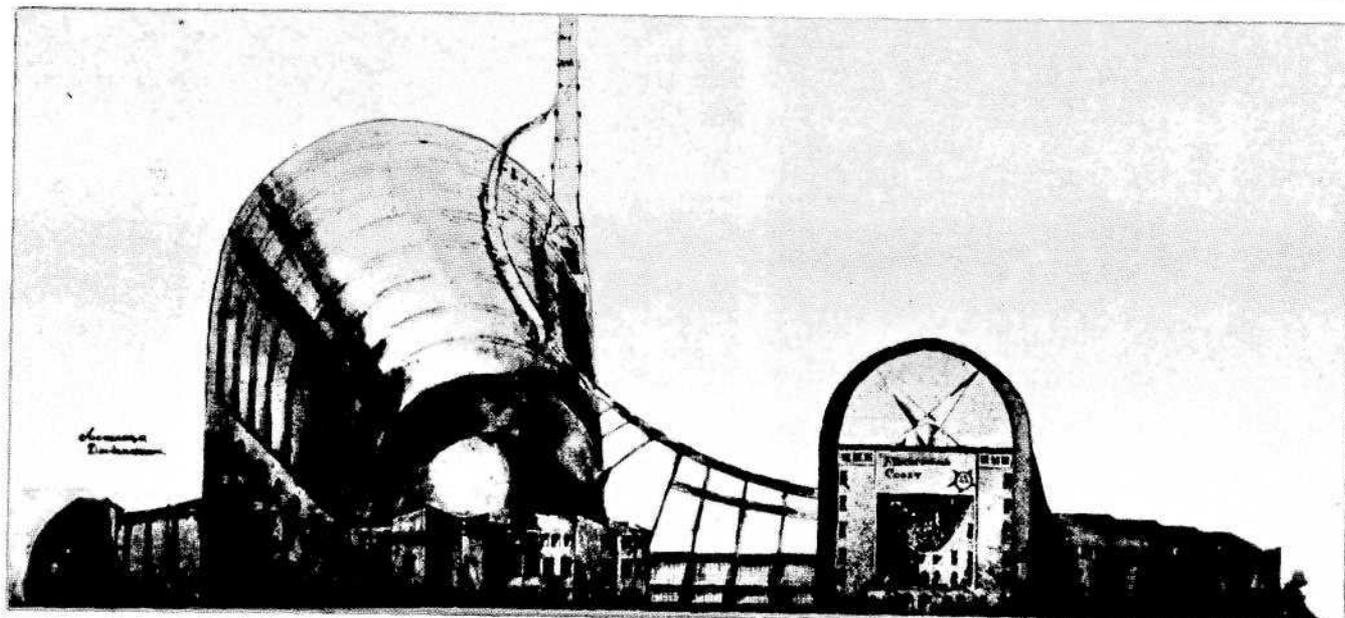
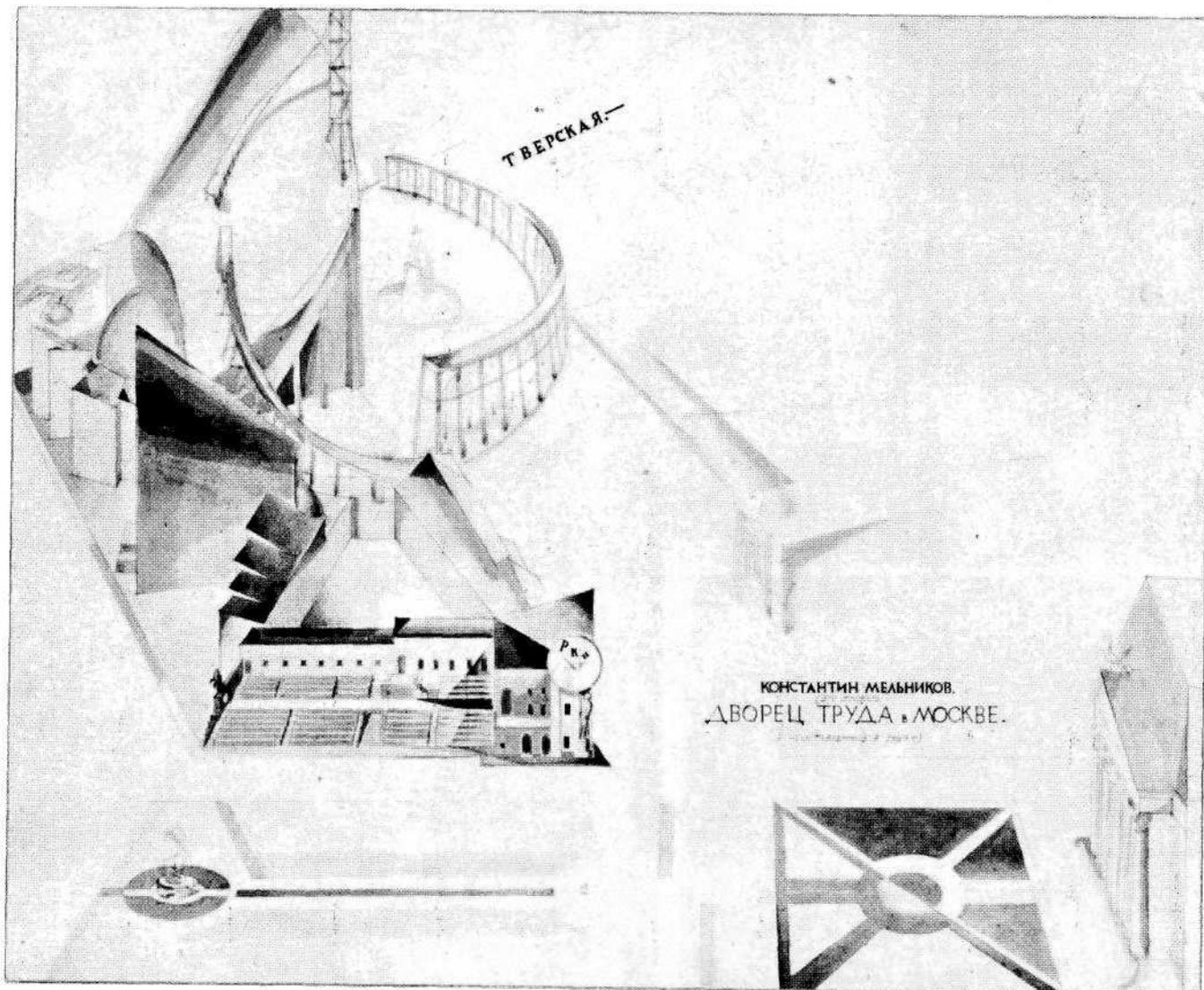


Павильон «Махорка» на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве, 1923 г.; 2 — чертежи винтовой лестницы; 3, 4, 5 — эскизы фирменной марки махорочной промышленности; 6 — фрагмент, справа на балконе К. С. Мельников; 7 — К. С. Мельников у винтовой лестницы павильона «Махорка»; 8 — эскизы витрин в интерьере павильона

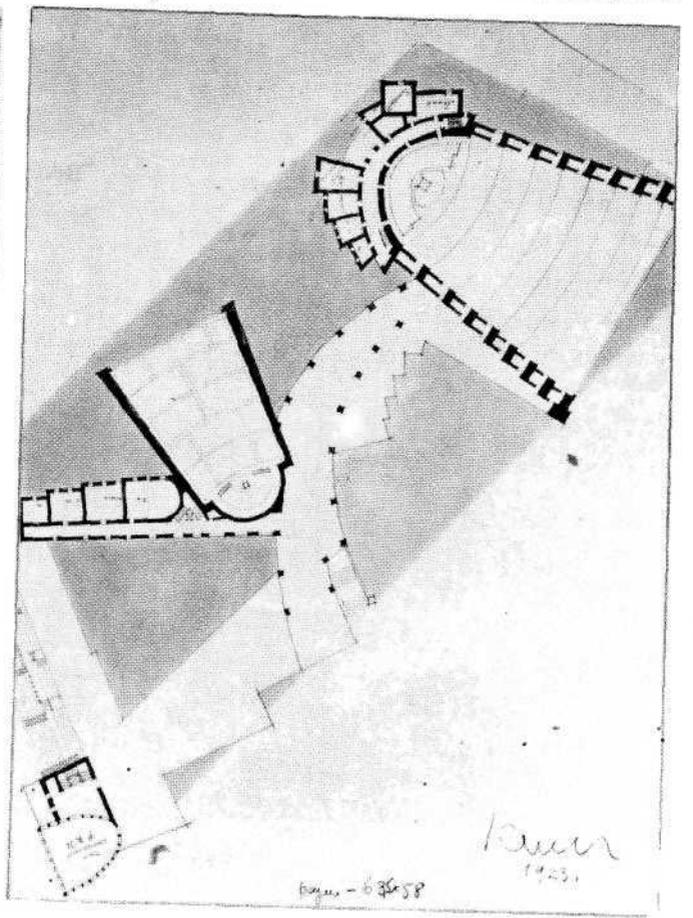
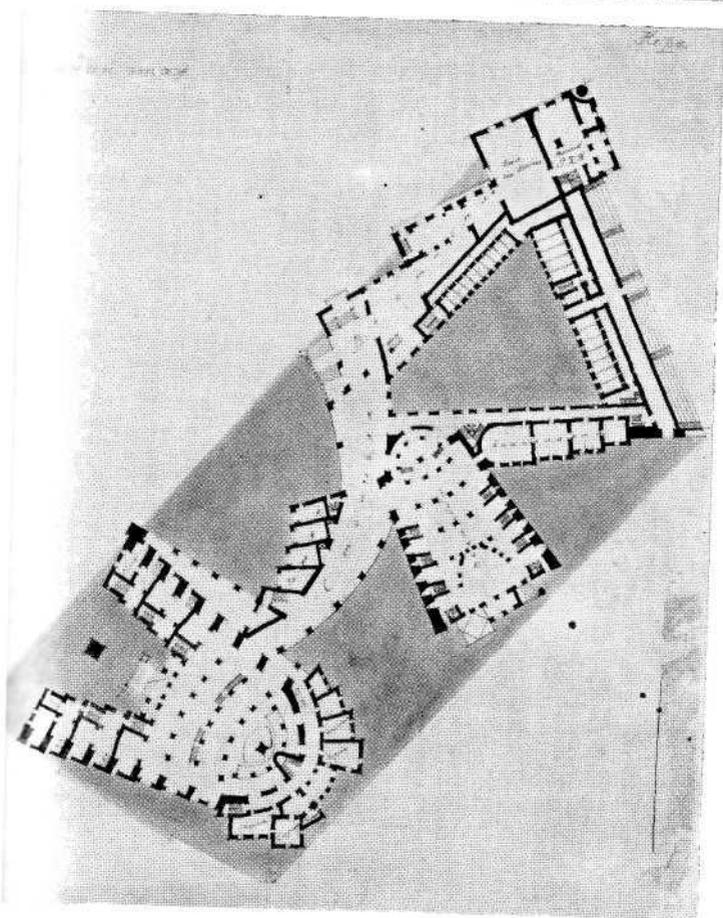
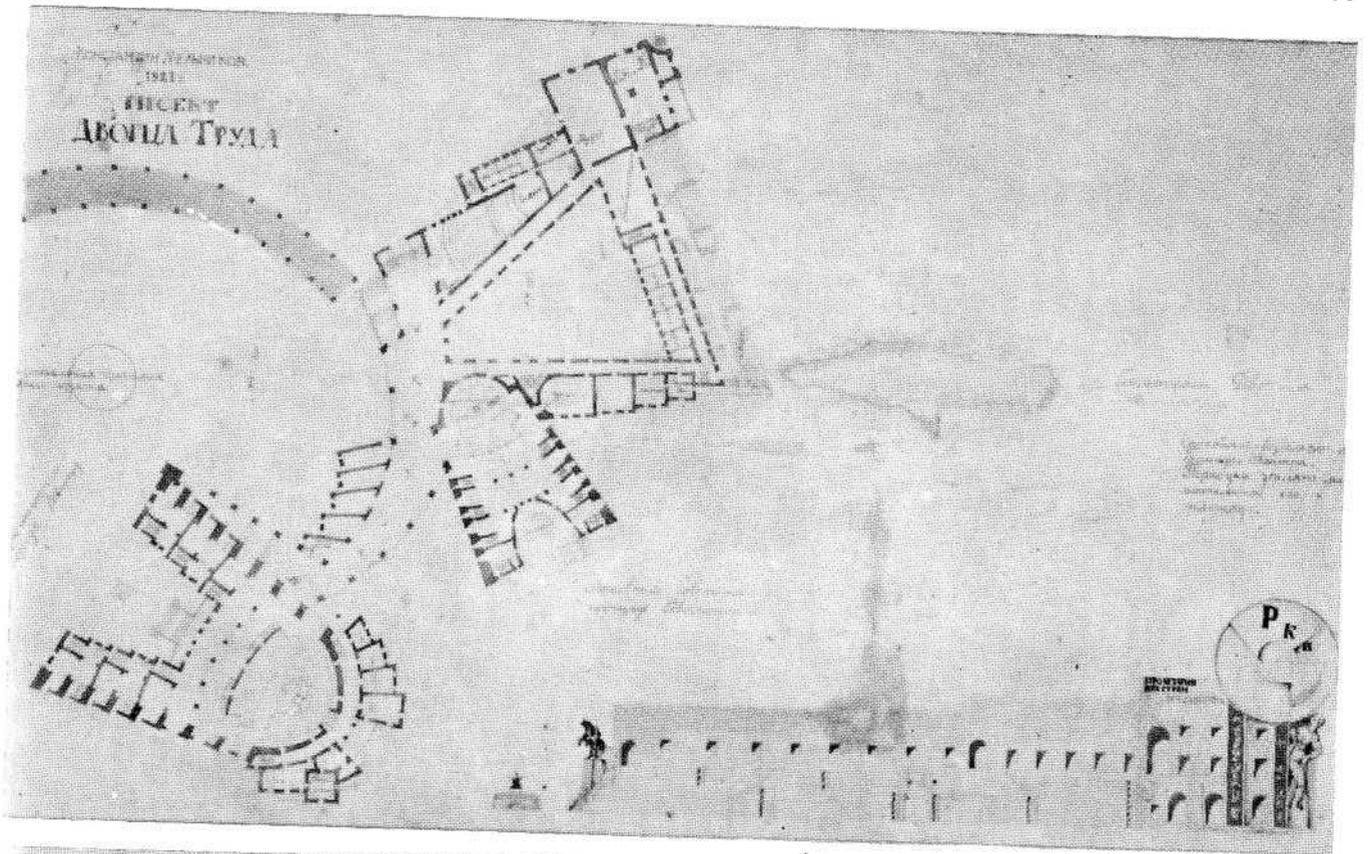


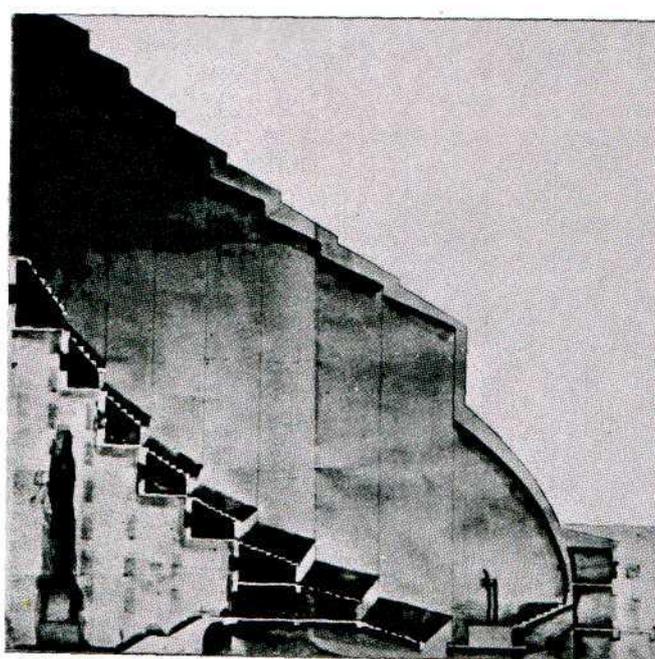
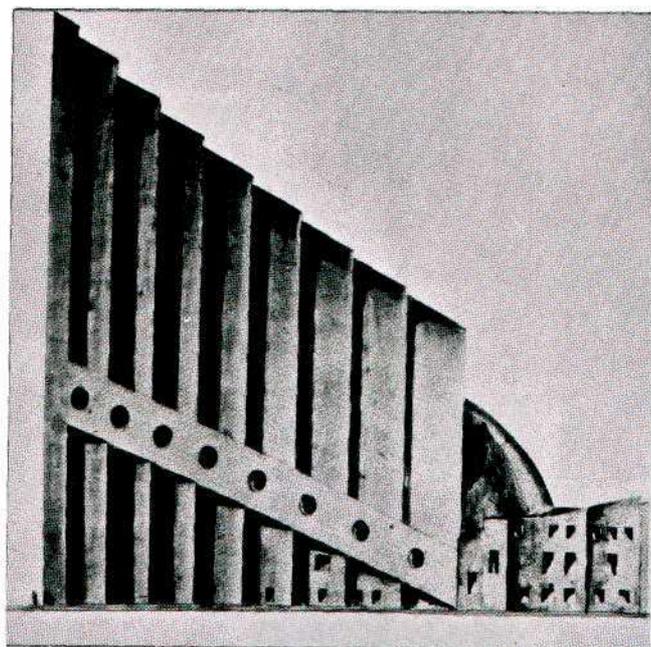
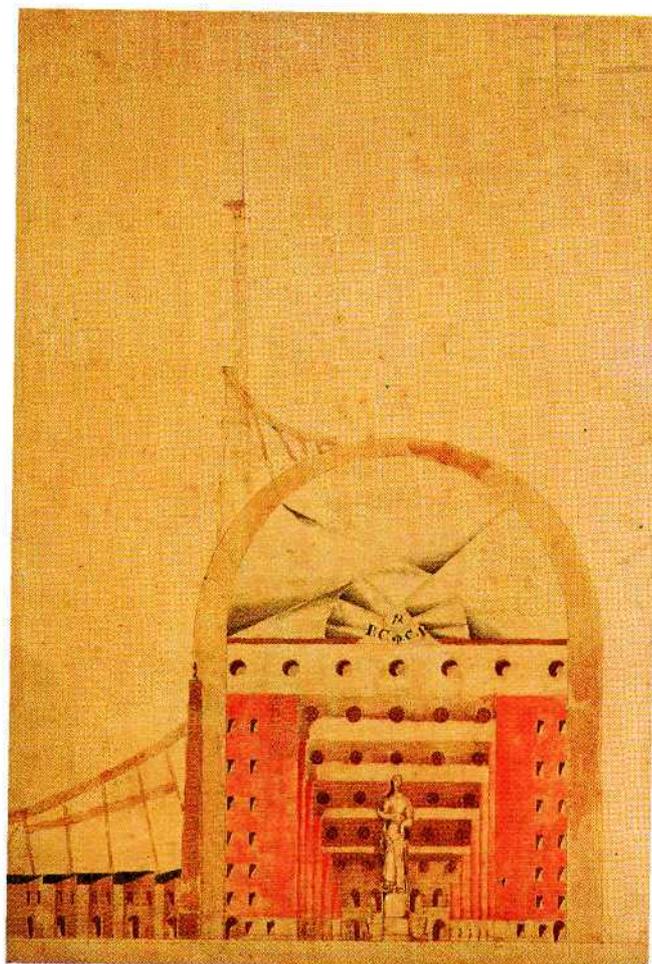
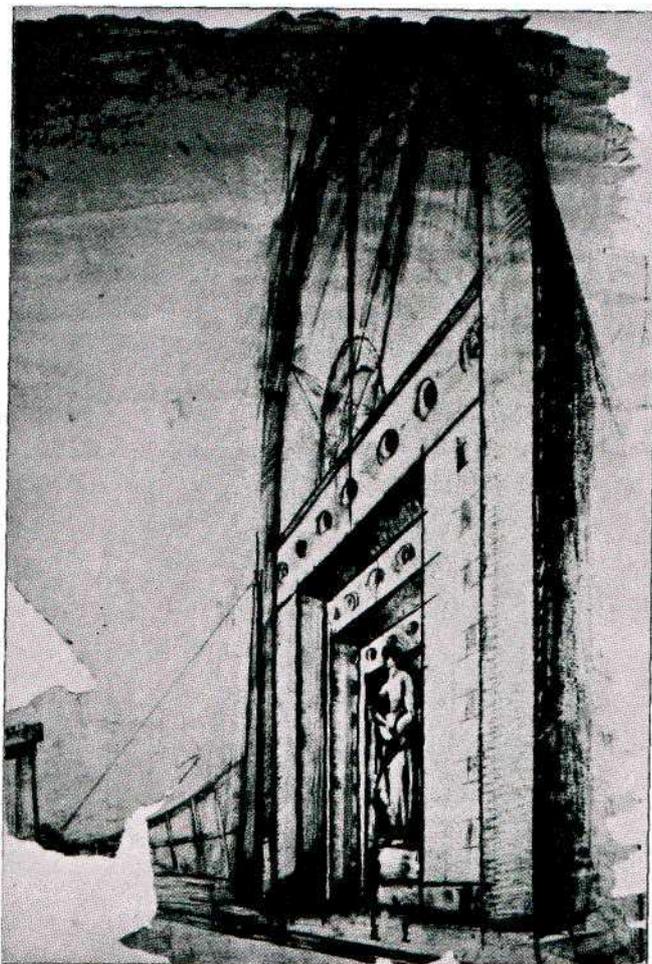
3	6
1 4 7	
2 5	8



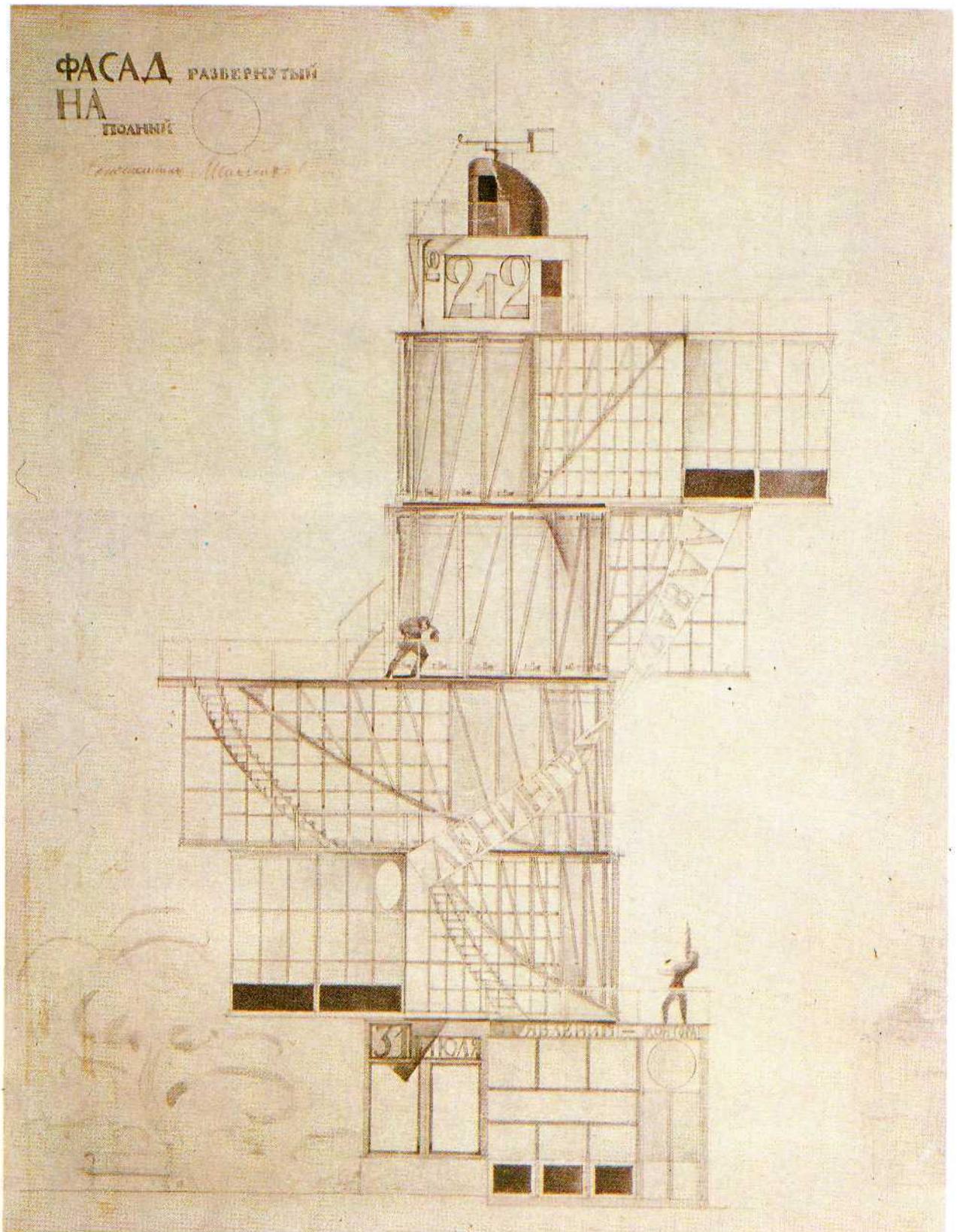


1 | 3 Дворец труда в Москве. Конкурсный проект, 1923  
 2 | 4 5 1 — перспектива; 2 — фасад со стороны площади Революции; 3 — план и фасад со стороны Театральной площади; 4 — план нижнего этажа; 5 — план верхнего этажа



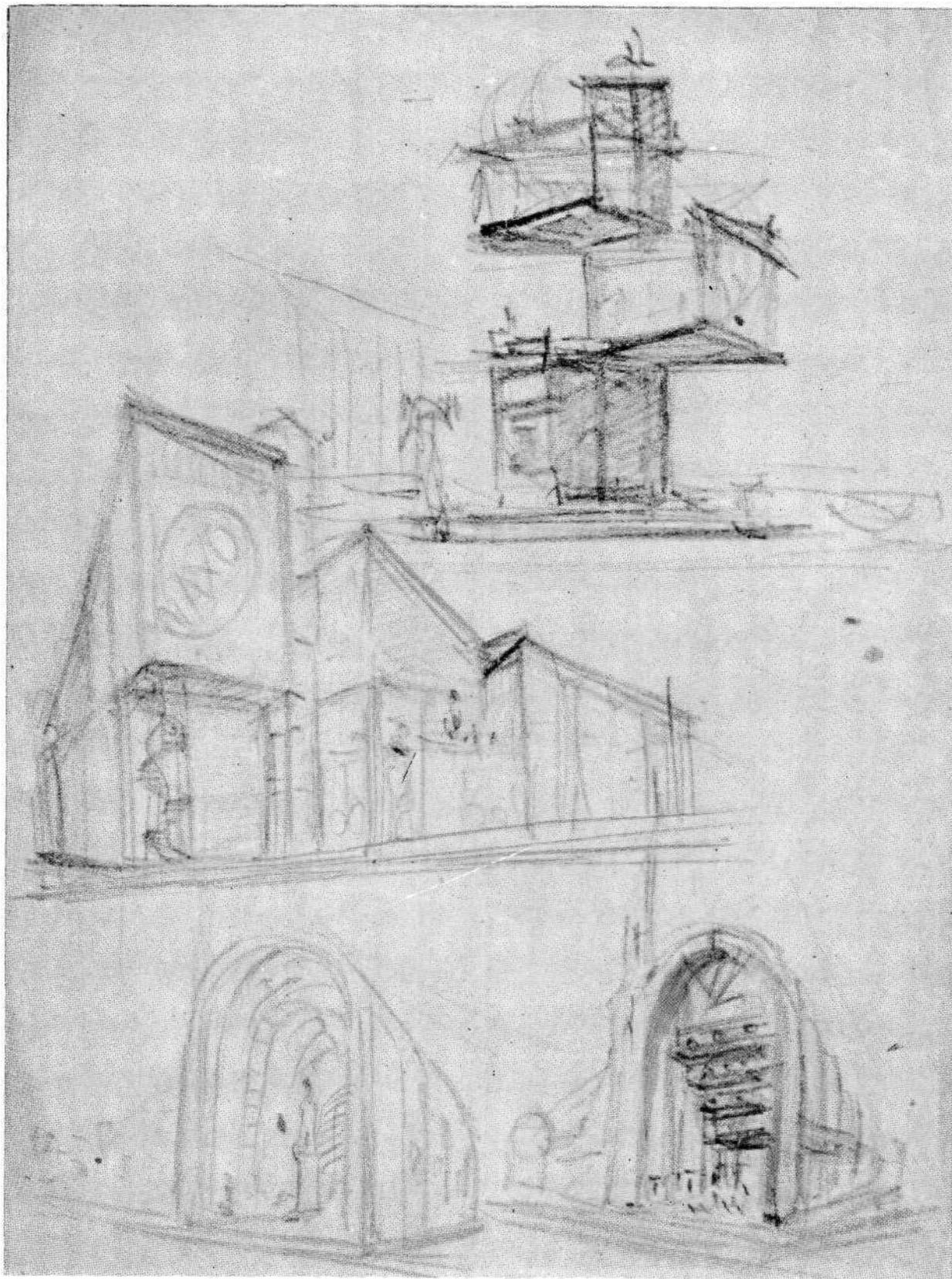


1 3 Дворец труда в Москве.  
 2 4 Конкурсный проект, 1923  
 1 — эскиз (со стороны  
 большого зала); 2 —  
 боковой фасад большого  
 зала; 3 — фасад большого  
 зала; 4 — разрез большого  
 зала



Здание московского  
отделения газеты  
«Ленинградская правда».  
Конкурсный проект, 1924.

Фасад, развернутый  
на полный круг

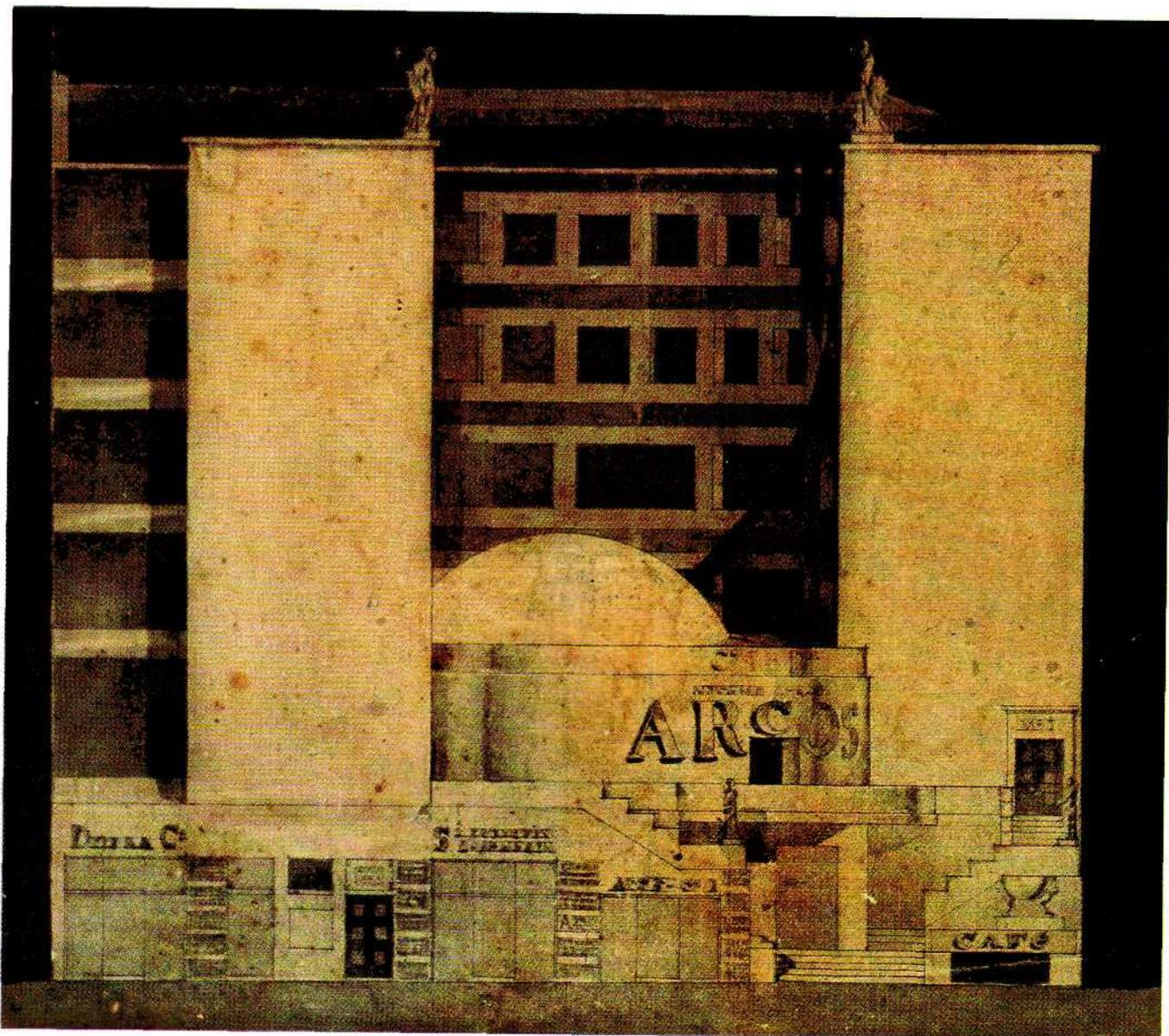
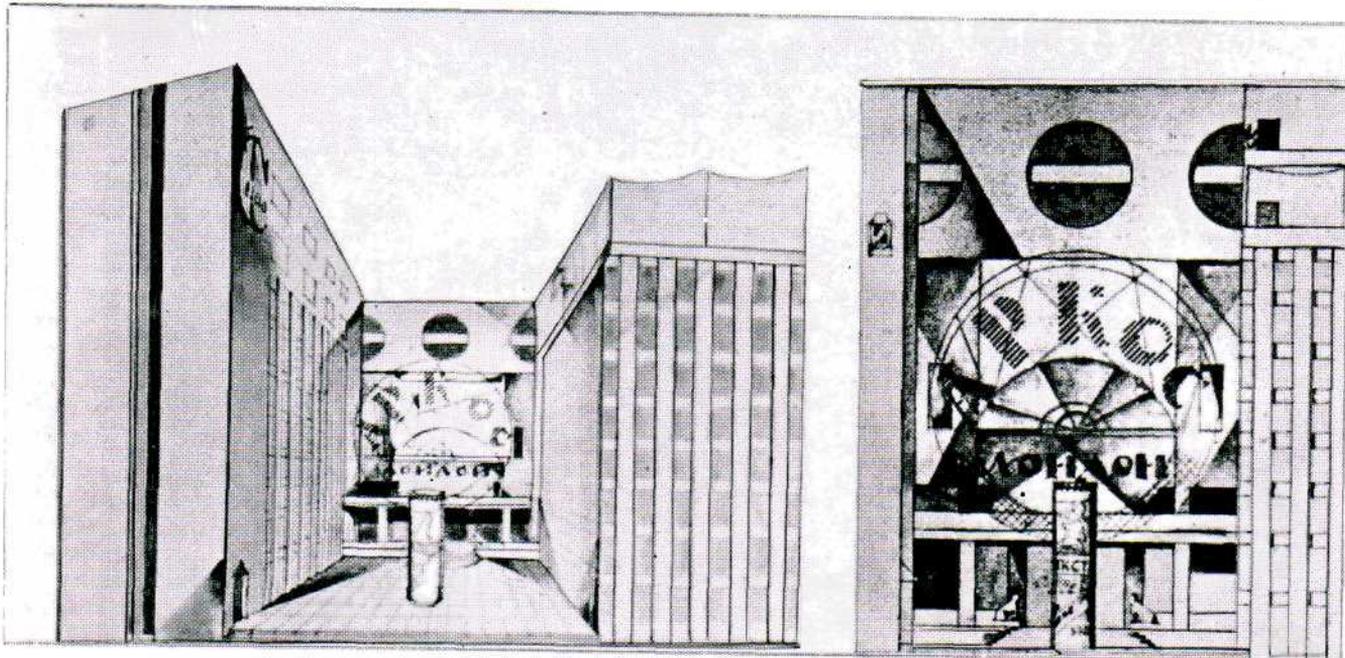


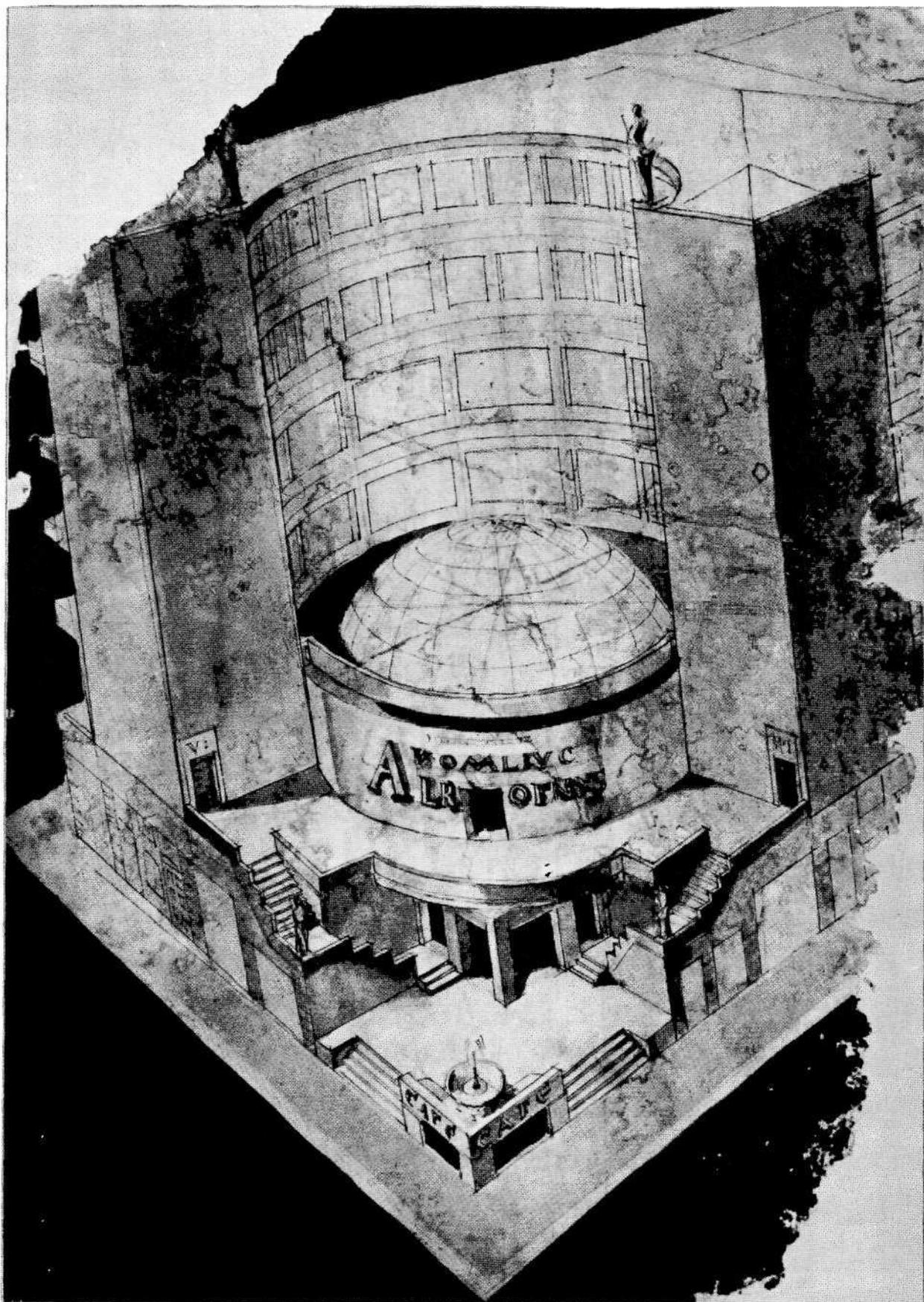
Здание московского  
отделения газеты  
«Ленинградская правда».  
Конкурсный проект, 1924

Предварительный эскиз  
(вверху) в сравнении с  
композицией павильона  
«Махорка» и большого зала  
Дворца труда

▶  
Здание акционерного  
общества «Арко»  
в Москве. Конкурсный  
проект, 1924  
1 — вариант

с прямоугольным двором,  
фасад и перспектива; 2 —  
вариант с круглым двором,  
фасад





Здание акционерного общества «Аркос» в Москве. Конкурсный

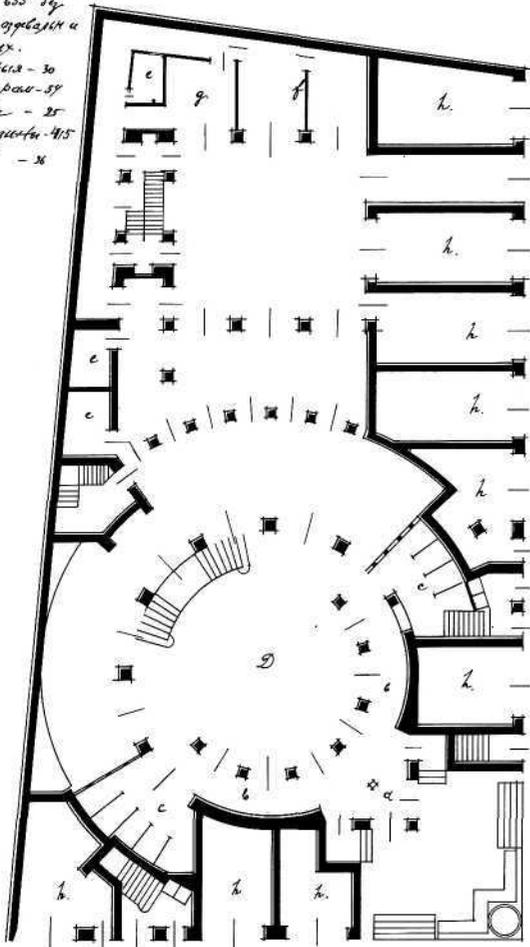
проект, 1924. Вариант с круглым двором, перспектива

ность углового остекления. ...объемы вздыбились, и ничтожная величина павильона возвеличила Архитектуру новым языком — языком ЭКСПРЕССИИ... Я не хотел в своем произведении видеть крыш, что составило стиль всех тогда построенных на выставке павильонов. Плоских кровель мы не умели строить, поэтому без крыш не обойтись, и в результате с главного фасада все крыши двинуты, образовав стремительную игру форм... У винтовой лестницы упразднена тетива, ввиду сложных работ по ее выполнению из дерева. Взамен 200 болтов удерживают ступени-консоли и ни один болт не виден снаружи».

Следующее произведение Мельникова — конкурсный проект Дворца труда в Москве (конец 1922 — начало 1923 года), для строительства которого был отведен квартал в центре Москвы (сейчас там расположено здание гостиницы «Москва»). Проект Мельникова настолько резко выделялся своей необычностью, что не был тогда оценен по достоинству (и даже не был в те годы опубликован). По своим стилевым характеристикам он выпадал даже из характерного для этого

конкурса стилистического разнообразия. В большинстве конкурсных проектов Дворец труда решался в традиционных монументальных формах. Были и подчеркнута символично-динамические композиции (И. Голосов, Г. Людвиг), и первые опыты выявления во внешнем облике новой конструктивной структуры — железобетонный каркас (Веснины). Мельников предложил неожиданную объемно-пространственную композицию. Два основных зала (большой и малый) запроектированы в виде выявленных во вне лаконичных объемов, перекрытых наклонными полуцилиндрическими сводами, образующими на торцах монументальные входные порталы-фасады. Оба основных объема (в большом зале запроектировано восемь круто поднимающихся ярусов) связаны между собой подчеркнута размельченными объемами других помещений и ажурными лентами спиральных и полуциркулярных (в плане) галерей и пандусов. «В проекте Дворца труда, — писал Мельников в автобиографии в 1964 г., — объемы аудитории, как семейство мамонтов, разлеглись на площадях Старой Москвы».

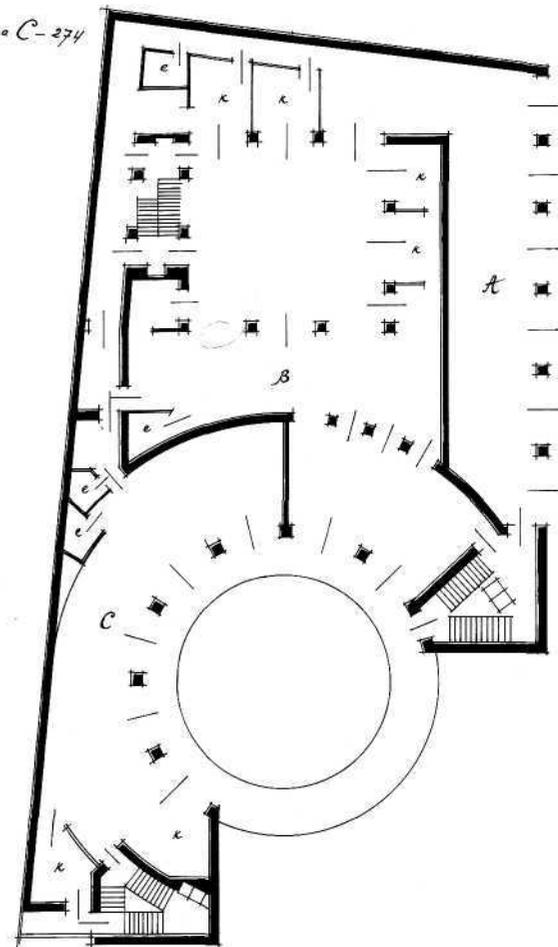
а - вход  
б - раздевалка } 173  
в - гардероб }  
д - Зал - 655 кв  
е - уберница - 30  
ф - курьерская - 57  
г - кухня - 25  
и - Механика 415  
Салон - 11



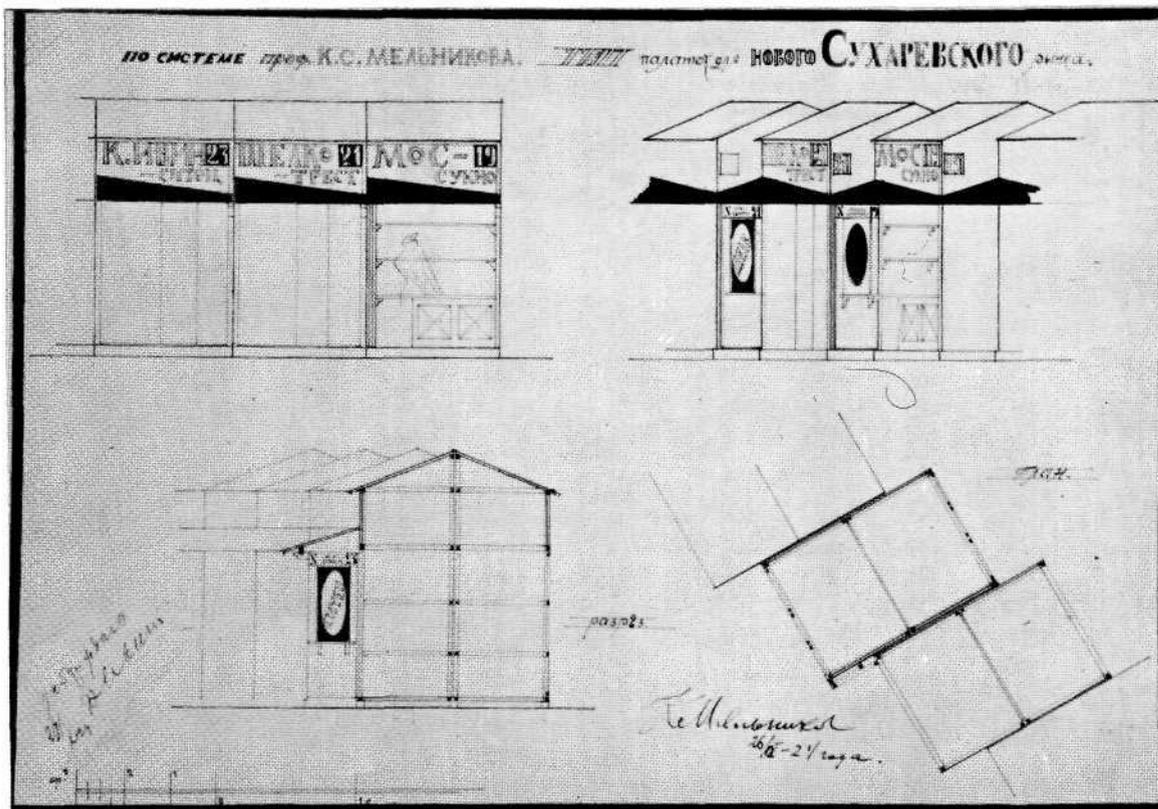
Контра А - 324

Контра В - 235

Контра С - 274



Вариант с круглым двором, планы



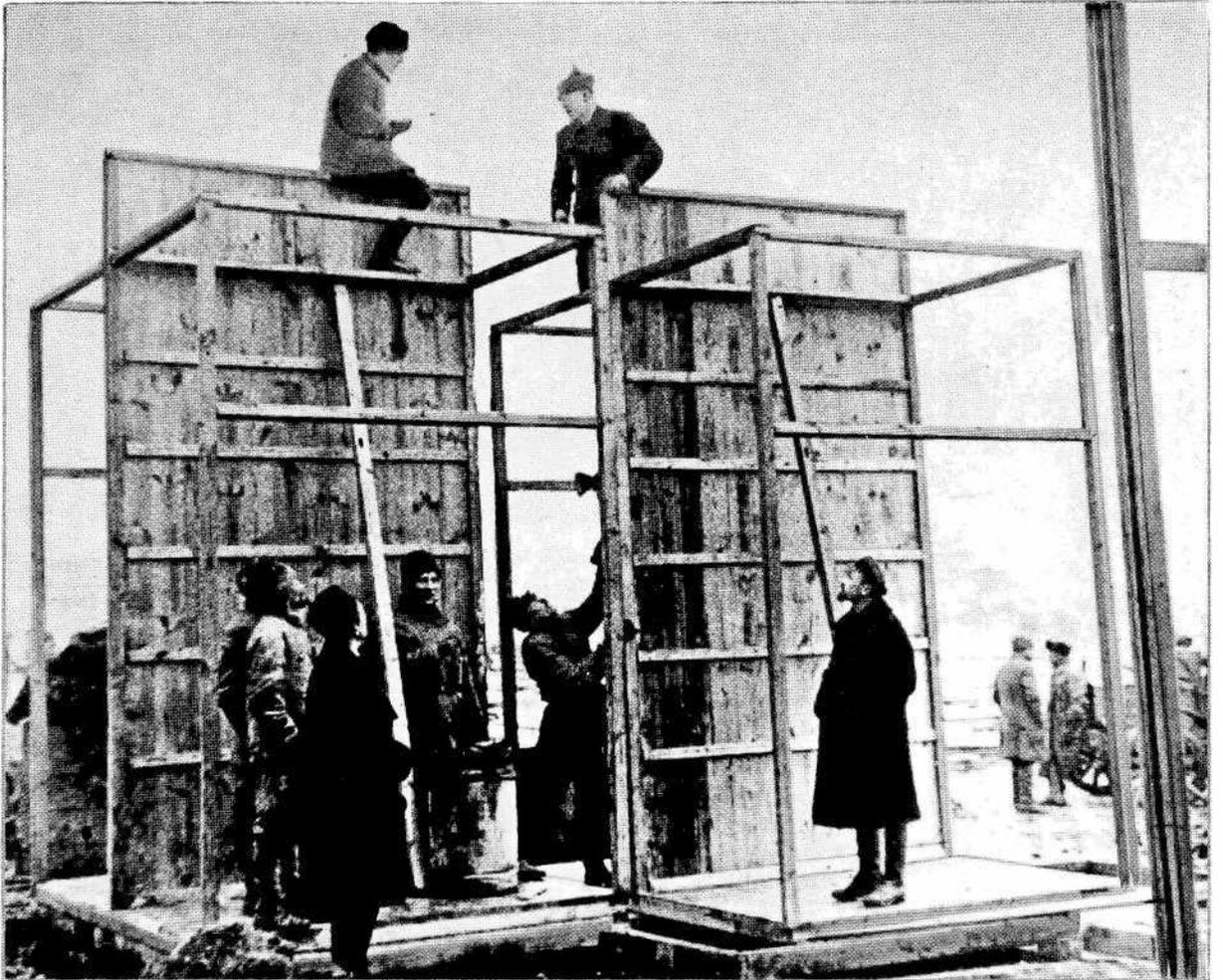
1 | 3  
2 | 4

Ново-Сухаревский рынок в Москве, 1924—1926

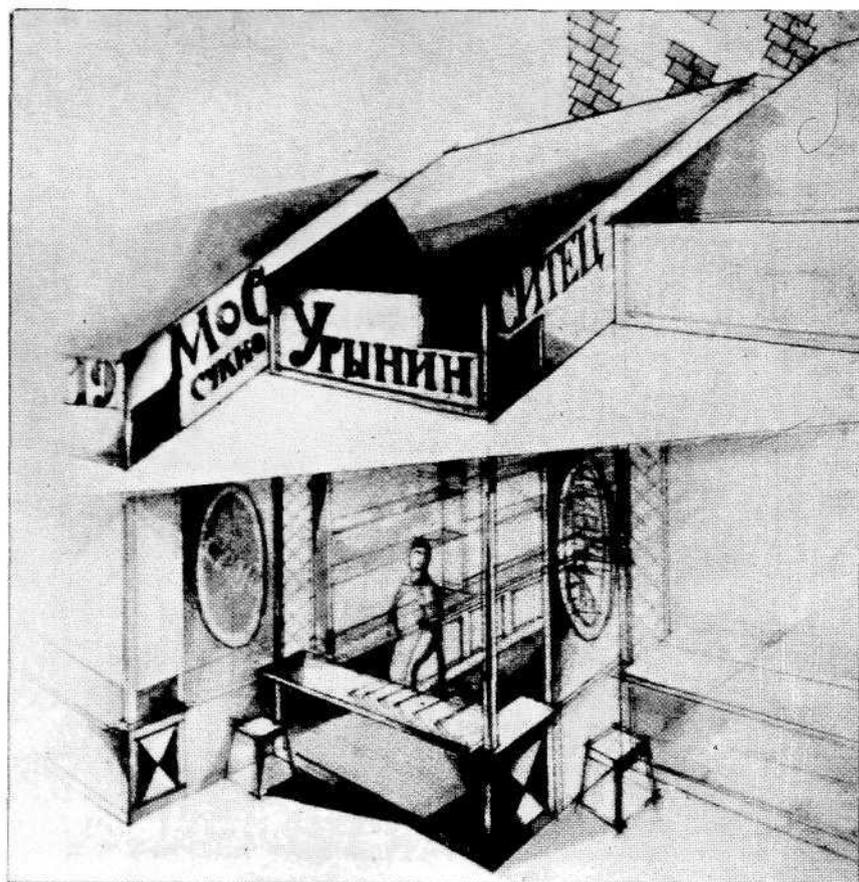
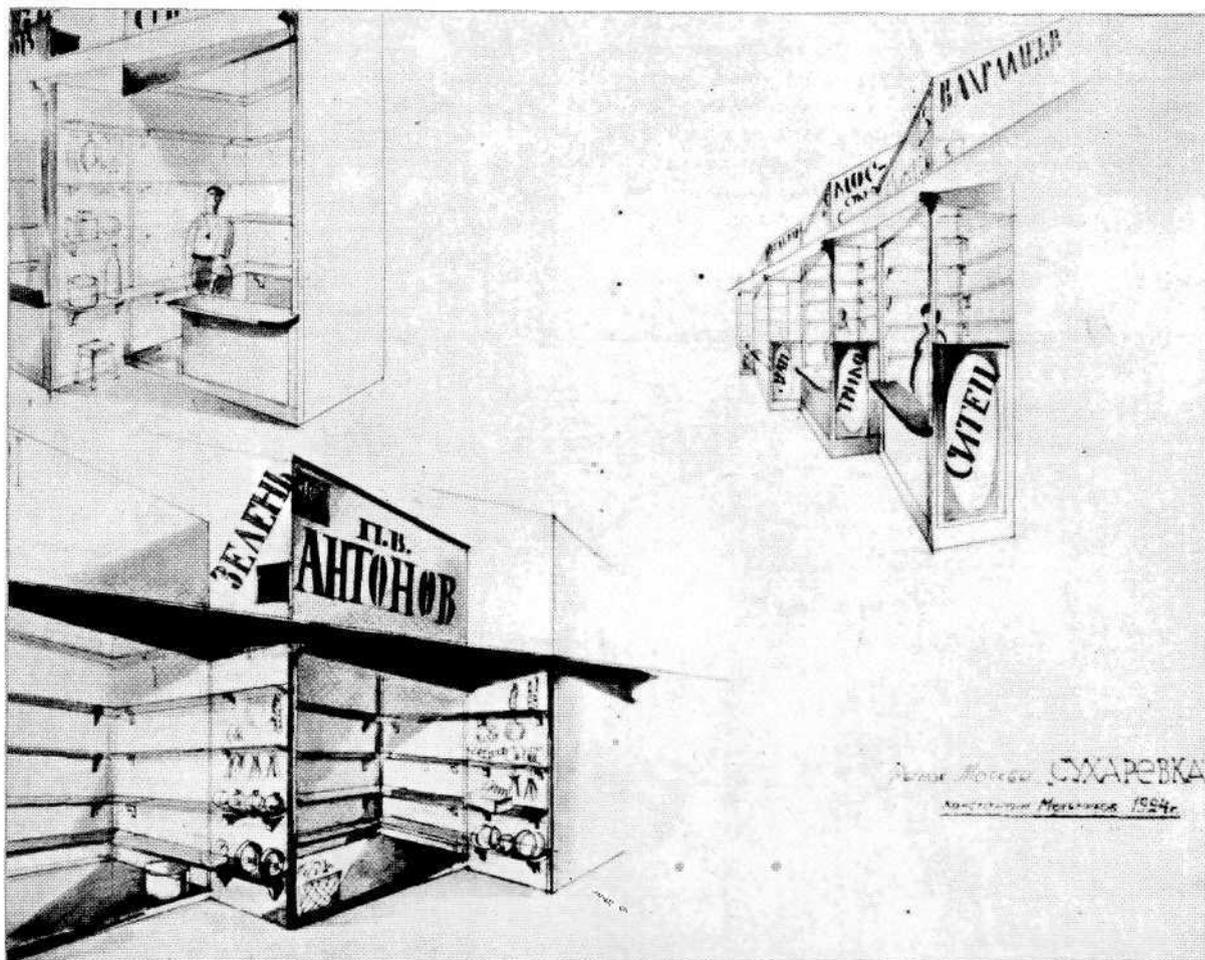
1 — генплан; 2 — проекты палаток (фасады, разрез,

план); 3 — установка стеновых щитов (на первом плане слева К. С. Мельников в темном пальто и меховой шапке). Фото А. Родченко,

1925; 4 — строительство (размещение цокольных частей палаток на территории рынка). Фото А. Родченко, 1925







1 | 3  
2 | 4

Ново-Сухаревский рынок  
в Москве, 1924—1926  
1, 2 — общий вид; 3, 4 —  
проекты палаток

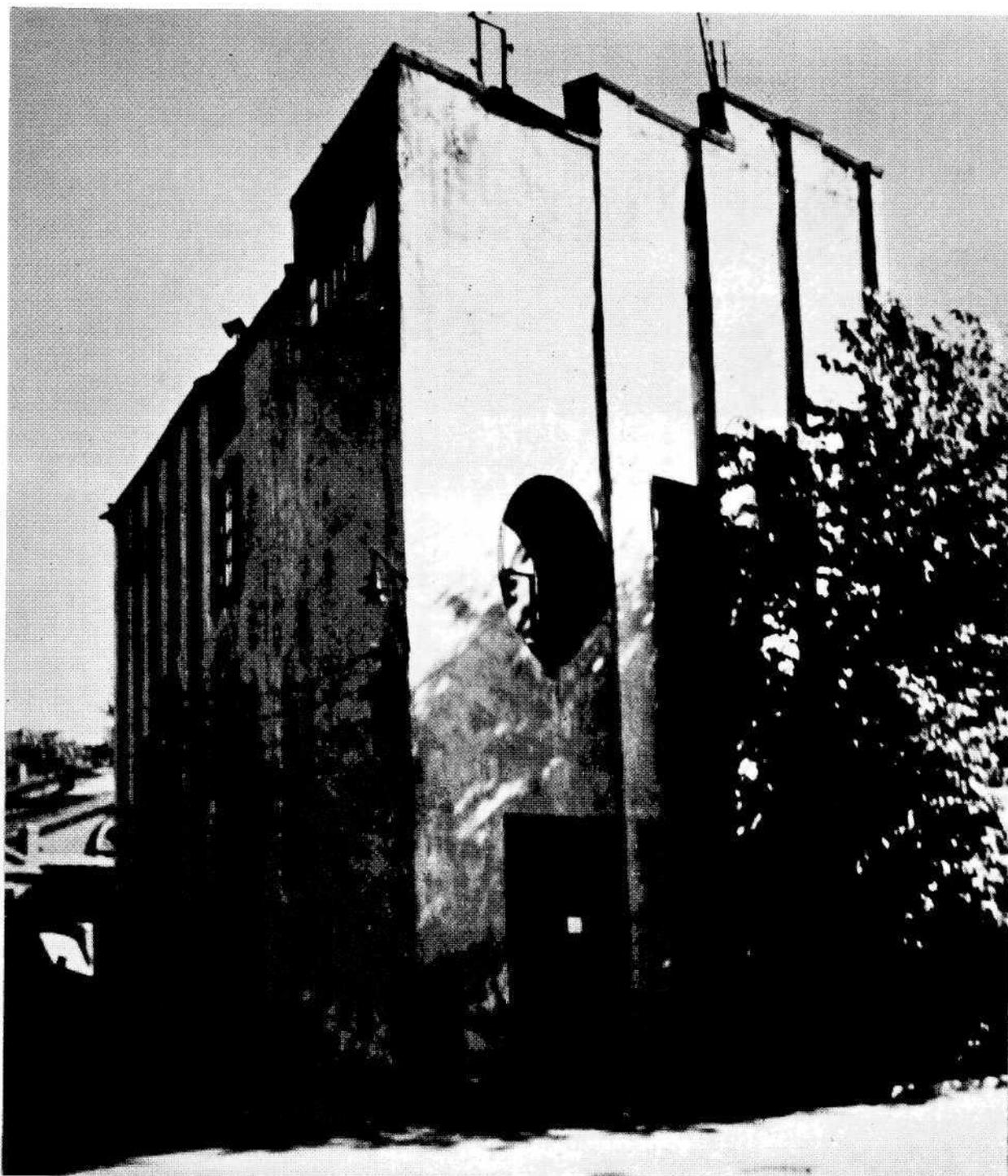
К трем рассмотренным выше произведениям Мельникова 1922—1923 годов, начавшим его блистательный путь в архитектуре XX века, можно присоединить и конкурсный проект здания московского отделения «Ленинградской правды» 1924 года. Для здания был отведен очень маленький участок (6X6 м), поэтому все конкуренты запроектировали высотную композицию. Необходимо было учитывать и агитационно-рекламный характер здания. Интересными были проекты А. и В. Весниных и И. Голосова. Но проект Мельникова оказался совершенно неожиданным.

Вот как сам Мельников описывал позднее этот свой проект: «Пятиэтажное сооружение дано мною в облегченной, стального каркаса конструкции, с тем, чтобы иметь твердое убеждение в реальном осуществлении возникшей у меня и поразившей меня самой идеи — «Живой Ар-

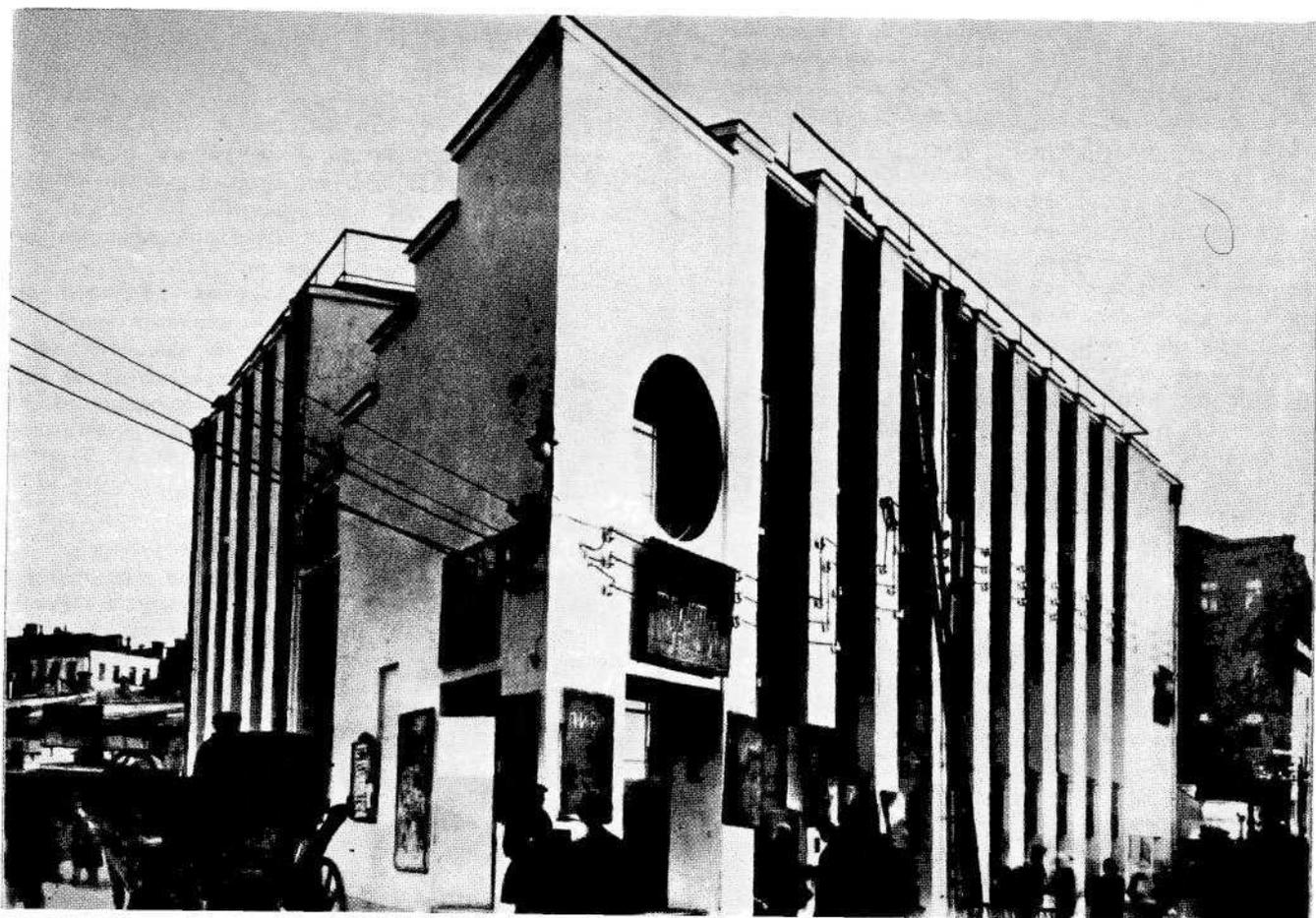
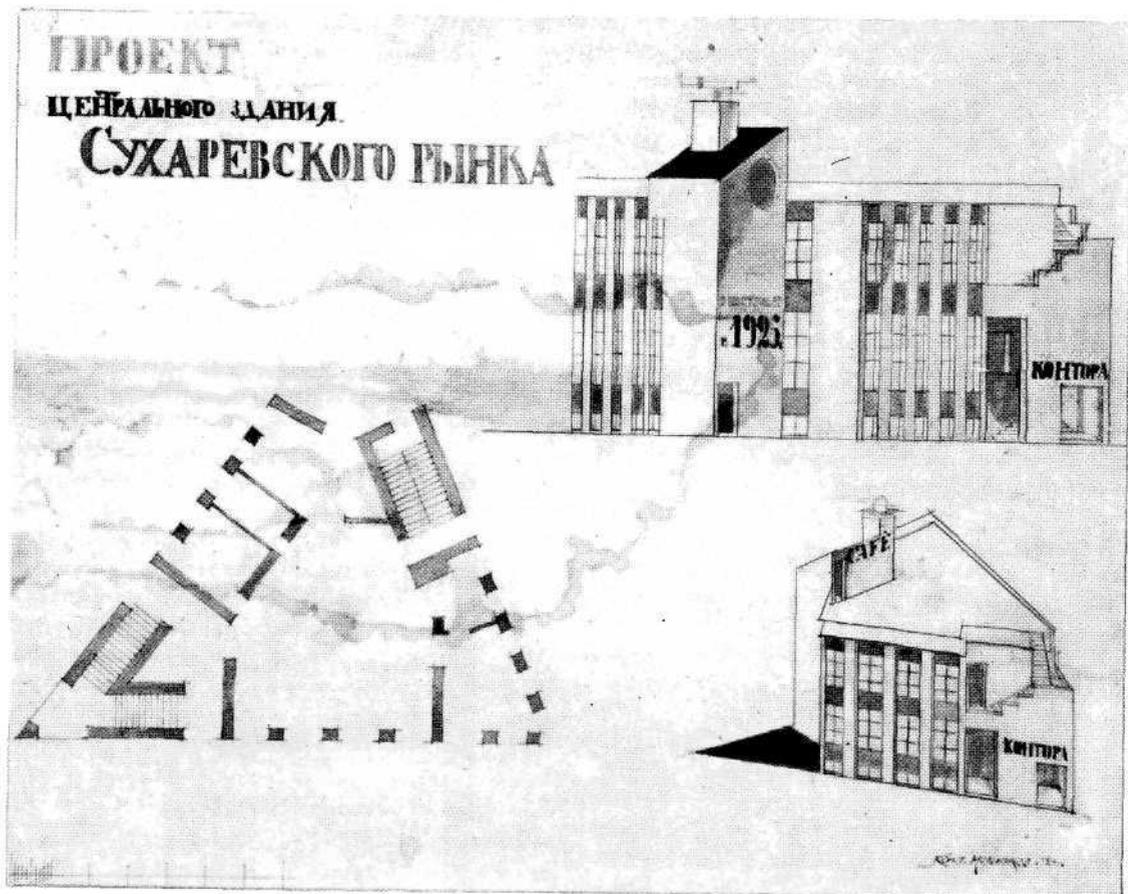
Ново-Сухаревский рынок  
в Москве, 1924—1926

1 — центральное здание  
рынка (фото 60-х годов);

2 — проект центрального  
здания рынка (фасад, план,  
аксонометрия); 3 —  
центральное здание рынка  
(фото 20-х годов)



1 | 2  
3



хитектуры». Павильон московского отделения «Ленправды» несомненно имел элементы реклам, и это натолкнуло меня ввести действие реклам в организм самого сооружения. На круглую статичную сердцевину (с лестницей и подъемником) нанизаны этажи со свободным вращением их в любом направлении: бесконечная феерия в разнообразии архитектурного силуэта — еще неиспробованная сила архитектурной динамики».

На фасаде Мельников изобразил здание с этажами, развернутыми на полный круг вращения. Проект был премирован, но, как и проект Дворца труда, не публиковался в 20-е годы.

Такая же судьба постигла еще один конкурсный проект Мельникова 1924 года — здание акционерного общества «Аркас». Мельников разработал два варианта. В одном из них в расположенном на угловом участке шестиэтажном конторском здании Мельников вырезает по полуциркулярной кривой угловую часть, вставляя затем в этот вырез цилиндр входного вестибюля, перекрытый стеклянным куполом.

В том же 1924 году Мельников осуществляет в натуре свое второе произведение — Ново-Сухаревский рынок в Москве (открыт в начале 1925 г.). Строительство рынка было начато по традиционному проекту. Мельников предложил принципиально новое решение и, как он позднее писал (в автобиографии 1964 года), «несмотря на то, что постройка была начата, но угловой показ товаров по моему проекту заставил подчиниться архитектурному решению темы». Нэп вызвал к жизни быстрое развитие мелкой частной торговли, которая сосредоточилась на рынке. Мельников и предложил в своем проекте пространственно-планировочными средствами архитектуры упорядочить новую рыночную стихию. Необходимо было, сохранив свободу передвижения покупателя, пространственно изолировать каждого мелкого торговца, который не просто приходил на рынок с товаром на один день, а мог бы арендовать на какое-то время отдельное небольшое торговое помещение. Речь шла не о проекте единого крытого рыночного помещения с открытыми прилавками, а о множестве мелких торговых киосков-лавочек. Задача была новой — требовалось создать в Москве на новой специально отведенной территории (вблизи старого Сухаревского рынка, на участке бывшего Гефсиманского скита) новый тип торгового центра, нечто среднее между торговым пассажем и той частью традиционного рынка, где располагались лавочки постоянных торговцев. Мельников предложил всю территорию рынка застроить однотипными блокированными торговыми павильонами-киосками. Каждый блок состоит из двух изолированных друг от друга помещений, выходящих дверью и торговой витриной на противоположные стороны. Блоки собираются в ряды (от четырех до двадцати блоков) таким образом, что на обе продольные стороны их лицевые стены выходят под углом, т. е. образуются пилообразные фасады (как и в жилых домах конкурсного проекта «Пила»). В результате перед каждым торговым киоском создается как бы выделенное пространство.

Этот прием позволил, во-первых, очень экономно использовать отведенную под рынок территорию, во-вторых, в короткий срок возвести торговые помещения (они собирались на месте из стандартных заранее заготовленных деревянных элементов), в-третьих, создать комфортные условия как для торговцев, так и для покупателей. Мельников сделал ряды разной длины и расположил их не параллельными рядами, а создал живописную пространственно-планировочную композицию, которую сам он назвал «оркестром из танцующих гармоний», что, как отмечалось в одной из статей тех лет, «помимо удобства для отыскания отдельных видов торговли придает рынку красивый вид»<sup>1</sup>.

Мельников разработал и эскизы цветовой покраски с учетом отдельных рядов и видов торговли, «превратив всю территорию в сплошное море архитектурной живописи», — писал он.

Кроме деревянных торговых павильонов на рынке по проекту Мельникова было построено небольшое трехэтажное оштукатуренное кирпичное здание (где размещались администрация, трактир и т. д.) с вертикальным ритмом фасадов, круглым окном, открытой лестницей (в «лоджии») и террасами в верхней части.

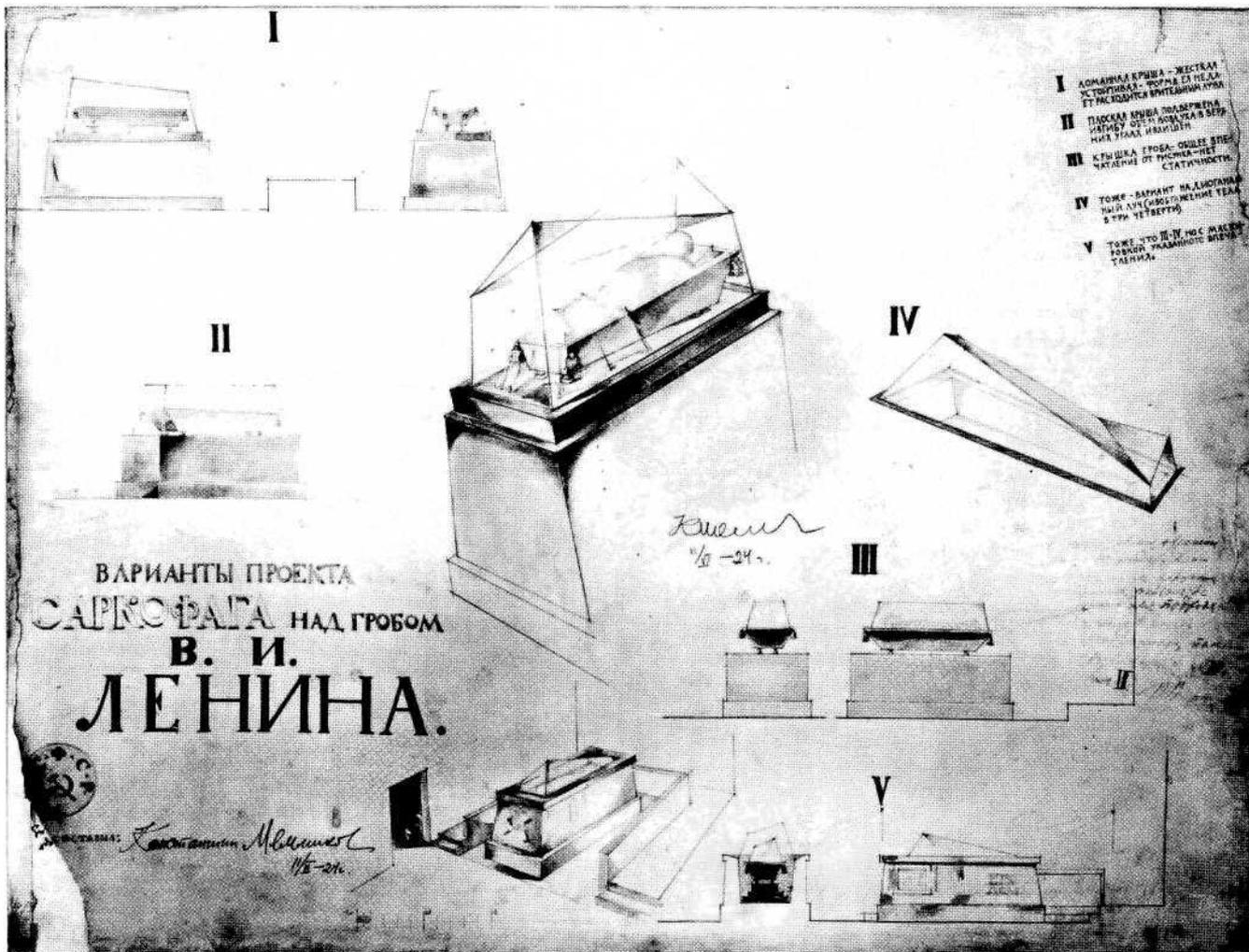
## Саркофаг для Мавзолея В. И. Ленина

Первый деревянный Мавзолей на Красной площади был небольшим временным сооружением. Уже вскоре после похорон В. И. Ленина начались подготовительные мероприятия по созданию нового более капитального деревянного Мавзолея. 22 февраля ряду архитекторов предложили в семидневный срок создать конкурсные проекты саркофага для Мавзолея. Правительственная комиссия по увековечению памяти В. И. Ленина под председательством Ф. Дзержинского признала лучшим проект К. Мельникова.

«Необычная тема, — вспоминал позднее Мельников, — еще не имевшая применения в архитектурной практике и самая суть высокой идеи этой темы заставили мое, еще мало искусственное практицизмом, профессиональное чувство приблизить его к ощущению, в свою очередь к самой сути природного языка архитектурного искусства. Архитектурная идея моего проекта состояла из четырехгранной удлиненной пирамиды, срезанной двумя противоположно наклонными внутрь плоскостями, образовавшими при пересечении строго горизонтальную диагональ. Таким образом, верхний стеклянный покров саркофага получил естественную прочность от прогиба. Найденная конструктивная идея исключила необходимость обрамлять стыки частей саркофага металлом. Получился кристалл с лучистой игрой внутренней световой среды.»

Оригинальный проект саркофага, высоко оцененный комиссией, оказалось невозможным осуществить в трудных условиях тех лет, так как

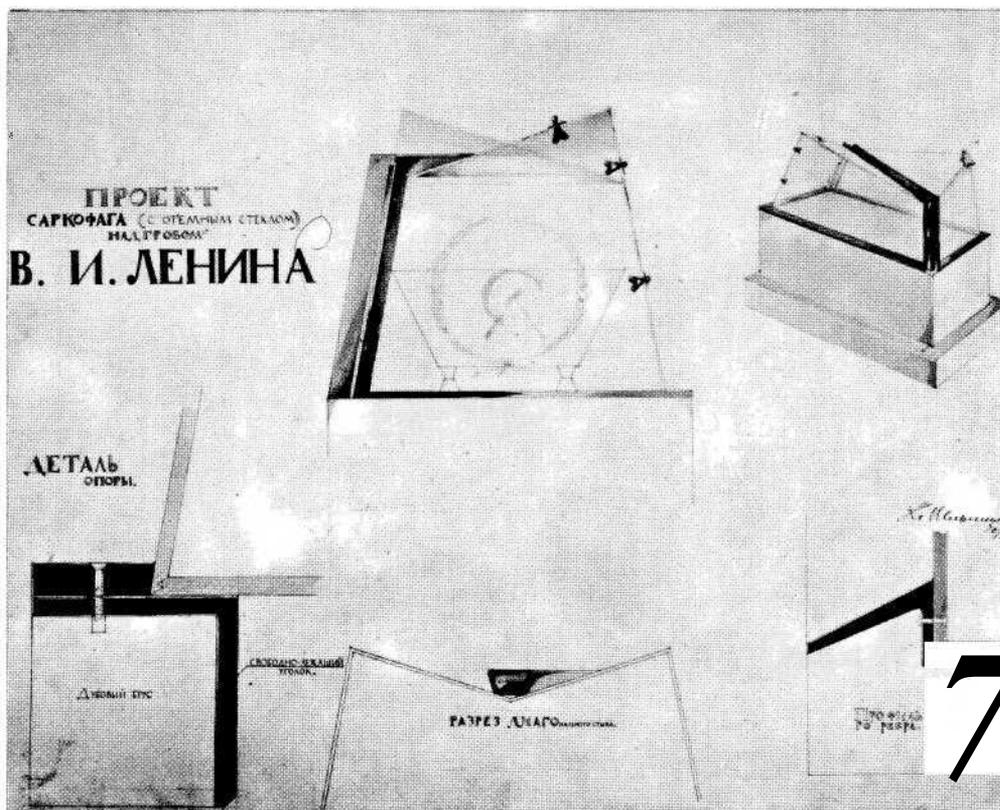
<sup>1</sup> Строительство Москвы. — 1925. — № 12. — С. 22.

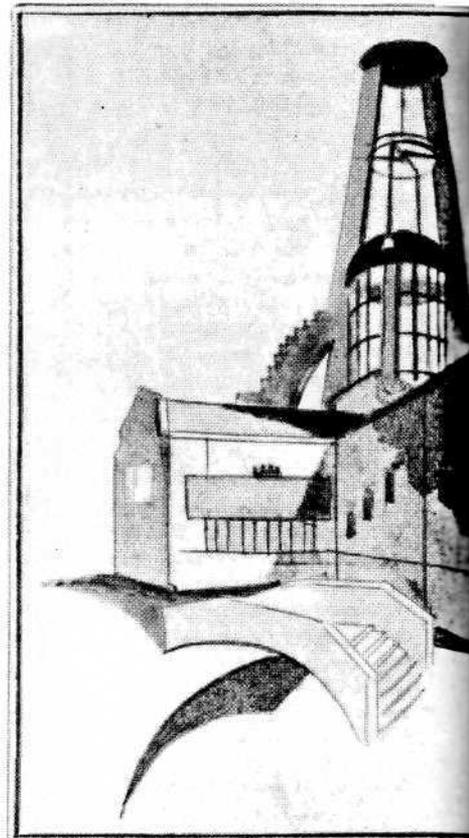
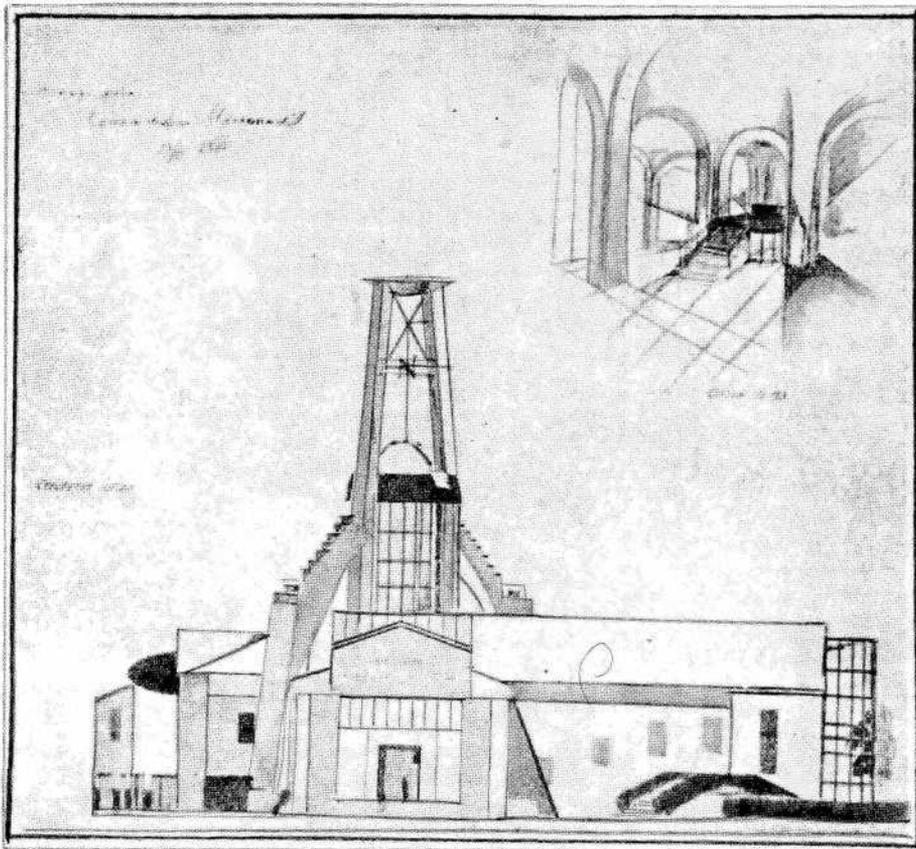
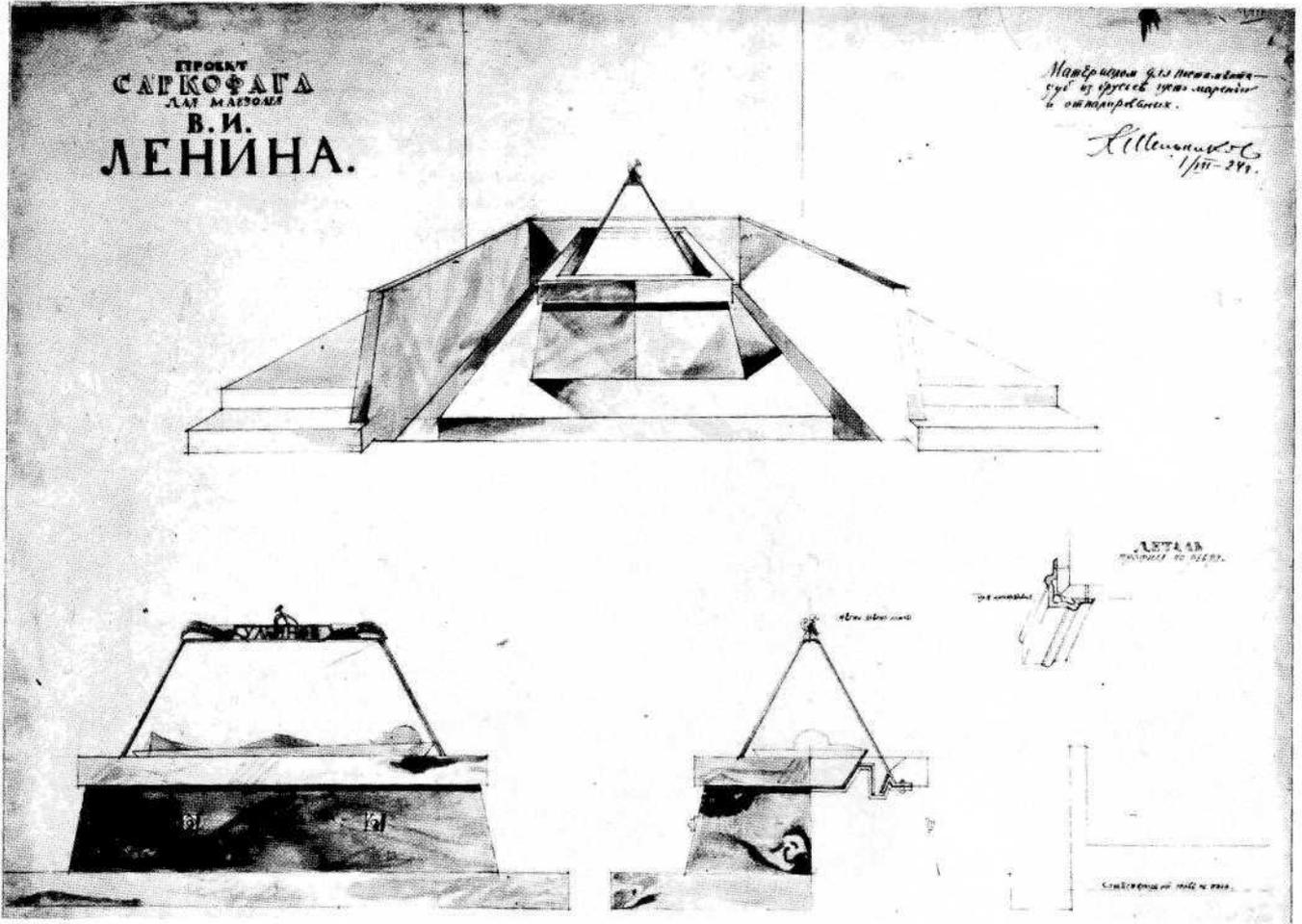


Саркофаг для Мавзолея В. И. Ленина в Москве, 1924

1 — варианты конкурсного проекта. На чертеже авторская характеристика вариантов: «I. Ломаная крыша — жесткая устойчивая — форма ее не дает расходиться зрительным лучам. II. Плоская крыша подвержена изгибу, объем воздуха в верхних углах излишен. III. Крышка гроба — общее впечатление от рисунка — нет статичности. IV. То же — вариант на диагональный луч (изображение тела в три четверти). V. То же, что 1М + 1У, но с маскировкой указанного впечатления»;

2 — вариант





он требовал очень тонкой, почти виртуозной работы. Мельникову пришлось существенно упростить форму и конструкцию стеклянной части саркофага. Он создает ряд вариантов проекта, окончательный из которых, утвержденный комиссией, был закончен 26 июня 1924 года. По этому проекту саркофаг представлял собой слегка суживающийся кверху прямоугольный дубовый постамент, верхняя часть которого покрыта четырехскатной стеклянной «крышей». Ни дубовое основание саркофага, ни бронзовая оправа его остекления не имели декоративных деталей, орнаментов и профилей (кроме символической эмблемы серпа и молота, венчающей саркофаг).

Уже в начале июля начались работы по изготовлению саркофага, в которых участвовали ряд промышленных предприятий столицы и специалисты. Саркофаг, созданный по проекту Мельникова, был сохранен затем и в каменном Мавзолее и выполнял свою роль до Великой Отечественной войны.

Работая над проектом саркофага для Мавзолея Ленина, Мельников думал о той эмоциональной атмосфере, которая должна создаваться при прохождении посетителей через траурный зал Мав-

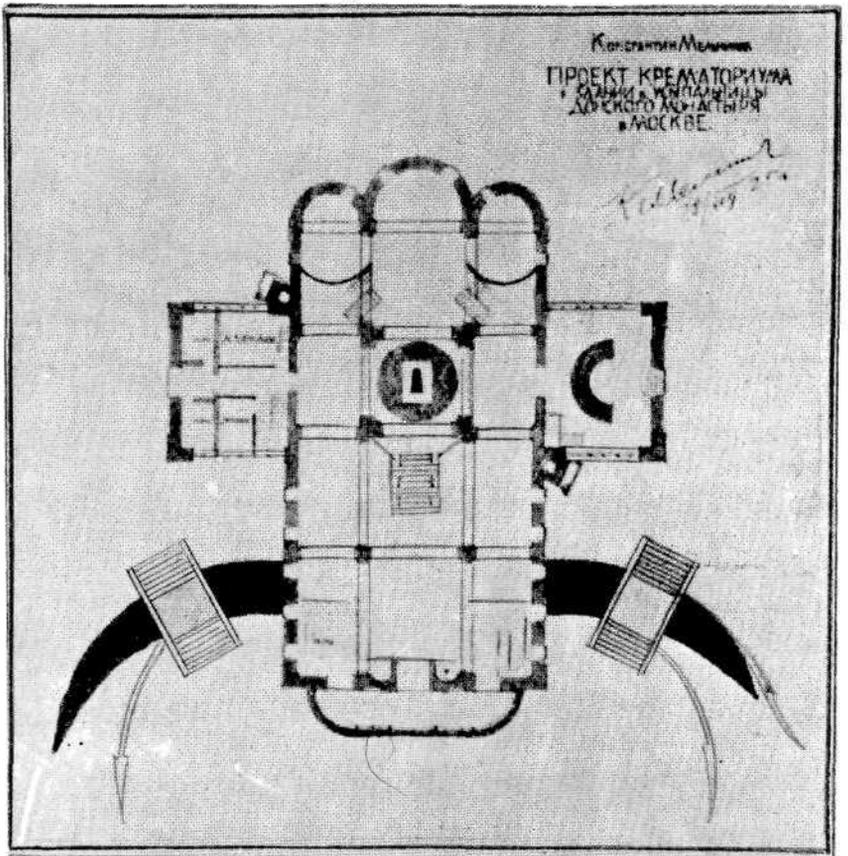
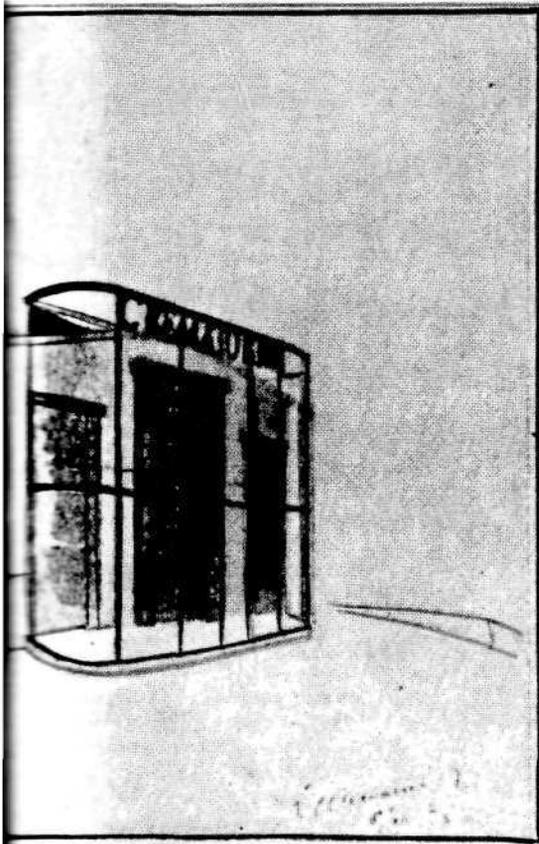
золея. Сохранение тела Ленина меняло психологическую атмосферу посещения Мавзолея—это было уже не просто прощание с умершим перед погребением, а некое приобщение к чему-то вечному. Поэтому Мельников отказался от формы гроба или закрытого саркофага, в котором устроено лишь остекленное отверстие, позволяющее видеть лицо. Он предложил прозрачный саркофаг — кристалл, который и оказался, как показали прошедшие годы, наиболее подходящей формой для нового ритуала.

Близкая проблема возникла перед Мельниковым в 1925 году, когда он разрабатывал конкурсный проект перестройки церкви в крематорий в Москве. Ритуал прощания близких с умершим в условиях кремации для нашей страны был новым явлением. Проект Мельникова был наиболее интересным на конкурсе, но он требовал и более существенных перестроек приспособляемого сооружения и по этой причине не был принят к осуществлению. В отзыве на проект отмечалось, что «автор дает много интересных мыслей по внутренней организации здания и придает оригинальную внешность сооружению»<sup>1</sup>. Так Мельников предложил под существовавшим куполом устроить второй купол, опускающийся в момент окончания траурной церемонии и полностью отрезающий дневной свет, т. е. сам процесс кремации проходил в полной темноте.

Саркофаг для Мавзолея В. И. Ленина в Москве, 1924. Уточненный чертеж утвержденного варианта (осуществленного)

1 2 3  
Крематорий в Москве. Конкурсный проект, 1925  
1 — боковой фасад и перспектива интерьера; 2 — перспектива; 3 — план

<sup>1</sup> Строительство Москвы.— 1926.— № 5.— С. 7.

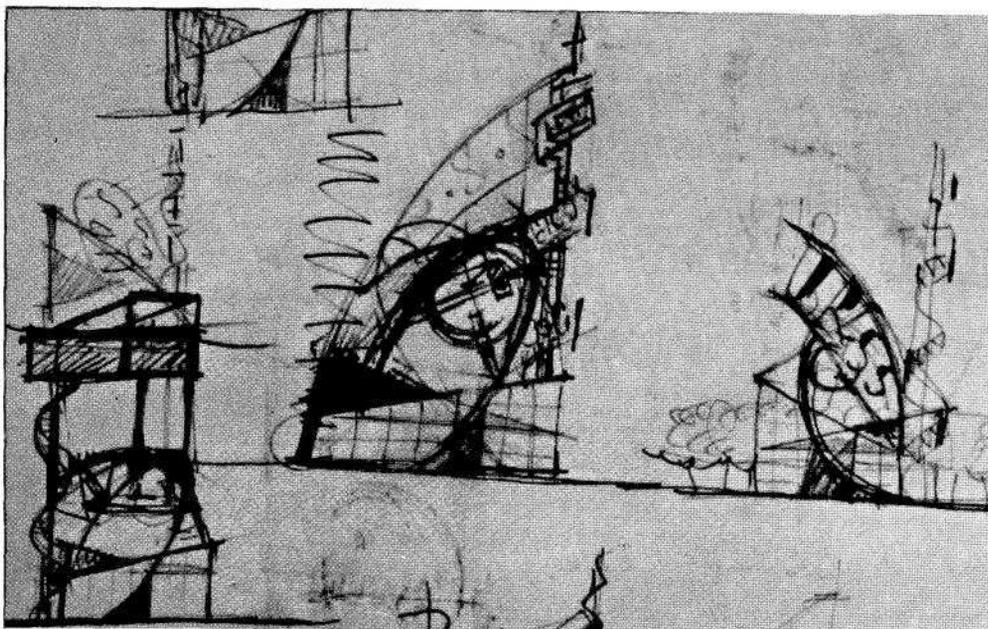
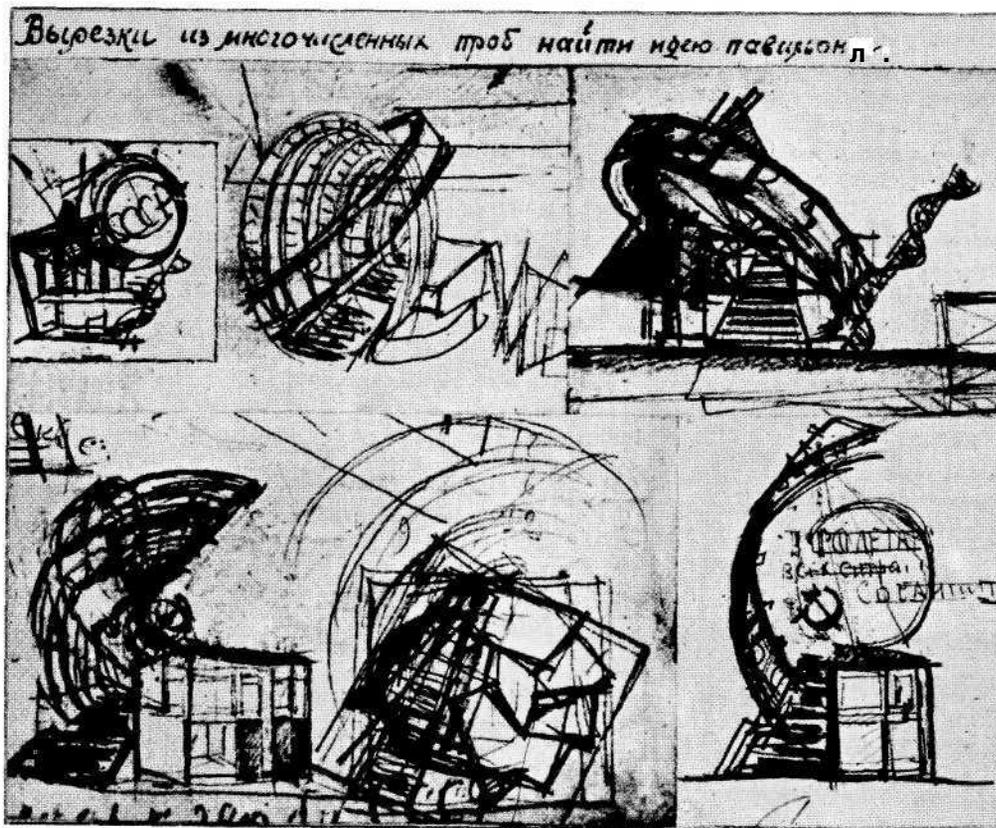


## Павильон в Париже

В павильоне «Махорка» Мельников впервые применил новый подход к созданию художественного образа современного выставочного павильона, который был затем развит в принесшем ему мировую славу советском павильоне на Международной выставке декоративных искусств в Париже 1925 года. На проект здания советского павильона в конце 1924 года был проведен закрытый конкурс (в нем участвовали Н. Ладовский, М. Гинзбург, И. Голосов, В. Щуко,

И. Фомин и др.), на котором проект Мельникова получил первую премию (в оценке проектов участвовали Луначарский и Маяковский).

В январе газета «Известия» информировала: «В результате закрытого конкурса, к которому были привлечены лучшие молодые архитектурные силы, Комитетом был принят проект павильона СССР, принадлежащий арх. Мельникову. Легкий по своей конструкции, павильон этот отражает идею СССР как рабоче-крестьянского государства и союза отдельных национальных республик. Арх. Мельников выезжает в Париж,



Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже.

Предварительные эскизы — поиски идеи павильона, 1924

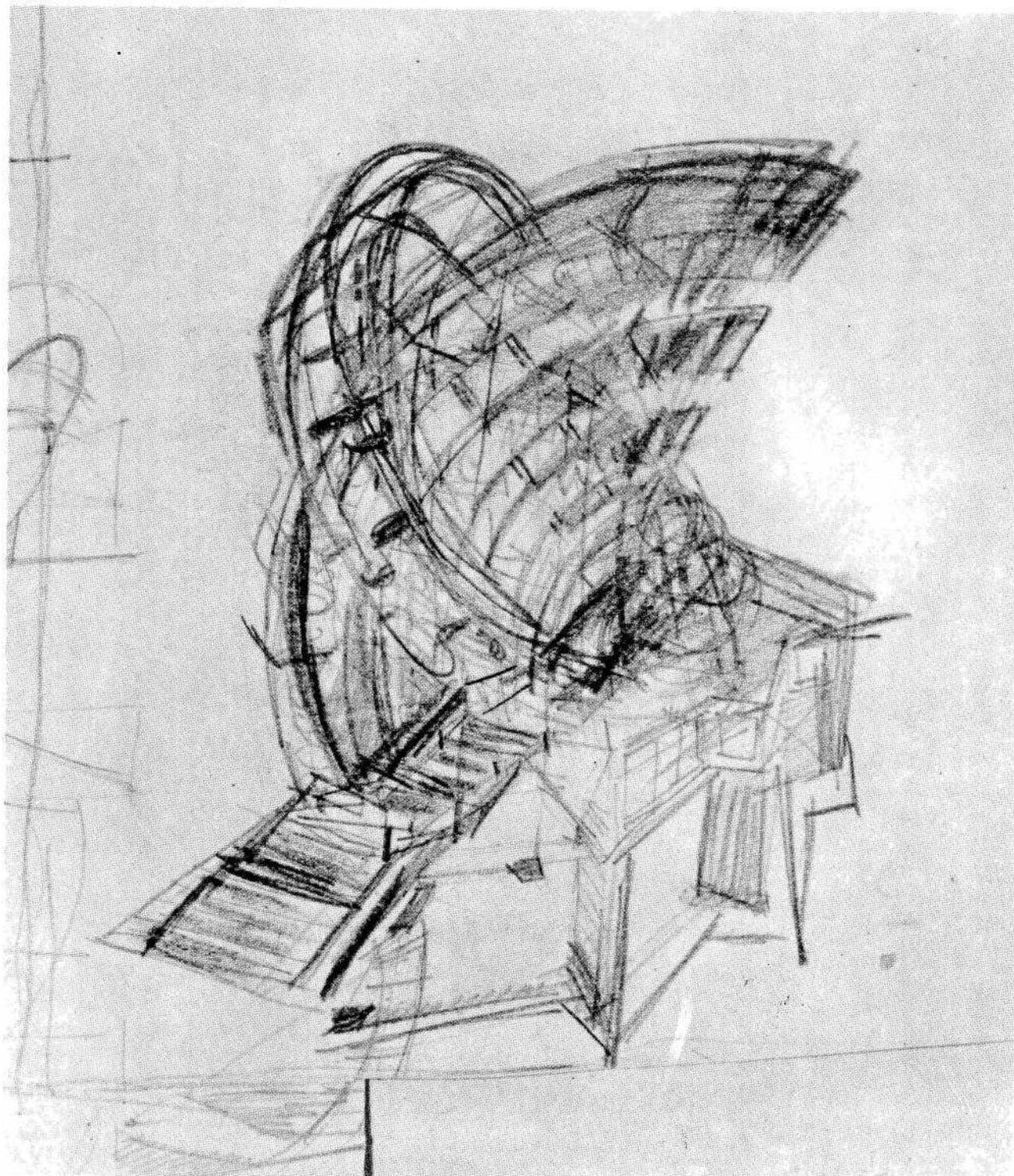
где и приступает к немедленному возведению павильона»<sup>1</sup>.

Об этом павильоне, который считается вехой в развитии современной выставочной архитектуры, существует обширная литература на русском и иностранном языках.

Павильон СССР на Парижской выставке 1925 года был первым и в то же время триумфальным выходом молодой советской архитекту-

ры на мировую арену. Он принципиально выделялся среди других построек выставки не только содержанием размещенной в нем экспозиции, но и своим новаторским обликом, резко отличаясь от павильонов других стран — эклектичных стилизаций. Павильон представлял собой легкую каркасную деревянную постройку, большая часть площади его наружных стен была остеклена. Необычной была его объемная композиция — прямоугольное в плане двухэтажное здание перерезалось по диагонали ведущей на второй этаж широкой открытой лестницей, перекрытой ори-

<sup>1</sup> Известия ВЦИК Союза ССР.— 1925, январь.

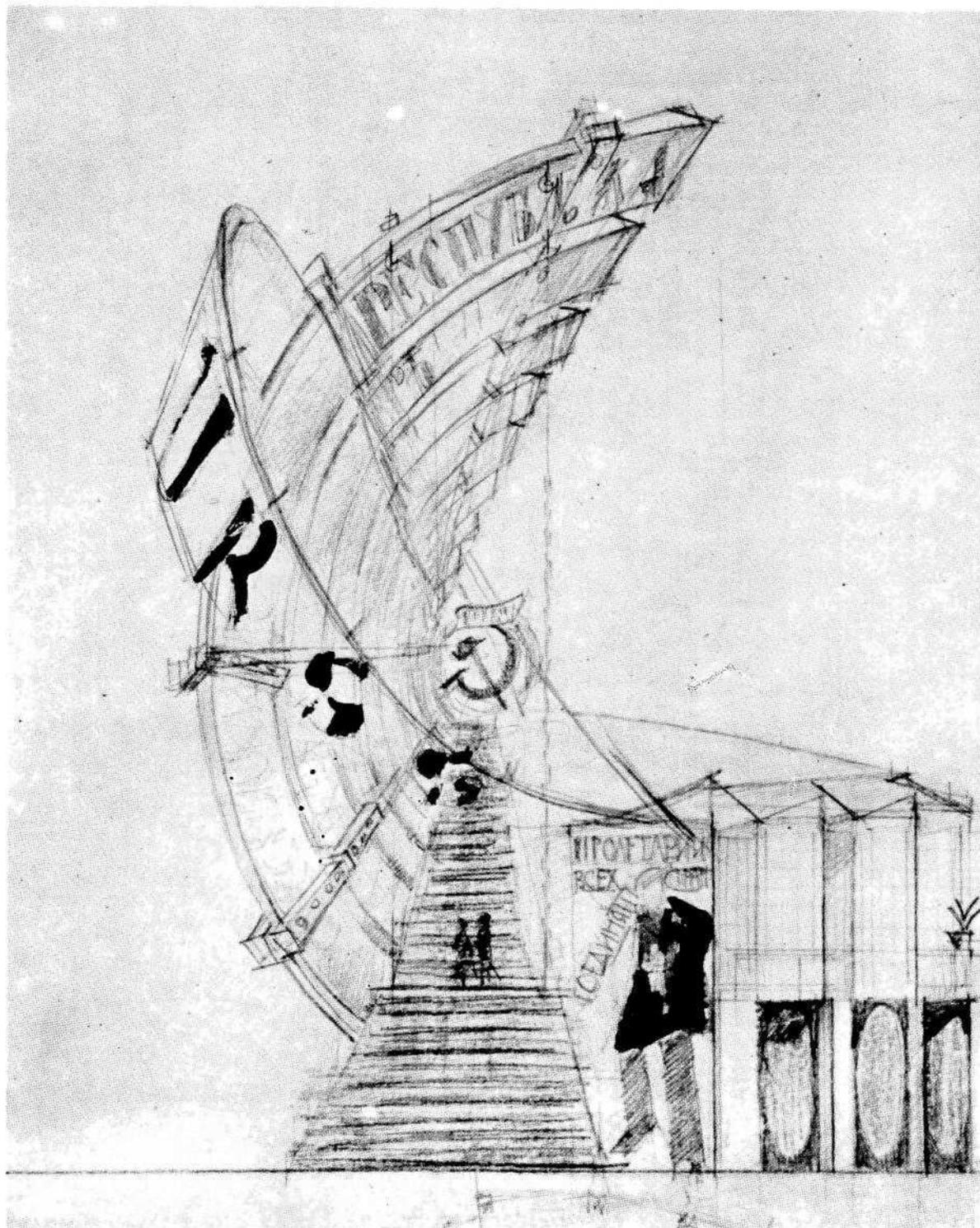


гинальной пространственной структурой: двумя рядами наклонных пересекающихся плит.

Мельников пишет в одной из автобиографий о павильоне: «Верхний свет сконструирован без стекла и без дождя. Дневной свет свободно проникал с различных углов лучами, и, играя на красных плоскостях, рефлексом окрашивал посетителей — краснели все — хотели они того или не хотели. Необъяснимое, что составляет истинное произведение архитектуры, крылось в противоположных сочетаниях однородных масс павильона».

В залах павильона были развернуты экспозиции национальностей СССР, Госторга и Госиздата.

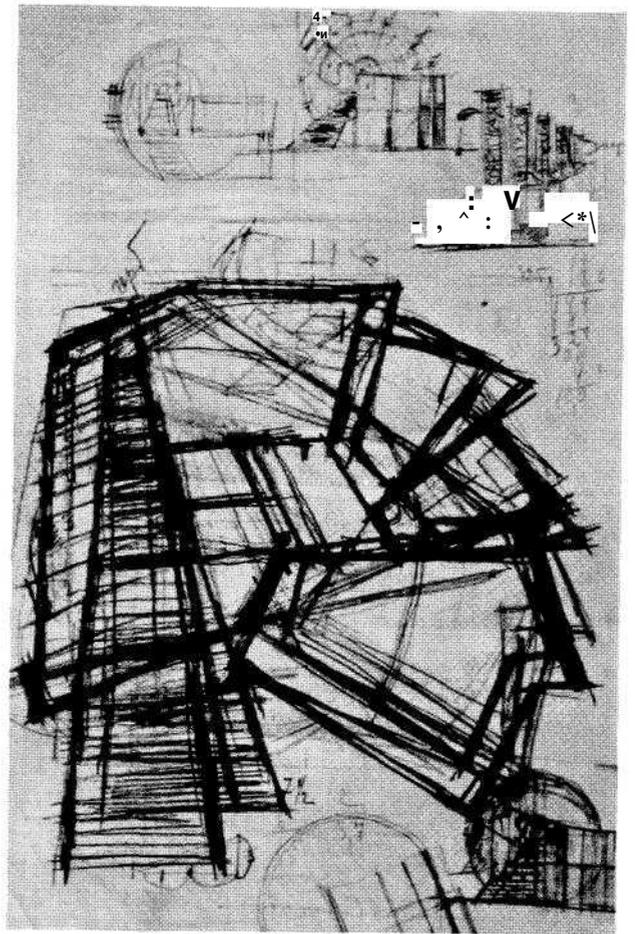
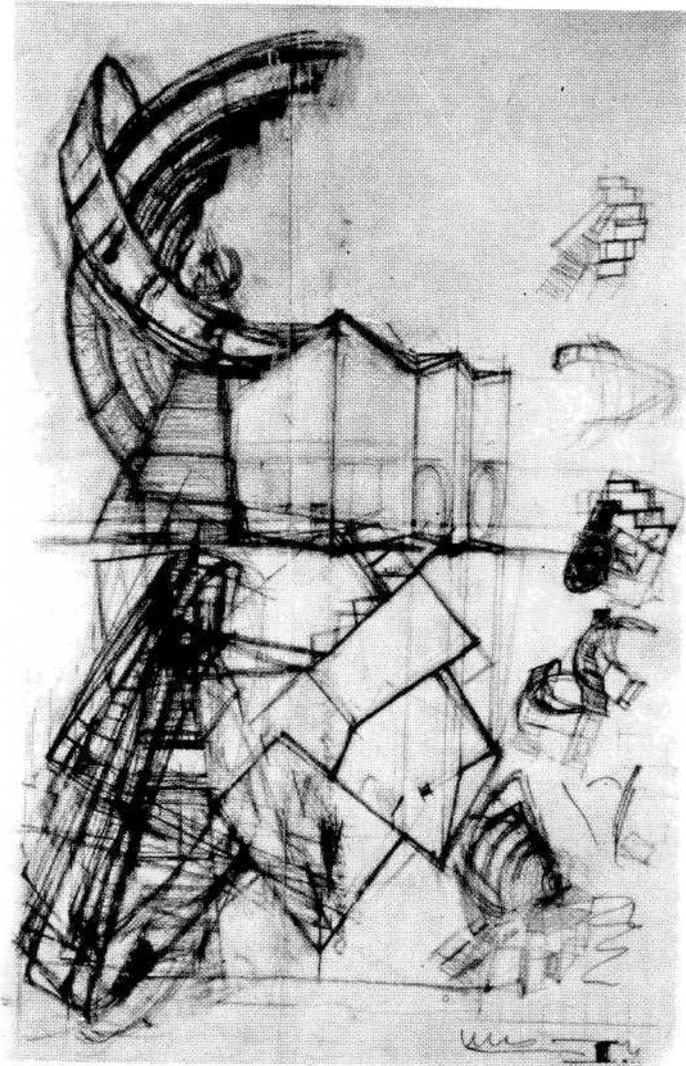
В проекте Мельникова в художественно-образной форме отразилась та общая установка, которую крупный советский государственный деятель Л. Красин, бывший тогда советским послом во Франции, изложил в письме А. Луначарскому — председателю специально созданного Выставочного комитета. Красин писал о необходимости «во что бы то ни стало избежать упрека в том, что мы хотим щегольнуть артистически».



ми достижениями предыдущей эпохи. Мы должны выставить пусть бедное или недостаточное, но непременно свое, советское»<sup>1</sup>. Выставочный комитет, объявляя конкурс, принял «как общее положение следующее: павильон должен отражать идею СССР. Павильон внешне должен быть своеобразным и отличаться по своему характеру от обычной европейской архитектуры»<sup>2</sup>.

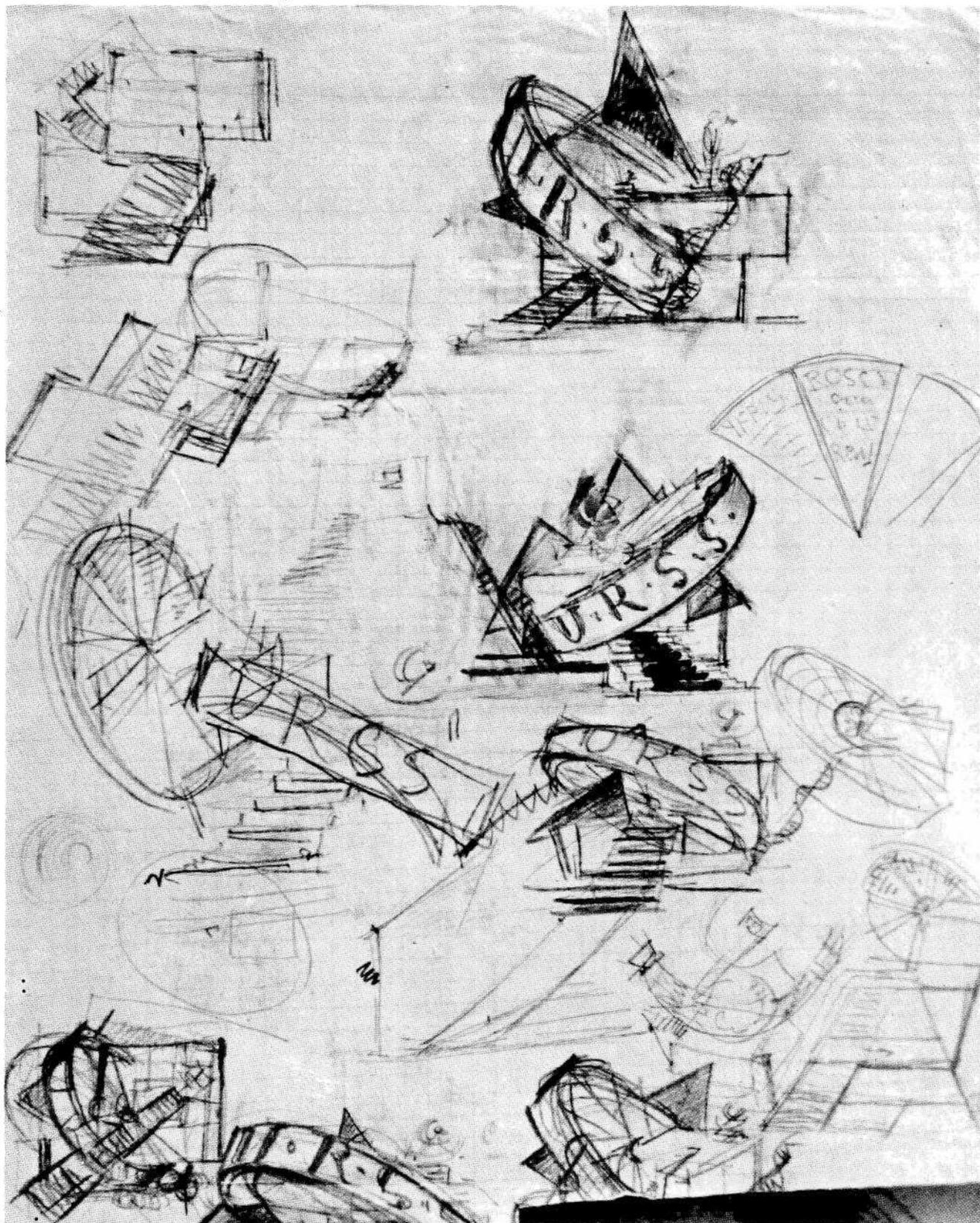
<sup>1</sup> Карпова Р. Л. Б. Красин.— м., 196?— С. 181.

<sup>2</sup> Из истории советской архитектуры 1917—1925 гг.: Документы и материалы.— м., 1963.— С. 190.

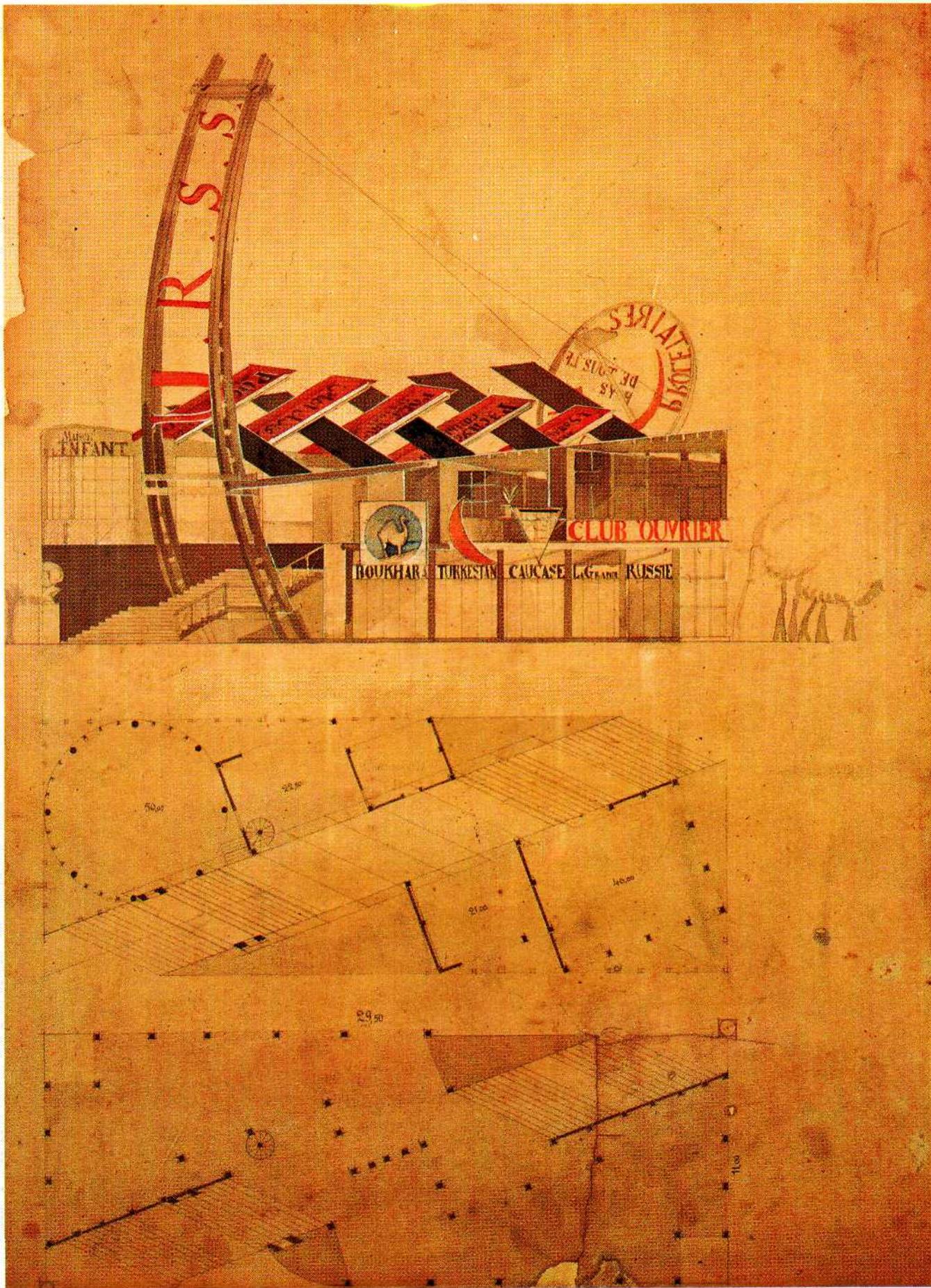


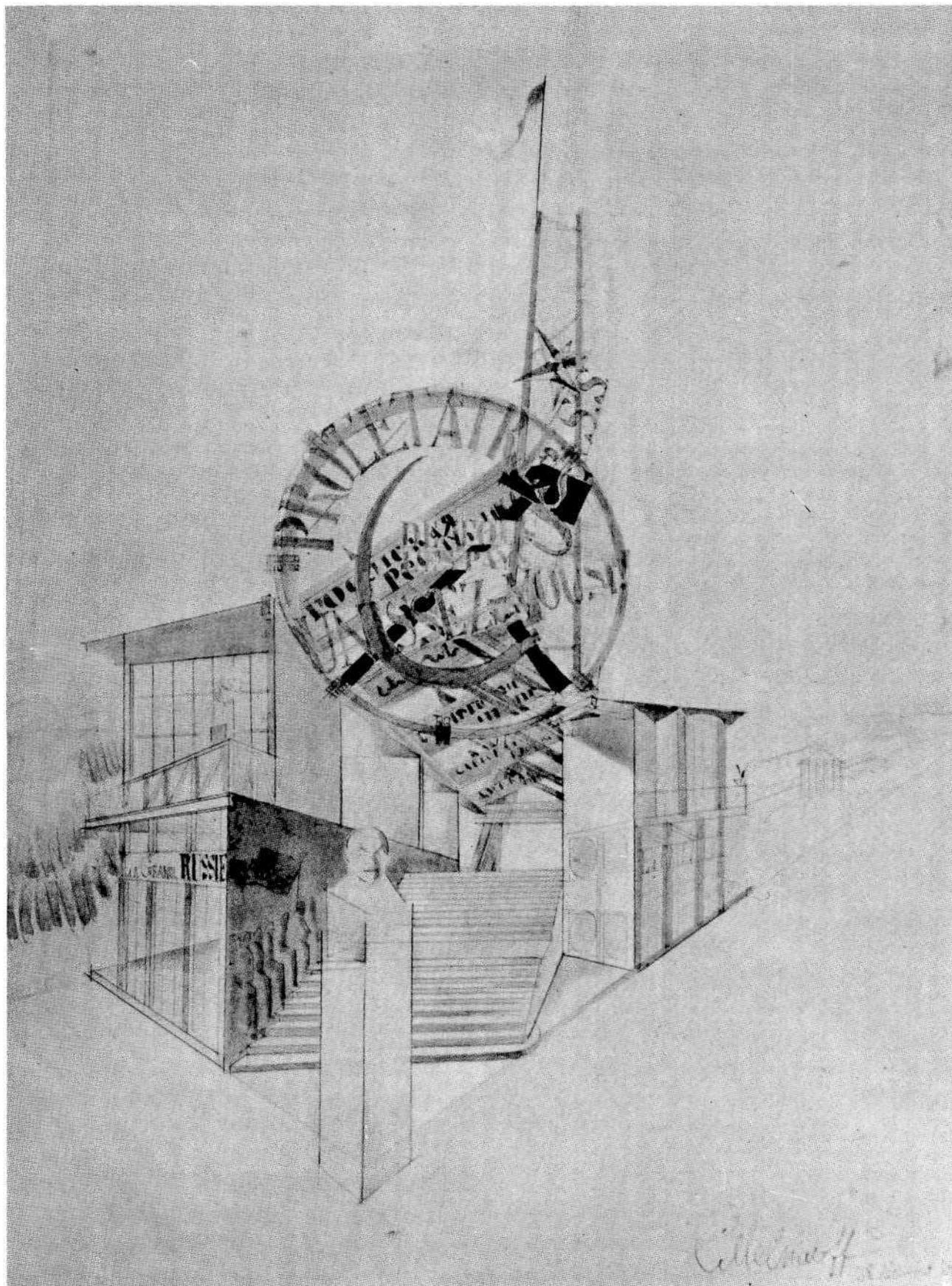
Павильон СССР на  
Международной выставке  
современных декоративных  
искусств и промышленности  
в Париже.

Предварительные эскизы —  
поиски идеи павильона,  
1924



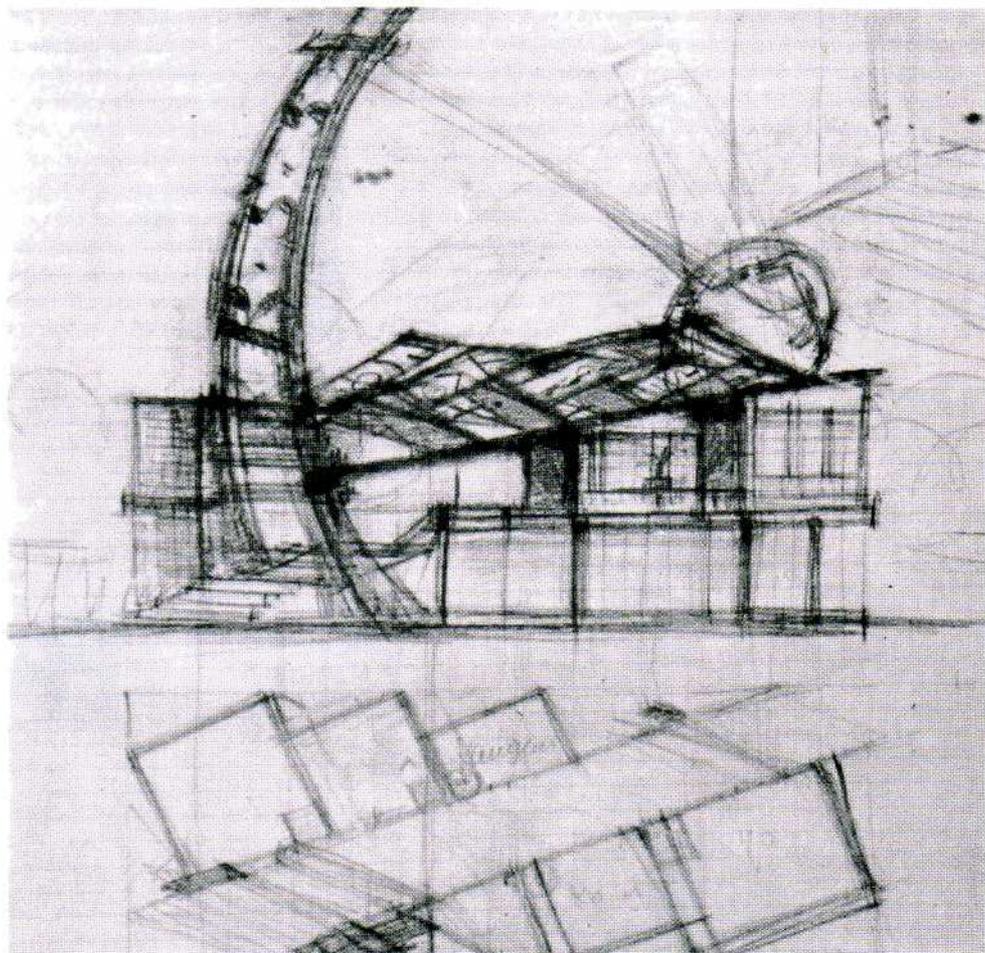
1|2 Павильон СССР на  
Международной выставке  
современных декоративных  
искусств и промышленности  
в Париже  
1 — эскизы ; 2 — конкурс-  
ный проект (фасад и пла-  
ны)



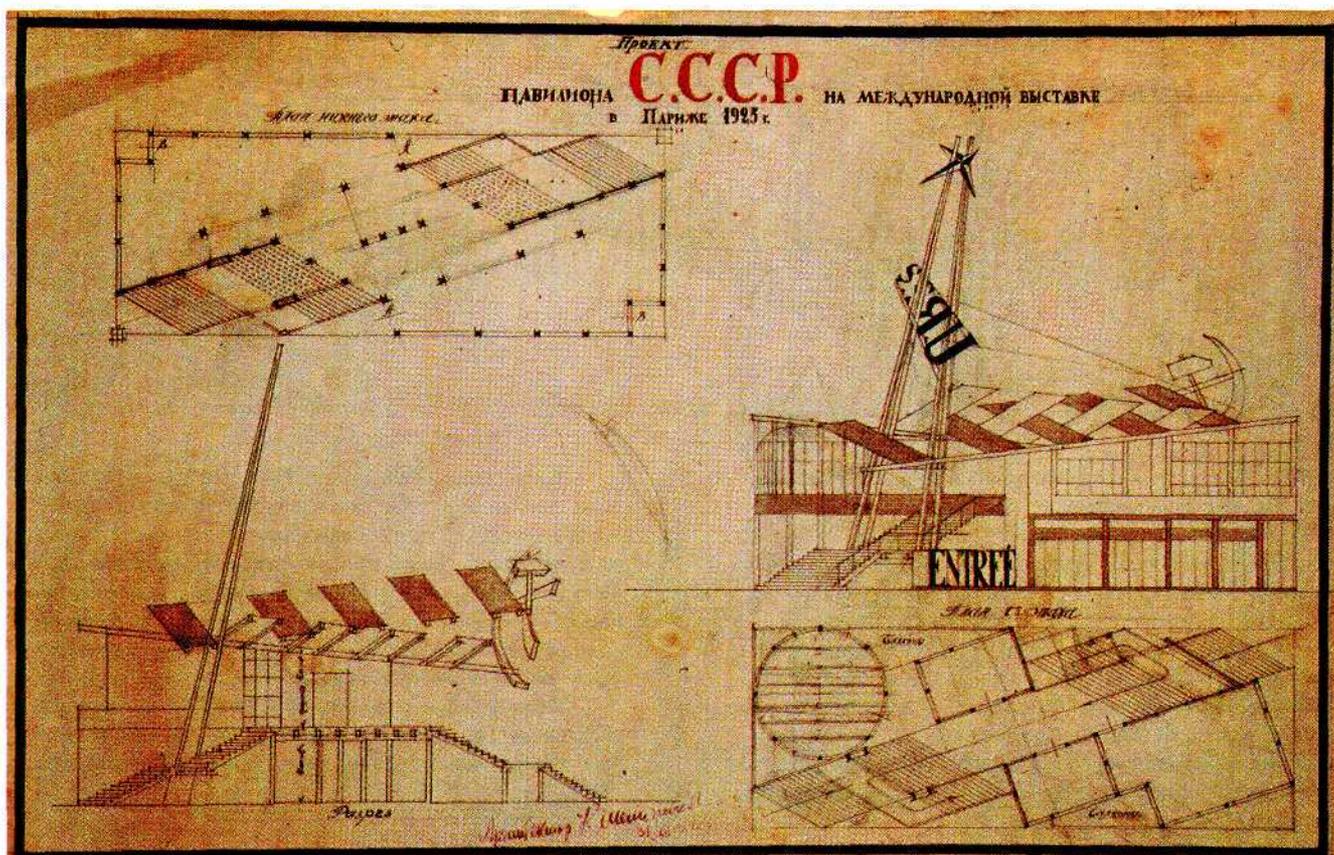


Павильон СССР на  
Международной выставке  
современных декоративных  
искусств и промышленности

в Париже. Конкурсный  
проект, 1924.  
Перспектива.

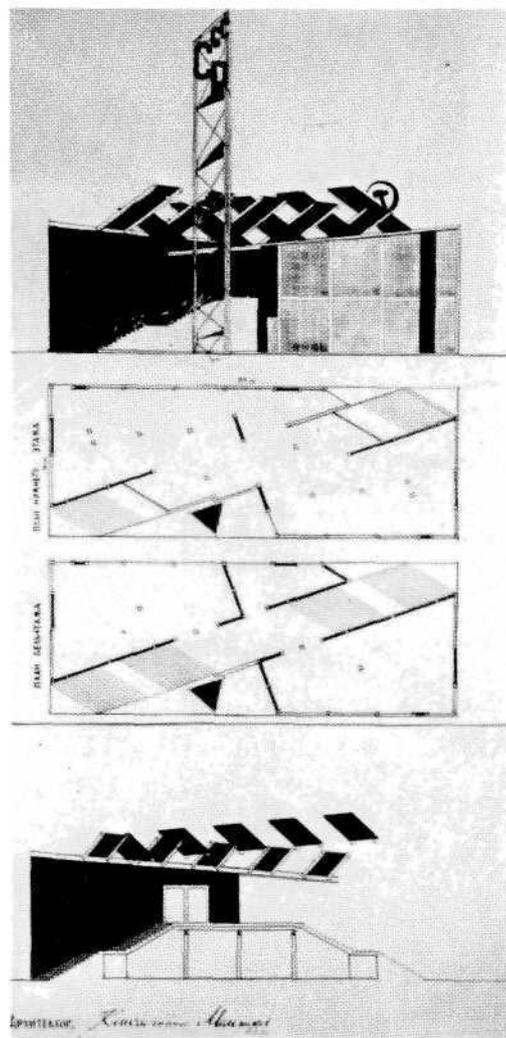
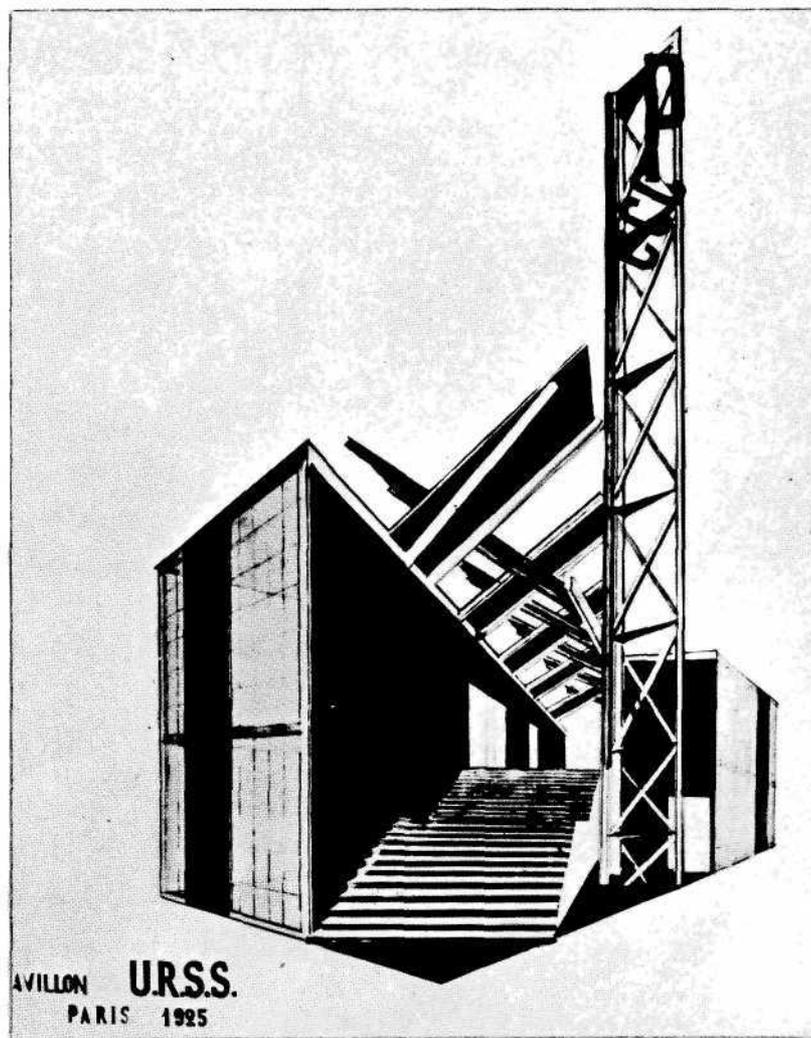


Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже  
 1 — эскиз; 2 — вариант доработки конкурсного проекта (фасад, планы, разрез)



В беседе с одним специалистом по выставкам много лет спустя К. Мельников говорил; «Территория, на которой мы построили «Красный павильон», была не только мала (29,5 на 11 метров), но и в высшей степени неудобна для строительства. Через площадку проходили трамвайные пути, которые по условиям, поставленным парижскими властями, запрещалось убирать. Следовательно, размеры нашего здания были лимитированы не только в горизонтальной, но и в вертикальной плоскости. Подводить фундамент под здание из-за трамвайных путей было невоз-

напоминало в архитектуре дворец. Это относилось не только к выставке, а ко всему зодчеству и ко всему миру. Мы создавали архитектуру «антидворцовую». Поэтому мы отказались от замкнутых пространств, напоминавших нам дворцовые анфилады, от массива стен, который замыкает в себе узкий мир дворцовой жизни, стремились связать интерьер с экстерьером, усматривая в этом демократизм. Ныне эти мысли можно найти в любом журнале, и в нашем, и в иностранном. А тогда это вычитать было негде и увидеть было негде.



можно. Надо думать, что многие злорадствовали, что Советский павильон «не пустит корни» в буквальном смысле слова.

Ну, а мы ведь только что свершили революцию, были молоды, и трудности нам были нипочем.

Англия, Франция построили пышные сооружения — не павильоны, а настоящие дворцы. Итальянский павильон походил на разбогатевшего лавочника. Это было традицией многих французских выставок, и часто павильон официально назывался «Дворец искусств», «Дворец электричества».

Мы — советские люди — ненавидели все, что

Александр Родченко был главным художником павильона. Мы понимали друг друга, что называется, с полуслова, ибо Родченко считал выставочную композицию разновидностью архитектуры. Я в архитектуре боролся с «дворцом», а он в экспозиции с «магазином», ибо раньше каждая выставка, по существу, ничем не отличалась от большого пассажа<sup>1</sup>.

Устроители отдела СССР на парижской выставке так характеризовали ситуацию и задали: «Выставке придадут огромное значение все

<sup>1</sup> Бродский Б. Художник, город, человек.— М., 1966.— С. 15—16.

страны, и готовились к ней уже давно, не жалея денег, так что обставят свои помещения богато и роскошно. Наши задачи и наш подход совершенно другого характера: мы выставке придаем значение политическое и торговое... Мы не собираемся конкурировать в роскоши с иностранными государствами, но мы все же надеемся показать, что нами сделано нового за этот период и в чем это новое нашло свое выражение.

...Решено... из... павильона сделать также крупный экспонат, который бы выявлял, с одной стороны, нашу архитектуру, с другой — наше

национальное творчество и культуру», для чего решено было разместить «в отдельных углах павильона экспонаты различных национальностей»<sup>1</sup>. Кстати, в документе «Объяснение к произведениям архитектора К. Мельникова» в архитектуре павильона СССР отмечается символическое выражение единения национальностей: «Союз Республик выражен конструкцией пере-

<sup>1</sup> **Рязанцев И.** Искусство советского выставочного ансамбля 1917—1970.—М., 1976.—С. 25.

Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже.

Чертежи из книги:

**Старр Ф.** К. Мельников.

Советский павильон

в Париже 1925 г.

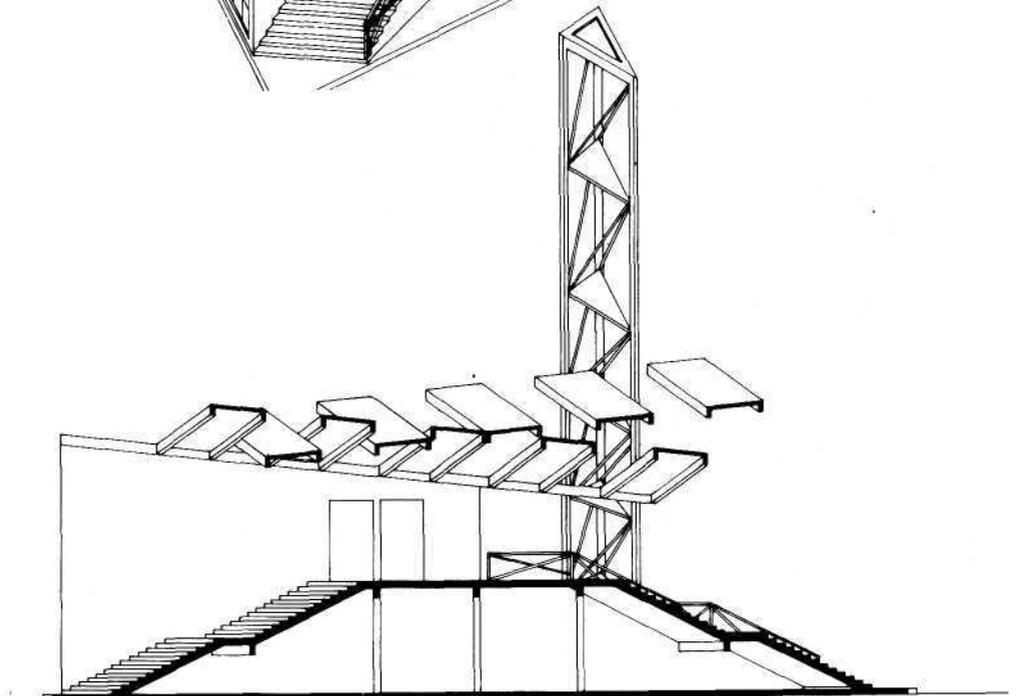
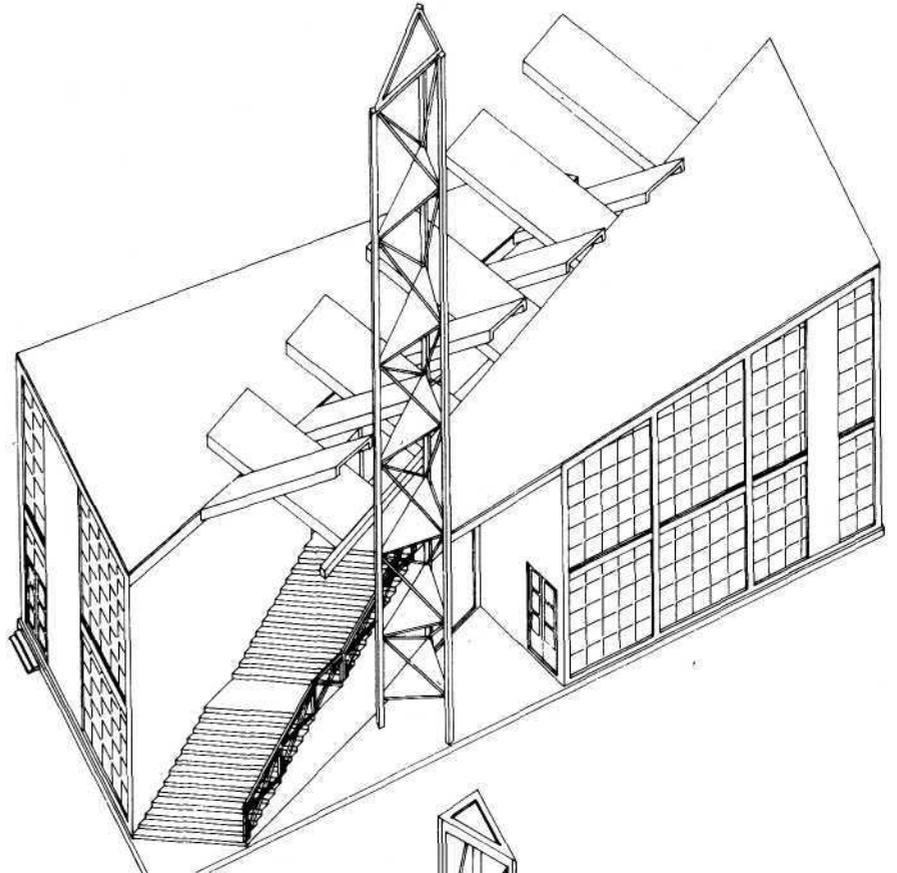
1 — аксонометрия;

2 — разрез

Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже. Проект

1 — перспектива;

2—фасад, планы, разрез

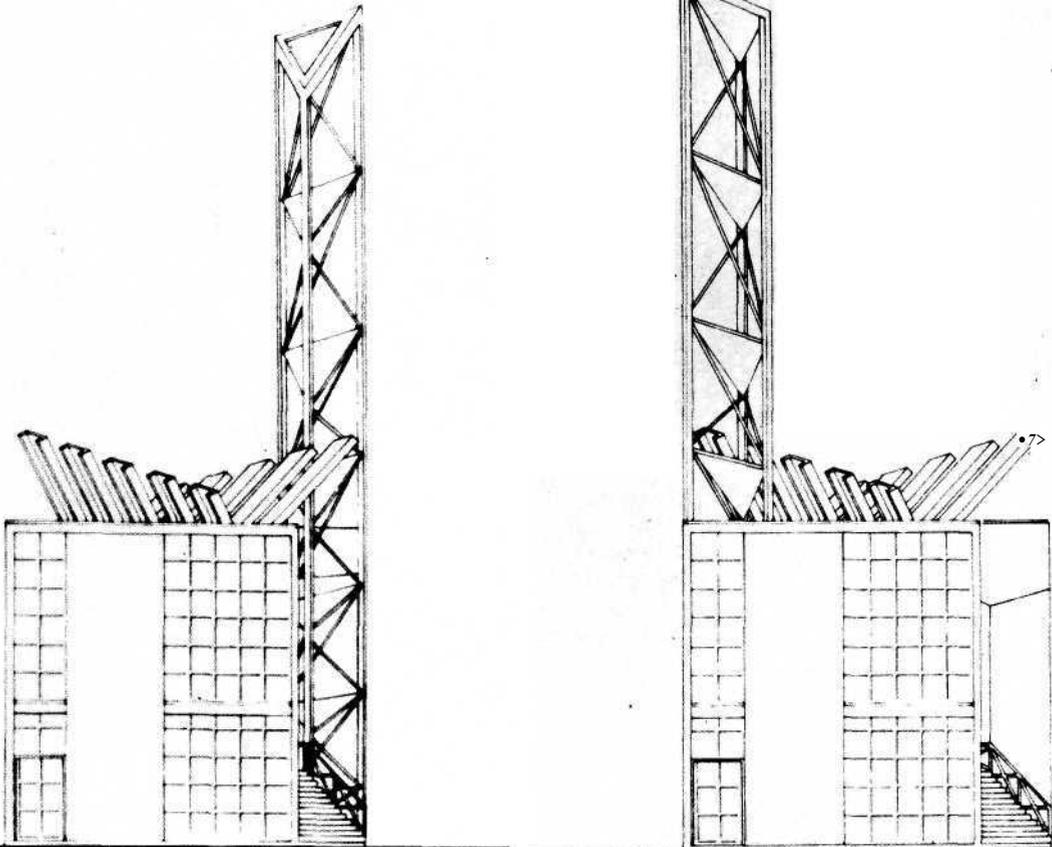
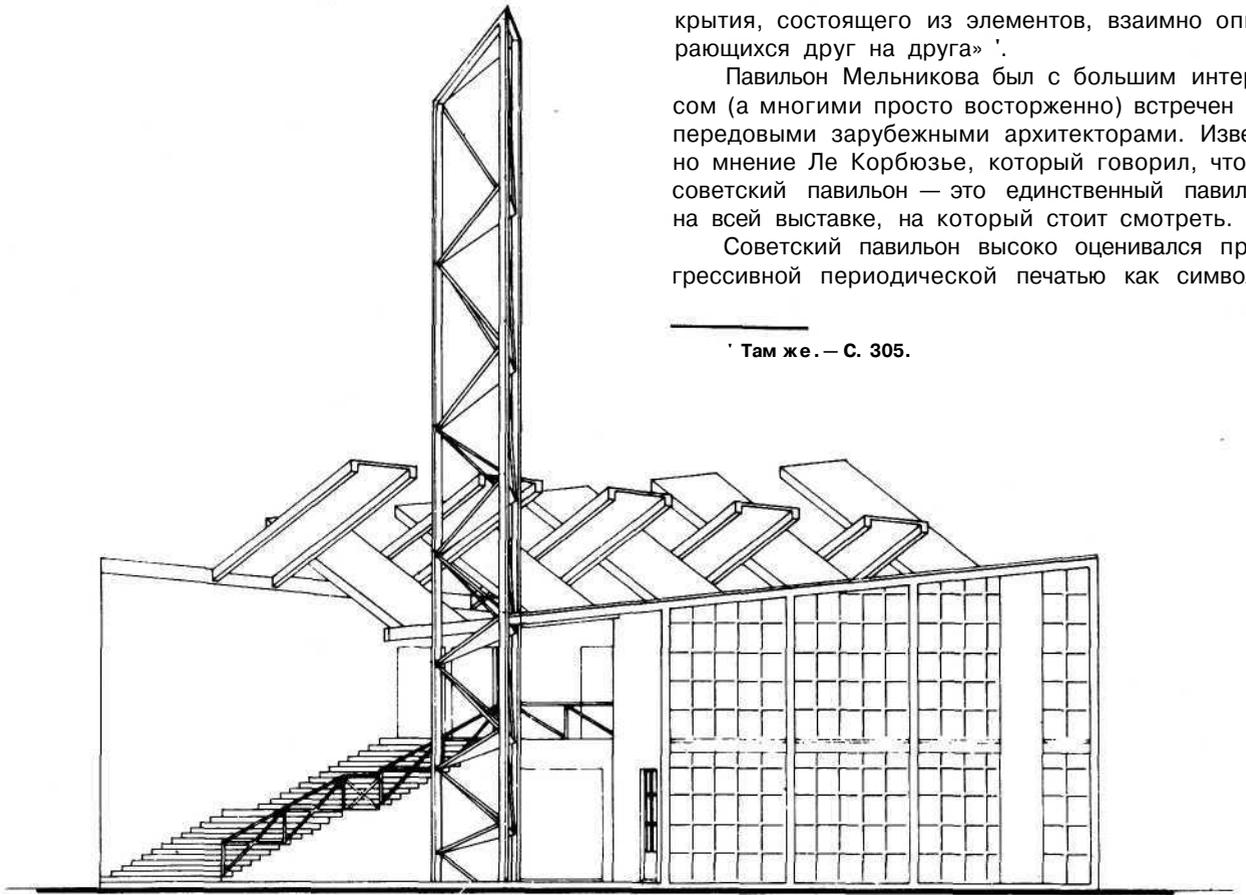


крытия, состоящего из элементов, взаимно опирающихся друг на друга»<sup>1</sup>.

Павильон Мельникова был с большим интересом (а многими просто восторженно) встречен передовыми зарубежными архитекторами. Известно мнение Ле Корбюзье, который говорил, что советский павильон — это единственный павильон на всей выставке, на который стоит смотреть.

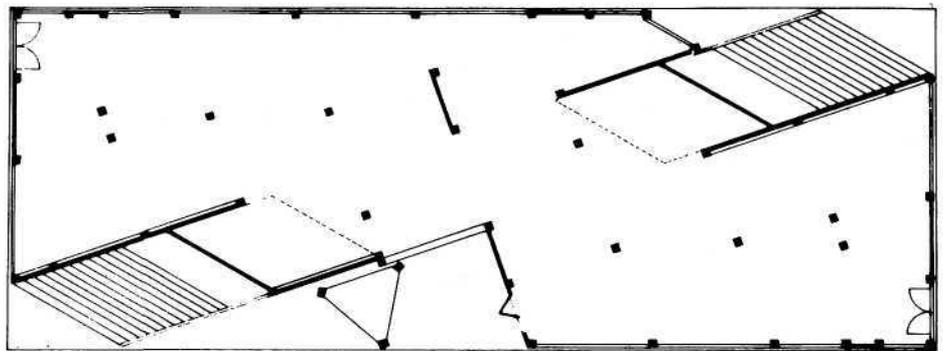
Советский павильон высоко оценивался прогрессивной периодической печатью как символ

<sup>1</sup> Там же. — С. 305.



молодого социалистического государства. В то же время далеко не все приняли это новое слово в архитектуре XX века, многих облик павильона шокировал. Все это отразилось в зарубежной прессе. Приведу три цитаты из французской печати.

«Что касается русских, другого народа, на который смотрит сейчас весь мир (через два века после нас), имеющего возможность всеобщего развития и, в частности, архитектурного, русские поспешили представить маленькую фантазию в жанре восхитительной нелепости,

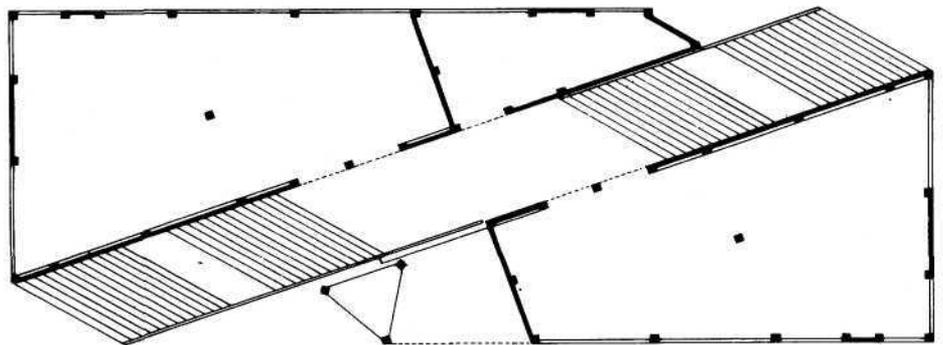


1 | 2  
3, 4 | 5  
6

Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже. Чертежи из книги:

**Старр. Ф. К. Мельников.**  
Советский павильон в Париже 1925

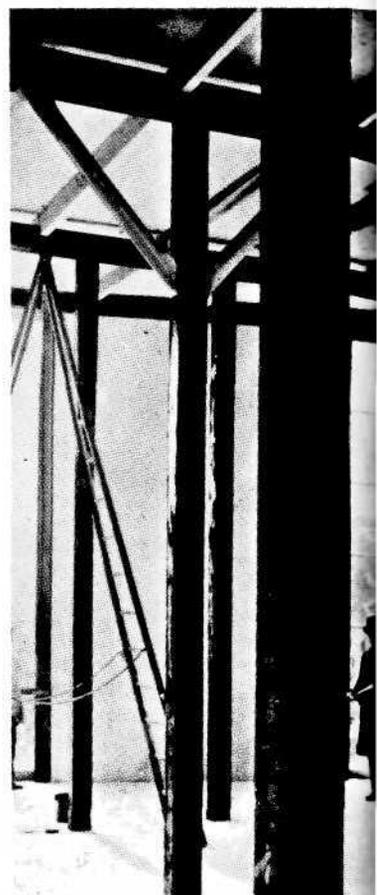
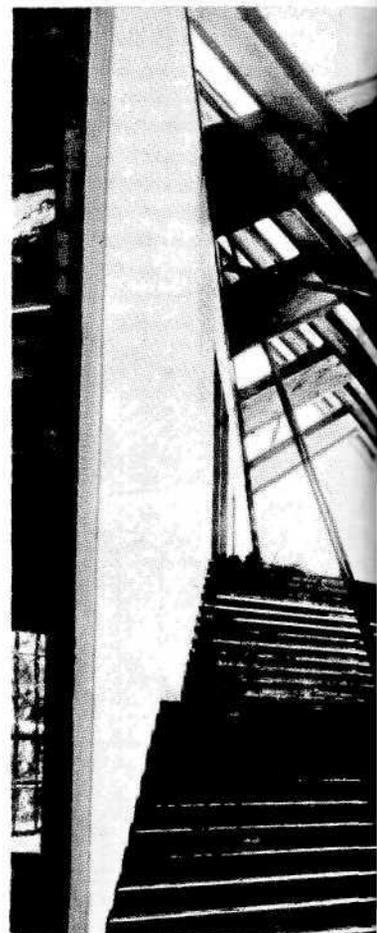
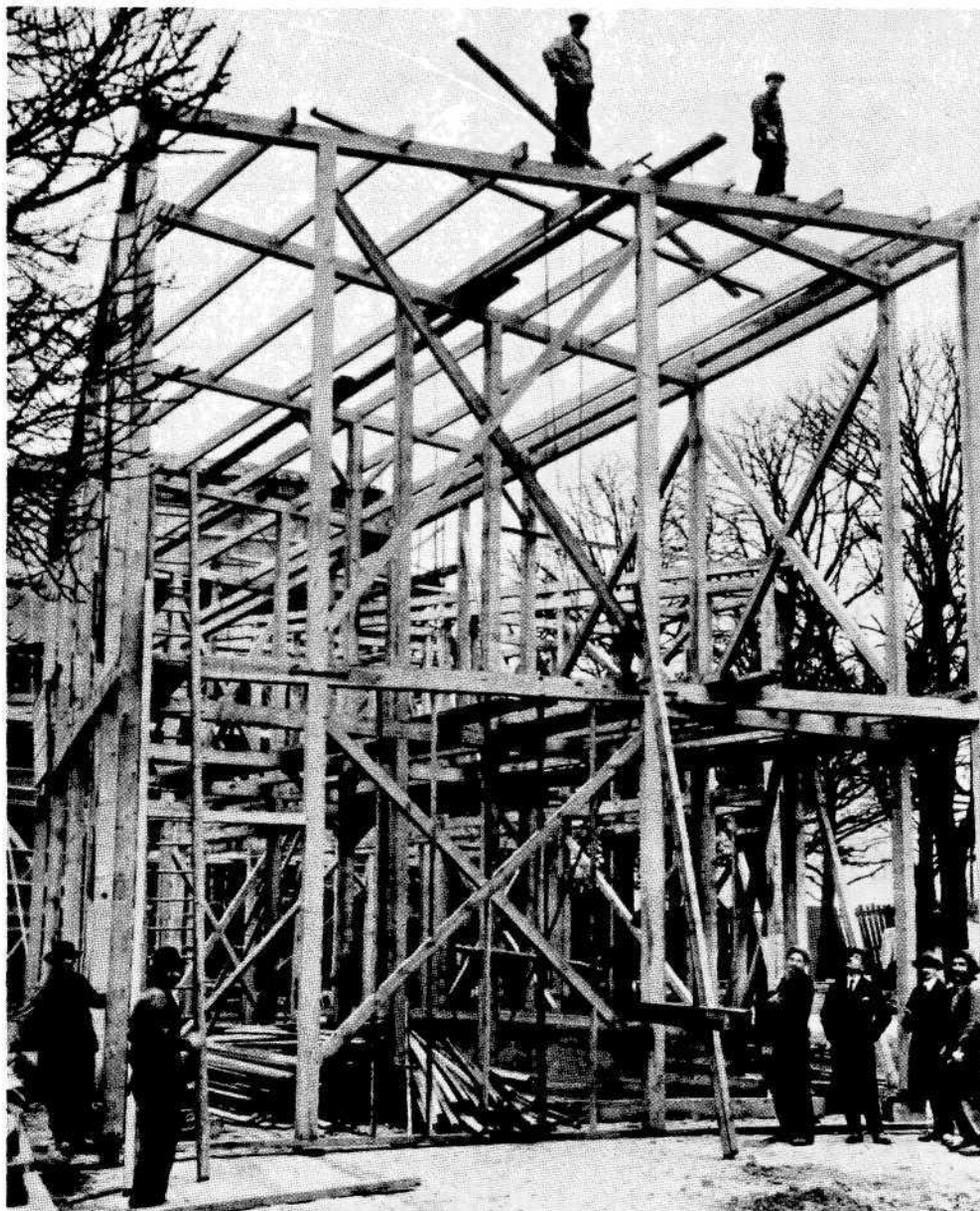
1, 2 — продольные фасады;  
3, 4 — торцевые фасады;  
5, 6 — планы

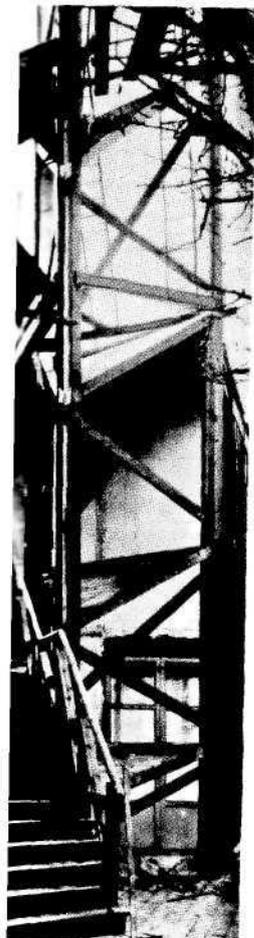


возвращающей нас к перевернутому замку, послужившему забавой для веселых посетителей выставки 1900 года. Это юмор в духе Гоголя или это большевистский балет? — В концепции Мельникова та же наивность, которая вдохновляет действия советских дипломатов» (Меркюр де Франс. — 1925. — 1 июля).

«Построенный из легких материалов — дерева и стекла — павильон СССР, со своими наклонными лестницами, со своей вышкой, похожей на леса, со своей ребристой крышей... представляет тип современной конструкции, оптималь-

Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже, 1925





2 3  
1 4

1 — строительство павильона — возведение каркаса; 2 — лестница в процессе строительства; 3 — общий вид со стороны главного фасада;

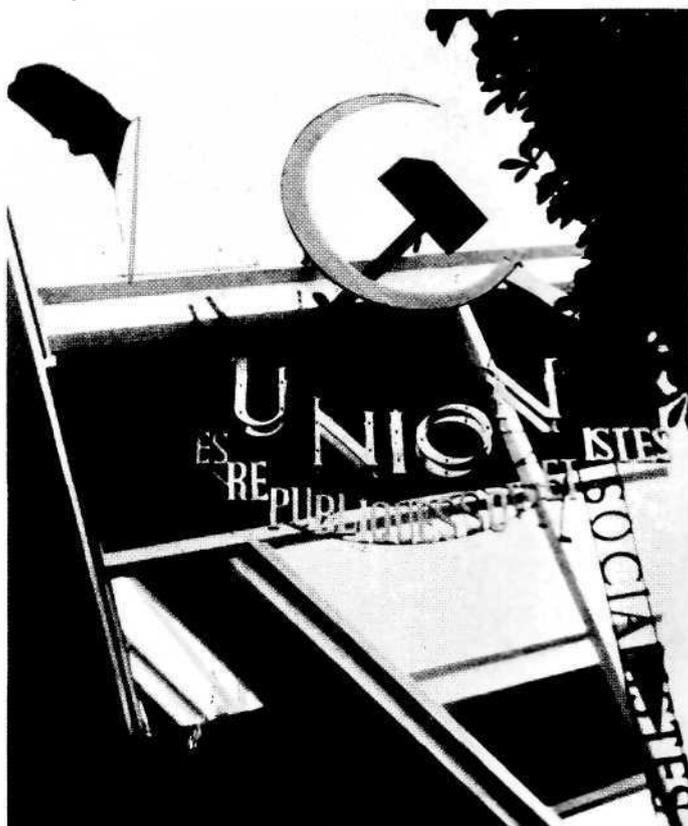
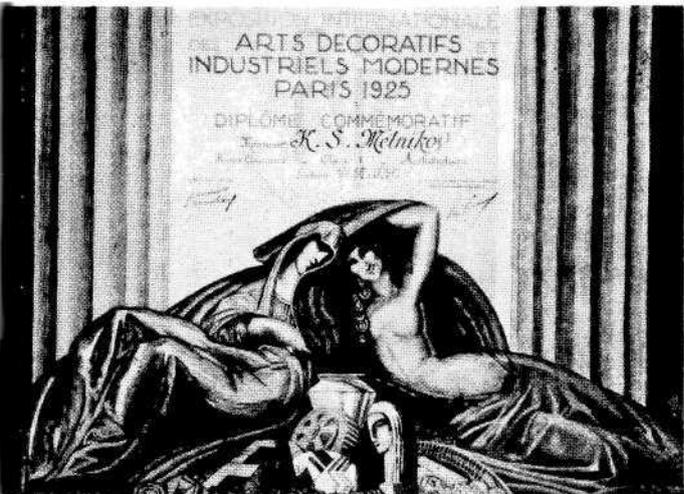
4 — К. С. Мельников в интерьере строящегося павильона

но отвечающей своей функции. Павильон Мельникова — это обыкновенная конструкция, поставленная в пространстве и обеспечивающая максимум обозрения. Этот дом из стекла, себестоимость которого безусловно ниже всех других павильонов, является ценным уроком для всех архитекторов, ибо Мельников утверждает себя не только как конструктор, но и как художник. Он освобождает понятие объема от понятия сплошной массы. Он выражает третье измерение.

Он создает ощущение пространства самим направлением архитектурных линий... Этот архитектор призван сыграть большую роль в его стране, охваченной пафосом героической деятельности» (Лямур де Ляр.— 1925.— № 8).

«При виде всей этой роскоши я подумал о самом высоком на выставке флаге павильона СССР, и... мне вспомнилась картина в Лувре «Римляне времен упадка», и мне почудились шаги наступающих варваров, идущих для того, чтобы





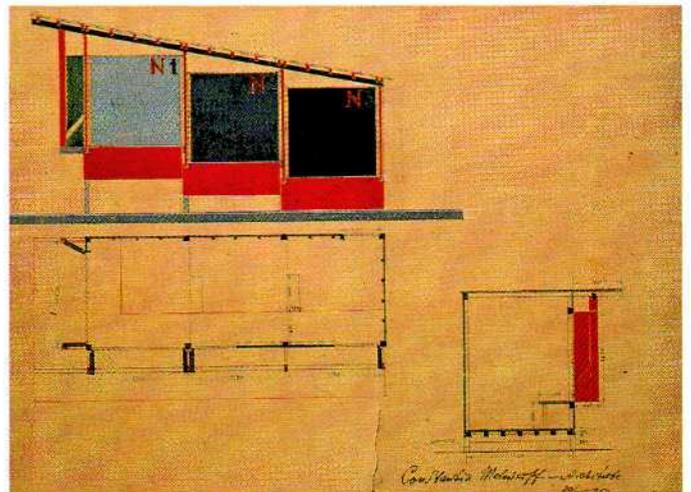
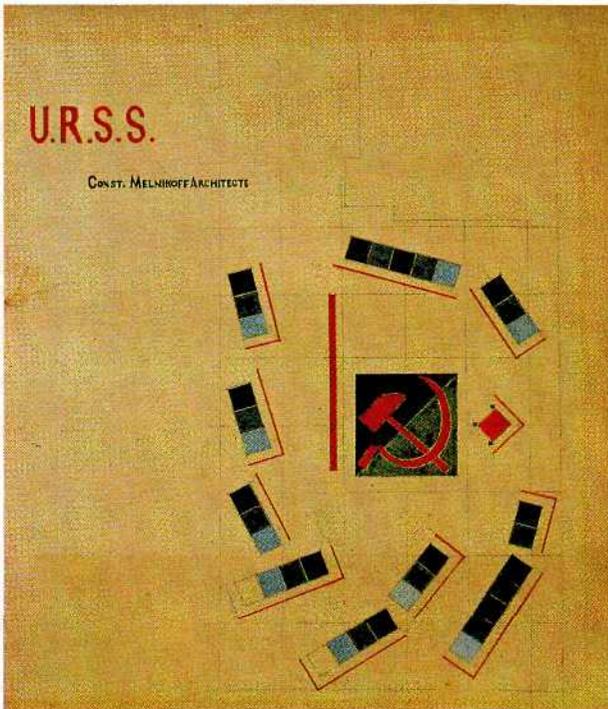
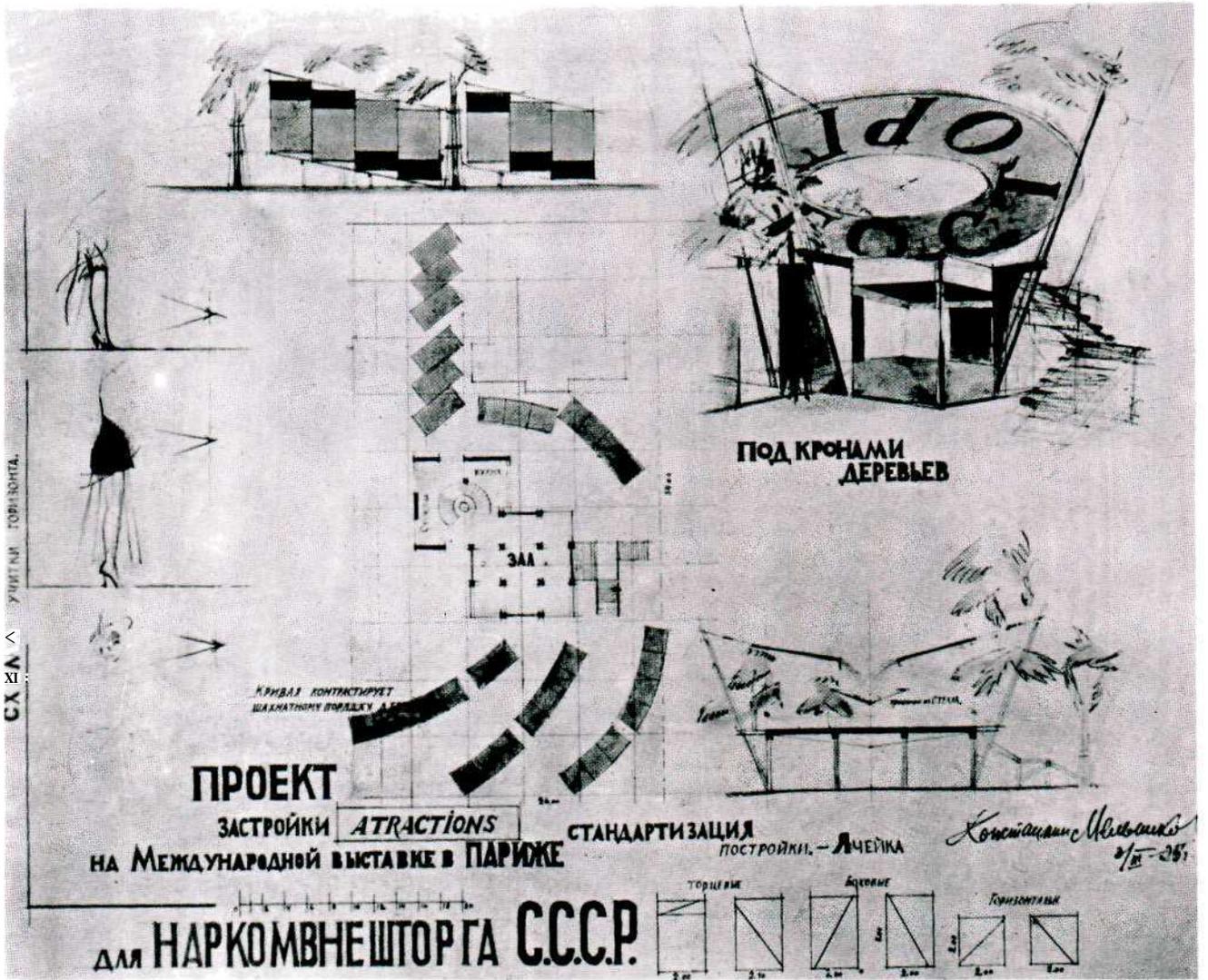
Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже, 1925

1 — фрагмент продольного фасада;  
2 — диплом первого класса, полученный К. С. Мельниковым за архитектуру на Парижской выставке 1925 г.; 3 — фрагмент перекрытия над лестницей; 4 — лестница



1 | 23  
4

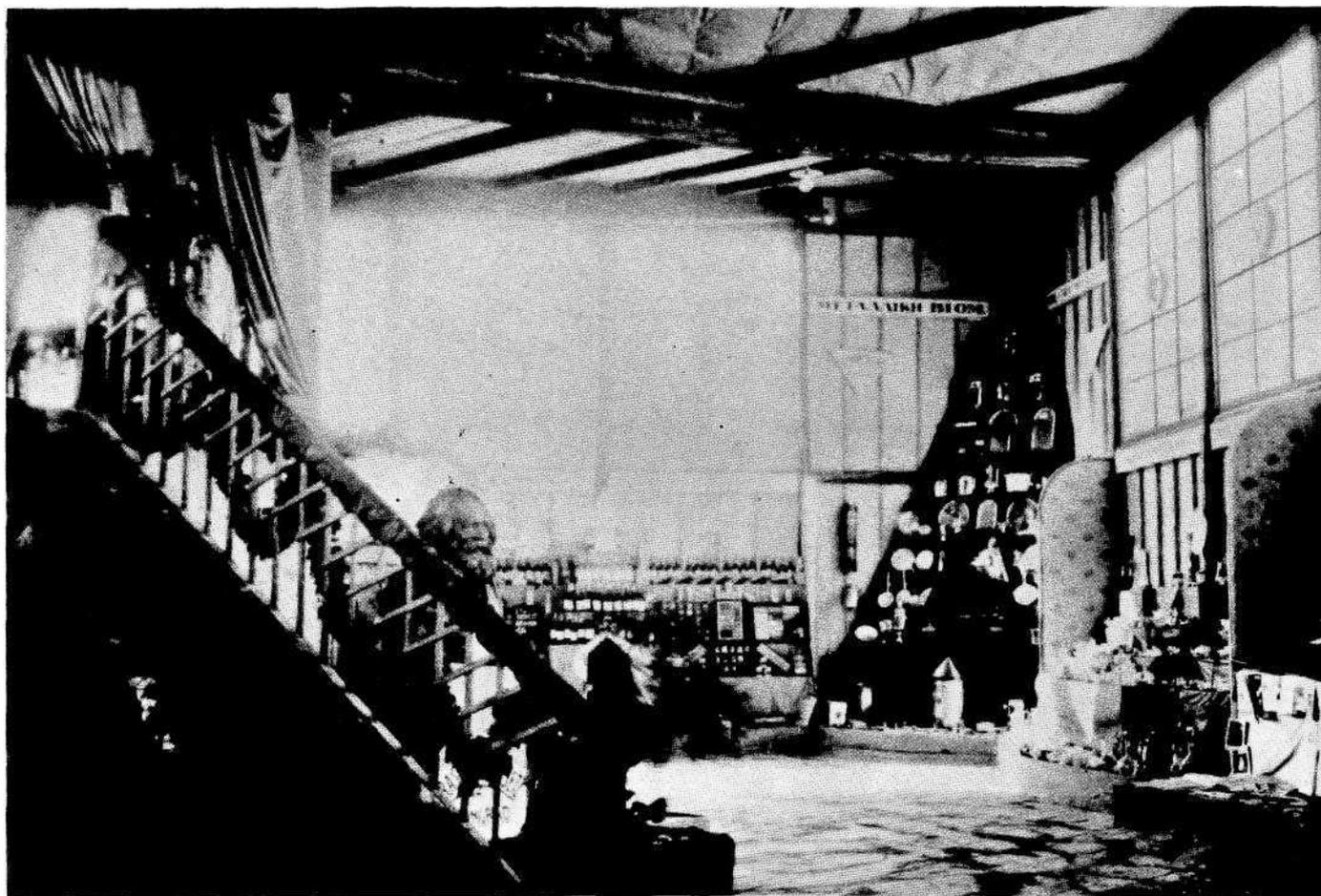




1 — проект (генплан, фасад, перспектива, разрез), 2 — генплан; 3 — проект киоска (фасад, план, разрез); 4 — киоск; 5 — общий вид застройки Торгсектора

Торгсектор СССР на Парижской выставке, 1925





выполнить страшное дело божьего суда» (1925.— Ля Круа).

Советская пресса в 1925 году широко освещала участие страны на Парижской выставке.

«Как ни поздно — позже всех других стран! — была приглашена Советская Россия к участию на Парижской выставке, — писал известный искусствовед Я. Тугендхольд, — как ни скромны были материальные средства, которые Советское государство смогло уделить на это заграничное выступление, как ни трудны были для нашей художественной промышленности предыдущие

годы, полные всевозможных лишений, — тем не менее отдел наш на Парижской выставке знаменует собой несомненную культурную победу СССР...

Еще большее внимание посетителей привлекает наш отдельный павильон, оригинальный по постройке, скромный по материалу, выстроенный по проекту архитектора Мельникова. Над лестницей павильона высоко возносится кверху мачта, увенчанная серпом и молотом и буквами СССР. По вечерам, несмотря на зарево разноцветных огней, которыми сказочно сверкает и переливается

Торгсектор СССР  
на Парижской  
выставке, 1925.  
Киоск

Павильон СССР на  
международной  
выставке в Салониках,  
Греция, 1926.  
Интерьер.  
Фрагмент фасада



выставка, эти буквы, спокойно горящие на небе Парижа, видимы на далекое пространство словно некий маяк, обнадеживающий одних и грозный для других»<sup>1</sup>.

В другой статье Я. Тугендхольд писал, что советский павильон был «наиболее острой постройкой на выставке»<sup>2</sup>.

В одной из корреспонденции из Парижа говорилось: «Отдел СССР на Парижской международной выставке декоративных искусств расположен в четырех местах. Во-первых, в павильоне СССР, выстроенном архит. Мельниковым и находящимся у главного входа на выставку, рядом с павильонами Англии и Италии, от тяжеловесной мишурности которых он отличается своей конструктивной простотой и скромностью. Весь из дерева и стекла, он позволяет видеть и снаружи находящиеся в нем экспонаты; широкая лестница, по диагонали прорезывающая его, облегчает прохождение публики. Через павильон ежедневно проходят десятки тысяч людей»<sup>3</sup>.

В другой корреспонденции отмечалось: «Советский павильон... обращает на себя внимание как по особой простоте стройки, так и по умению связать эту простоту с тем, что в Париже известно о русской архитектурной традиции»<sup>4</sup>.

А вот как в одной из статей рассказывалось о строительстве павильона: «Павильон деревянный, каркасной системы. Все деревянные части были приготовлены на заводе, а на месте их собрали и подняли фермы на кранах. Благодаря этому обошлись без лесов. Даже вышка была воздвигнута таким способом, в два приема: сначала две трети, затем остальное. В общем, работа по постройке павильона длилась немного больше месяца. Архитектор К. Мельников был связан сроком. При этом был побит рекорд скорости,— многие павильоны строились по полгода и еще не готовы, сохранена экономия рабочих сил и средств. На постройке павильона никогда не было занято больше десяти человек, ни один павильон не стоит так мало»<sup>5</sup>.

Кстати, так же быстро и так же дешево были возведены торговые павильоны Ново-Сухаревского рынка, опыт проектирования и строительства которых (из заранее заготовленных стандартных элементов) очень помог Мельникову в Париже.

Прошло много лет, давно забыты почти все павильоны Парижской выставки 1925 года. Но павильон Мельникова прочно вошел в золотой фонд архитектуры XX века. О нем продолжают писать, и в перспективе лет все яснее проступает его роль в формировании принципиально нового отношения к архитектуре выставочных сооружений, в развитии современной архитектуры в целом.

В 1957 году, оценивая влияние советской архитектуры 20-х годов на развитие мировой

архитектуры, известный бельгийский архитектор В. Буржуа писал о Парижском павильоне:

«Парижская выставка прикладных искусств в 1925 году... показала пример смелости и строгой оригинальности. Советский павильон Мельникова — это отказ от копирования архитектуры дворца. Деревянная конструкция неожиданного вида просто и с лиризмом, со специфической скромностью временного сооружения, в котором находят свое выражение вкус и достоинства личности, символизирует в павильоне выставки движение вперед социального строя»<sup>6</sup>.

В вышедшей в 1960 году в Италии книге Р. Алой, посвященной выставочной архитектуре, так оценивается павильон в Париже: «Русский павильон на Парижской Международной выставке декоративного искусства в 1925 г., созданный гениальным Мельниковым, был первым утверждением тех эстетических концепций, которые мы сейчас называем «новыми тенденциями» в практике устройства выставки»<sup>7</sup>.

В 1963 году в Риме вышла книга, посвященная советской архитектуре довоенного периода. Ее автор Де Фео так оценивает мельниковский павильон в Париже: «Европейское признание новая советская архитектура формально получила в 1925 году на выставке декоративных искусств в Париже, где советский павильон... получает в сравнении с международной архитектурой Гран При. Работа Мельникова... — небольшое временное сооружение, лишенное всякой риторики. Стремление преобразовать в движение пространственную статичность, разрывающее объем в неожиданной перспективе, кажется идеально последовательным; переход лестниц, легкая деревянная конструкция, откровенно не скрываемая, и чистые цвета способствуют этому эффекту»<sup>8</sup>.

Уже находясь в Париже на строительстве своего павильона, Мельников разрабатывает проект застройки небольшого участка, отведенного на выставке для советского Торгсектора. Это небольшие торговые киоски, блокированные в виде «пилы» или свободно расположенные вокруг центральной постройки. В архитектуре комплекса Торгсектора явно ощущается влияние как основного павильона СССР, так и торговых киосков Ново-Сухаревского рынка, над цветовым оформлением которых Мельников продолжал работать в Париже (высылая оттуда эскизы в Москву).

В 1926 году по проекту Мельникова был сооружен павильон СССР на Международной ярмарке в Салониках.

<sup>1</sup> Красная Нива.— 1925.— № 39.— С. 932.

<sup>2</sup> Печать и революция.— 1925.— Кн. 7.— С. 35.

<sup>3</sup> Красная Нива.— 1925.— № 33.— С. 780.

<sup>4</sup> Новый зритель.— 1925.— № 22.— С. 10

<sup>5</sup> Красный журнал.— 1925.— № 12.

<sup>6</sup> Sodiak.— 1957.— № 1.

<sup>7</sup> Alloi. Espizioni architettura allestimenti.— Milano.— 1960.— P. XIII.

<sup>8</sup> De Feo Vittorio. USSR architettura 1917—1936.—Roma.— 1963.—P. 37.

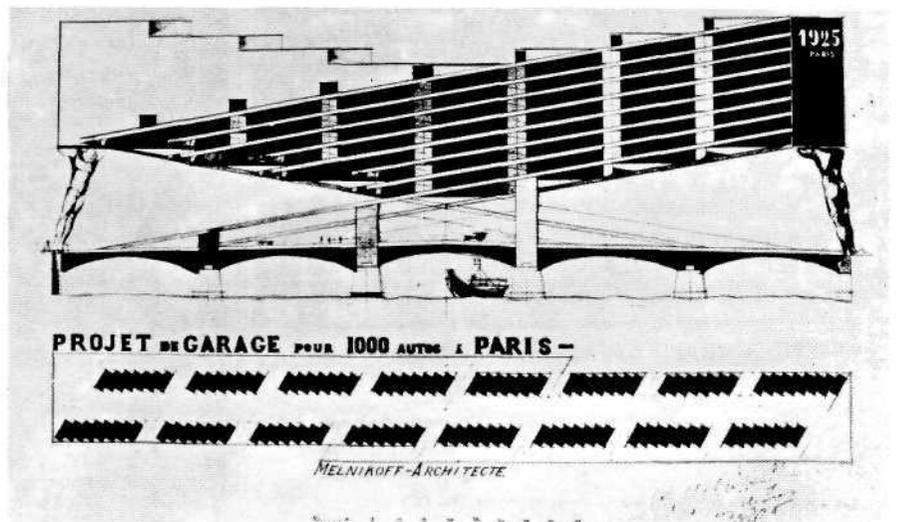
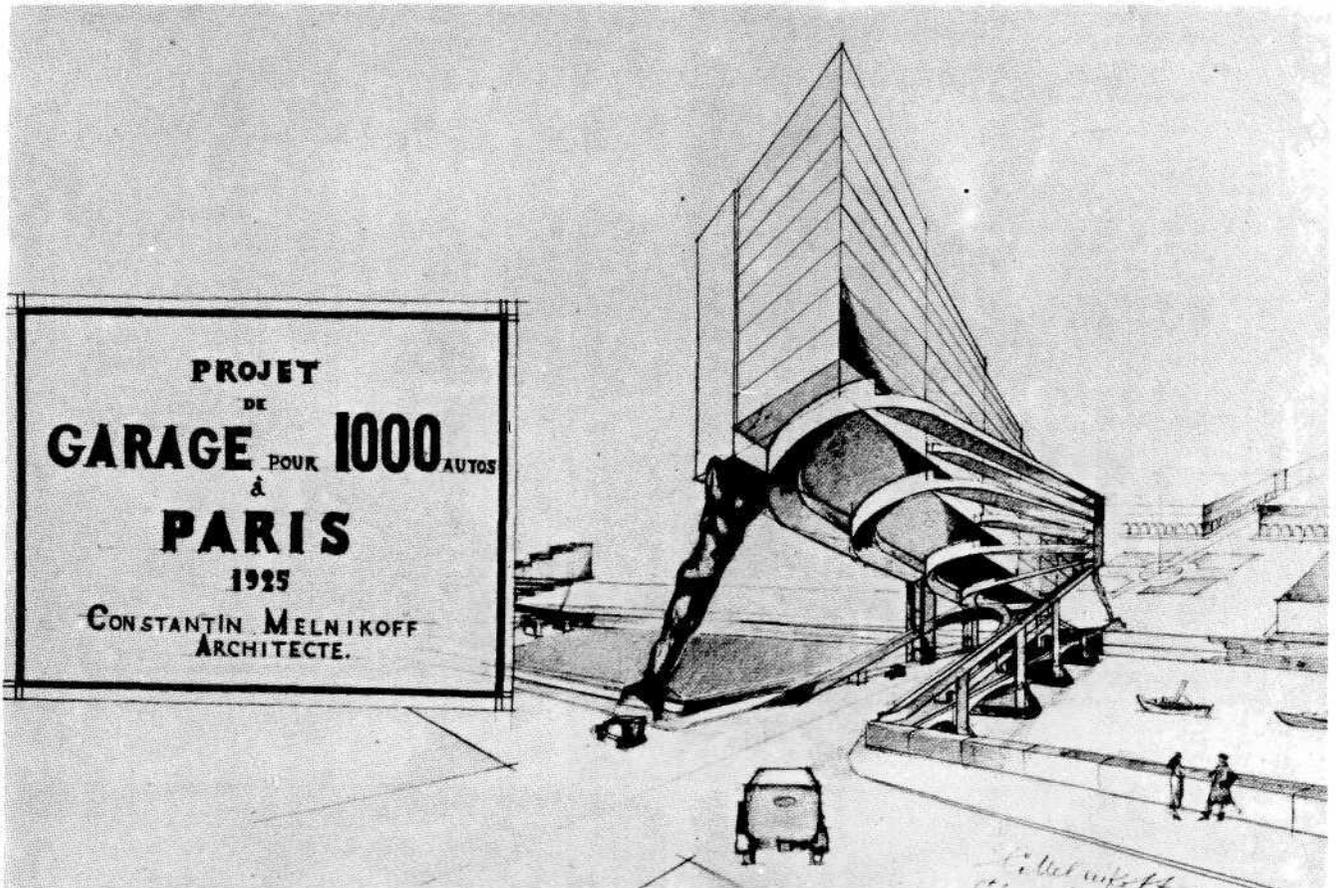
## Гаражи

Популярность архитектуры советского павильона, который привлекал внимание уже в процессе строительства, привела к тому, что Мельников, находившийся тогда в Париже, получает ряд предложений и заказов. Он создает там два заказных проекта гаражей.

В одном из этих проектов Мельников выдвинул оригинальную идею разместить многоярусные гаражи-стоянки над мостами через Сену. В этом проекте были как бы предвосхищены идеи,

получившие развитие уже в послевоенные годы. Во-первых, это прием консольного подвешивания двух пересекающихся систем наклонных опор и пандусов, связанных поверху работающими на растяжение горизонтальными перекрытиями (атланты — это не опоры, а контрфорсы против ветра). Во-вторых, это предложения вертикального зонирования города (использование пространства над проезжей частью магистралей, в данном случае — над мостами).

Второй гараж представляет собой квадратное в плане многоэтажное здание со сложной



Гараж-стоянка для такси в Париже (под мостами через Сену), 1925. Перспектива; фасад и план

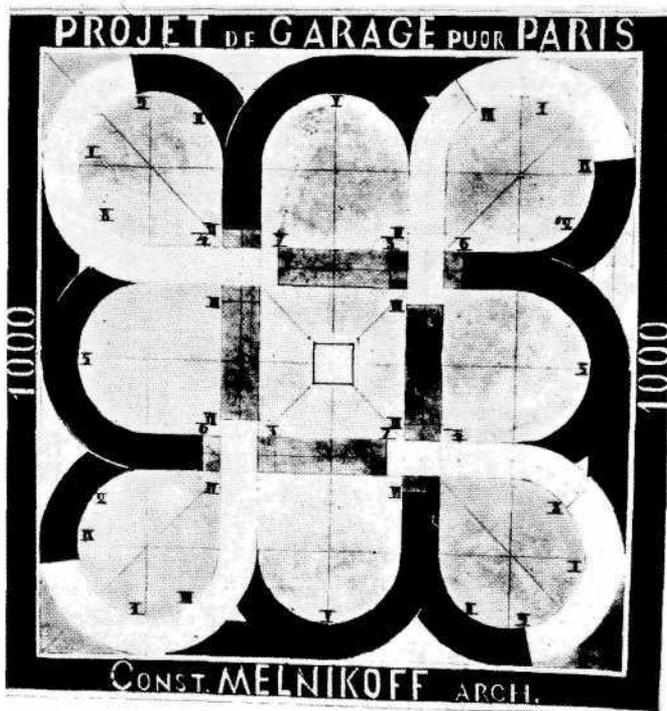
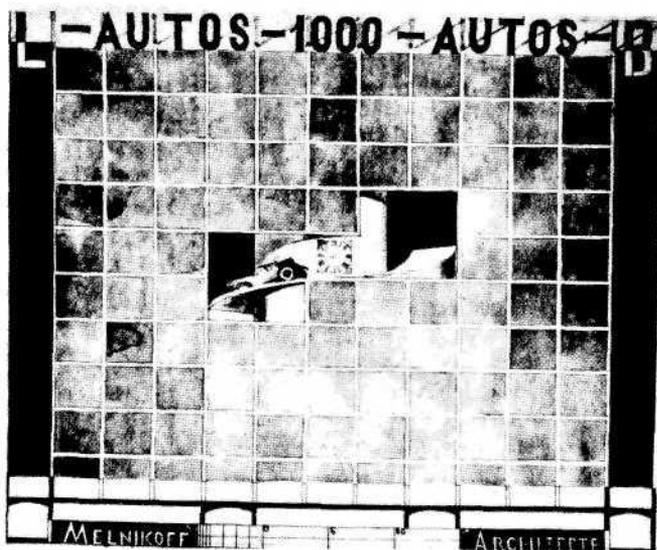
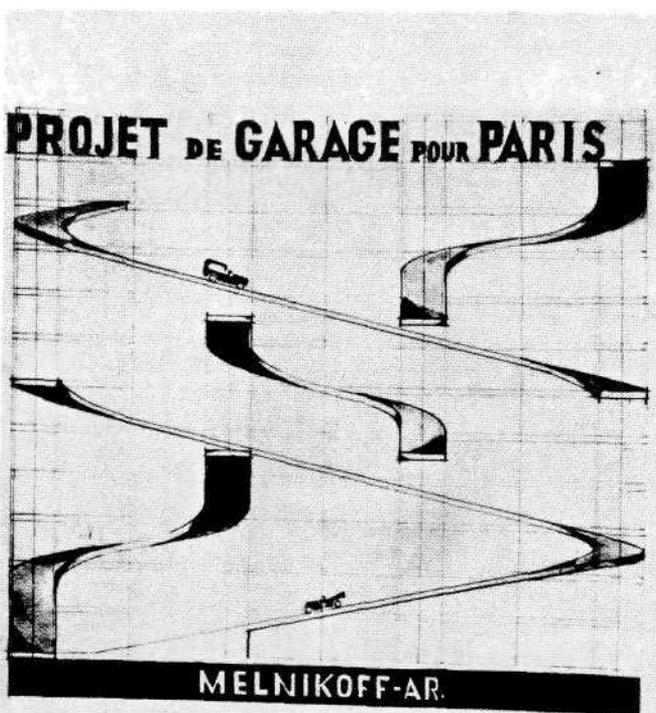
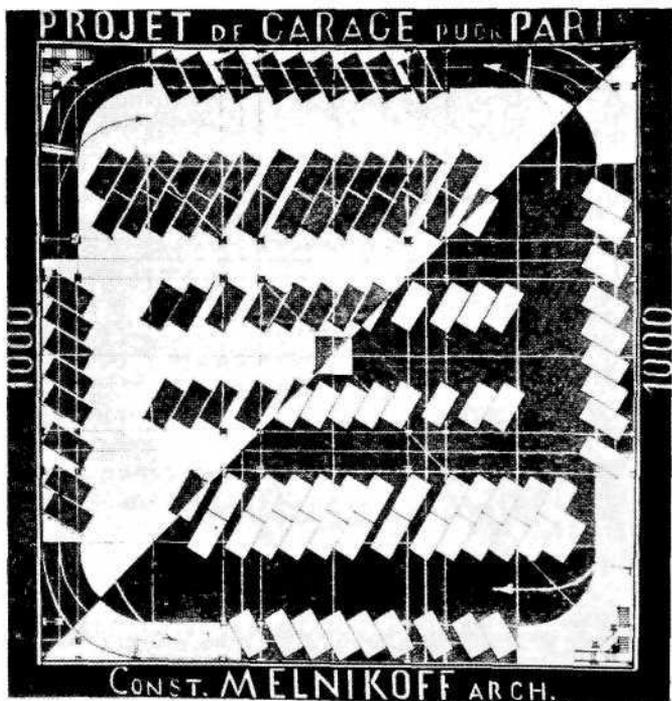
системой криволинейных пандусов. Фасад гаража — сетка из квадратных ячеек-панелей, часть ячеек в центре фасада остеклена и превращена в своеобразный экран — он открывает фрагмент интерьера с пандусом, по которому мимо этого остекления двигаются автомашины.

Уже в проекте гаража над мостами Сены Мельников использует новый прием размещения автомашин, при котором они заезжают на место стоянки и выезжают с него без использования заднего хода. Автомашины устанавливаются в один ряд под углом друг к другу.

Эту так называемую прямоточную систему размещения автомашин Мельников продолжал разрабатывать и в Москве и сам обратился с предложением в Московское коммунальное хозяйство.

Вот как вспоминал он об этом много лет спустя;

«Москва начала постройку огромного манежа для английских автобусов «Лейланд». Как в Париже, так и здесь, в Москве Красавица неотступно владела мною и требовала остановить постройку и начать ее вновь. Это был не каприз



13  
2 | 4

Гараж для такси в Париже (кубический вариант), 1925

1 — план типового этажа (размещение автомашин);  
2 — фасад; 3 — разрез;  
4 — план (показаны пандусы)

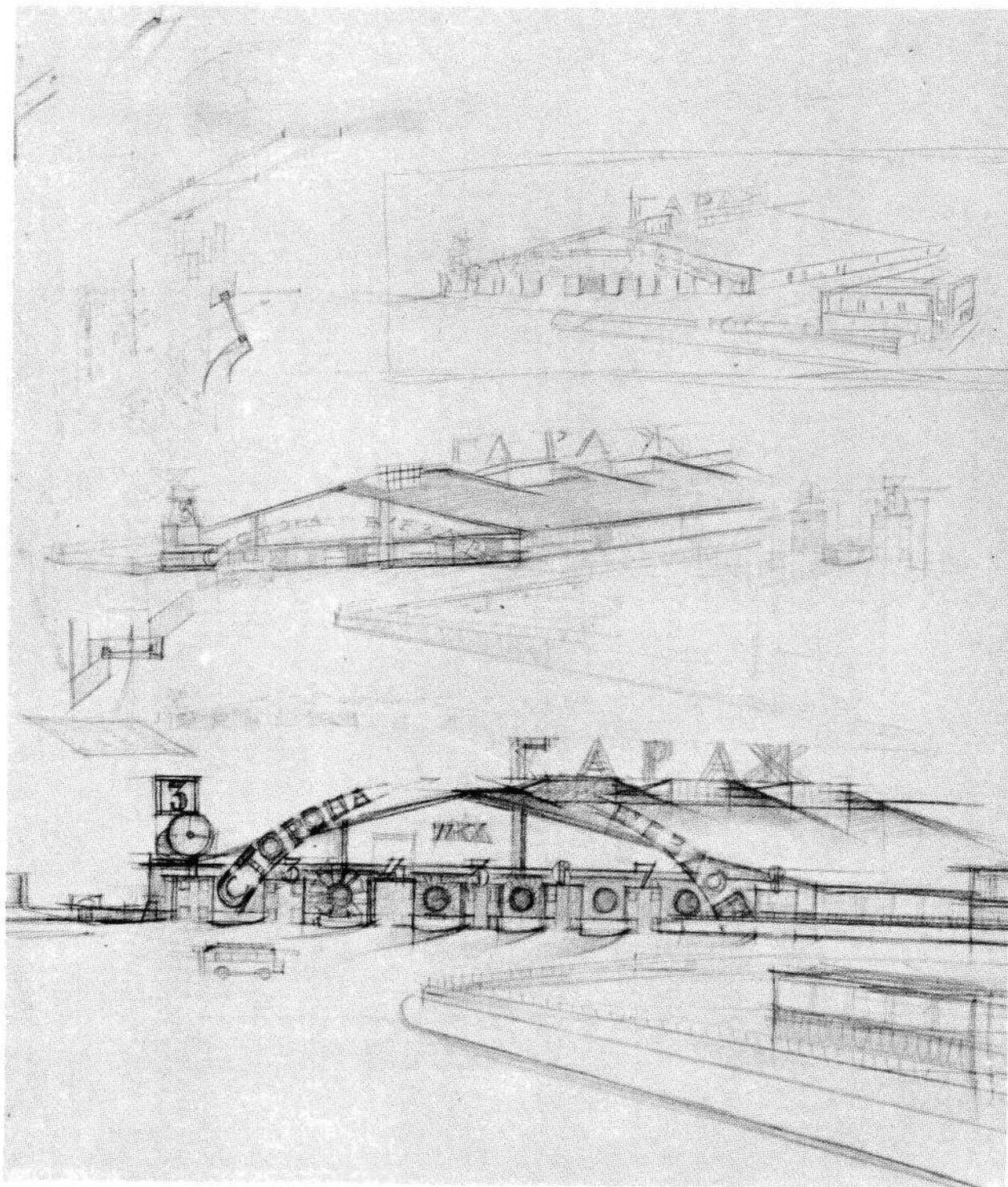
и не самодурство, а дерзновенная сила красоты прекращать трату миллионов на уродов.

Перед нами высился бастион из утвержденных к постройке чертежей и суровое упрямство властей автотранспорта. Но более властным оказалось желание пришедшего с улицы архитектора.

Гараж для автобусов  
на Бахметьевской улице  
в Москве, 1926—1927. Эскиз

Немедля я выехал ночью на Ордынку и увидел — заграничных щеголей дергали передним, задним ходом, с бранью пятили, укладывая на ночлег. Жаль стало истраченных слитков золота, в грезах «Лейланд» рисуется мне породистым конем, он сам ставит себя на свое место. А машина? Если изъять из движения острые углы — получим прямоточную систему.

Рожденная Искусством идея проникла в сердца своих врагов и, после произведенных 16 мая 1926 года опытов, со мной был подписан договор на постройку манежа неведомой Москве косоуголь-



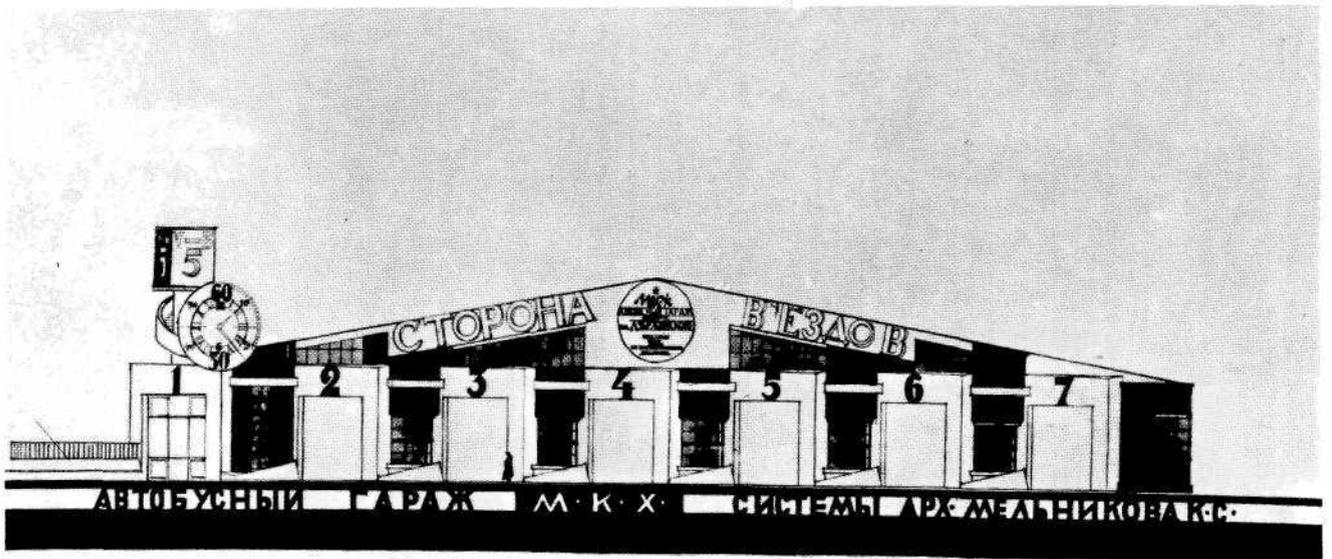
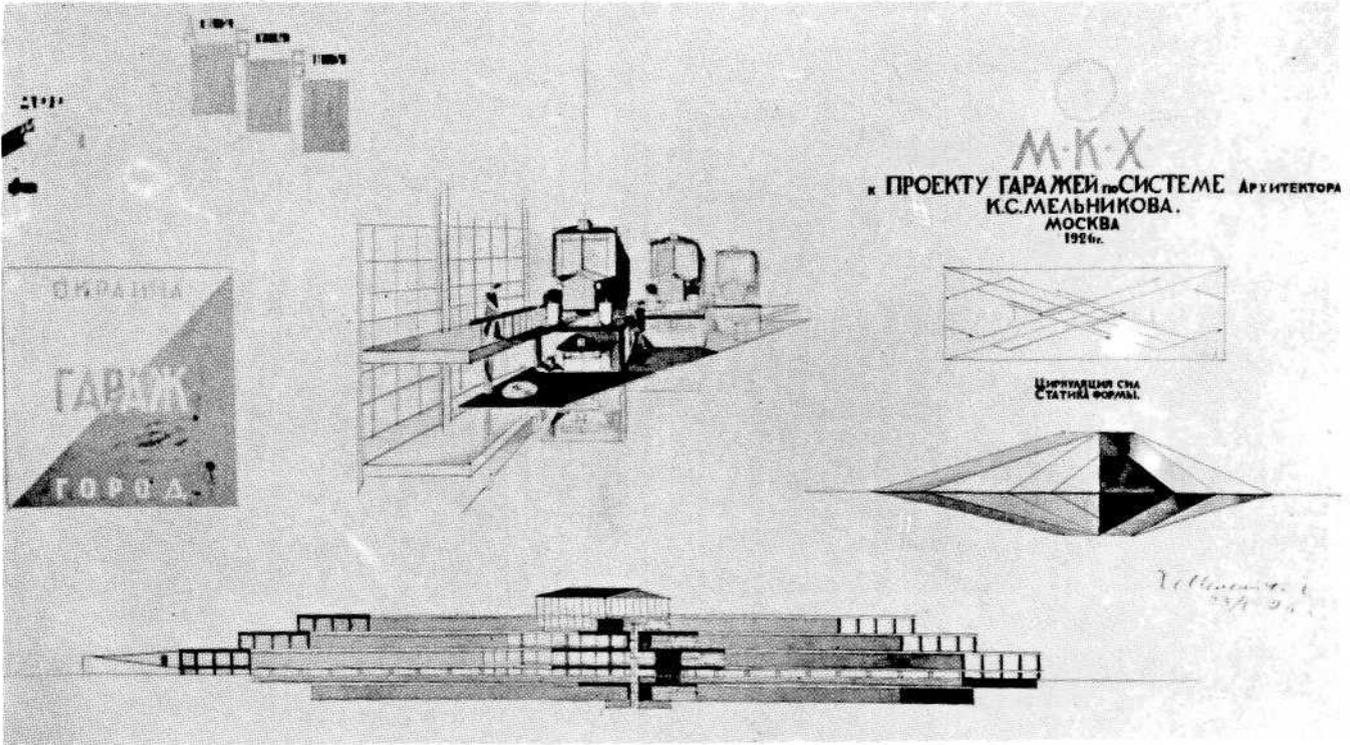
ной формы на прямоугольном участке Бахметьевской, ныне Образцова улицы, с длинного порога которой взвился мой ЗОЛОТОЙ СЕЗОН».

Предложенная Мельниковым прямоточная система расстановки машин (в ряд с уступом) predetermined configuration of the plan in the form of a parallelogram, and the staggered nature of their rows was revealed by Mельников in the steps of the external walls of the garage.

Главный торцевой фасад гаража (сторона въезда) Мельников решает в штукатурке, размещая на плоскостях крупные рельефные надпи-

си. Остальные фасады оставлены в кирпиче с ритмично расположенными прямоугольными, вертикальными и круглыми оконными проемами и выездными воротами.

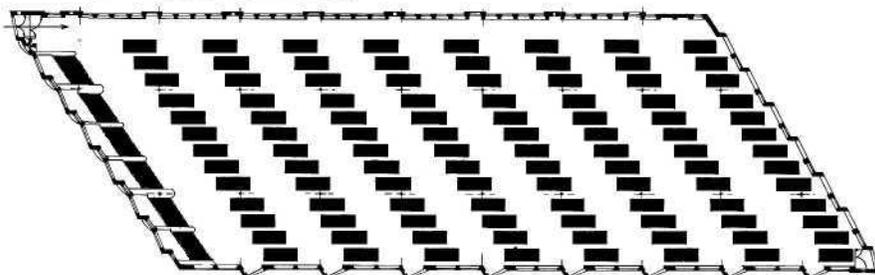
Проект Мельникова был высоко оценен специалистами. Инженер В. Бутескул писал в 1926 году, что гараж «представляет собой грандиозное сооружение, площадью около 8500 квадр. метров, и спроектирован по оригинальному принципу так называемого «прямоточного движения», предложенному архитектором К. С. Мельниковым. Сущность этого принципа заключается в том,



Гараж для автобусов на Бахметьевской  
улице в Москве, 1926—1927  
1 — проект пятиэтажного варианта;  
2 — главный фасад; 3 — план; 4 —  
главный фасад с автобусами «Лейланд»

1 | 3  
2 | 4

ГАРАЖ  
СИСТЕМЫ АРХ. МЕЛЬНИКОВА  
ДЛЯ  
АВТОБУСОВ в МОСКВЕ.

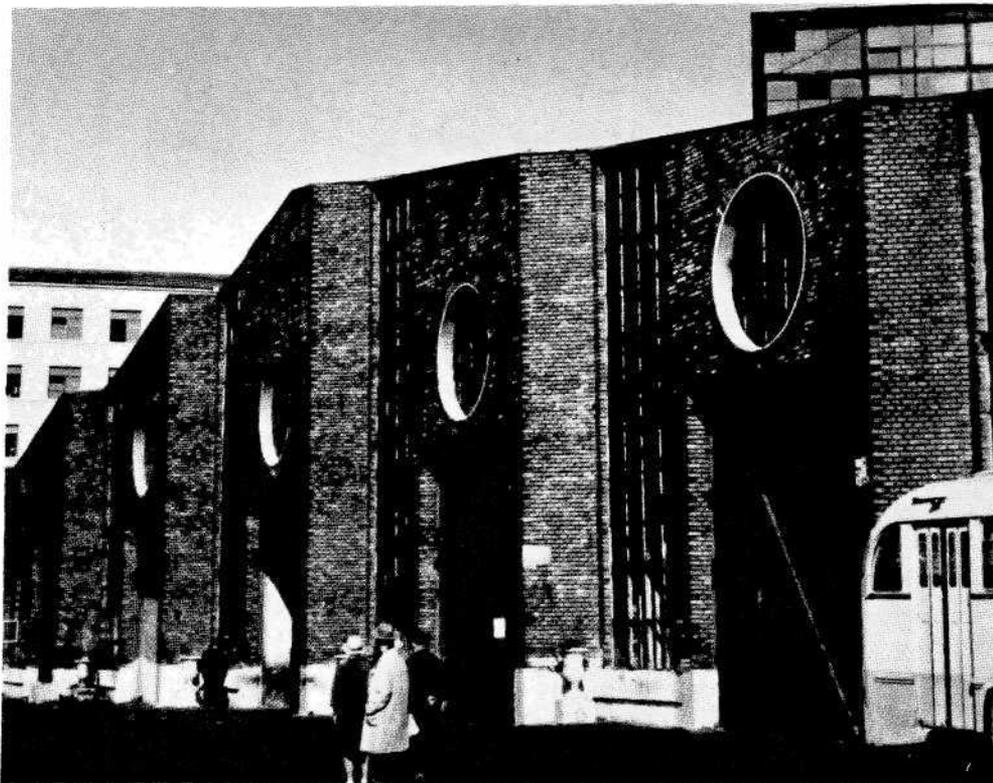


что при въезде, установке на место и выезде машин избегается обычная в других существующих типах гаражей необходимость маневрирования и движений задним ходом, что дает данному новому типу гаража, особенно в применении к большим гаражным хозяйствам, значительные эксплуатационные преимущества»<sup>1</sup>.

Сразу же после автобусного Бахметьевского гаража Мельников приступает к проектированию гаража для грузовых машин на Ново-Рязанской

улице. Под гараж был отведен небольшой участок неправильной формы. Мельников выбрал подковообразную форму плана с выводом на улицу торцевых фасадов, решенных крупно и выразительно. В центре каждого торца устроен выступ в виде киля, в нижней части которого расположены два проема ворот — один для въезда, другой для выезда (это было сделано для удобства заезда автомашин с близко примыкавшей к гаражу проезжей части улицы, т. е. чтобы не ставить машину поперек уличного движения при заезде и выезде из гаража); по сторонам от высту-

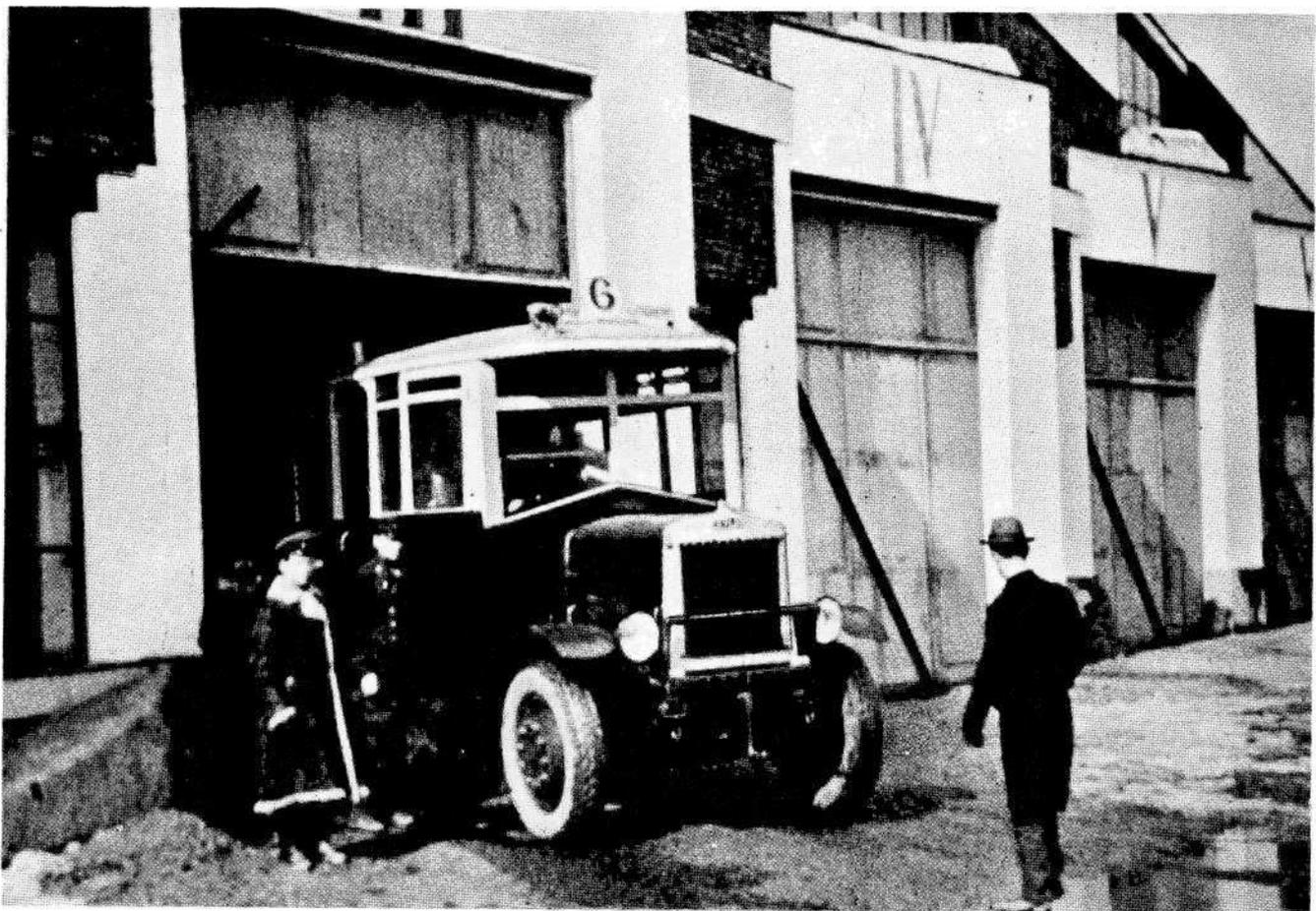
<sup>1</sup> Строительство Москвы. — 1926. — № 10. — С. 6.

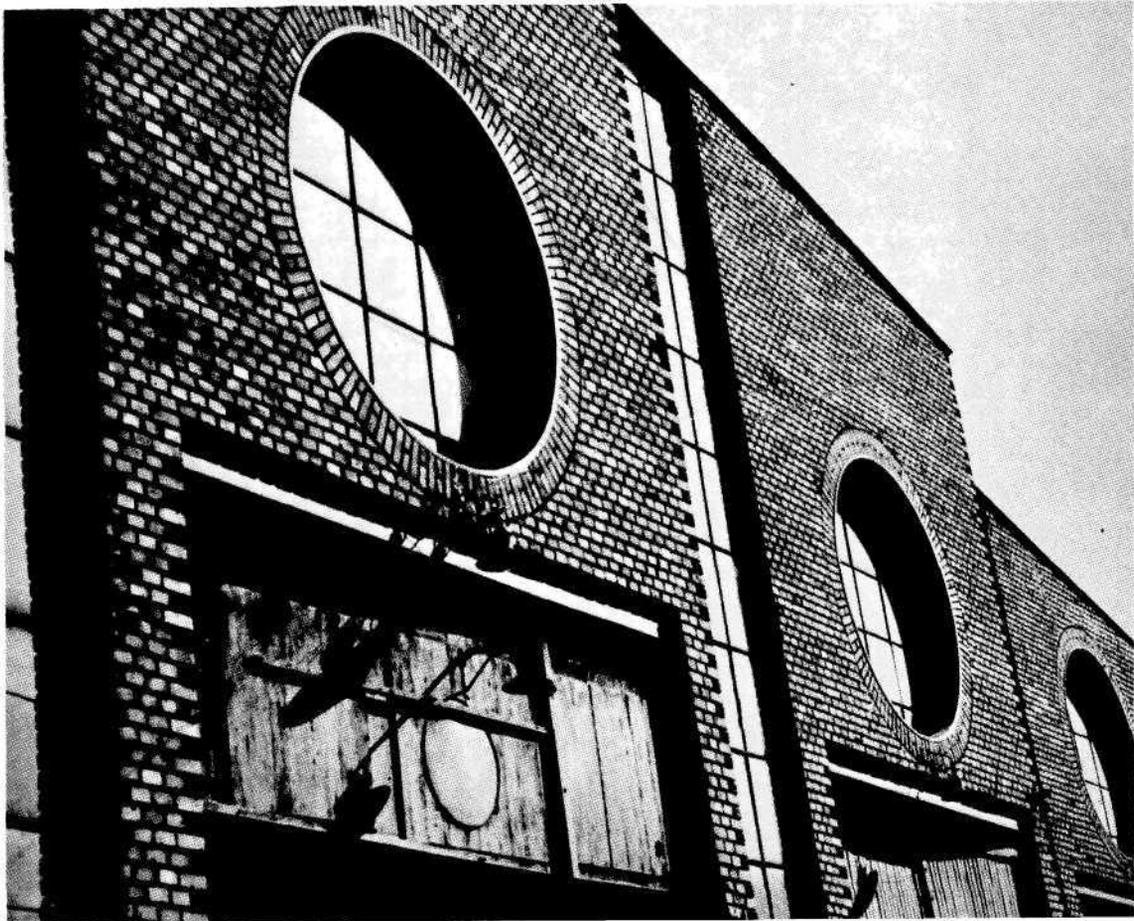


1 | 3  
2 | 4

Гараж для автобусов на Бахметьевской улице в Москве, 1926—1927  
1 — интерьер (фото 20-х годов); 2 — задний фасад (фото 1965 г.).  
В центре в светлом плаще и в шляпе К. Мельников;

3 — главный фасад (фото А. Родченко 1929 г.).  
Справа стоит К. С. Мельников; 4 — интерьер (фото А. Родченко 1929 г.)



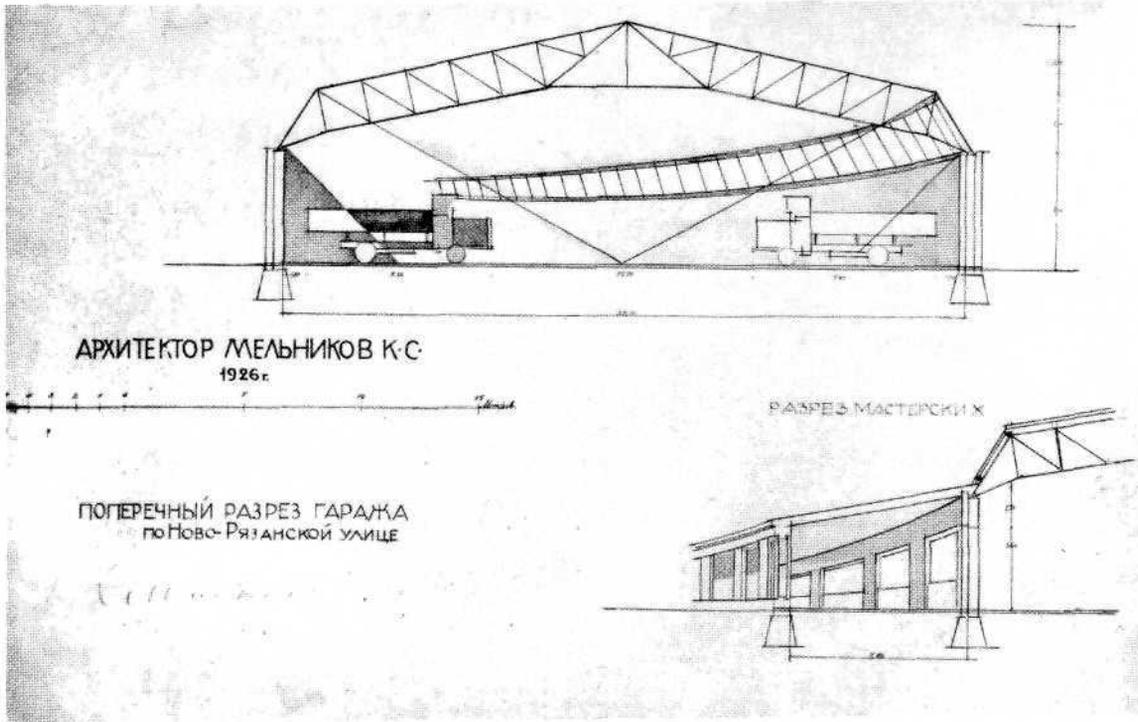


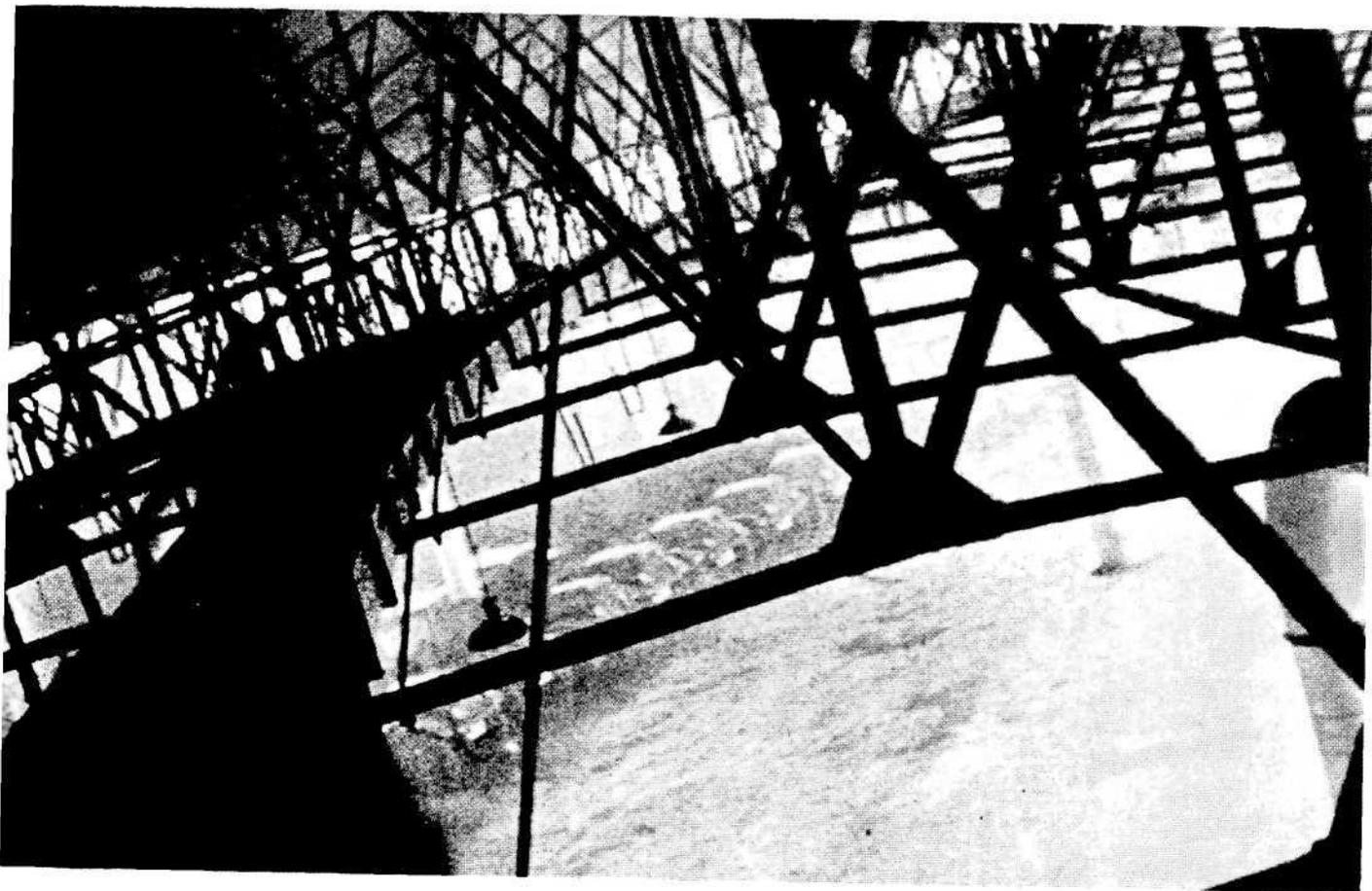
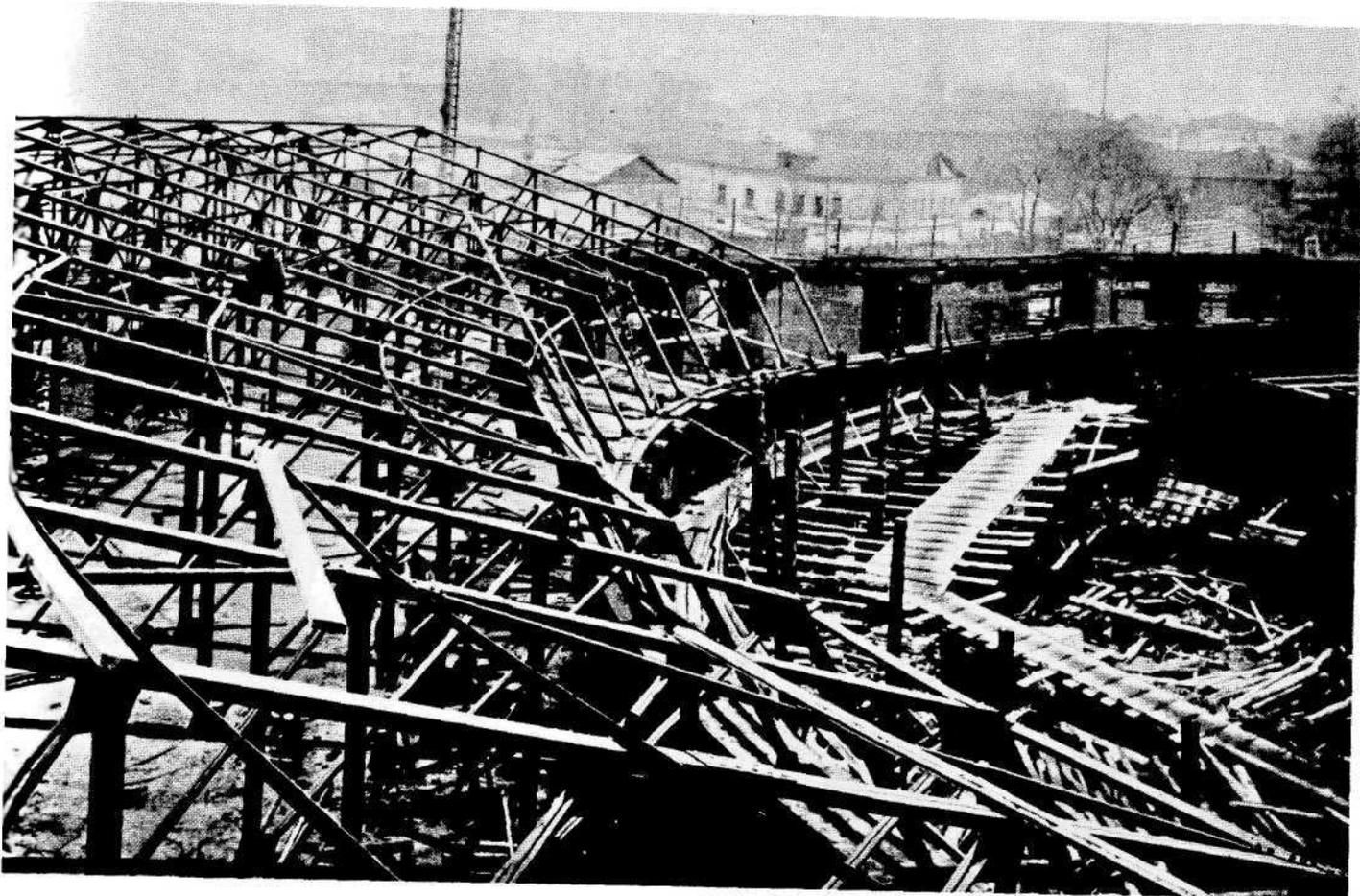
1 | 3  
2 | 4

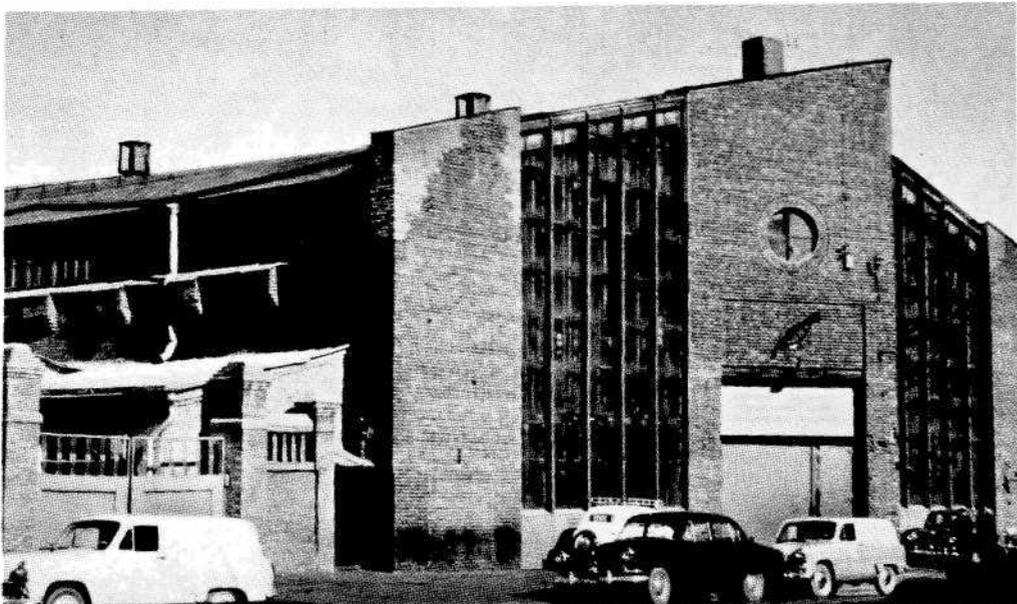
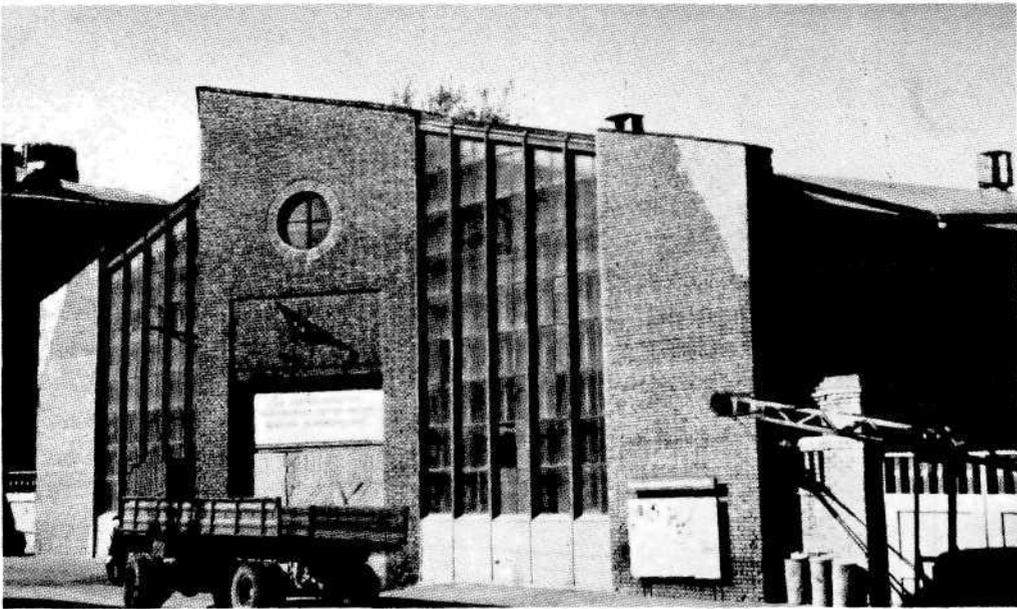
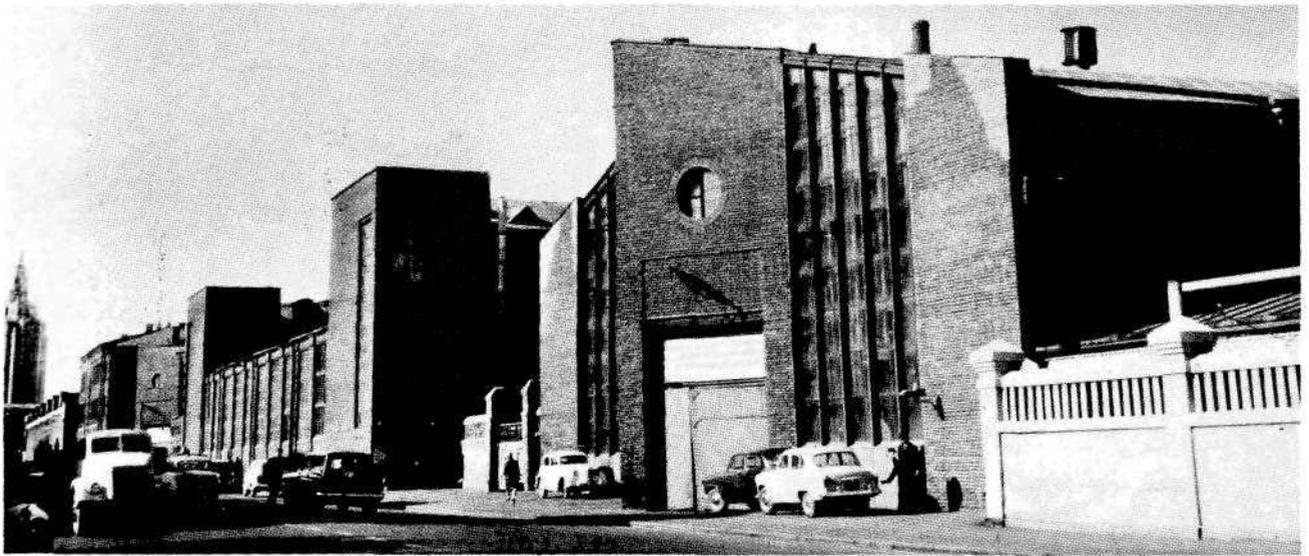
Гараж для автобусов на Бахметьевской улице в Москве, 1926—1927  
1 — фрагмент заднего фасада

Гараж для грузовых машин на Ново-Рязанской улице в Москве, 1926—1929  
2 — поперечный разрез;  
3 — строительство

гаража; 4 — интерьер (конструкция, перекрытия инженера В. Шухова). Фото А. Родченко 1929 г.







1	4
2	5
3	

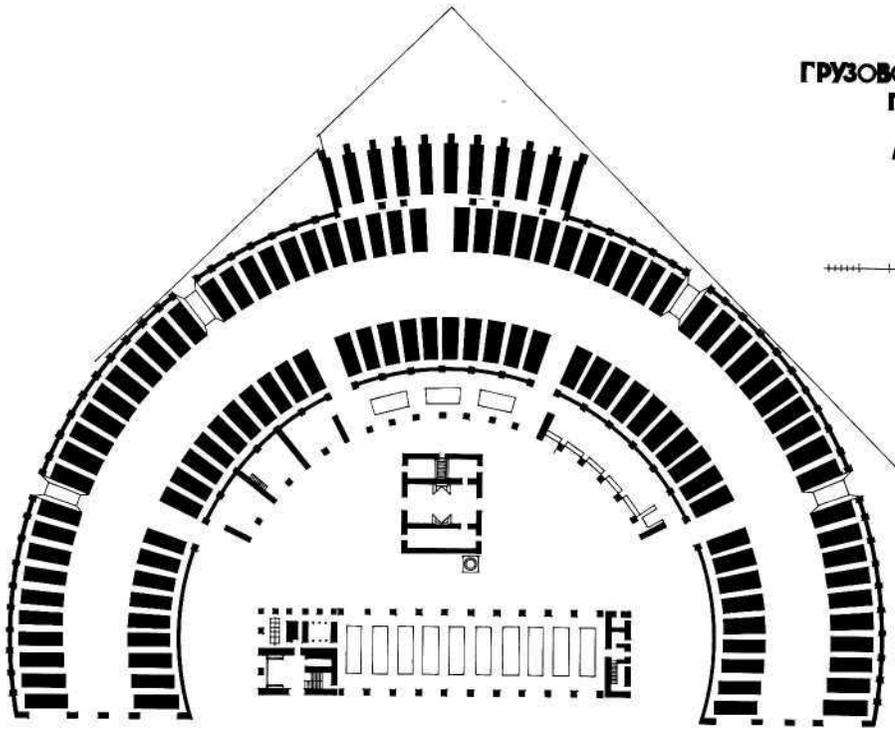
Гараж для грузовых машин  
на Ново-Рязанской улице  
в Москве, 1926—1929

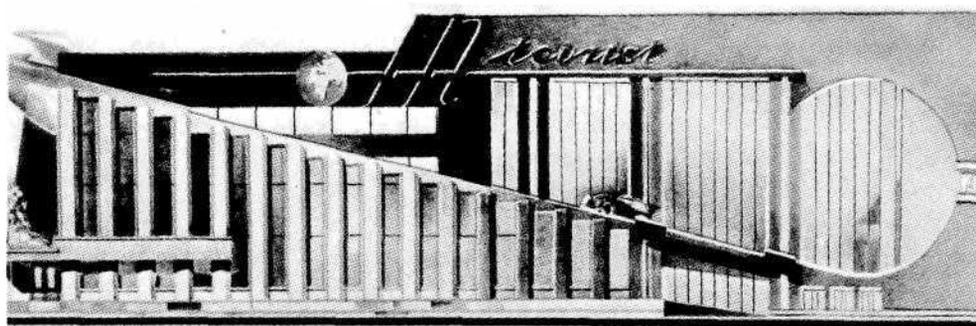
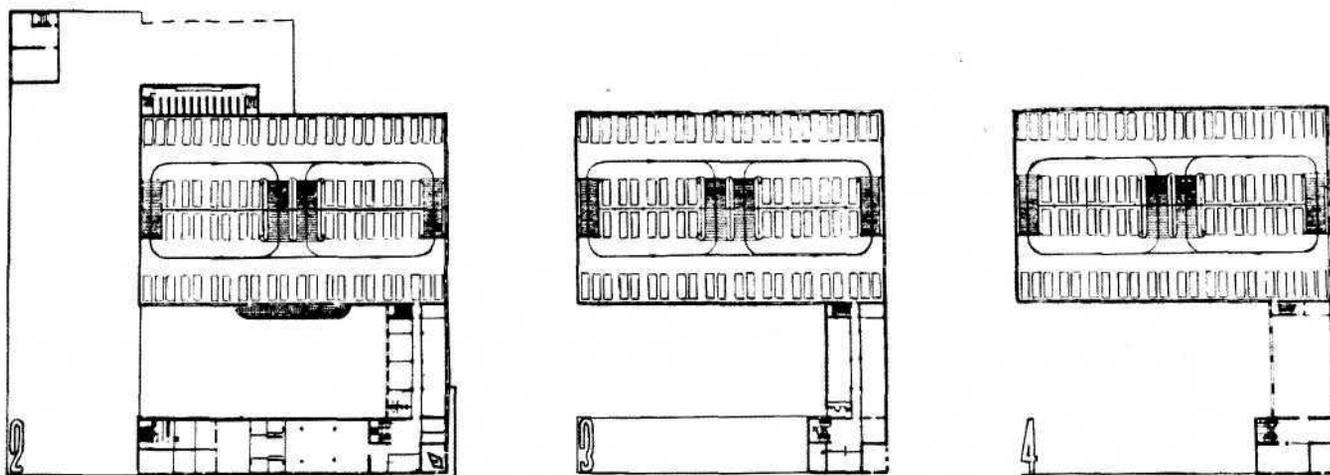
1 — фасад; 2, 3 —  
фрагменты фасада;  
4 — план; 5 — фрагмент  
полукольцевой стены  
(фото 1966 г.)

# ПРОЕКТ

ГРУЗОВОГО ГАРАЖА **М. К. Х.**  
по Ново-Рязанской  
улице.  
АРХИТЕКТОР Мельников К.

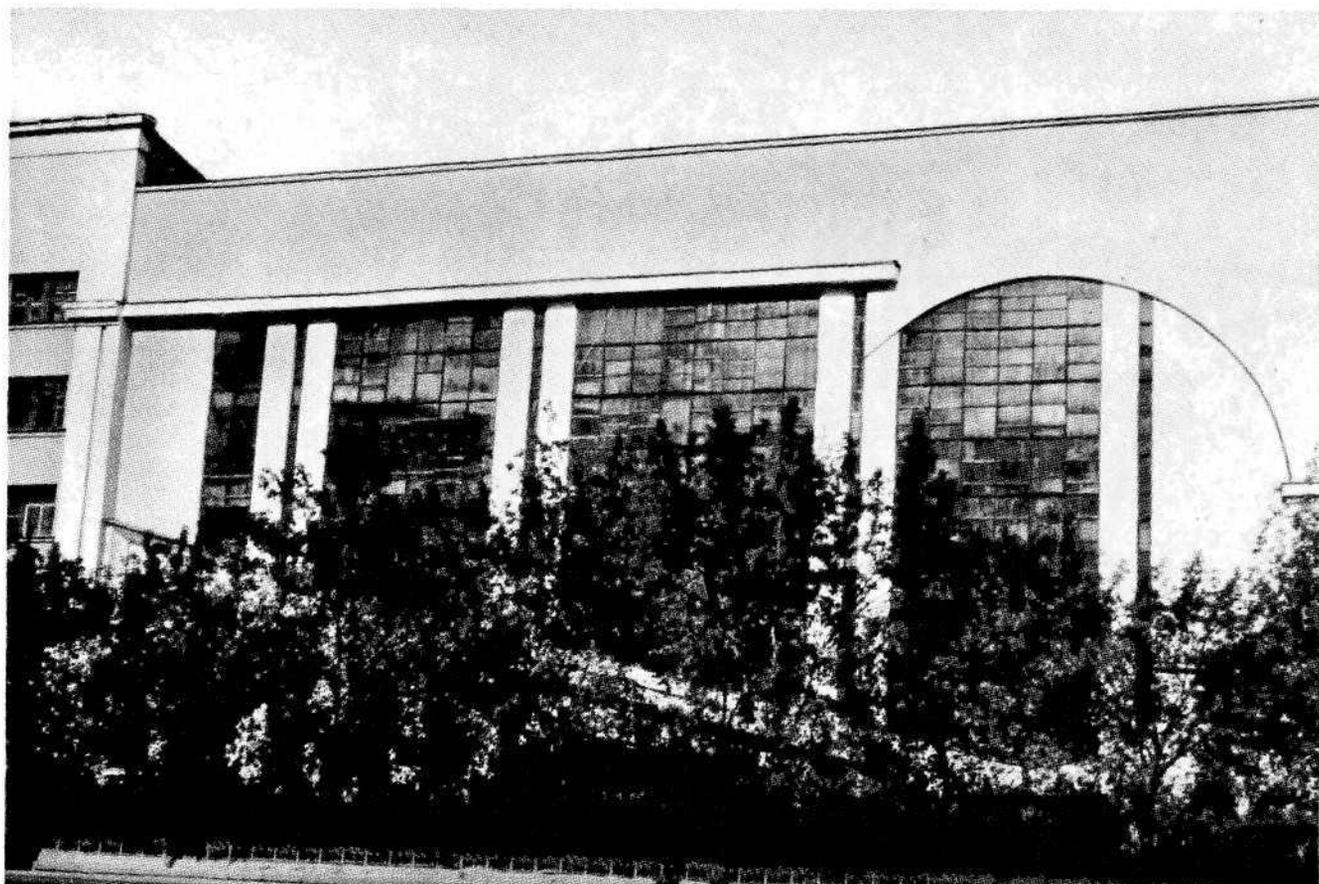
ЛИСТ №1.



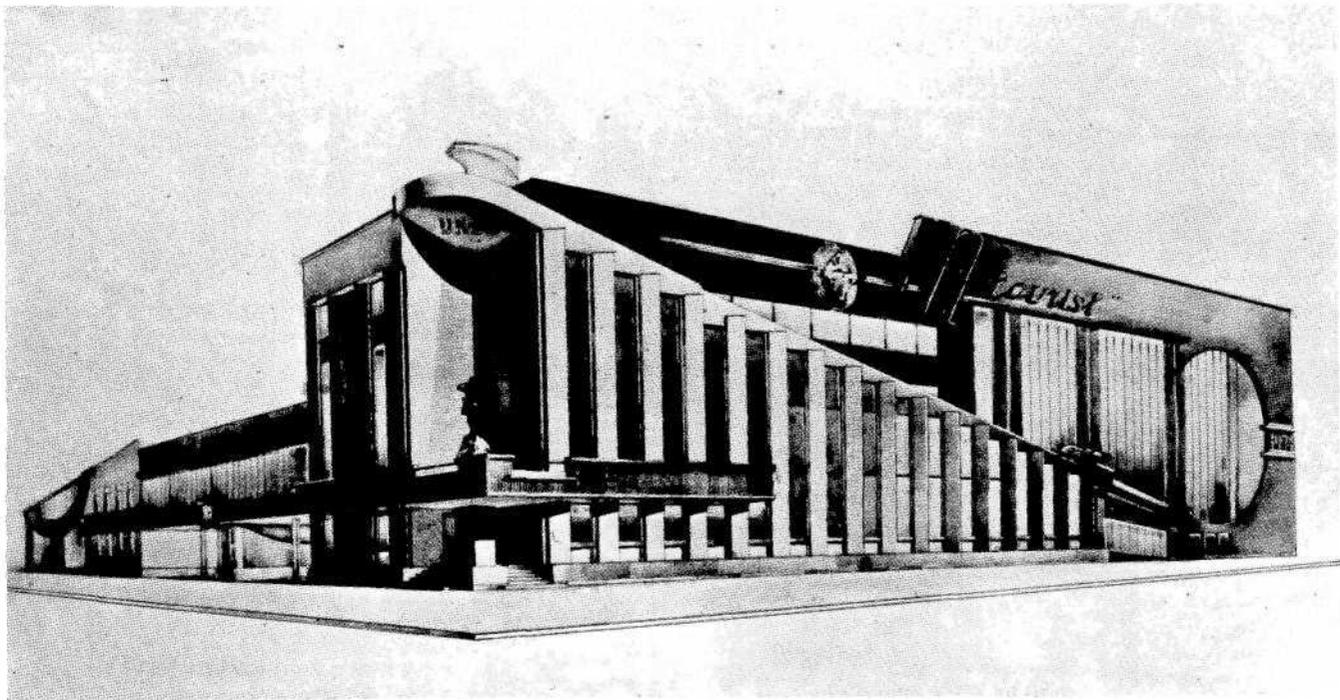


Гараж «Интуриста»  
в Москве, 1933—1936  
(совместно с архит.  
В. Курочкиным)  
1 — планы второго,  
третьего и четвертого  
этажей; 2 — фасад; 3 —  
общий вид; 4 — фрагмент

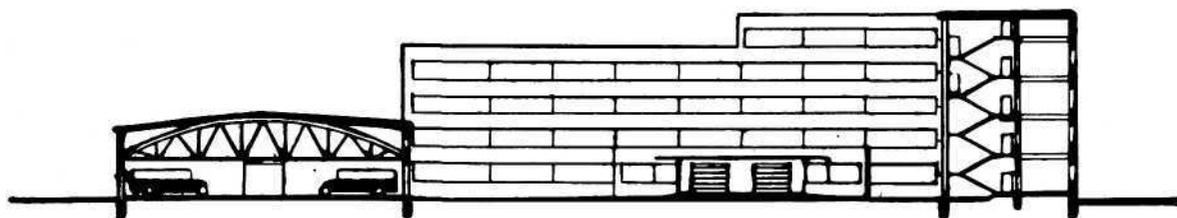
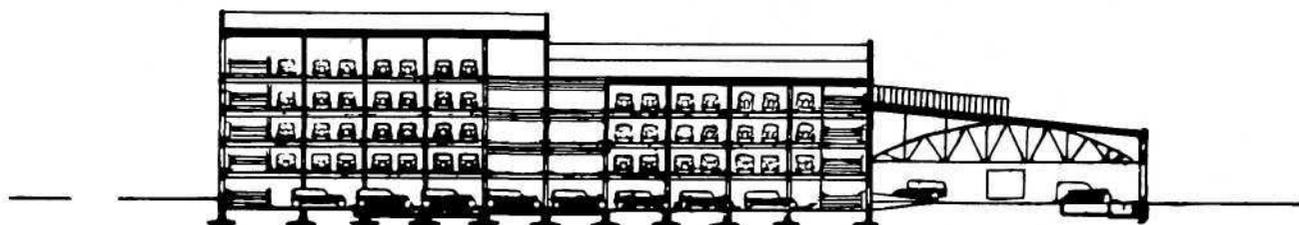
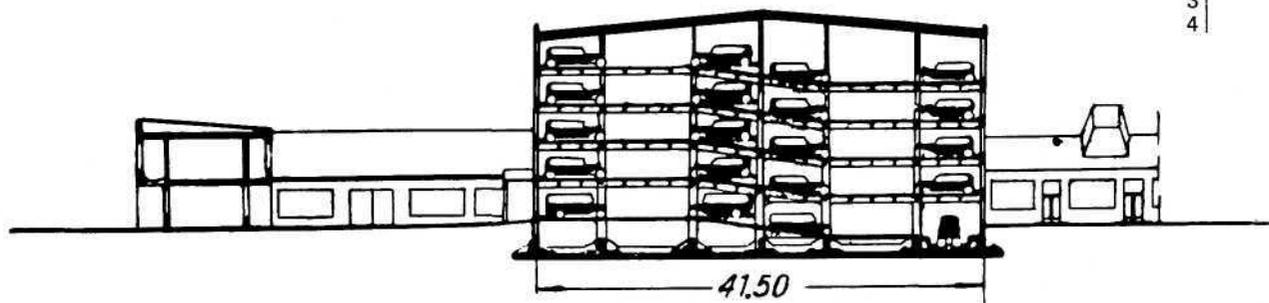
2 1 | 4  
3







1 | 5  
2 |  
3 |  
4 |



па — большие остекленные вертикальные экраны, контрастирующие с небольшими круглыми проемами.

Металлические перекрытия обоих гаражей — конструкции инженера В. Шухова, которого К. Мельников очень ценил.

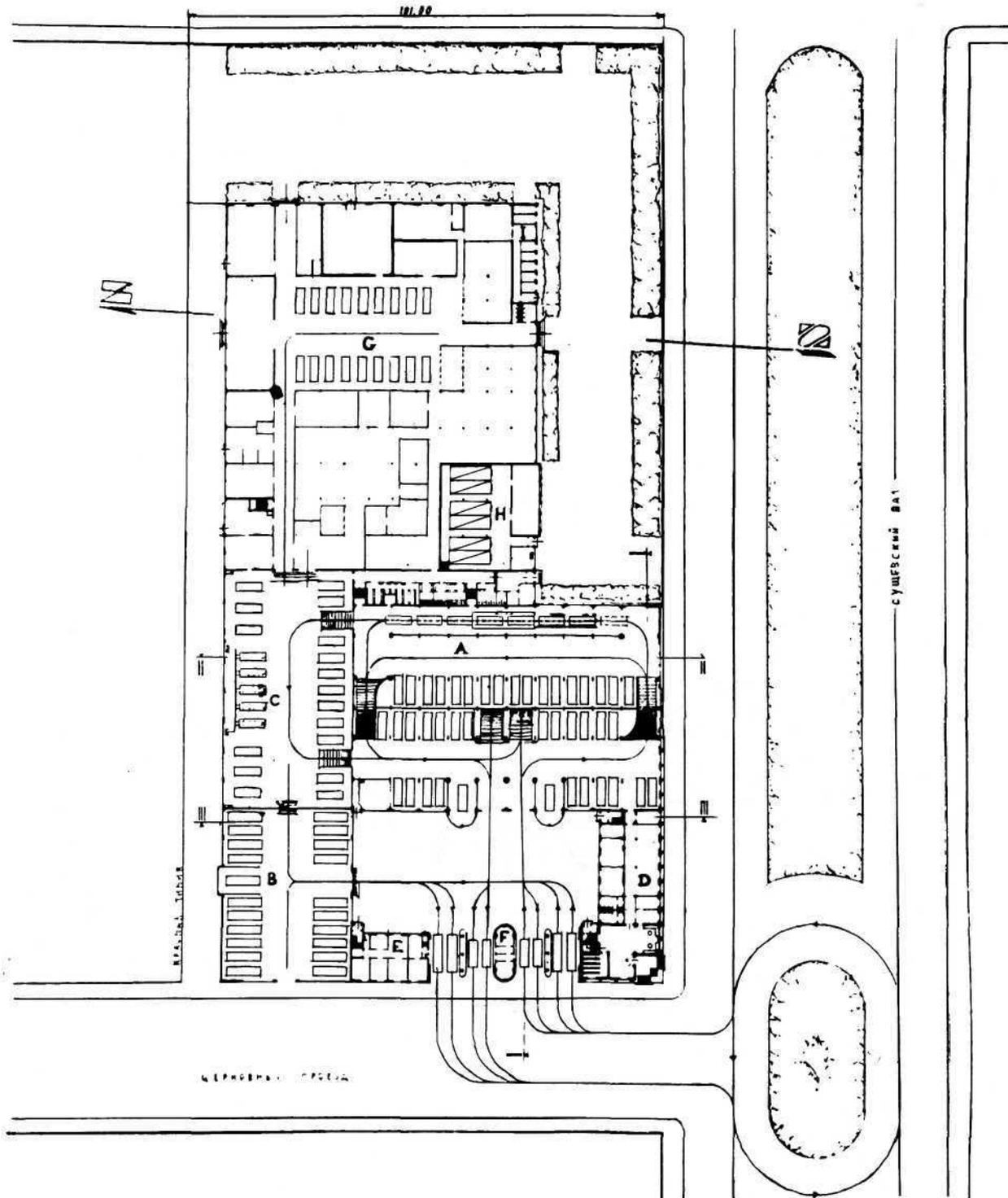
Затем, уже в 30-е годы, Мельников построил

Гараж «Интуриста» в Москве, 1933—1936 (совместно с архит. В. Курочкиным)

1 — перспектива; 2, 3, 4 — разрезы; 5 — план первого этажа

в Москве еще два гаража, но уже для легковых автомобилей. Первый из них проектировался для «Интуриста» (фирма, обслуживающая иностранных туристов), и поэтому Мельников считал необходимым придать зданию репрезентативный облик. Главный фасад расположенного на угловом участке здания он решил как выразительную динамическую композицию: от низа огромного круглого окна весь фасад прорезает диагональная полоса — символ пандуса.

Во втором гараже подчеркнута вертикаль «гофрированного» фасада корпуса мастерских

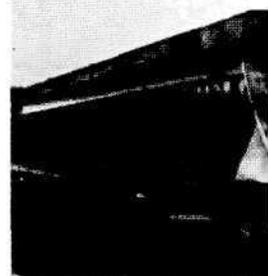
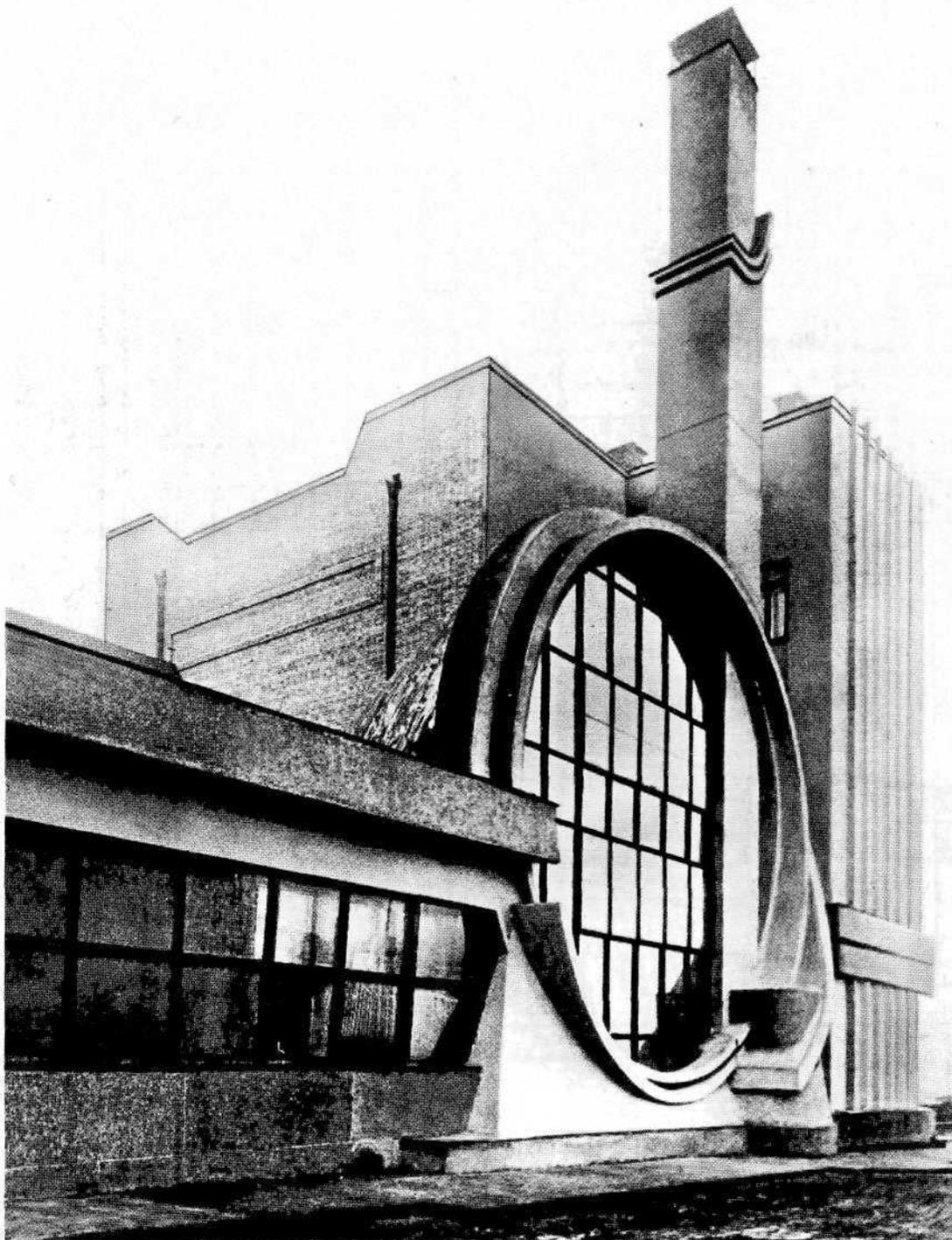


контрастирует с почти скульптурно решенным большим круглым окном, освещающим помещение для автомашин.

## Рабочие клубы

Большой вклад внес К. Мельников в разработку такого рожденного новыми социально-экономическими условиями типа общественного здания, как рабочий клуб. Только в 1927 году, что называется, на одном творческом дыхании,

Мельников создает проекты четырех рабочих клубов для Москвы, а в следующие два года — еще три проекта. За исключением одного, все проекты были осуществлены: пять клубов были построены в Москве (имени Русакова, «Свобода», «Каучук», имени Фрунзе, «Буревестник») и один под Москвой, в Дулеве. Рабочий клуб был одним из наиболее распространенных культурно-просветительных учреждений, порожденных революцией. Рабочие клубы создавались по всей стране. Первоначально они размещались в старых особняках, в перестроенных церквях



и в других приспособляемых помещениях.

В 1926 году, когда была реально поставлена проблема строительства новых капитальных зданий для рабочих клубов, самих клубов и красных уголков насчитывалось в стране уже почти три с половиной тысячи. Социальный заказ архитектуре был дан. Появился и реальный заказчик — профсоюзы, которые стали выделять специальные средства на клубное строительство. Например, президиумом МГСПС (Московский городской совет профессиональных союзов) было принято постановление об обязательном отчислении на клубное

строительство 10% средств из культфонда и выделении на те же цели твердого процента от средств фонда улучшения быта рабочих. Это обеспечило финансовую базу для развертывания клубного строительства. В Москве и Московской области крупнейшие профсоюзы (металлистов, текстильщиков, химиков, коммунальщиков, железнодорожников, строителей и др.) выделили такие значительные средства в фонд клубного строительства, что на строительный сезон 1927 года было запланировано строительство тридцати клубов (в том числе десять в Москве). Такова

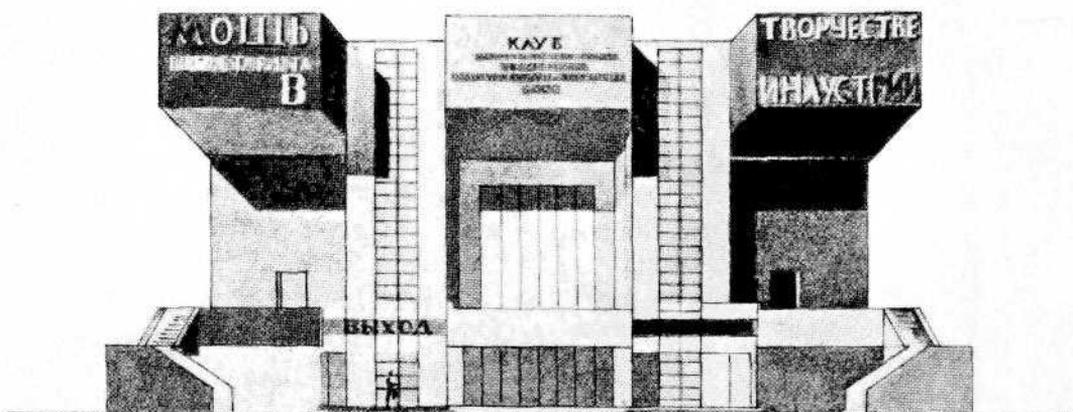


Гараж Госплана в Москве.  
Фрагмент; общий вид

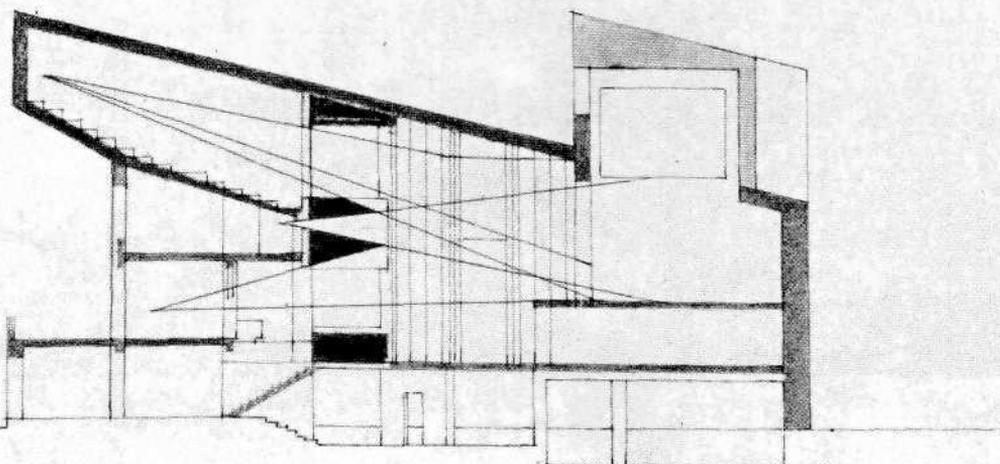
же была ситуация и в других промышленных районах страны.

Таким образом, реальный заказ на клубное строительство, обеспеченный необходимыми средствами, возник как бы сразу. У архитекторов не было времени на раскачку, на обсуждение проблем о типе здания, о его образе. А у заказчика было стремление в короткий срок получить проект и начать строительство. Поэтому многие профсоюзы предпочитали обходиться без конкурсов, а заказывать проекты непосредственно архитекторам.

Быстрое развертывание строительства рабочих клубов в 1927—1928 годах без конкурсов в целом по стране явно снизило общий уровень архитектуры этого нового типа общественного здания. Было выстроено большое количество неинтересных по архитектуре, маловыразительных сооружений (в том числе и в Москве). Но, с другой стороны, именно отсутствие конкурсов и отбор проектов непосредственно профсоюзами привели к тому, что острая творческая борьба различных течений не сыграла на первом этапе развертывания клубного строительства роль фильтра.



## ГЕОМЕТРАЛЬ ФАСАДА И РАЗРЕЗ.



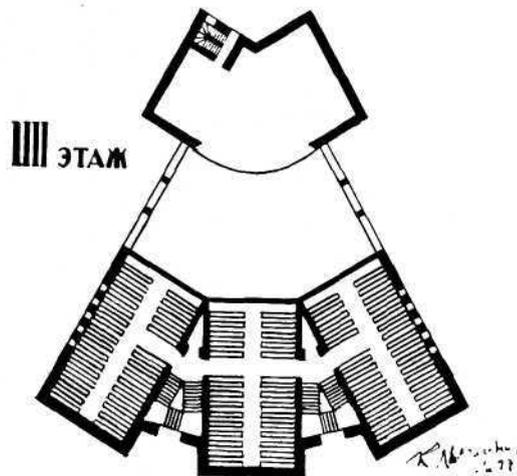
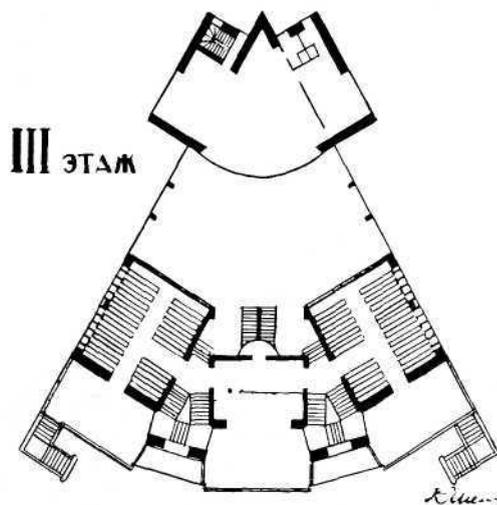
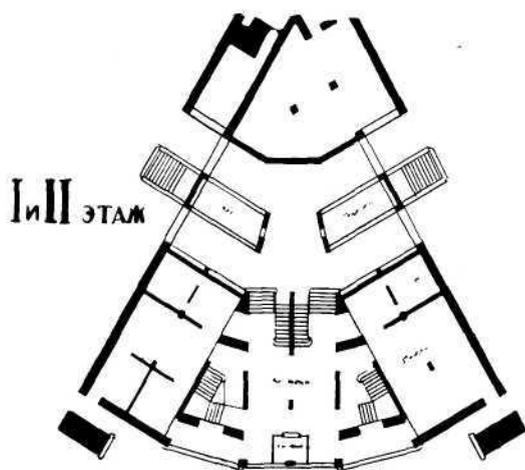
*Russian*  
1927

В результате наряду с большим количеством довольно средних по архитектуре рабочих клубов было запроектировано и построено несколько действительно оригинальных сооружений. Среди них клубы Мельникова по праву могут считаться лучшими из лучших. Они так и остались лучшими, непревзойденными по архитектуре рабочими клубами, построенными в нашей стране.

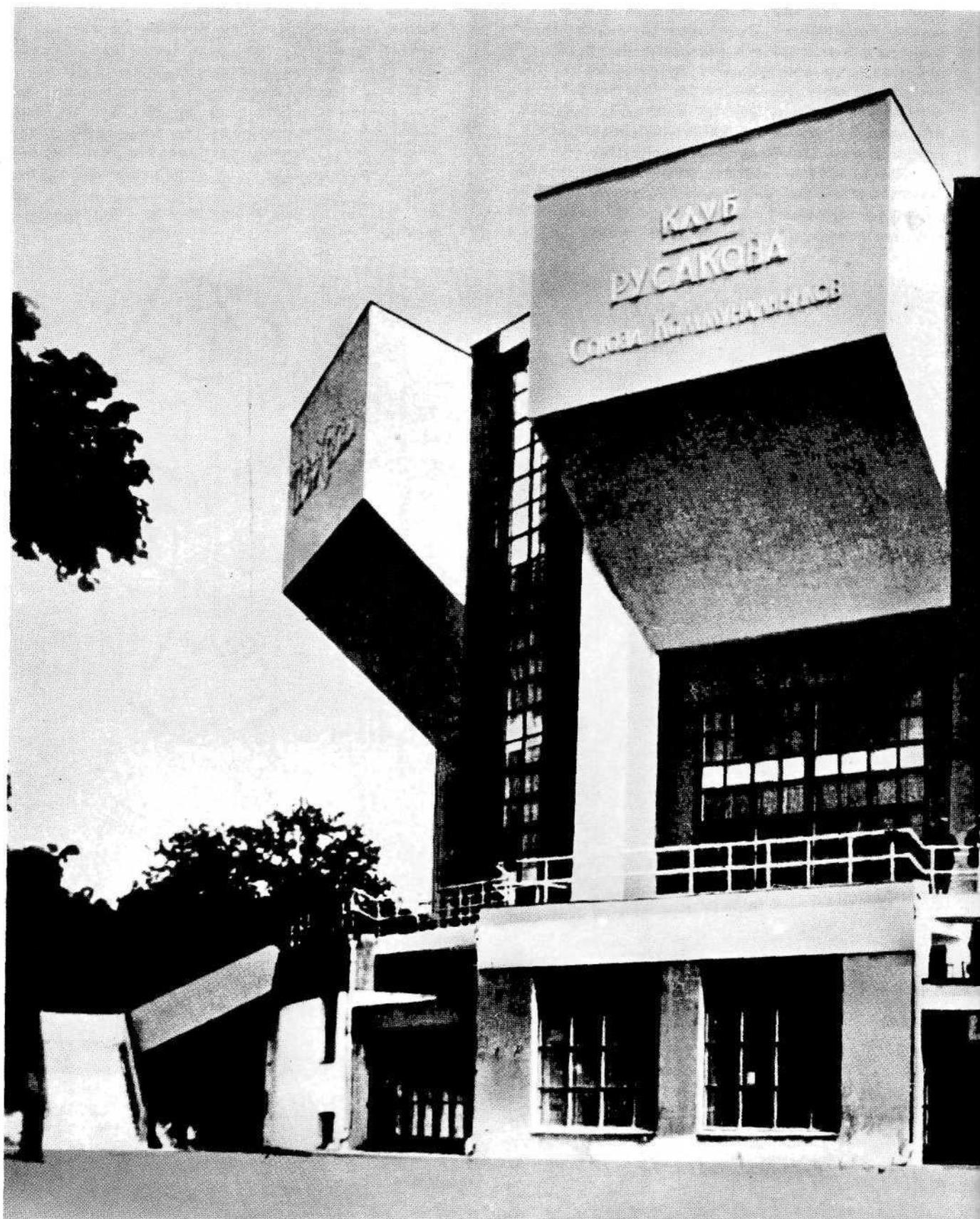
Пожалуй, Мельникову тогда повезло, что на проекты рабочих клубов не объявляли конкурсов, а профсоюзы заказали проекты лично ему, так как трудно предположить, чтобы любой

состав жюри одобрил в те годы, например, проект клуба имени Русакова. Но повезло и советской архитектуре, что такой архитектор, как Мельников, получил возможность в короткий срок осуществить в натуре шесть своих оригинальных проектов, причем осуществить так, как они были им задуманы. Это действительно был «золотой сезон» Мельникова, когда в течение двух-трех лет он одновременно проектировал и строил около десяти объектов.

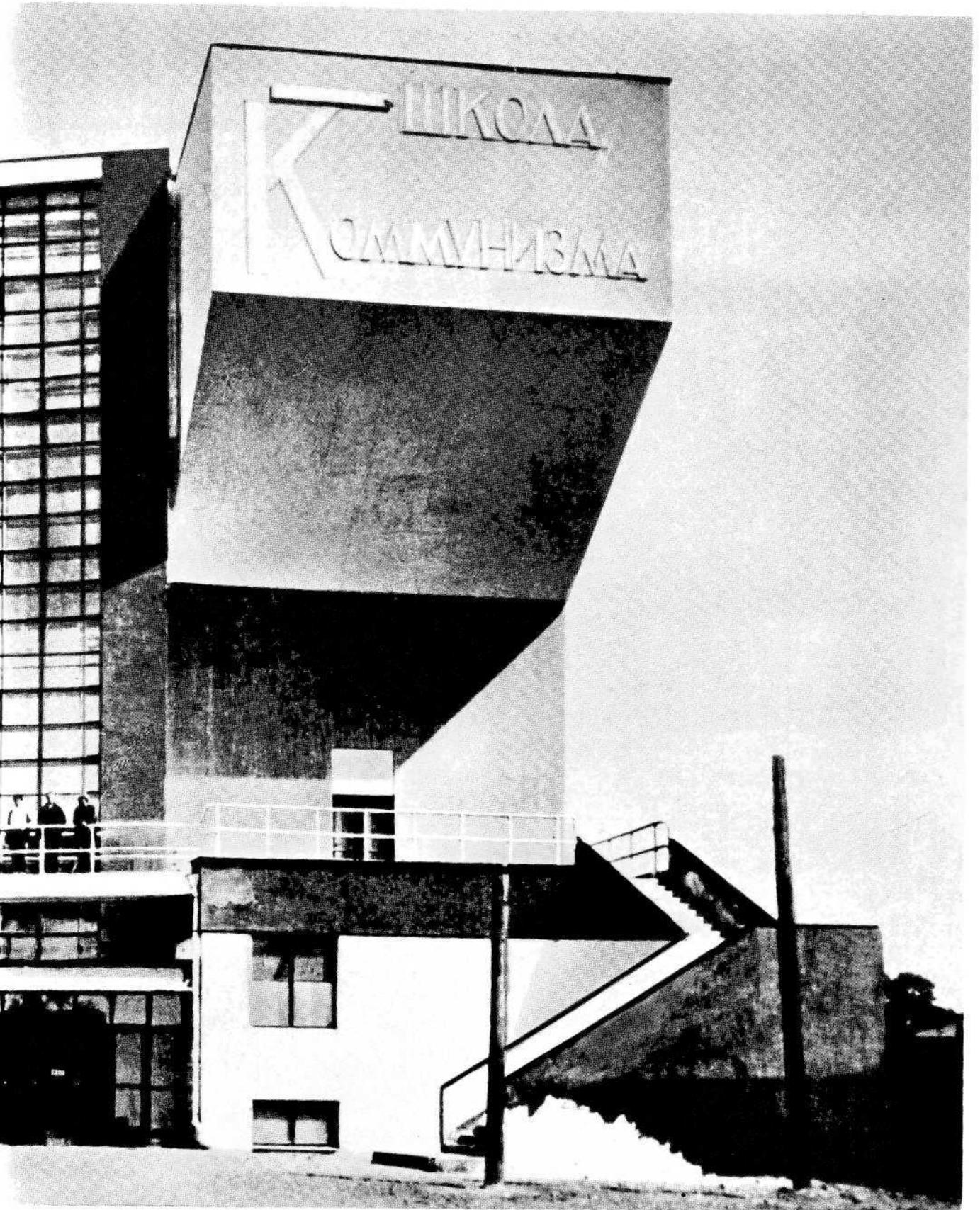
Вот как он сам пишет об этих счастливых для него годах:



Клуб имени Русакова  
в Москве, 1927—1929.  
Фасад и разрез;  
перспектива; планы



Клуб имени Русакова  
в Москве, 1927—1929. Вид  
с улицы (фото 20-х годов)

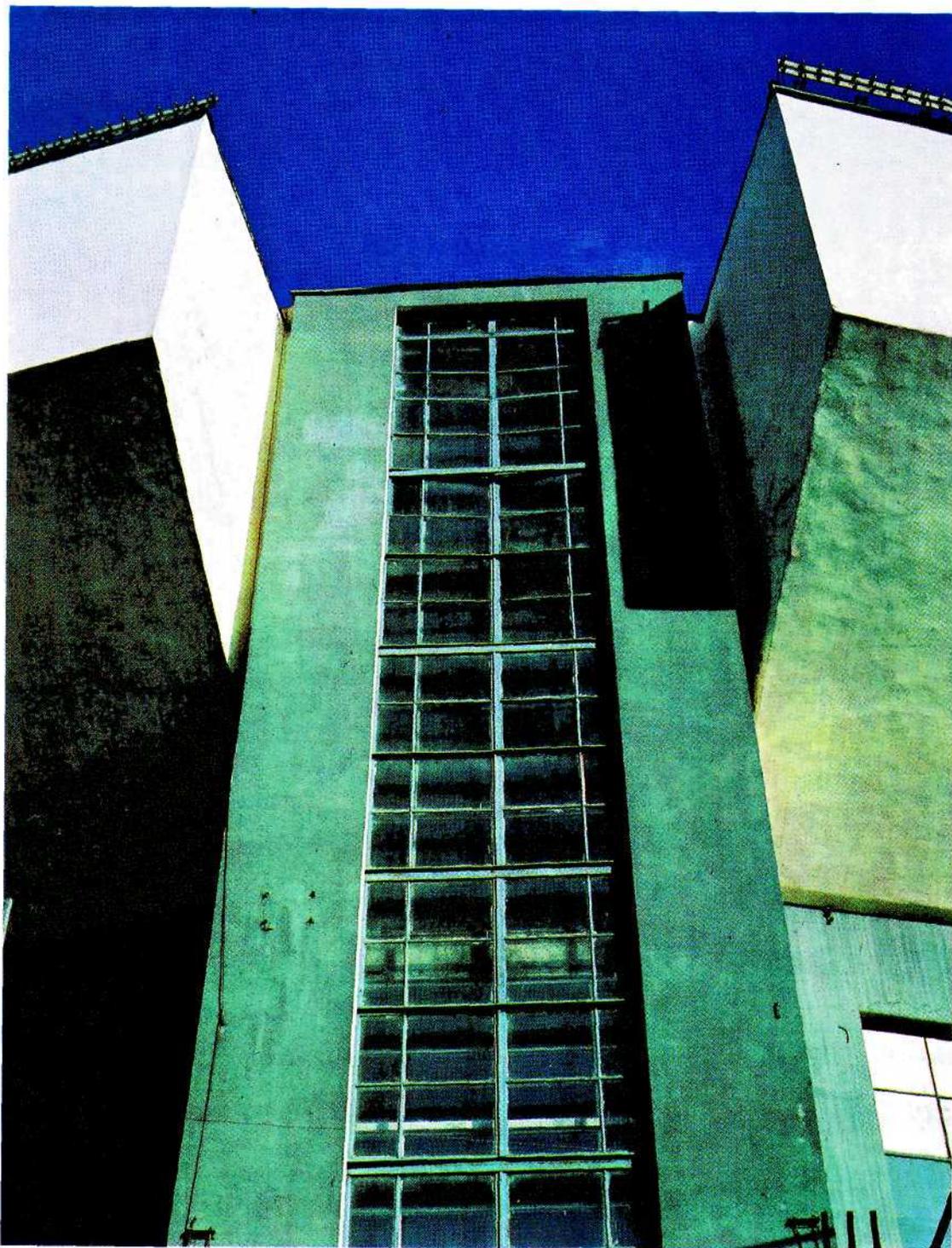


«Начиная с 1927 года... мой авторитет вырос в монополярный захват. Вслед за Бахметьевским гаражом поручается строительство гаража для грузовых машин на Ново-Рязанской улице, строительство зданий клуба имени Русакова на Стромынке, клуба имени Фрунзе на набережной, против Ново-Девичьего монастыря, клуба завода «Каучук» на Плющихе, клуба «Буревестник» у парка Сокольники, клуба «Свобода» на Вятской улице, клуба при фарфоровом заводе в Дулеве, перестройка Камерного театра на Тверском бульваре, постройка на личные деньги собственно-

го дома по Кривоарбатскому переулку... вот так поступит ЛЮБОВЬ и с Вами, если она Вас полюбит.

Как в полусне и в особенности здания клубов проектировались мною не просто как здания, я составлял проект грядущего счастья, проект архитектуры большого подъема строительства новой жизни, и не остановится темп современных форм Архитектуры, начавшегося здесь у нас на взрывах прошлого; трудно теперь повторить тот ритм...

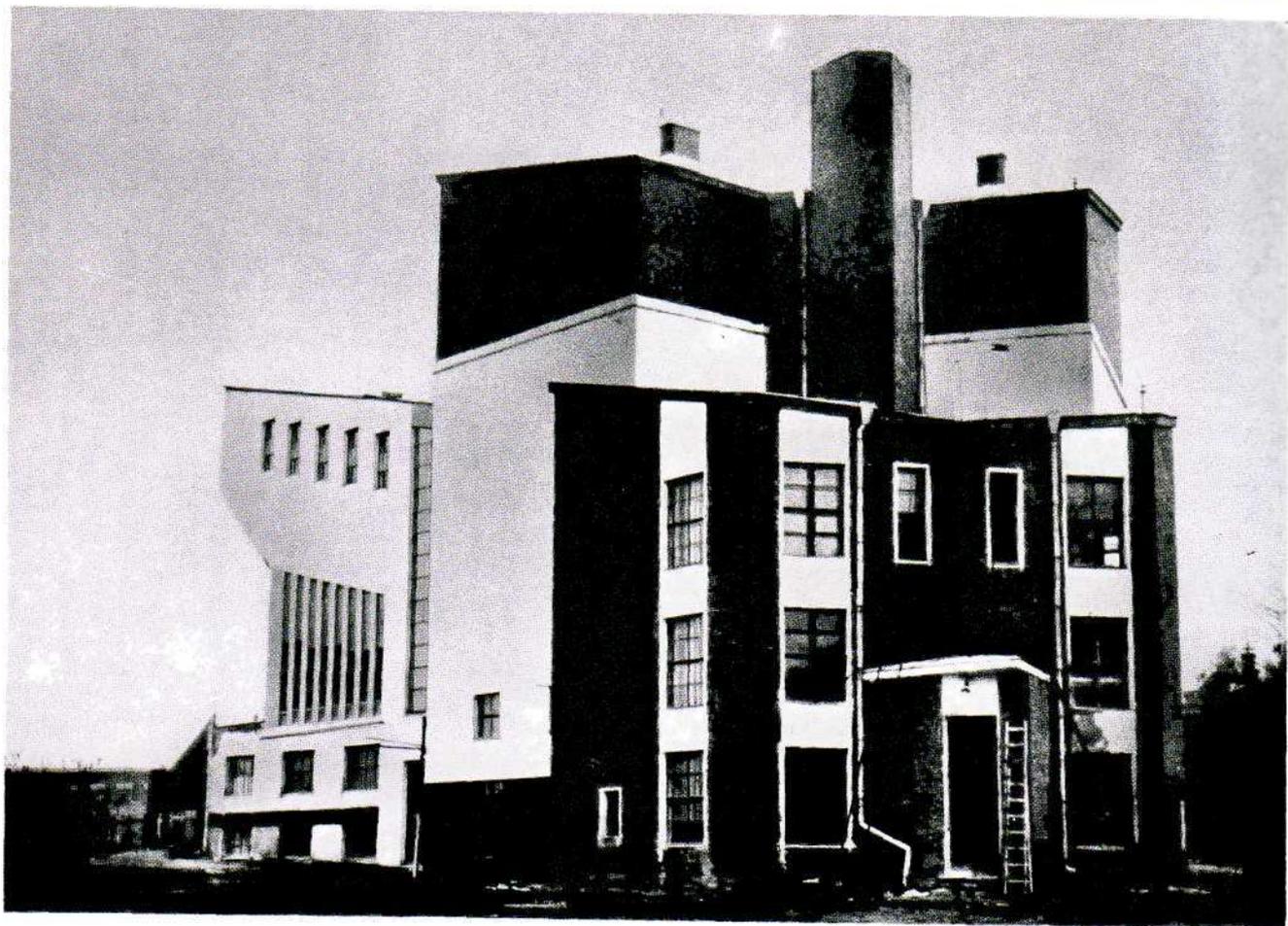
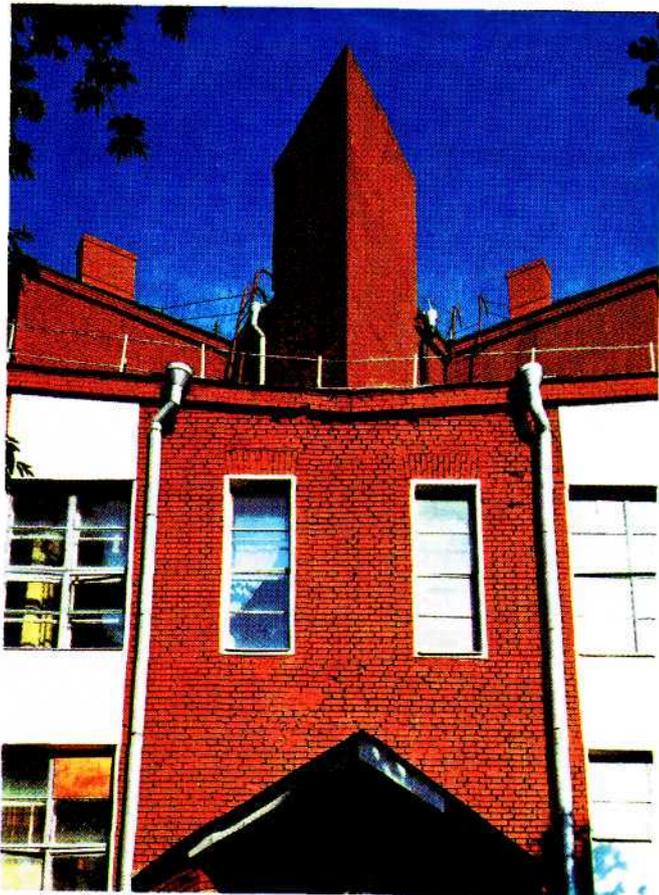
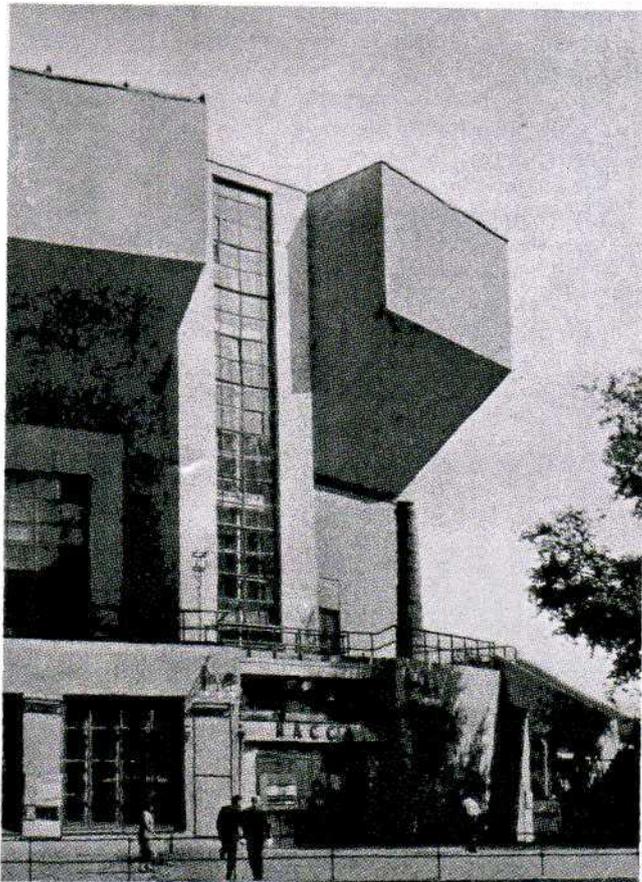
Их было семь, как в гамме, семь архитектур-



1 | 2 3  
4

Клуб имени Русакова в Москве, 1927—1929

1 — фрагмент главного фасада; 2 — фрагмент фасада (фото 1965 г.); 3 — вид сзади; 4 — вид сзади (фото 20-х годов)



ных тем. Первые два проекта составлены по заказу Союза коммунальщиков. Один, в пяти цилиндрах, принадлежит зданию клуба имени Зуева, в другом, в основе здания клуба имени Русакова, лежит треугольник. Резко различное изображение Архитектуры поразило заказчиков... от Союза коммунальщиков перенял меня Союз химиков, а этот, без очереди, передал меня Союзу кожевников («Буревестник»). Больше десяти проектов в одни руки... Строительные конторы Госстроя, Комстроя и другие подчинялись Архитектуре Мельникова. Здесь в этом обилии взаимных чувств

решалась Архитектура... Вот сердцевина всего меня в Архитектуре, мое сердце, мой талант и жизнь моей души, любви и счастья, моих страданий, моего изобретательства, моего нутра».

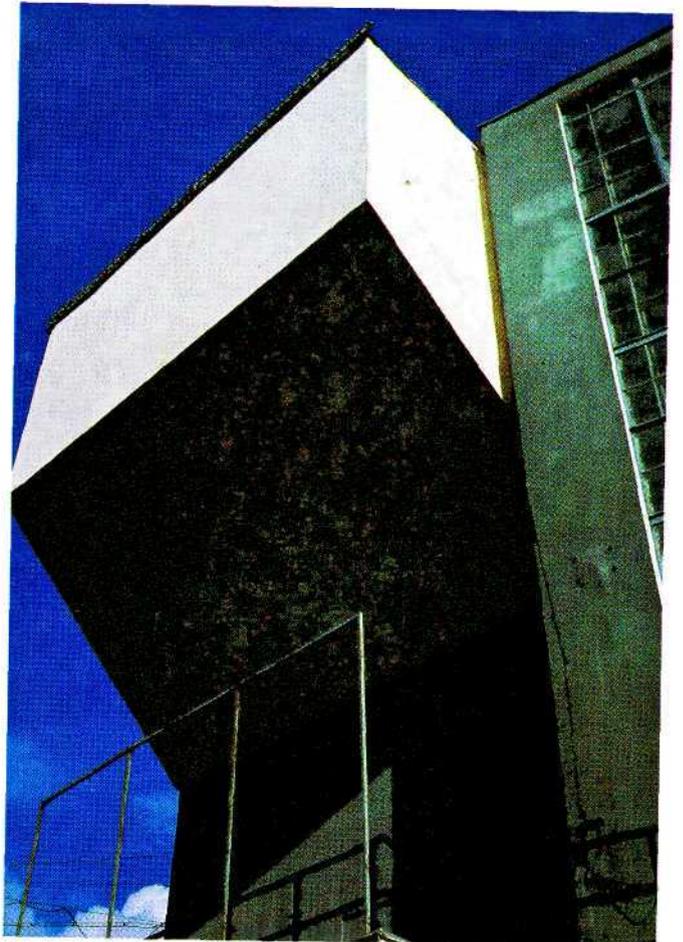
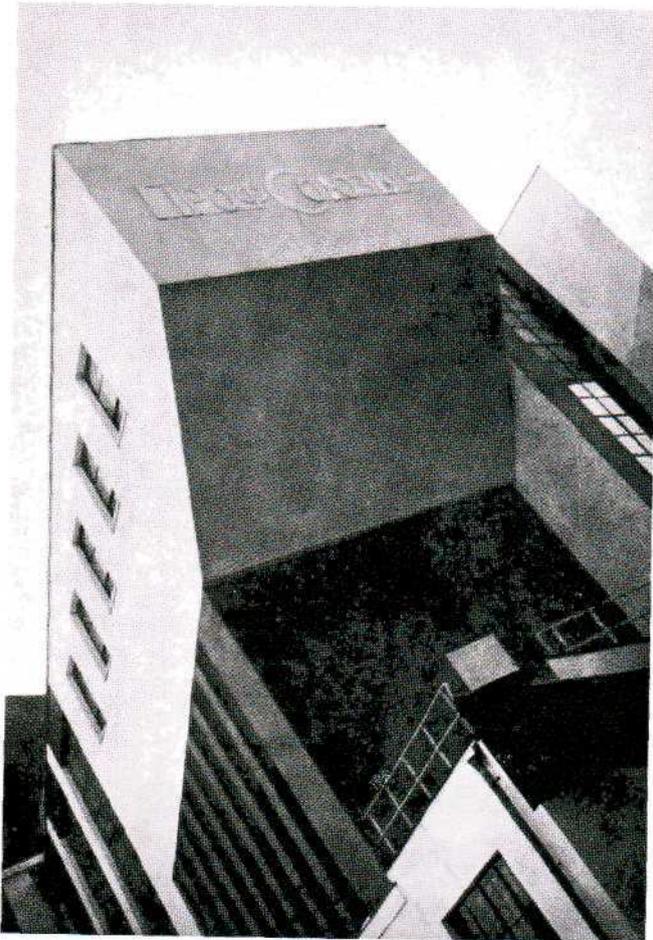
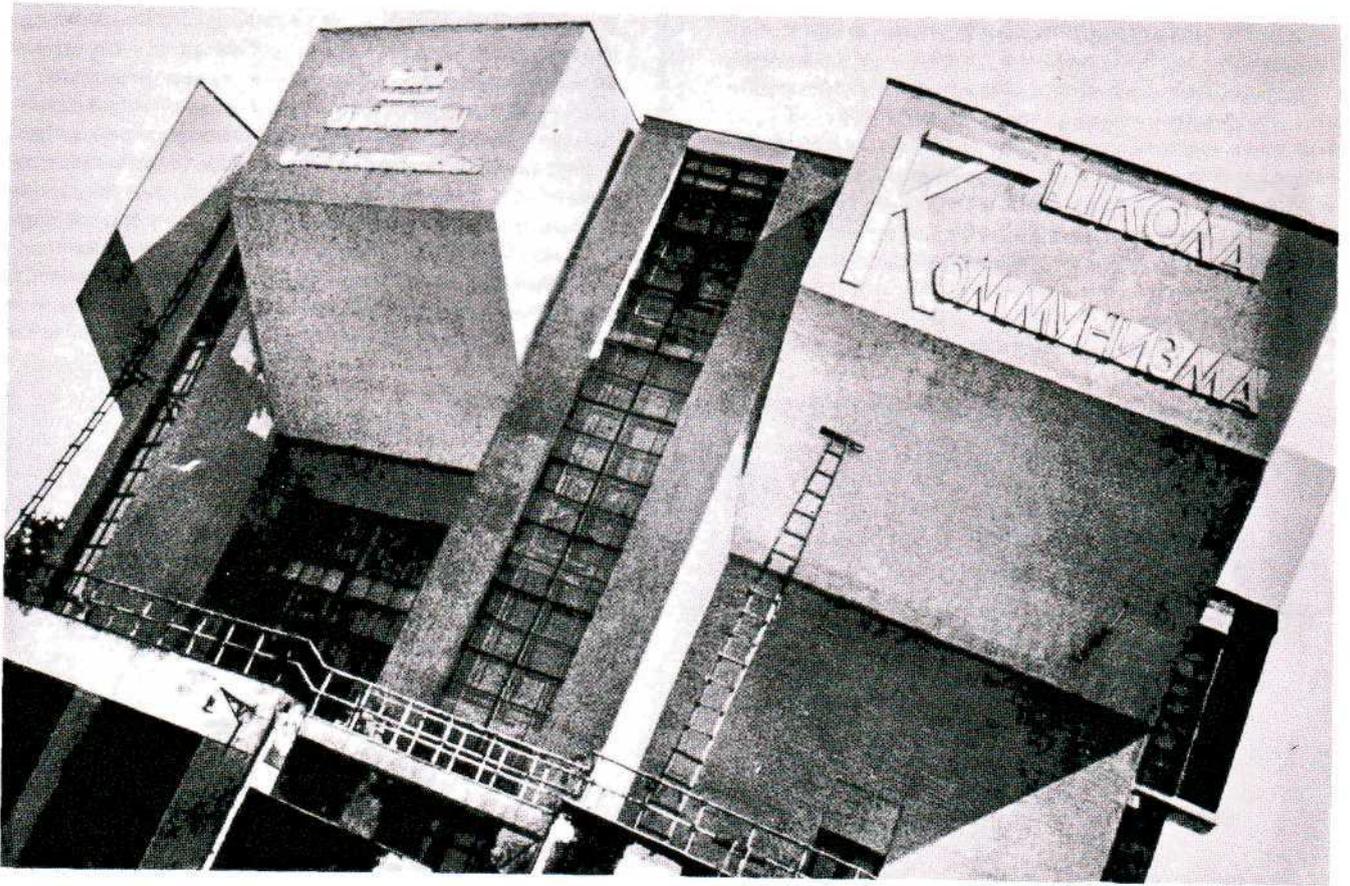
Даже при отсутствии конкурсных жюри сверхоригинальные проекты Мельникова встречали сопротивление, но не со стороны заказчика (заказчикам, т. е. представителям профсоюзов, проекты нравились именно своей оригинальностью, необычной новизной архитектурного образа), а со стороны строителей, которых пугали сложные для выполнения архитектурные компо-



1 | 2  
3 | 4

Клуб имени  
Русакова в Москве,  
1927—1929  
1 — вид сбоку  
(фото 20-х годов);

2 — фрагмент  
(фото А. Родченко);  
3 — фрагмент  
(фото 20-х годов); 4 —  
фрагмент



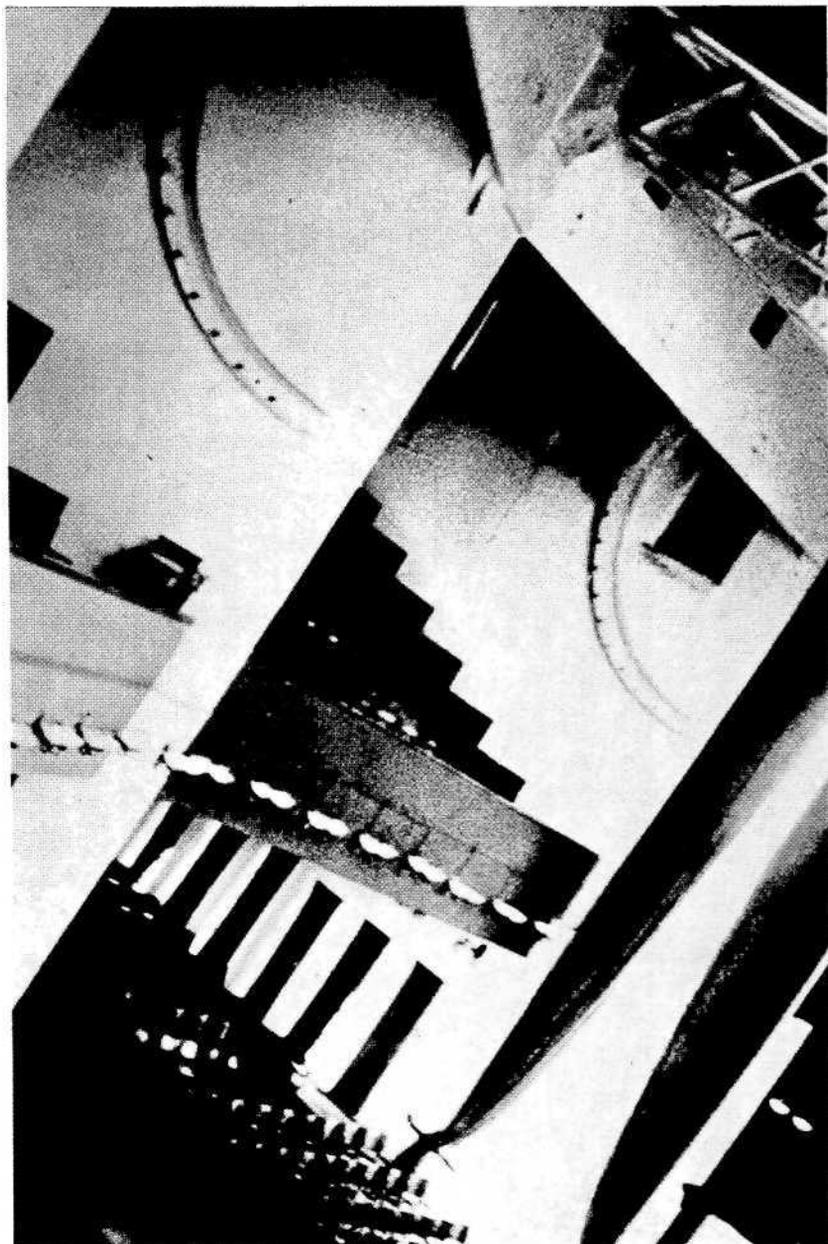
зиции. Но представители профсоюзов энергично отстаивали одобренные ими проекты Мельникова.

«Пробовали не утверждать проект клуба имени Русакова,— вспоминает Мельников.— Вспыхнув гневом, мои парни Макаров и Васильев забрали отверженный проект и меня, пришли в Моссовет к товарищу Волкову. Тот срочно вызвал к себе начальника Губинжа — Петра Маматова, и здесь же, не присаживаясь, он с дрожью завизировал чертежи строительства, которого еще никогда и нигде не строили».

Все это совершенно справедливо. Когда

в конце 20-х годов в различных районах Москвы стали строиться, а затем освобождаться от строительных лесов эти невиданные по архитектуре клубы Мельникова, они сразу стали объектом пристального внимания как архитекторов, так и широкой общественности. Бывшие студенты архитектурного факультета Вхутемаса вспоминают, что они с большим интересом следили за строительством клубов Мельникова. Оригинальность их архитектурного облика особенно импонировала молодежи, так чуткой ко всему новому.

Нравилась клубы Мельникова и тем, для кого



1 | 2

Клуб имени Русакова в Москве, 1927—1929  
1 — интерьер зрительного зала. Фото А. Родченко

1929 г.; 2 — интерьер зрительного зала (фото 20-х годов)

они строились, т. е. рабочим, членам профсоюза. Уже в 1934 году, когда в нашей архитектуре нарастала тенденция освоения классического наследия, журнал «Архитектура СССР» поместил подборку высказываний рабочего (с более чем тридцатилетним стажем) с фабрики «Буревестник», для которой Мельников построил рабочий клуб: «Мне хочется поделиться впечатлениями о нашем превосходном клубе. Это образцовое клубное здание... из клубов среднего масштаба наш один из лучших. Нашим рабочим очень нравятся закругленные формы фасада, поднимаю-

щаяся вверх круглая башня, вся из стекла. Очень хороша окраска клуба. Зрительный зал... отлично оборудован... Высокие залы, огромные читальни, аудитории — все это оправдывает любовь рабочих к нашему клубу. Надо сказать, что рабочие хотят, чтобы клуб сразу отличался от прочих зданий. Клуб должен быть торжественным, он должен радовать как снаружи, так и внутри. Наш клуб этим требованиям удовлетворяет»<sup>1</sup>.

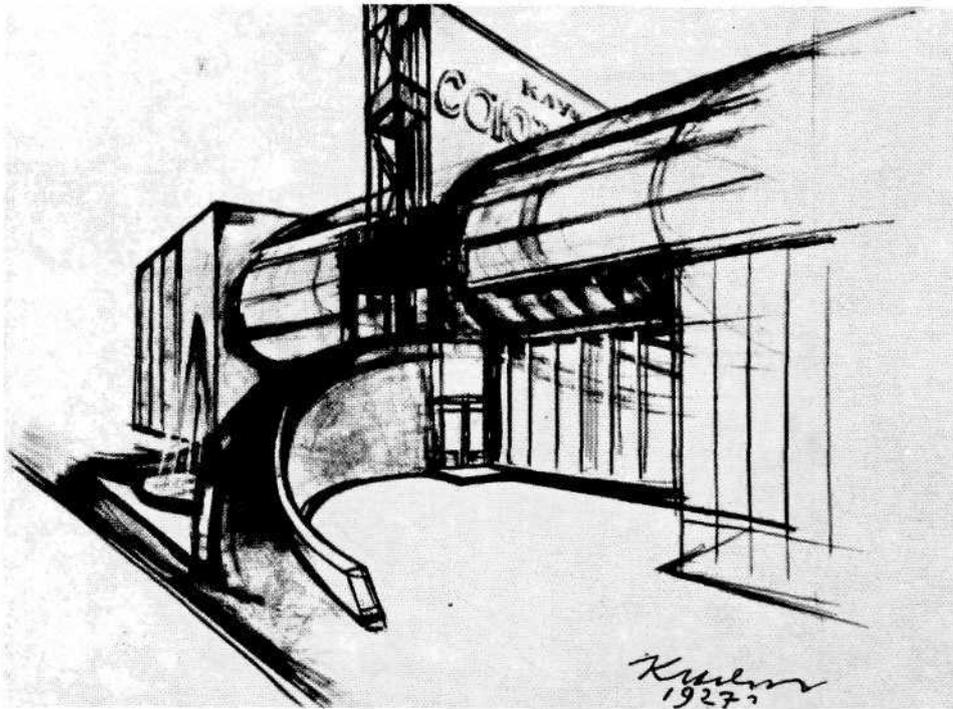
<sup>1</sup> Архитектура СССР.—1934.—№ 12.—С. 18.



В конце 20-х годов Мельников интенсивно проектировал и вел архитектурный надзор за своими многочисленными строящимися объектами. У него не было времени писать о своих творческих концепциях. Но о его клубах тогда много говорили и писали. Причем писали люди, с большой симпатией относившиеся к его творчеству, которые неоднократно встречались с ним и в беседах с которыми Константин Степанович высказывал свои творческие идеи.

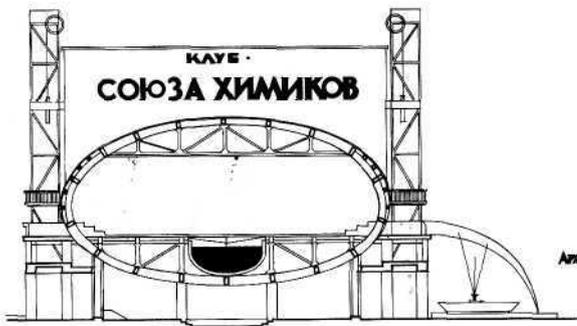
Эти его высказывания авторы статей излагали в своих публикациях.

Наиболее раннее изложение в печати подхода Мельникова к архитектуре рабочего клуба относится к 1927 году. Автор статьи в журнале «Строительство Москвы» так писал о творческой идее Мельникова: «Он считает, что форма современного клуба должна быть индивидуальной, резко отличаясь от всех иных зданий другого назначения; затем, бесконечное разнообразие клубной деятельности, как-то: собрания, доклады, кружковая работа, театр, кино и т. д., никогда не сможет вместить в себя один зал. Этой потребности будет отвечать лишь система зал, могущих,

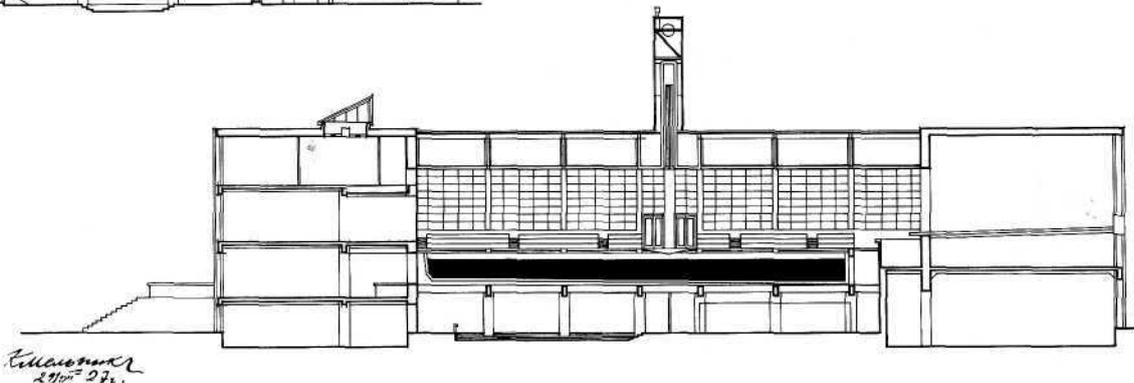


1 | 3  
2 | 4

Клуб фабрики «Свобода» в Москве — имени Горького, 1927—1929  
1 — перспектива (эскиз);  
2 — разрезы; 3 — генплан и планы; 4 — фасад



Архитектор Мельников КС



Мельников  
29/10/27

в случае надобности, быть соединенными друг с другом»<sup>1</sup>.

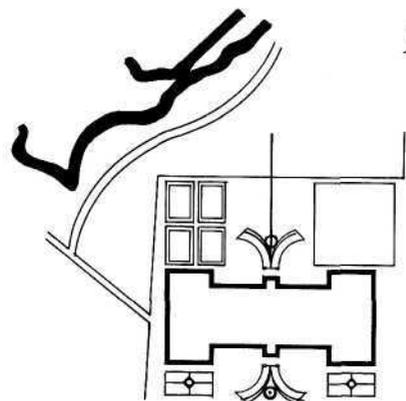
В 1929 году в журнале «Рабис» была опубликована беседа с Мельниковым. О своих проектах клубов он так говорил сотруднику журнала: «При проектировании мною зданий для клубов я проводил тот основной принцип, что вся работа клуба должна проходить на глазах масс, совершенно открыто, а не в закрытых коробках-комнатах,

базирующихся на ряд коридоров. Этого я достигаю устройством системы зал — и почти только зал — которые могут переключаться, выключаться, объединяться и т. п.»<sup>2</sup>.

В 1932 году была издана книга «10 рабочих клубов Москвы», в которой проанализированы (в отдельных статьях) клубы, построенные в Москве к 1930 году. Из десяти отобранных для книги клубов четыре принадлежат Мельникову (имени

<sup>1</sup> Строительство Москвы. — 1927. — № 11. — С. 3\_5.

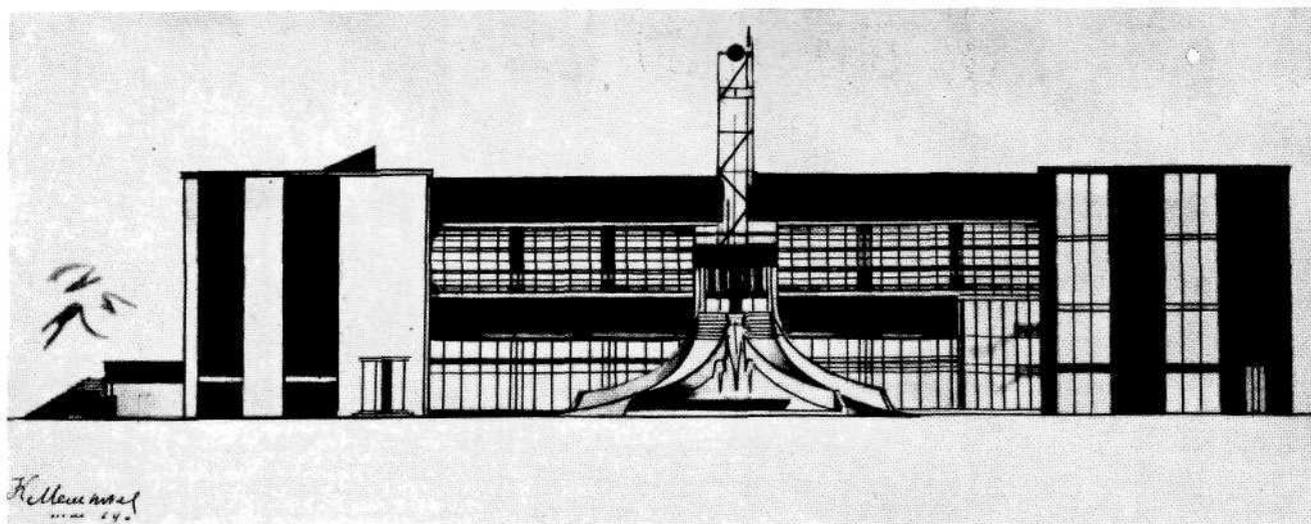
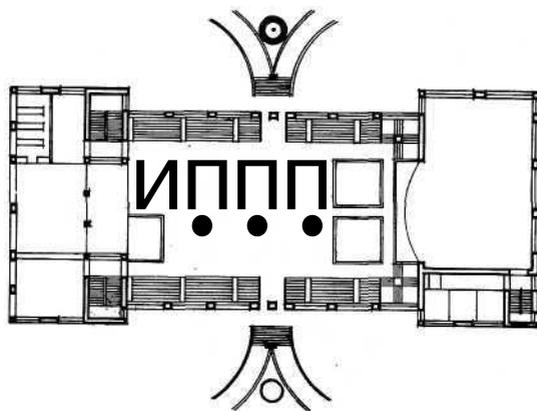
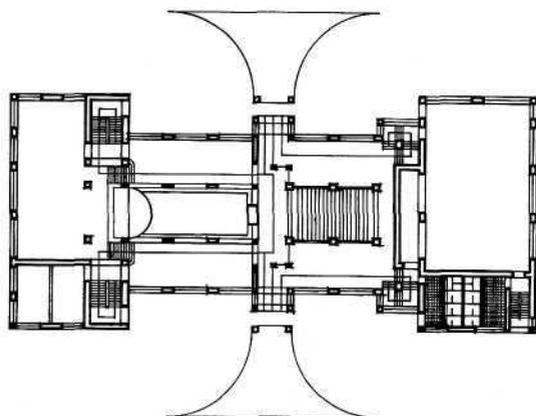
<sup>2</sup> В мастерской Мельникова // Рабис — 1929. — № 46. — С. 8.



## МОСТУБОДАЕЛ СОЮЗА ХИМИКОВ

ПРОЕКТ КЛУБА  
ПРИ ФАБРИКЕ „СВОБОДА“

АРХИТЕКТОР МЕЛЬНИКОВ К.С.



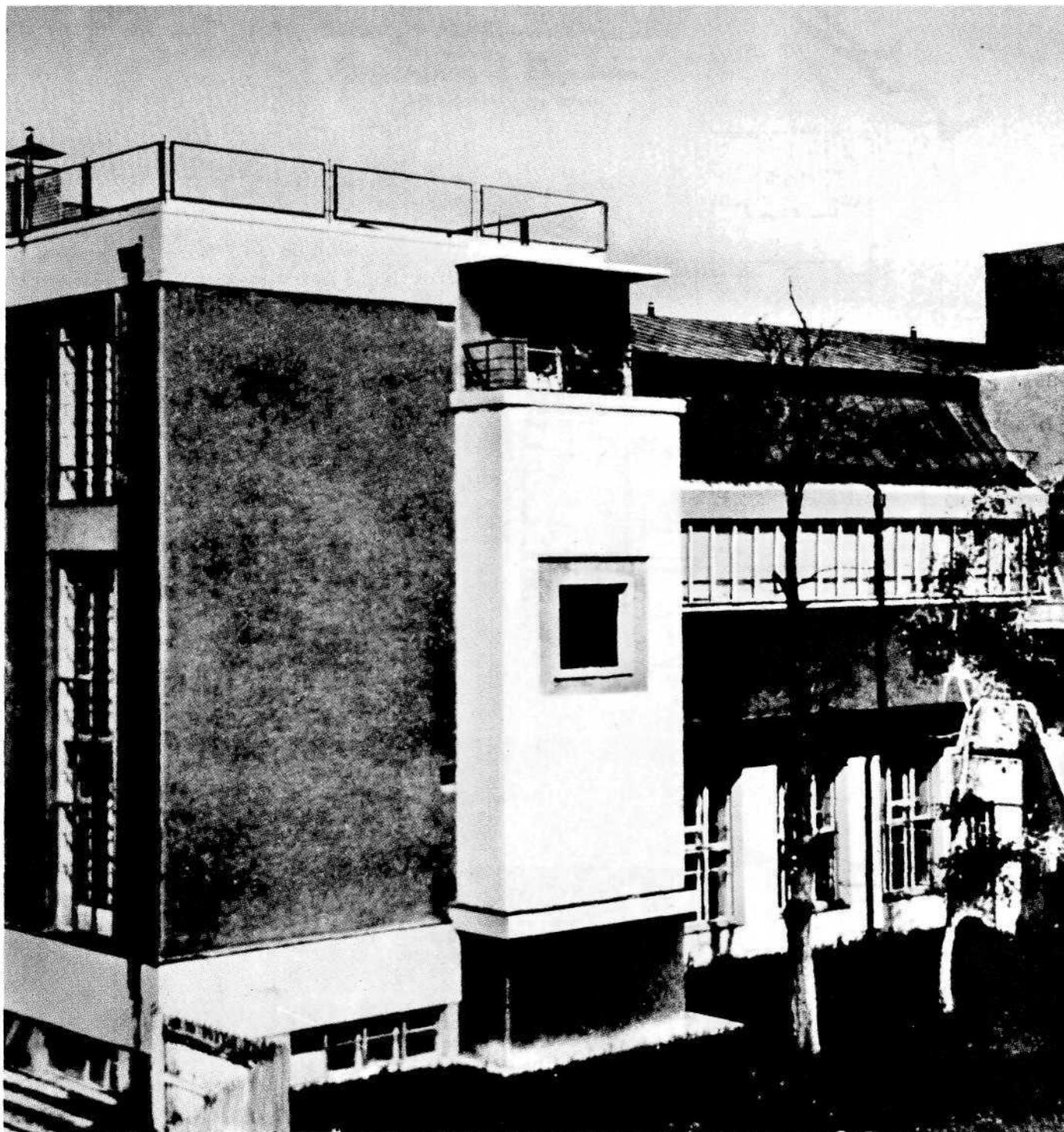
Русакова, имени Фрунзе, «Буревестник», «Свобода»), и надо сказать, что другие помещенные в книге клубы по своим архитектурным достоинствам (за исключением, пожалуй, клуба имени Зуева архитектора И. Голосова) не выдерживают такого соседства.

Известный искусствовед М. Ильин, написавший в этой книге статьи о двух клубах Мельникова, отмечает, анализируя клуб имени Русакова: «По мнению автора проекта, арх. К. С. Мельникова, рабочий клуб должен служить прежде всего и главным образом для массовой культурной

работы (спорт, театр, лекции и т. д.), которая строится на принципах самообслуживания и самодеятельности. Архитектура клуба должна четко выделять это здание из ряда всех прочих архитектурных объектов, здание клуба должно иметь столь же характерное для нашего времени лицо, каким обладали в предшествующие эпохи культурное здание или дворец»<sup>1</sup>.

Двумя годами раньше была издана книга

<sup>1</sup> 10 рабочих клубов Москвы.— М.-Л., 1932.— С. 73.



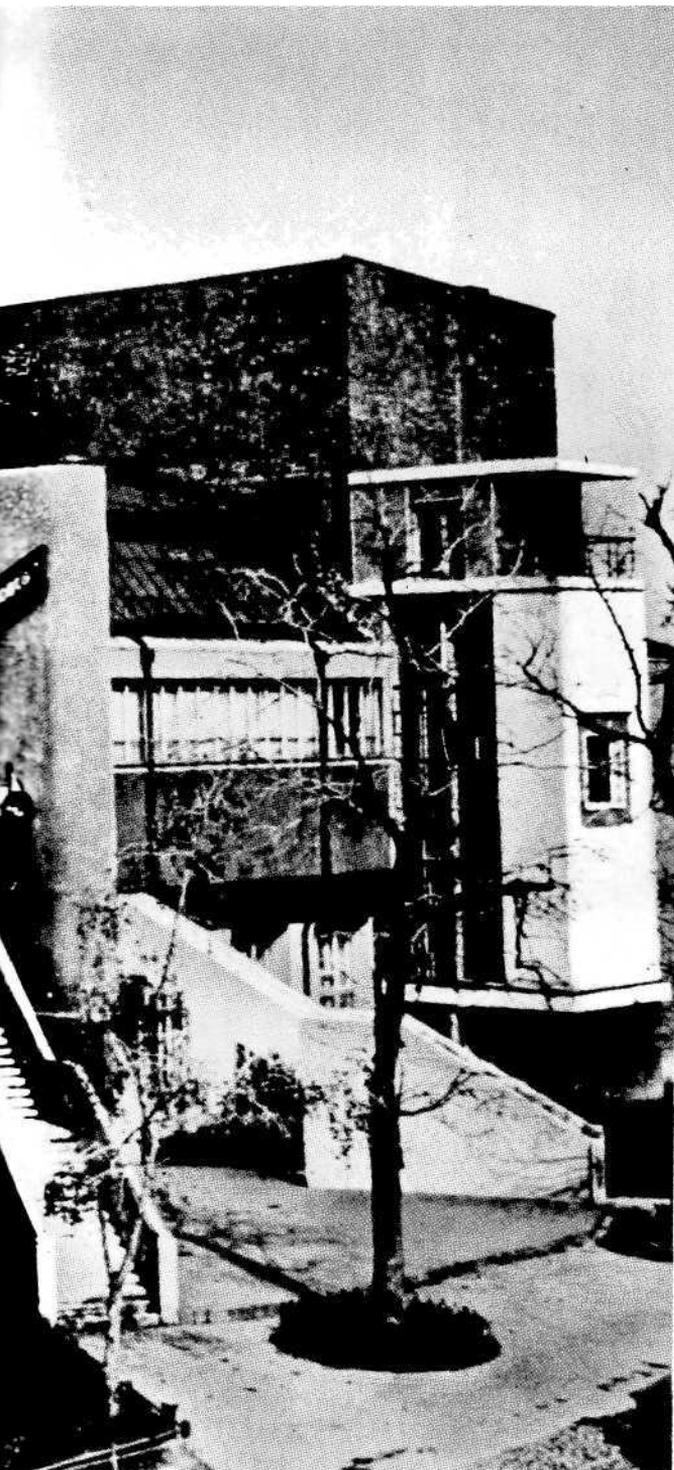
Н. Лухманова «Архитектура клуба», посвященная в основном мельниковским клубам. Лухманов встречался и беседовал с Мельниковым и в своей книге неоднократно излагает мнение автора проектов. Приведу цитату из книги Лухманова.

«В основном принципы клубной архитектуры К. С. Мельникова заключаются в том, что **клуб должен представлять собой систему зал разной величины**. В случае надобности эти залы, представляющие собой комплекс помещений зрелищного типа, могут быть соединены в огромный зрительный зал или использованы в отдельности,

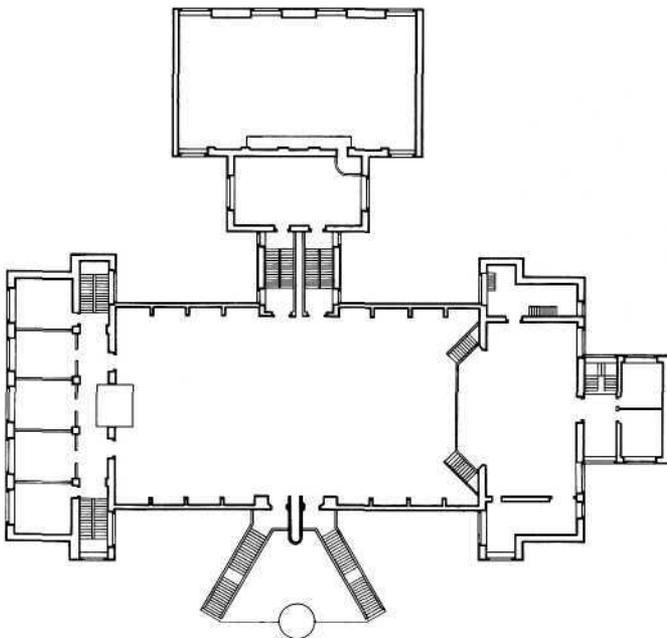
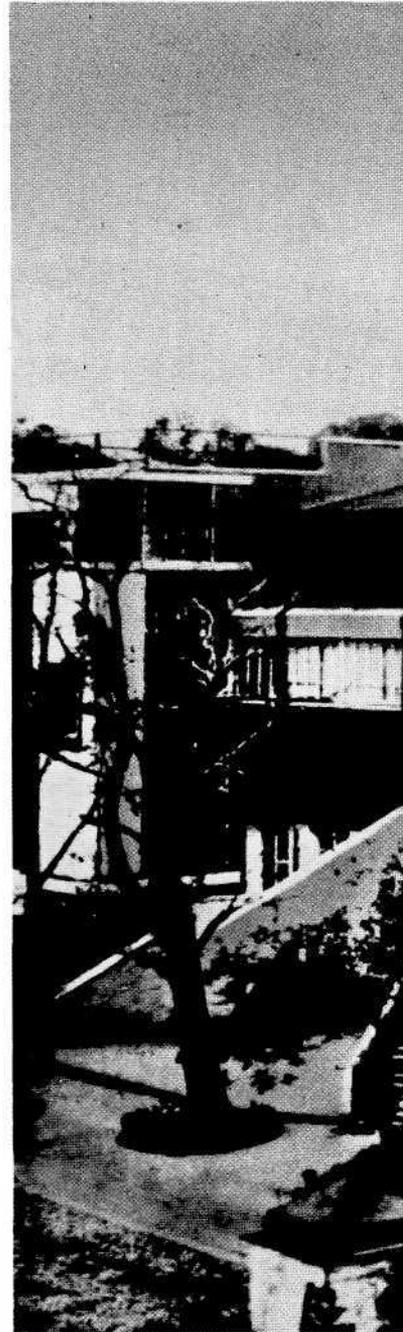
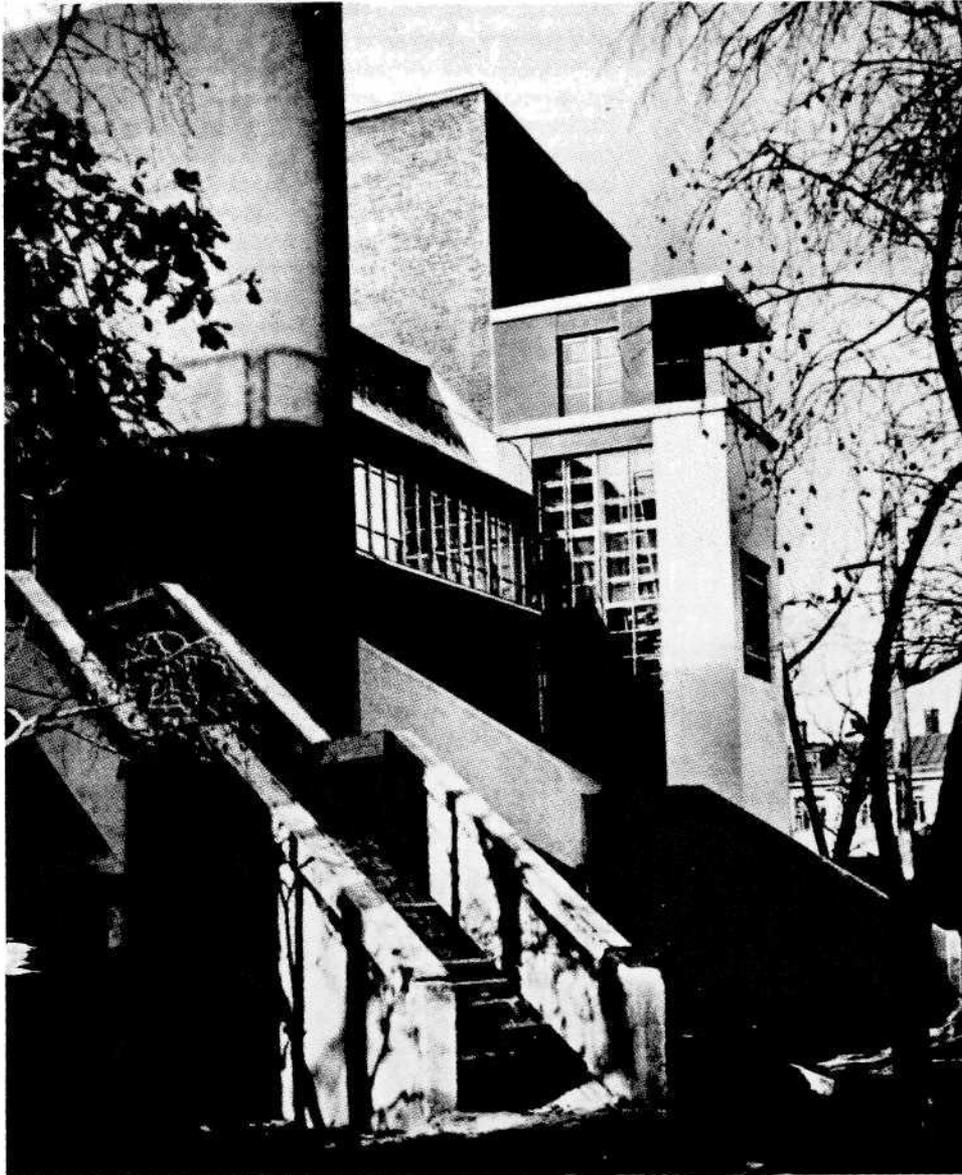
как ряд самостоятельных аудиторий — комнат для работы кружков»<sup>1</sup>.

Профсоюзы, заказывавшие архитекторам проекты, не имели тогда (да и не могли иметь) развитой функциональной программы клуба. Детализацию функциональной программы они предоставляли архитектору. Но основные принципиальные требования к зданию они все же пытались сформулировать. Первые проекты рабочих

<sup>1</sup> Лухманов Н. Архитектура клуба.— М., 1930.— С. 17.



Клуб фабрики  
«Свобода» — имени  
Горького, 1927—1929.  
Общий вид (фото 20-х  
годов); фрагмент главного  
фасада (фото 20-х годов)



Клуб фабрики «Свобода»  
в Москве — имени  
Горького, 1927—1929  
1 — фрагмент; 2 — план;  
3 — общий вид  
(фото 20-х годов)

1 | 3  
2 |

клубов Мельников делал для Союза коммуналь-ников. Поэтому представляют интерес выдержки из программы рабочих клубов, которую разработал Московский губернский отдел рабочих коммунального хозяйства:

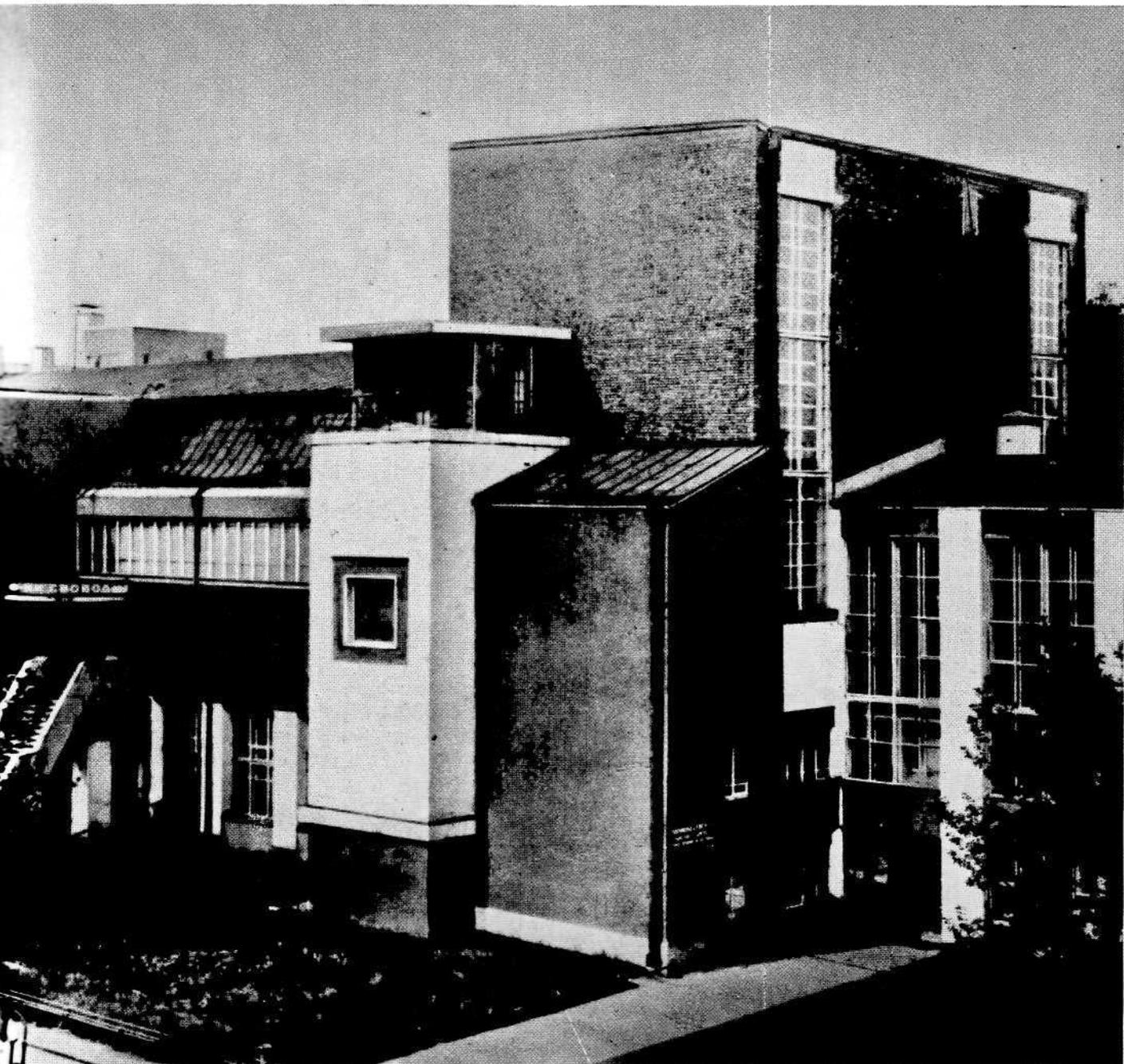
«Клуб — не строгий храм какого-то божества. В нем надо добиться такой обстановки, чтобы рабочего в клуб не тащить, а он сам бы бежал в него мимо дома и пивной. Не следует строить клуб для политических занятий исключительно. Надо строить его одновременно и для развлечений, и для отдыха. Клуб должен, если сумеет,

показать, как надо строить новый быт.

...Так как большинство членов нашего союза по роду своей работы вынуждены работать в одиночку, необходимо в клубе создать такую обстановку, которая говорила бы о мощи коллектива и рабочего класса.

...Индустриализация — база социализма. Поэтому некоторые элементы архитектурного творчества желательно соединить с индустриализацией.

...Бережливость — одна из первых статей социалистического накопления. Здание клуба



должно строиться на этом принципе, и качество строительства должно быть безукоризненно.

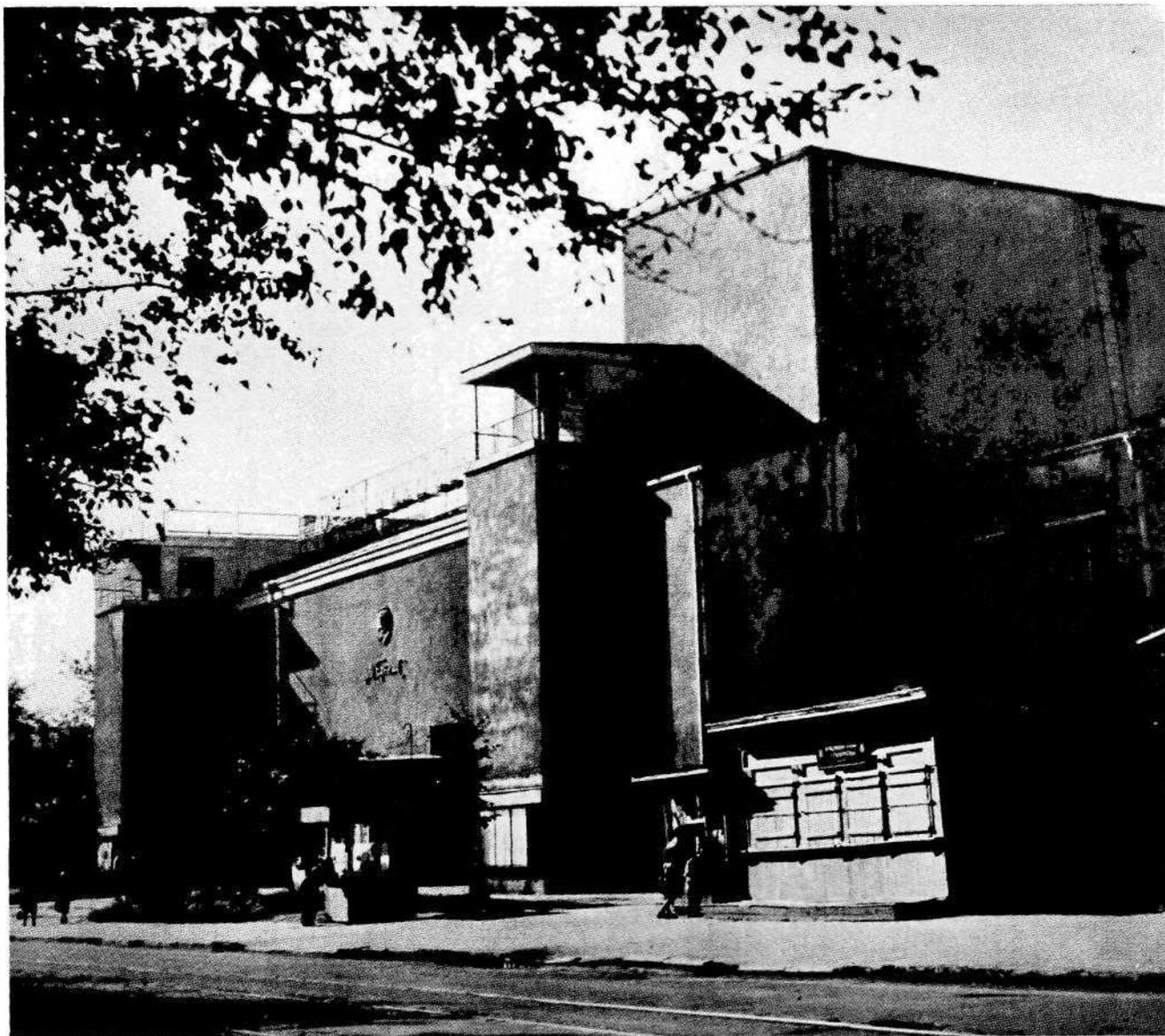
...В клубе воспитываются, учатся быть общественниками, прививают организационные навыки, отдыхают, развлекаются и т. д. Все в клубе, начиная от внешнего фасада и внутреннего оборудования, должно выражать эту идею общности — пролетарской, классовой»<sup>1</sup>.

Как ответ на этот социальный заказ и воспринималось тогда «впервые выдвинутое архитек-

тором К. С. Мельниковым (одновременно с представлением проектов клубов на Стромьнке и на Лесной), — пишет Лухманов, — понятие об архитектуре рабочего клуба, как об архитектуре специальной (заключающейся в системе зал)». «Принцип перенесения центра клубной жизни в специальные залы-аудитории из обычных клубных помещений» воспринимался тогда «дискуссионной новинкой, вокруг которой разгорались страсти»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Там же. — С. 19—20.

<sup>2</sup> Там же. — С. 72.



Клуб фабрики «Свобода» в Москве — имени Горького, 1927—1929.

Общий вид (фото 1965 г.); фрагмент (фото 20-х годов); интерьер зрительного зала (фото 20-х годов)



Придавая большое значение поискам наиболее рациональной организации функционального процесса, Мельников в то же время внимания уделял поискам выразительного внешнего облика клуба, связывая объемную композицию здания с новаторским решением его внутреннего пространства. Для всех клубов Мельникова характерно виртуозное решение интерьера, причем приемы объемно-пространственной композиции нигде не повторялись и в каждом клубе были совершенно оригинальными.

Не превышая заданной программой кубатуры,

и многоцелевому использованию их залов. Мельников, стремясь максимально использовать заданную программой кубатуру для организации различных функциональных процессов, во всех проектах главным элементом делает основной зал. Однако, предусматривая проведение массовых мероприятий с использованием всей кубатуры зала, Мельников отнюдь не считал, что зал, занимающий значительную часть кубатуры, в остальное время должен пустовать (следует напомнить, что клубы в тот период не использовались для коммерческого показа кинофильмов).



архитектор при помощи планировочных и объемно-пространственных композиционных средств и приемов создавал максимальные возможности разнообразного использования внутреннего объема здания. Мельников стремился свести до минимума объемы помещений, используемых в качестве внутренних коммуникаций — лестниц, коридоров, переходов и т. д. Например, противопожарные нормы тех лет требовали для внутренних лестниц (эвакуации из зрительного зала) очень большой кубатуры. Мельников нашел остроумный выход — выпускал людей сразу на улицу, на внешние галереи и лестницы, а здесь действовали уже другие нормы. Именно этим объясняется появление знаменитых наружных лестниц, которые стали характерной чертой мельниковских клубов (имени Русакова, «Свобода», «Каучук»).

Наибольший интерес в организации внутреннего пространства мельниковских клубов представляют предложения по трансформации

Проект пристройки здания столовой при клубе фабрики «Свобода», 1928.

Перспектива; планы цокольного и первого этажей

В целях более рационального использования залов для различных форм клубной работы Мельников разрабатывает ряд оригинальных приемов их трансформации (с применением, как тогда писали, «живых» стен).

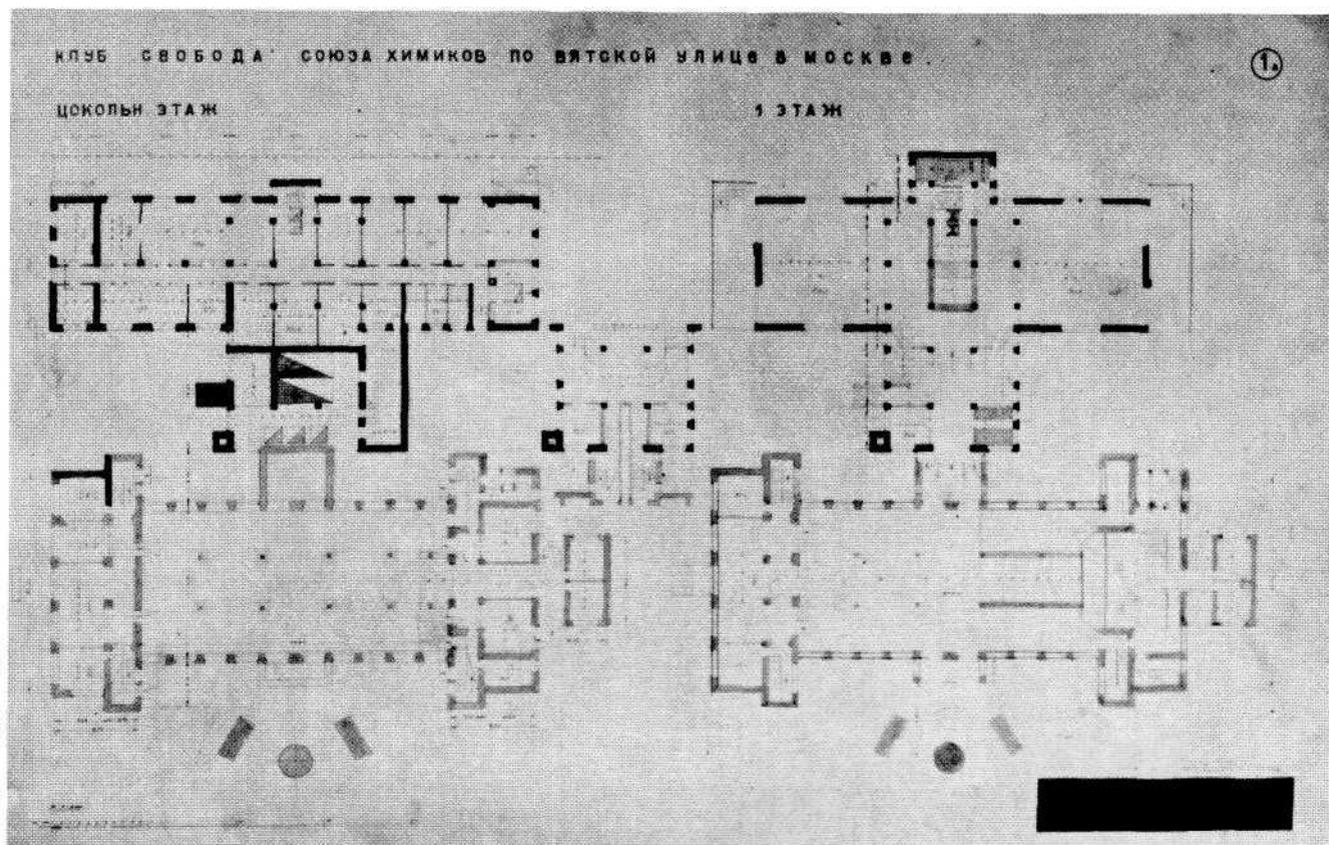
Так, в клубе имени Русакова каждый из трех балконов (задние ряды которых размещаются на консольных выступах) мог отделяться от зала (рассчитанного максимально на 1500 человек), превращаясь в самостоятельную аудиторию на 180 человек. Вертикальная ширма между залом и балконом состояла из двух щитов, верхний из которых поднимался по полуциркулярным направляющим к потолку, а нижний откидывался в сторону партера (на высоту барьера балкона).

В клубе «Свобода» входы в зал и выходы из него были расположены таким образом, что зал мог делиться на две равные по вместимости части (по 500 человек), для чего в центре обеих его боковых стен были устроены «карманы» для выдвижных перегородок. В проекте этого клуба было и еще одно, оставшееся неосуществленным, интересное предложение: под полом зрительного зала был запроектирован плавательный бассейн.

Плавательный бассейн был запроектирован Мельниковым и, в фойе клуба «Буревестник» (тоже не был осуществлен). Зрительный зал

каждый уступ зала — партер, бельэтаж и балкон. Кроме того, в случае необходимости (например, при демонстрации кинофильмов) можно было увеличивать вместимость зала за счет расположенного под бельэтажом клубного помещения. Для этого вертикальная стенка (уступ между уровнем пола в партере и бельэтаже) должна была раздвигаться, и дополнительная часть зрителей получала возможность смотреть фильм ниже уровня партера основного зала.

Оригинальные предложения по трансформации зрительного зала с целью его многоцелевого



в этом клубе, кроме партера, имеет также боковые трибуны, которые использовались при проведении в зале спортивных соревнований (зал имел верхний свет). В этих случаях стулья из партера убирались, а сам зал объединялся в единое помещение вместе с примыкавшим к нему спортивным залом (между ними была устроена раздвижная перегородка).

В клубе «Каучук» трансформацию полукруглого в плане трехъярусного зала предлагалось осуществлять делением его по вертикали, используя горизонтальный щит, который из партера должен был подниматься на высоту первого или второго балкона, отделяя верхнюю часть зала от нижней.

В небольшом клубе имени Фрунзе пол зала (рассчитанного на 370 мест) имеет три уровня. Он понижается уступами в сторону сцены, причем верхние ярусы не нависают над нижними. Проектом была предусмотрена возможность делить зал по длине подъемными стенами, отделявшими

использования были предусмотрены в неосуществленном проекте клуба имени Зуева и в проекте построенного клуба в Дулеве.

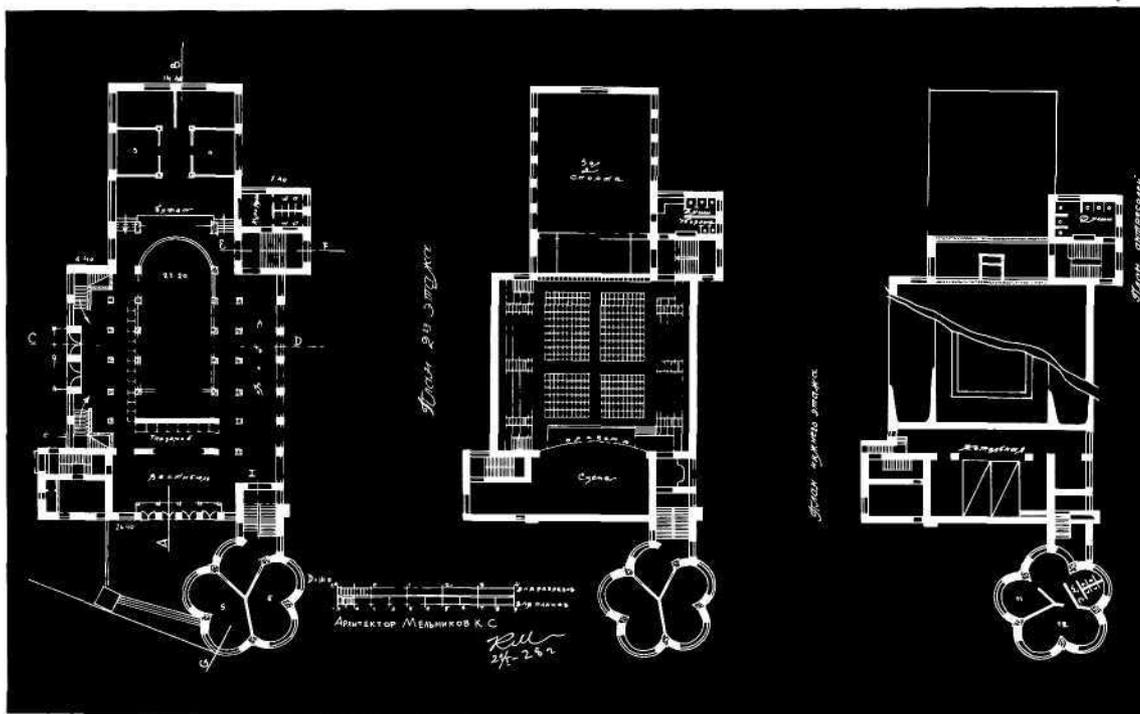
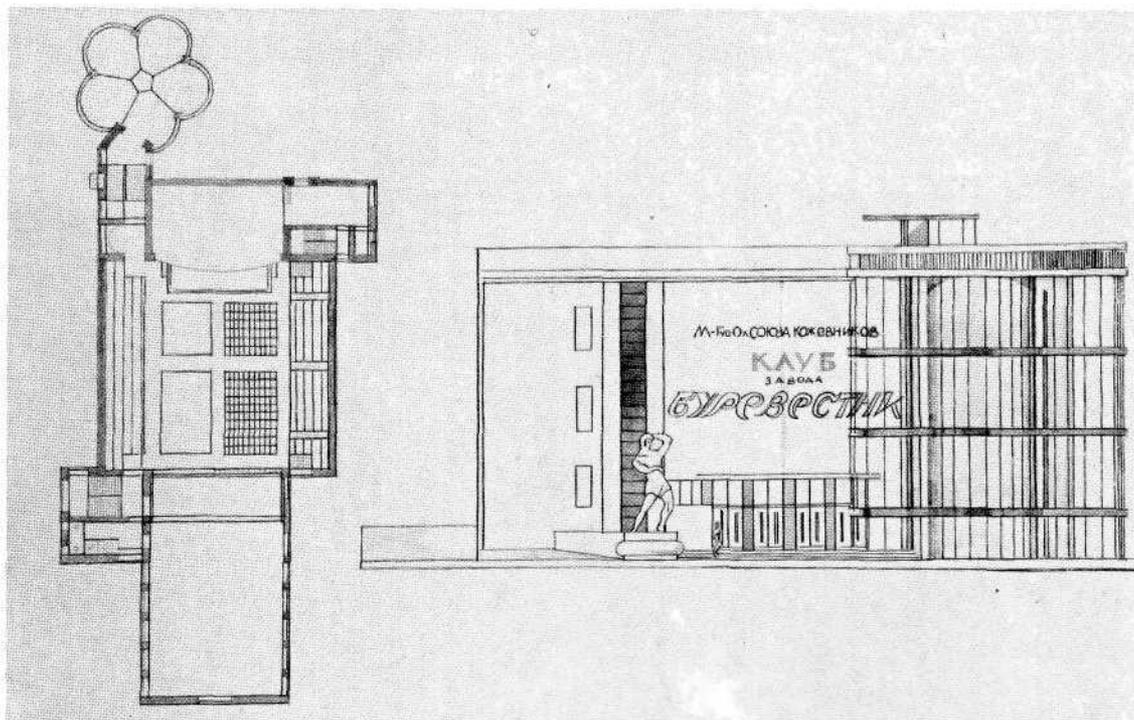
Использование трансформирующихся залов в проектах Мельникова конца 20-х годов во многом предвосхитило широкое внедрение этих профессиональных приемов в современной архитектуре.

Поражает фантазия Мельникова в создании объемно-пространственной композиции клубов: треугольник клуба имени Русакова с тремя вынесенными на консолях выступами; пятилепестковая четырехэтажная башня клуба «Буревестник» (в башне размещены клубные помещения); объем зрительного зала в виде сплюснутого цилиндра, лежащего между двумя высокими прямоугольными торцевыми частями, в клубе «Свобода»; полукруглый объем клуба «Каучук»; крупнорешенное небольшое здание клуба имени Фрунзе с нависающим над открытой террасой «лбом» главного фасада.

Облик клубов Мельникова резко выделялся среди окружающей застройки. Таким качеством не обладало тогда большинство новых зданий клубов. Не случайно именно по отношению к внешнему облику клубов Мельникова использовались в те годы метафорические оценки как теми, кому эти клубы нравились, так и теми, кто их критиковал. Метафора с трудом придумывалась по отношению к облику других клубов, а оригинальный образ клубов Мельникова как бы провозгласил на его метафорическую оценку. Приведем ряд метафор, использовавшихся тогда в печа-

ти: «Рупор на Стромынке» (клуб имени Русакова), «Звезда химиков» (клуб в Дулеве), «Сигара Свободы» (клуб «Свобода»), «Клетка пофугая» (клуб «Буревестник»).

Характерная для клубов Мельникова оригинальная форма получена не за счет втискивания функции в заранее придуманную форму. Необычная форма клубов создавалась архитектором одновременно с внутренней организацией пространства. Причем, как это ни кажется парадоксальным, наиболее сложная композиция характерна как раз для тех клубов, где Мельнико-



ву за счет виртуозного решения внутреннего пространства удавалось так рационально использовать весь объем здания, что его полезная площадь значительно превышала предусмотренную заданием (при сохранении требуемой программой кубатуры).

Вот что сам К. Мельников писал в начале 30-х годов о своем творческом методе, выступая в «творческой трибуне» журнала «Архитектура СССР» под названием «Как я работаю»:

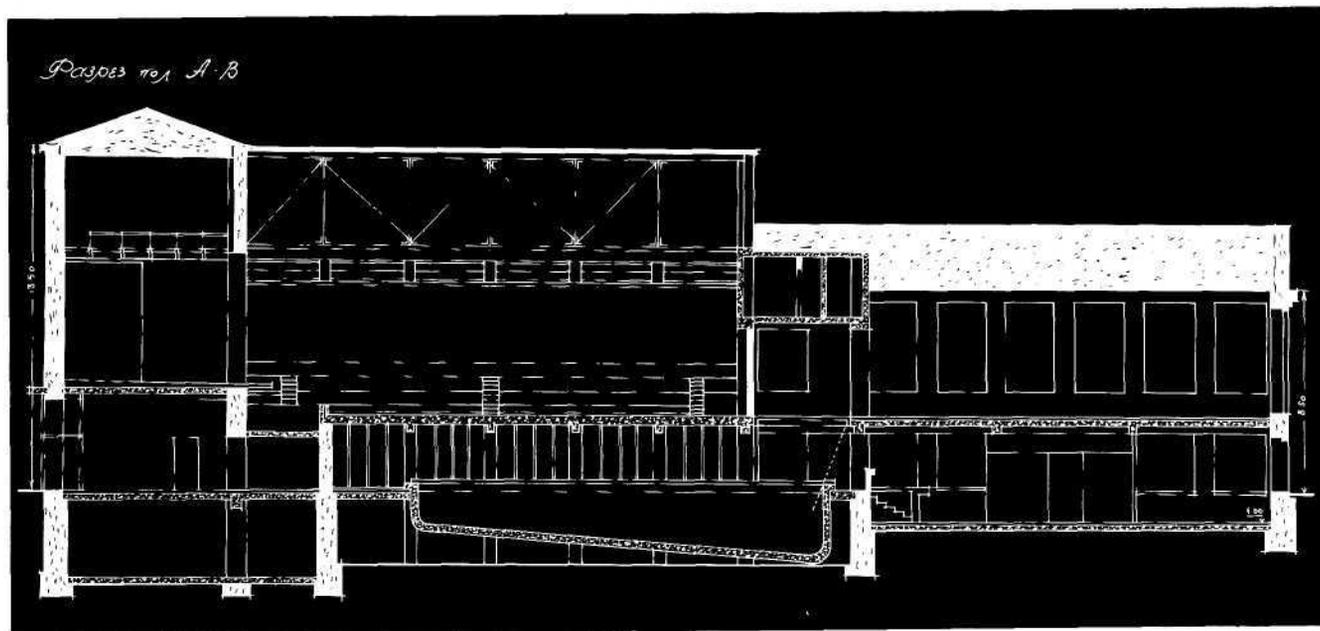
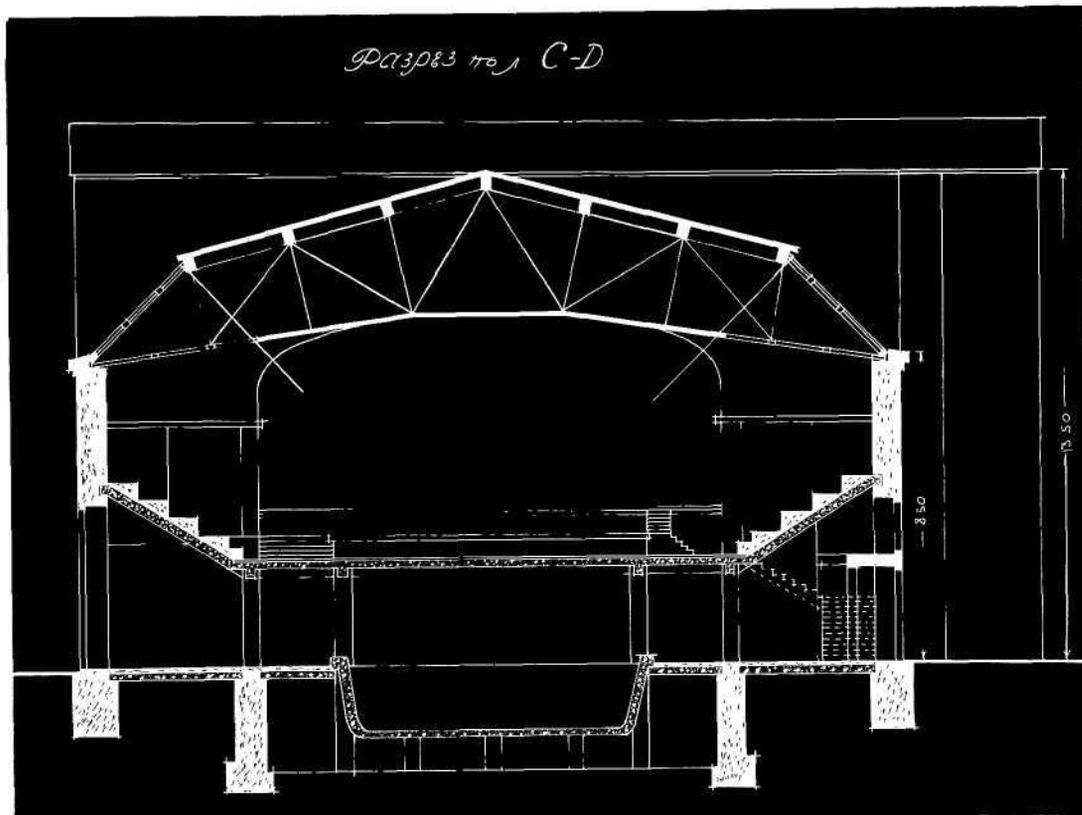
«В первичной стадии работы над проектом нет какого-либо общего а.приорного закона последо-

вательности творческих процессов. Очень многое зависит от интуиции и от того, что принято еще грубо называть «творческой находкой». Конечно, без предварительного общего ознакомления с технико-экономическими показателями задания невозможна никакая работа над идеей сооружения. Но иной раз объемное решение и композиция вырисовываются в воображении архитектора значительно раньше детальной проработки экономических и технических расчетов проекта...

Архитектурное решение нередко видоизменя-

Клуб фабрики  
«Буревестник»  
в Москве,  
1929—1930  
1 — проект (фасад,  
план); 2 — планы;  
3, 4 — разрезы

1 | 3  
2 | 4



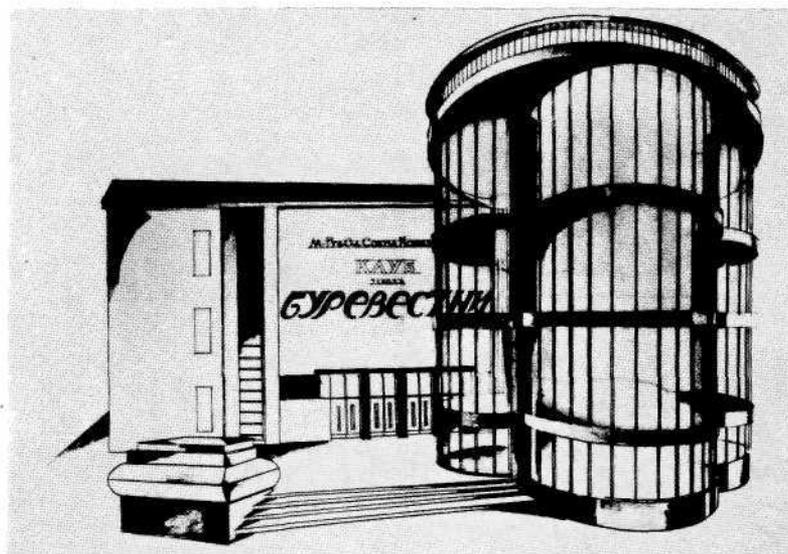
ет несколько технико-экономические показатели заданий,— и это по-своему закономерно. Здесь, очевидно, имеется какая-то внутренняя, органическая связь между обоими элементами, составляющими, по существу, единое целое в творческом процессе архитектуры; всякое их разделение является в высшей степени условным»<sup>1</sup>.

Мельников всегда считал, что архитектор должен не подчиняться инженерно-строительным

<sup>1</sup> Мельников К. С. Оформление проекта // Архитектура СССР.— 1933.— № 5.— С. 35.

возможностям, а своими проектами ставить перед инженерной сферой новые задачи. Но впервые реально он столкнулся с такой ситуацией при строительстве своего первого клуба — имени Русакова. Выяснилось, например, что инженеры не имели опыта строительства зданий с «живыми» стенами, а также осуществления консольных помещений значительного выноса. Пришлось привлекать специалистов для разработки нового инженерного решения этих элементов.

Рассказывая об этом в своей книге, Лухманов одновременно дает и оценку такого взаимоотно-

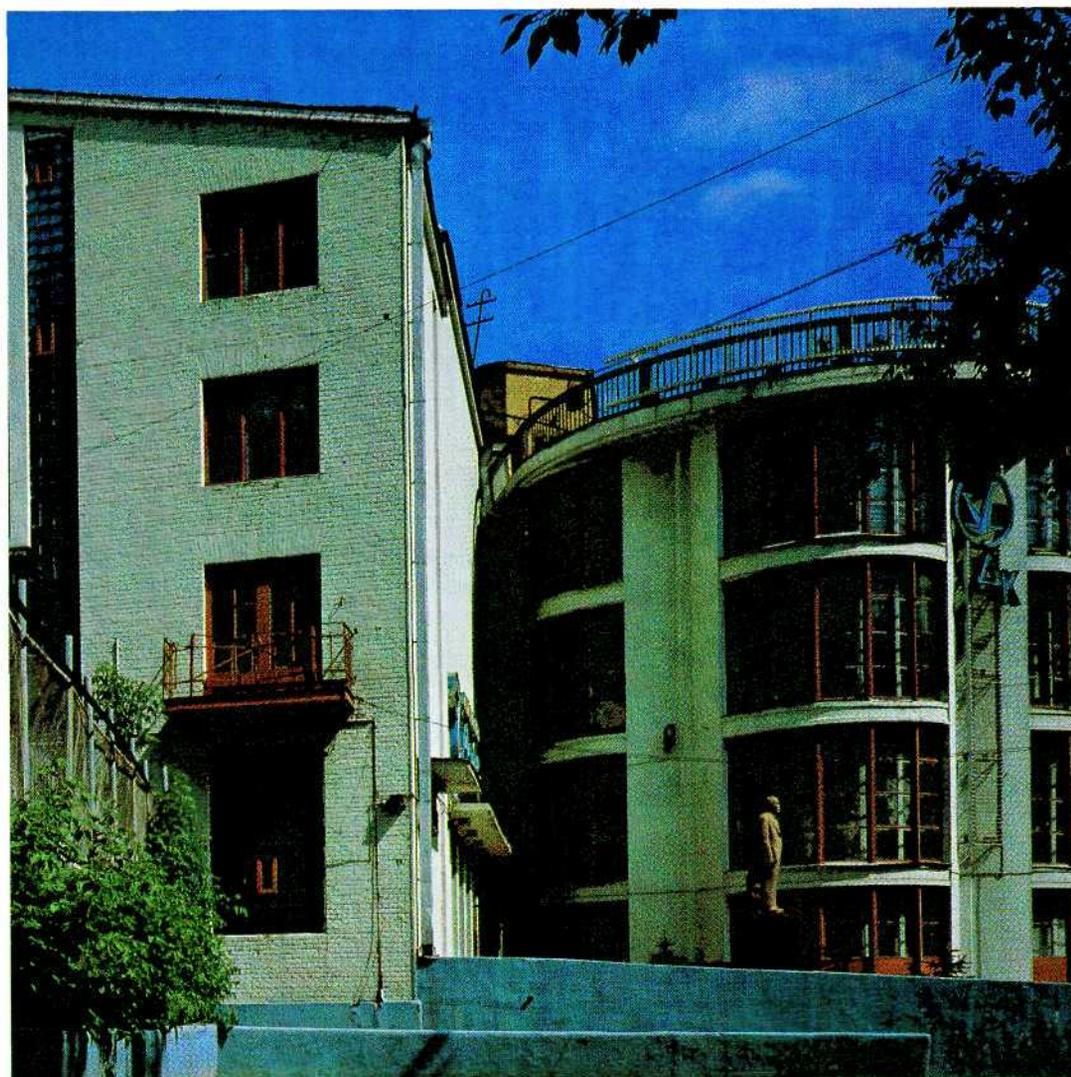


Клуб фабрики «Буревестник» в Москве, 1928—1930  
1 — перспектива; 2 — общий вид (фото начала 30-х годов); 3 — фрагмент (фото 1965 г.)

1 2 | 3

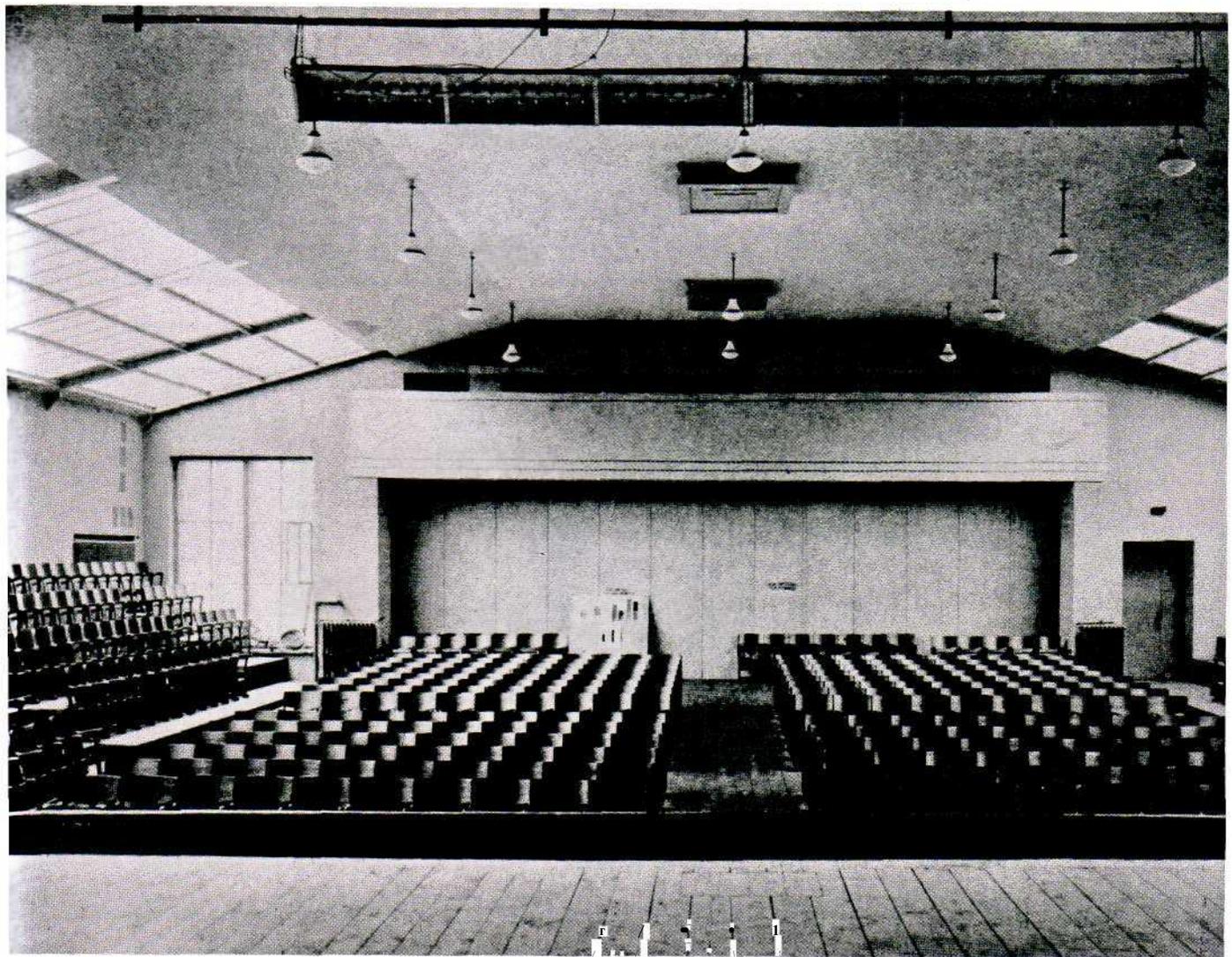
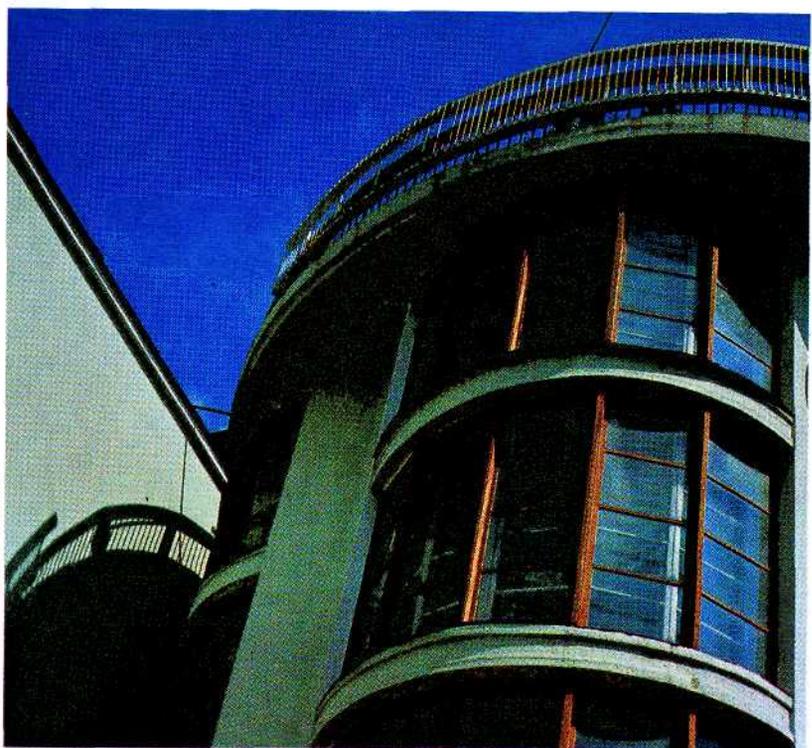


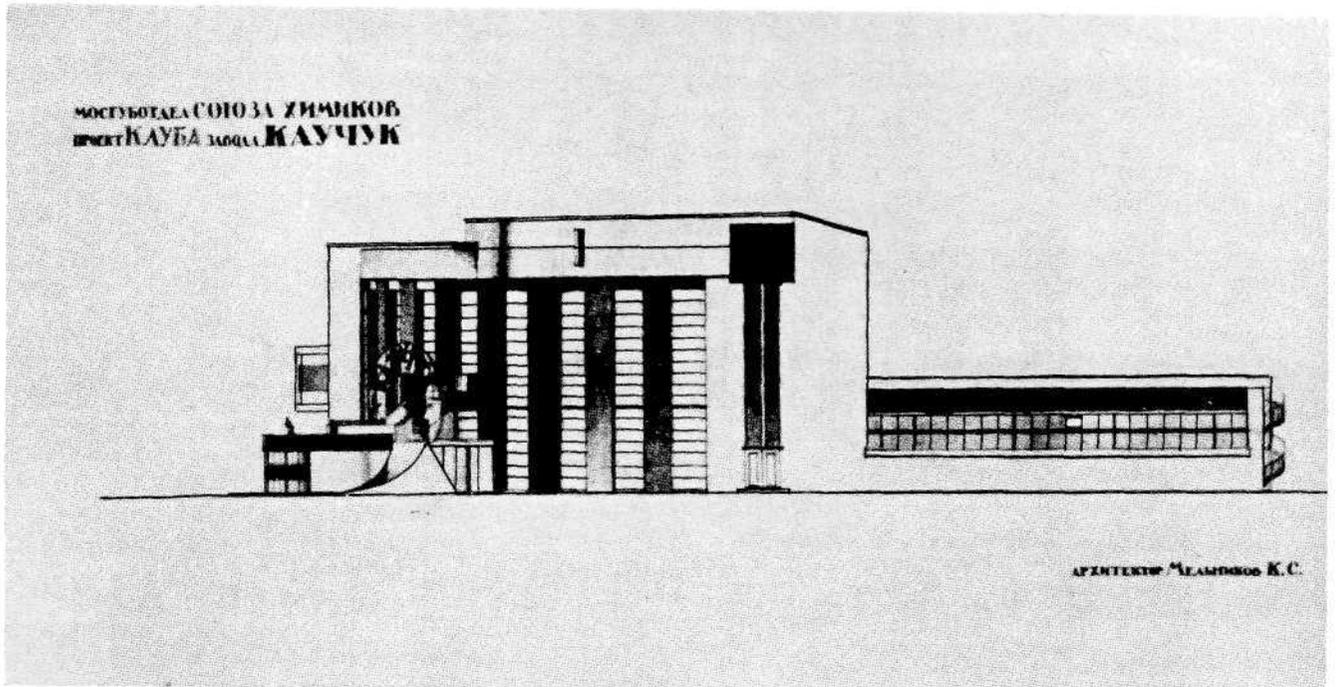
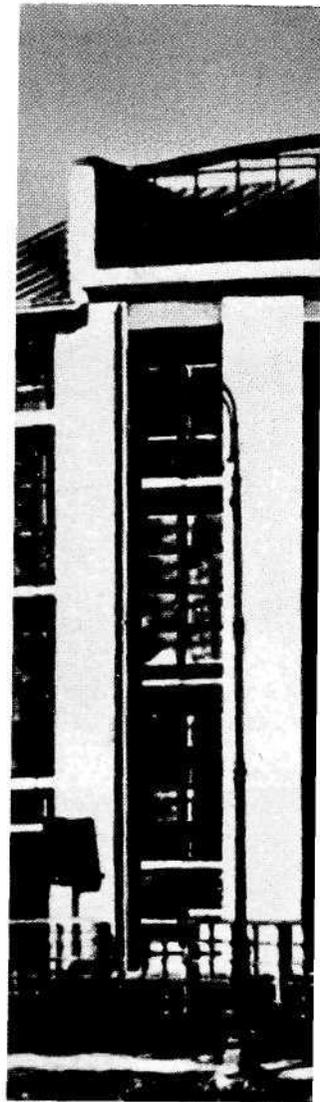




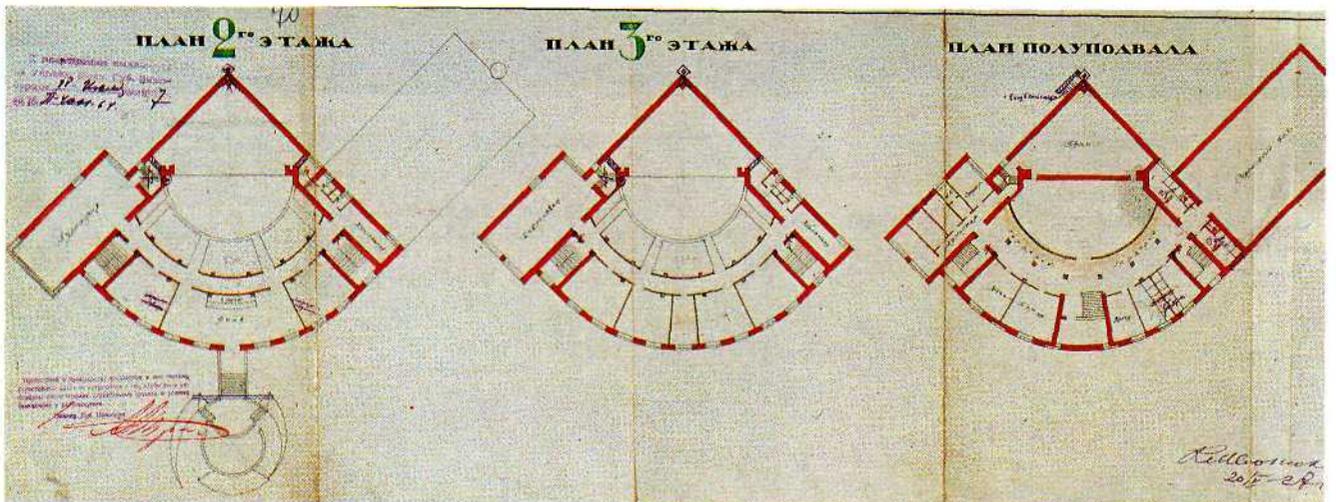
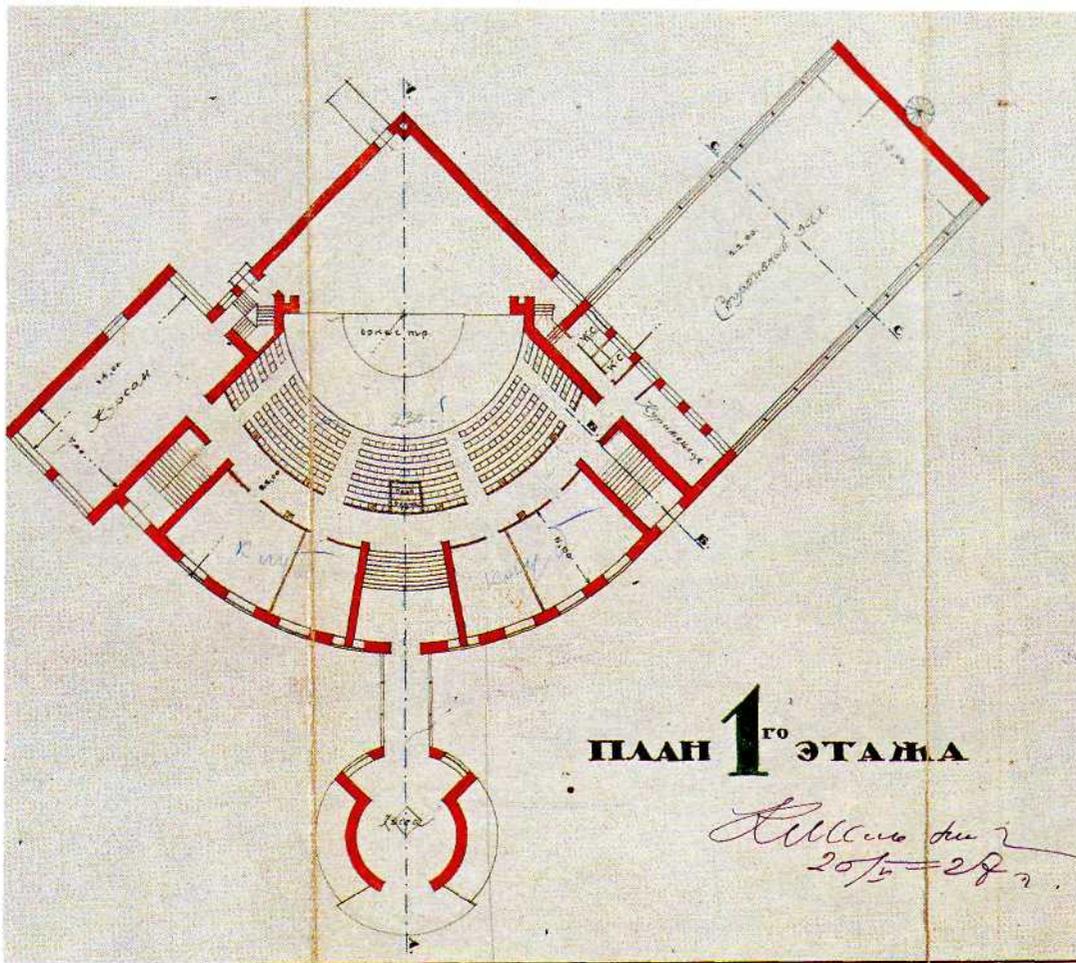
1	3	4
2	5	

Клуб фабрики «Буревестник» в Москве, 1928—1930  
 1 — фрагмент; 2 — общий вид; 3 — общий вид (фото начала 30-х годов); 4 — фрагмент; 5 — интерьер зрительного зала (фото начала 30-х годов)



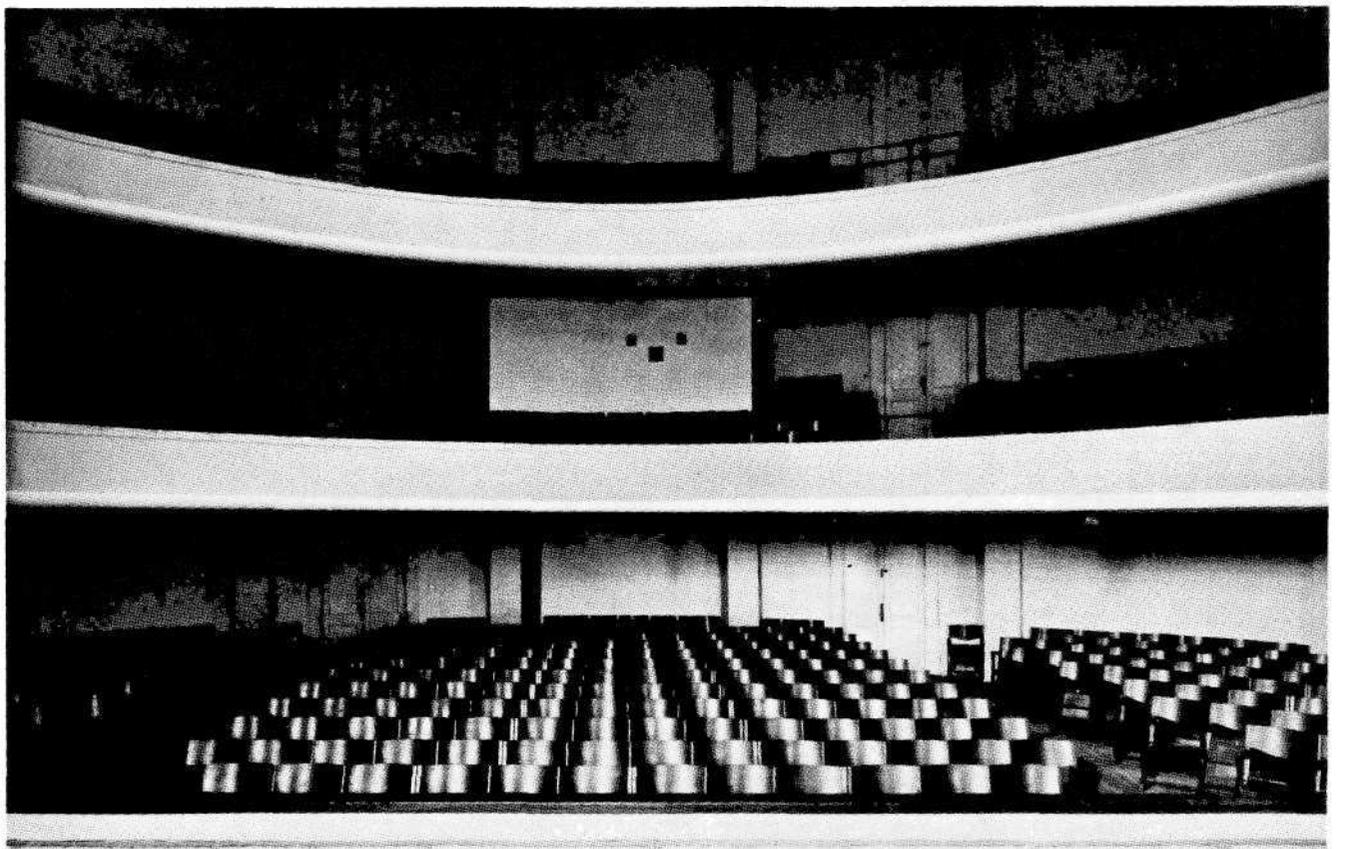


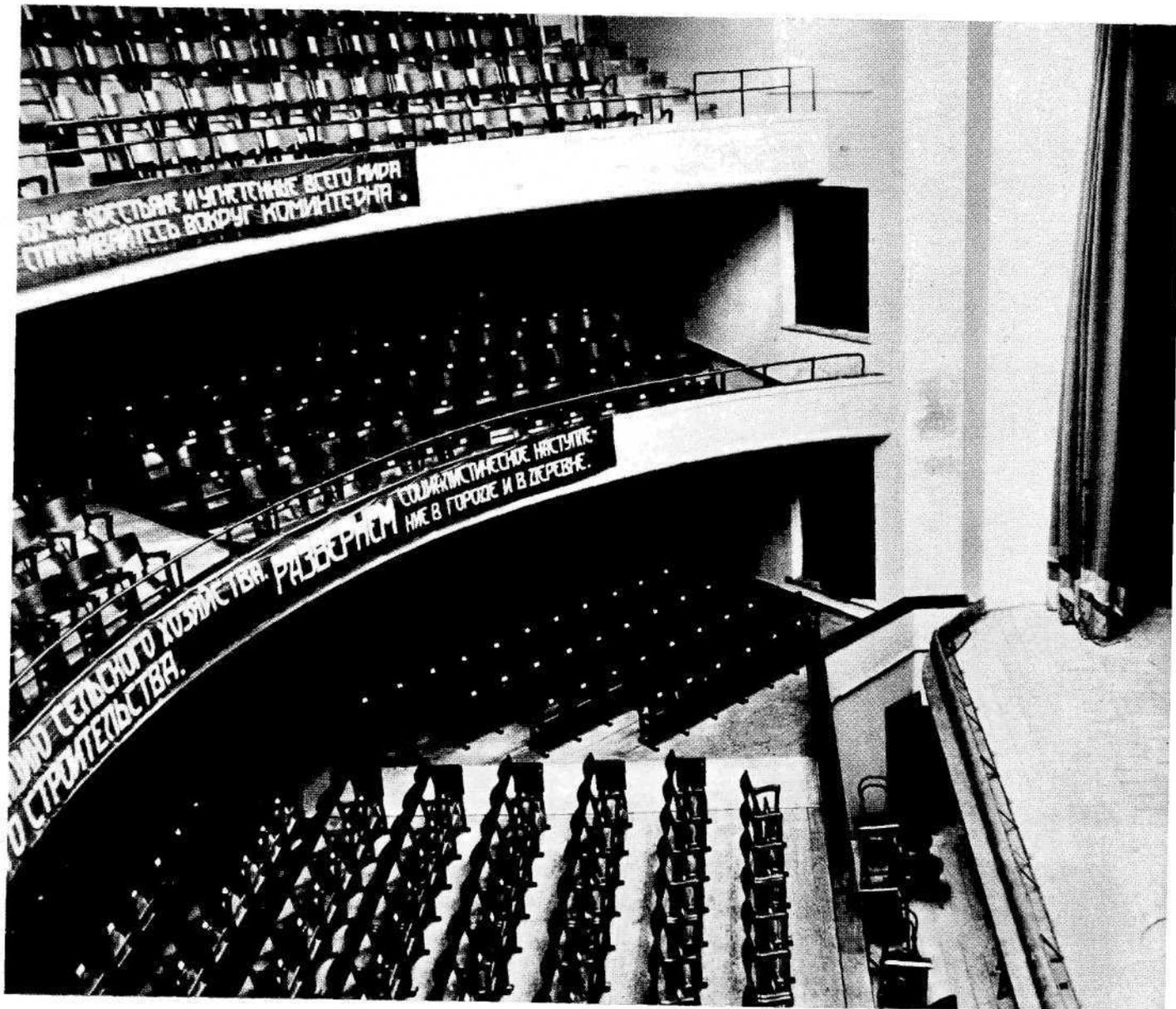




1 | 3  
2 | 4

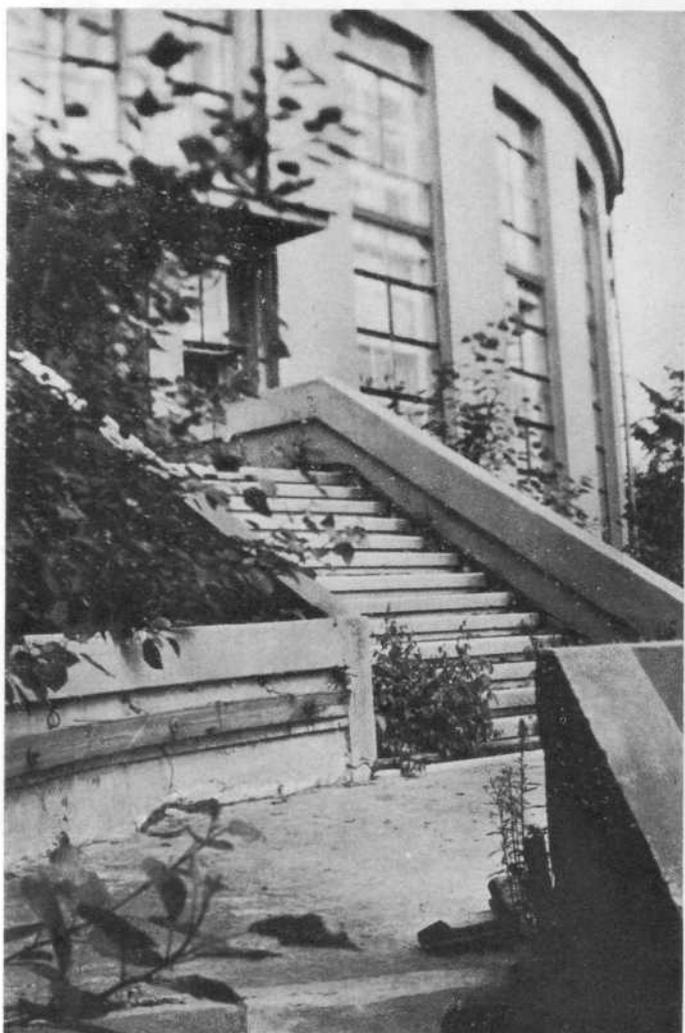
Клуб завода «Каучук» в Москве, 1927—1929  
1, 2 — планы этажей; 3— общий вид (фото 20-х годов); 4 — интерьер зрительного зала (фото 20-х годов)





1	3	5
2	4	6

Клуб завода «Каучук» в Москве, 1927—1929  
 1 — интерьер зрительного зала (фото 20-х годов);  
 2 — интерьер спортзала (фото 20-х годов);  
 3, 4 — фрагменты лестницы; 5 — вид сбоку (фото 20-х годов); 6 — К. С. Мельников на террасе (плоская кровля). Фото А. Родченко 1929 г.



шения архитектуры и инженерии, излагая, судя по всему, точку зрения Мельникова на эту проблему:

«Архитектор К. С. Мельников в своих проектах рабочих клубов применял «живые» стены не во имя голой архитектурной идеи. Им руководил прежде всего принцип точного предопределения функциональных черт помещения рабочего клуба. Этот принцип вылился в четкую органическую систему зал...»

Когда архитектором К. С. Мельниковым были представлены губотделу коммунальщиков проекты клубов с раздвижными стенами, наши строительные организации наотрез отказались от устройства «живых» стен, мотивируя свой отказ технической невозможностью осуществить замысел архитектора. Был момент, когда архитектор в частном порядке искал инженера-механика, который осуществил бы его замысел, а губотдел даже предполагал пообещать премию в 3000 рублей тому, кто сделает своего рода изобретение — спроектирует систему движения стен в Стромынском клубе.

...В итоге — только весной 1929 года молодым инженером-механиком Н. И. Губиным был в окончательном виде составлен проект осуществления «живых» стен...

Просматривая эти чертежи... каждый сможет учесть роль, которую сыграет новая архитектура в вопросах изменения строительных навыков и традиций.

В практике строительства Стромынского клу-

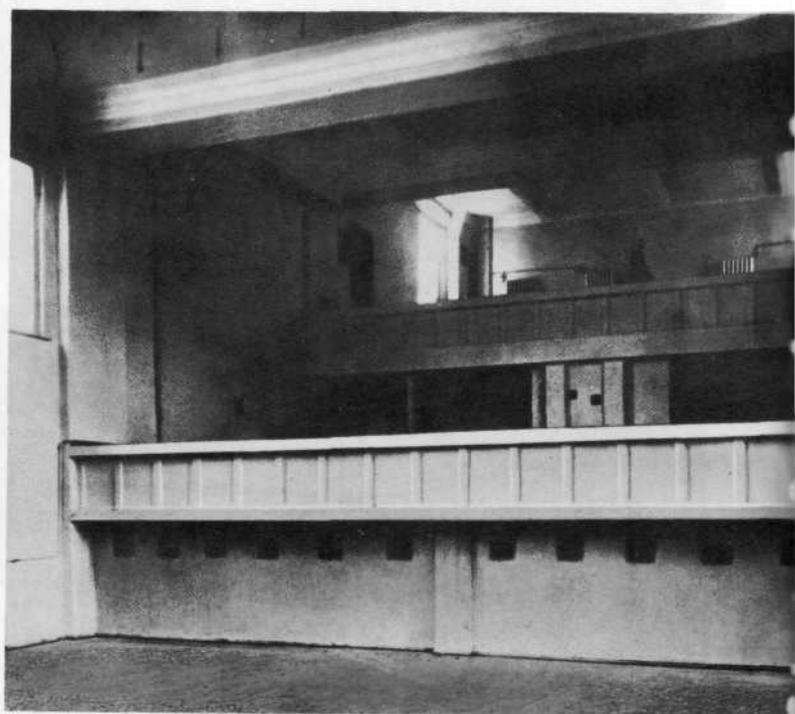
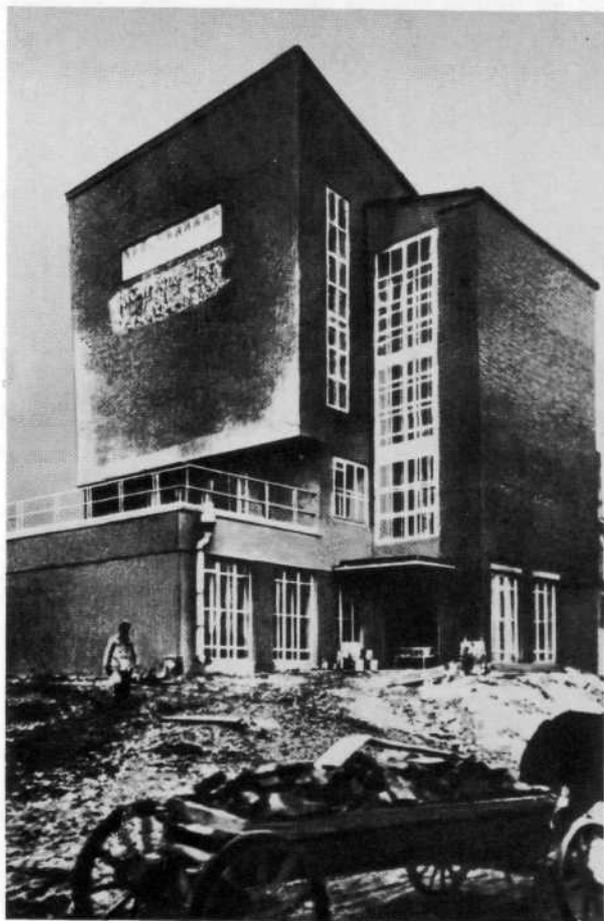
ба мы можем найти и другие факты подобного влияния новой архитектуры. Возьмем верхние аудитории, частично расположенные в трех висящих над фасадом, массивах... Каждая из них представляет собой консольный зал (весом около 400 тонн), имеющий железобетонный остов с двойными шлакобетонными стенками...

Инженер В. В. Розанов при проектировке железобетонного каркаса применил один из новейших методов расчета, дающий наиболее правильную картину распределения внутренних усилий в балках конструкции и позволяющий поэтому целесообразно распределить напряжения и правильно наметить безопасные размеры балок...

Таким образом, практика строительства Стромынского клуба с необыкновенной четкостью подчеркивает влияние архитектуры на инженерию. Естественно, что те новые пути, по которым идет инженерия в деле осуществления смелых архитектурных замыслов, — пути оригинальные, требующие эксперимента, а следовательно — и частично удорожающие строительство.

Следует ли в этом отношении бояться превышения расходов по отдельным частям сооружения? Ни в коем случае. Без опыта, без эксперимента, безоговорочно требующих израсходования определенных сумм, нельзя прогрессировать...

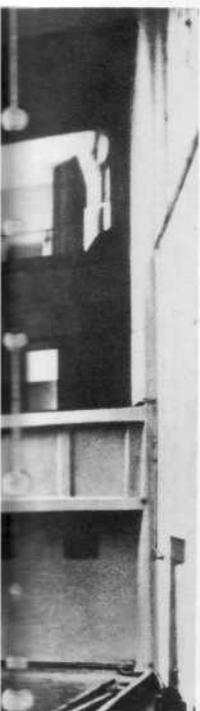
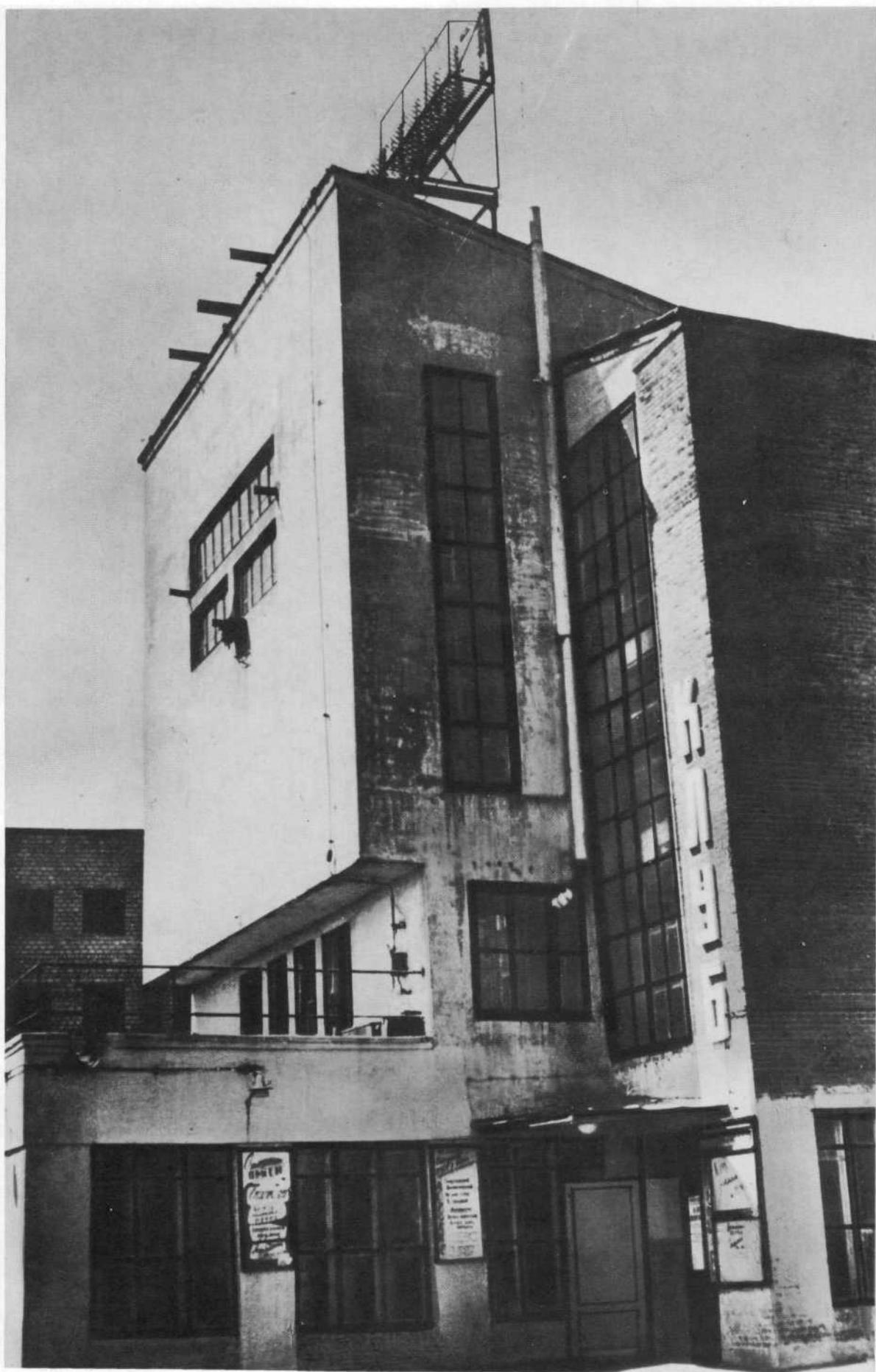
Влияние новой архитектуры на инженерию очевидно; больше того — очевидно наступление архитектуры на инженерию, уступающую

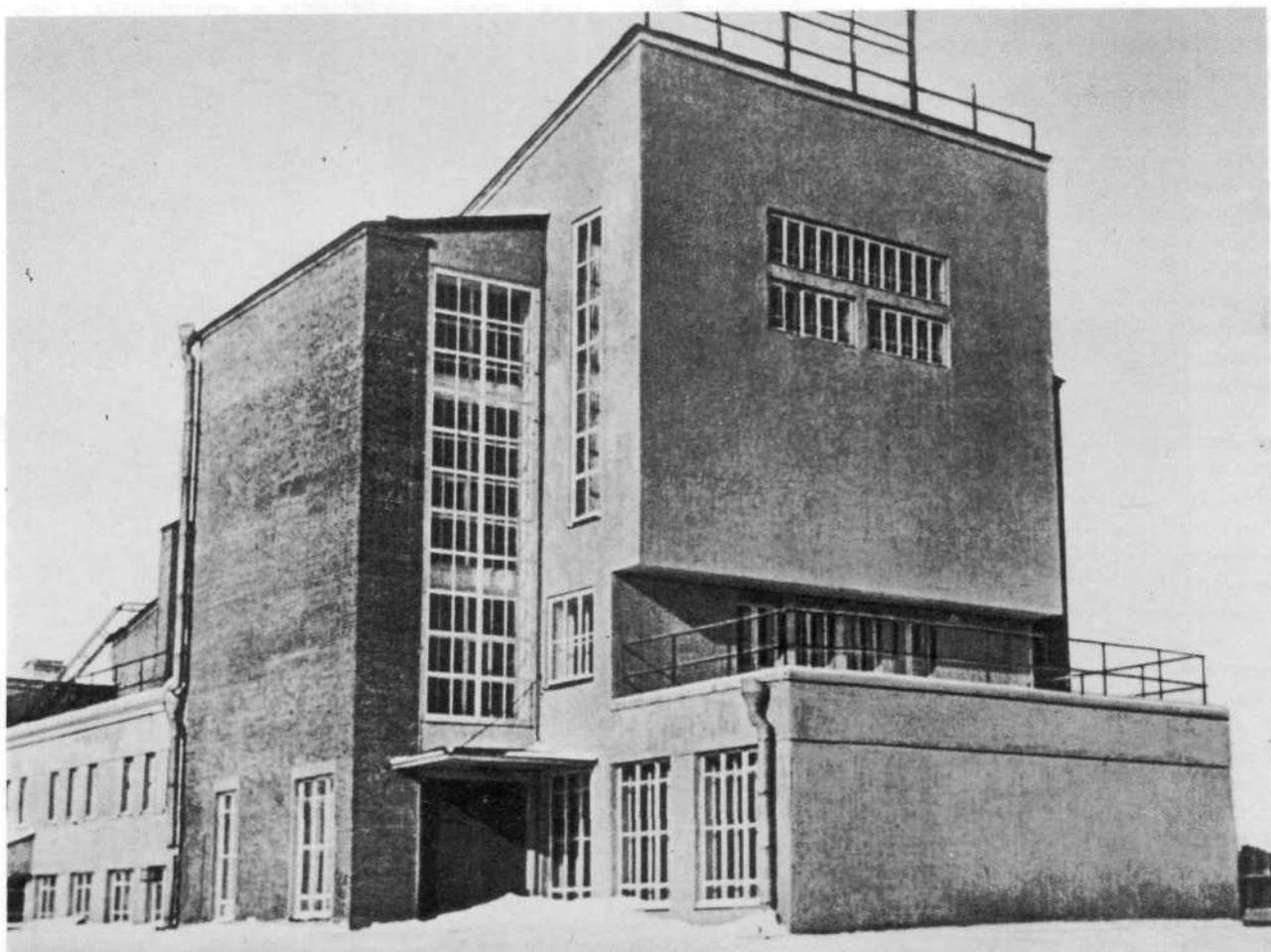


1 2 | 3

Клуб имени Фрунзе  
в Москве, 1927—1929

1 — общий вид (фото 20-х годов); 2 — интерьер, ярус зрительного зала (фото 20-х годов); 3 — фрагмент (фото 1965 г.)

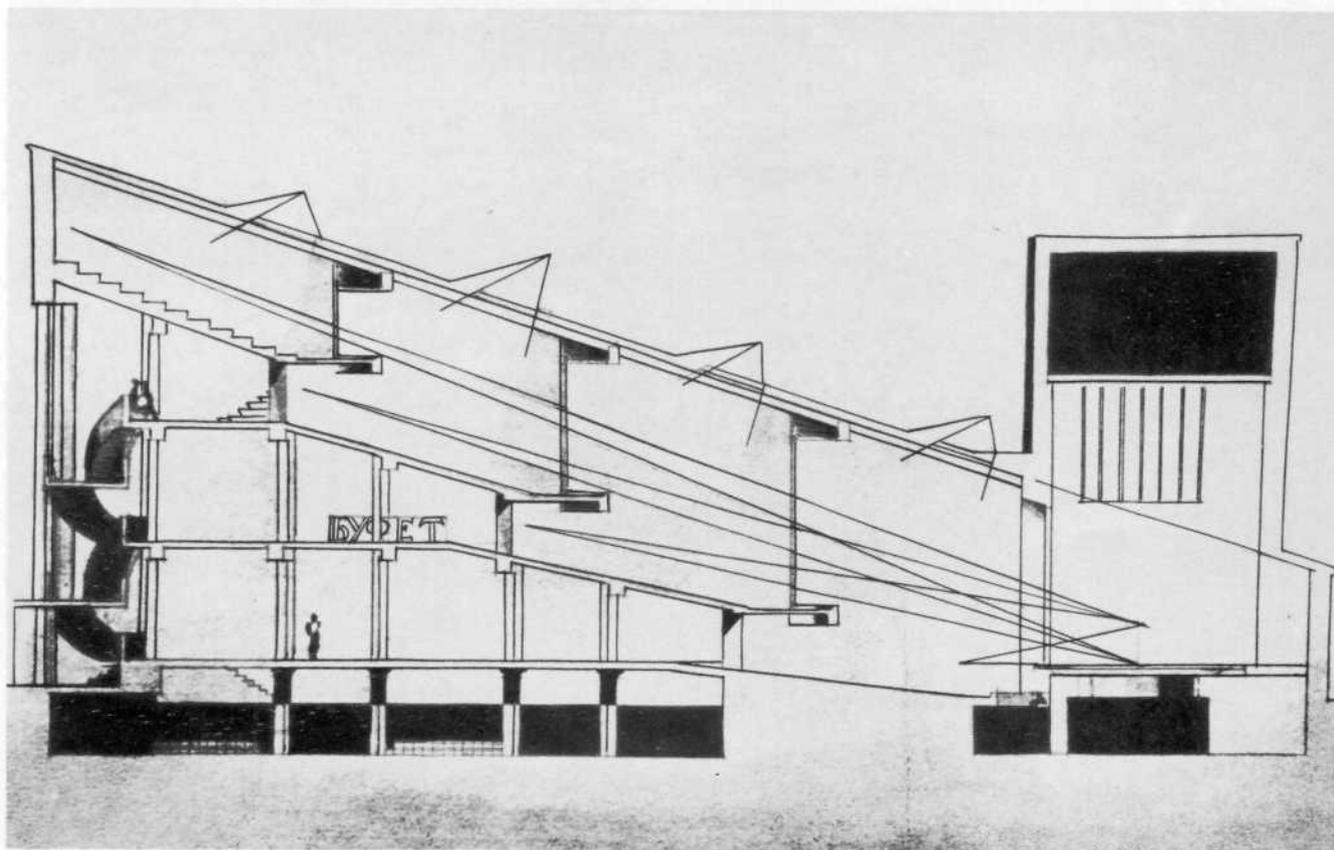
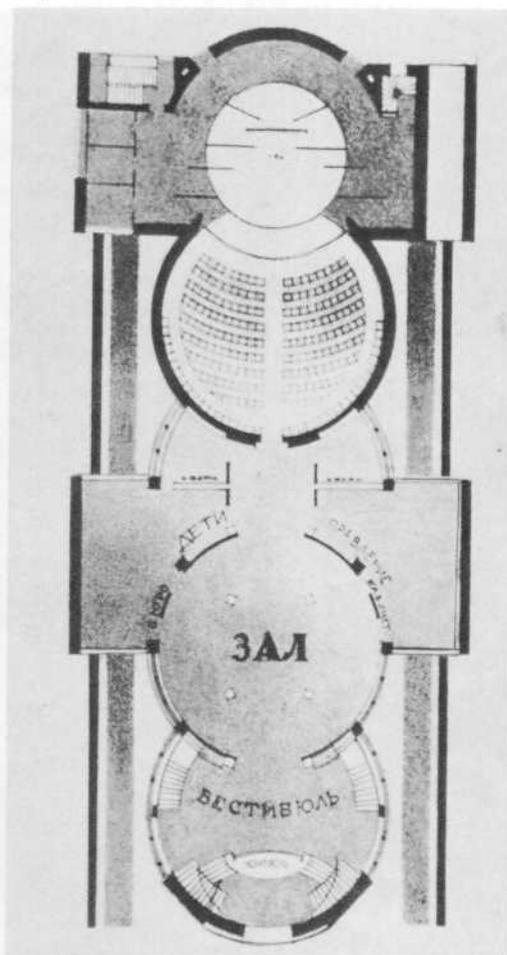
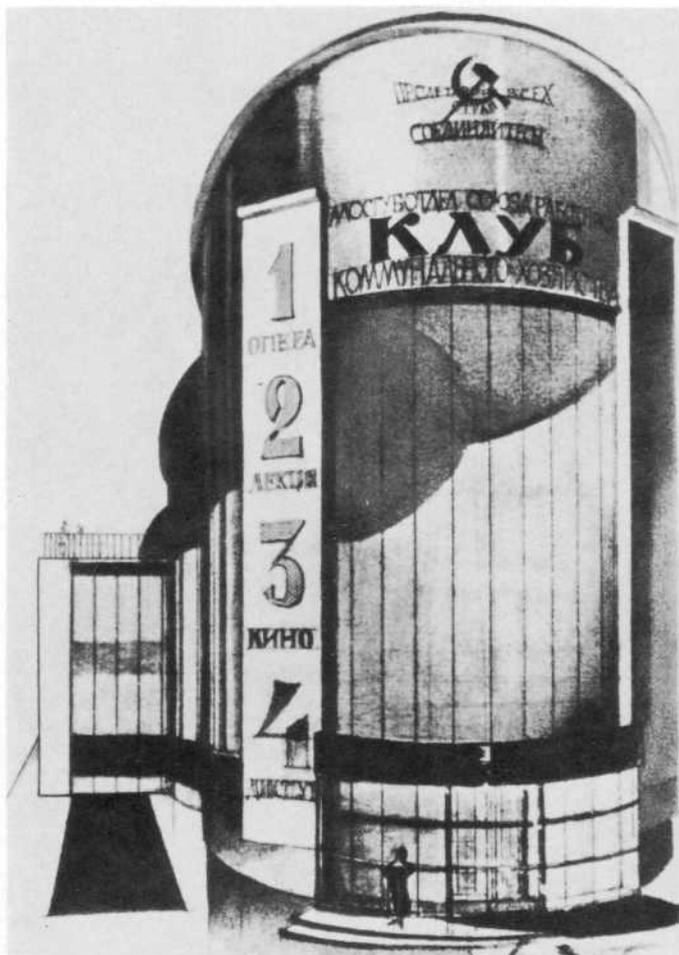




Клуб имени Фрунзе в Москве, 1927—1929. Общий вид (фото 20-х годов); проект столовой при клубе, фасад и перспектива

1 2  
3

Проект клуба имени Зуева в Москве, 1927  
1 — перспектива, 2 — план;  
3 — разрез





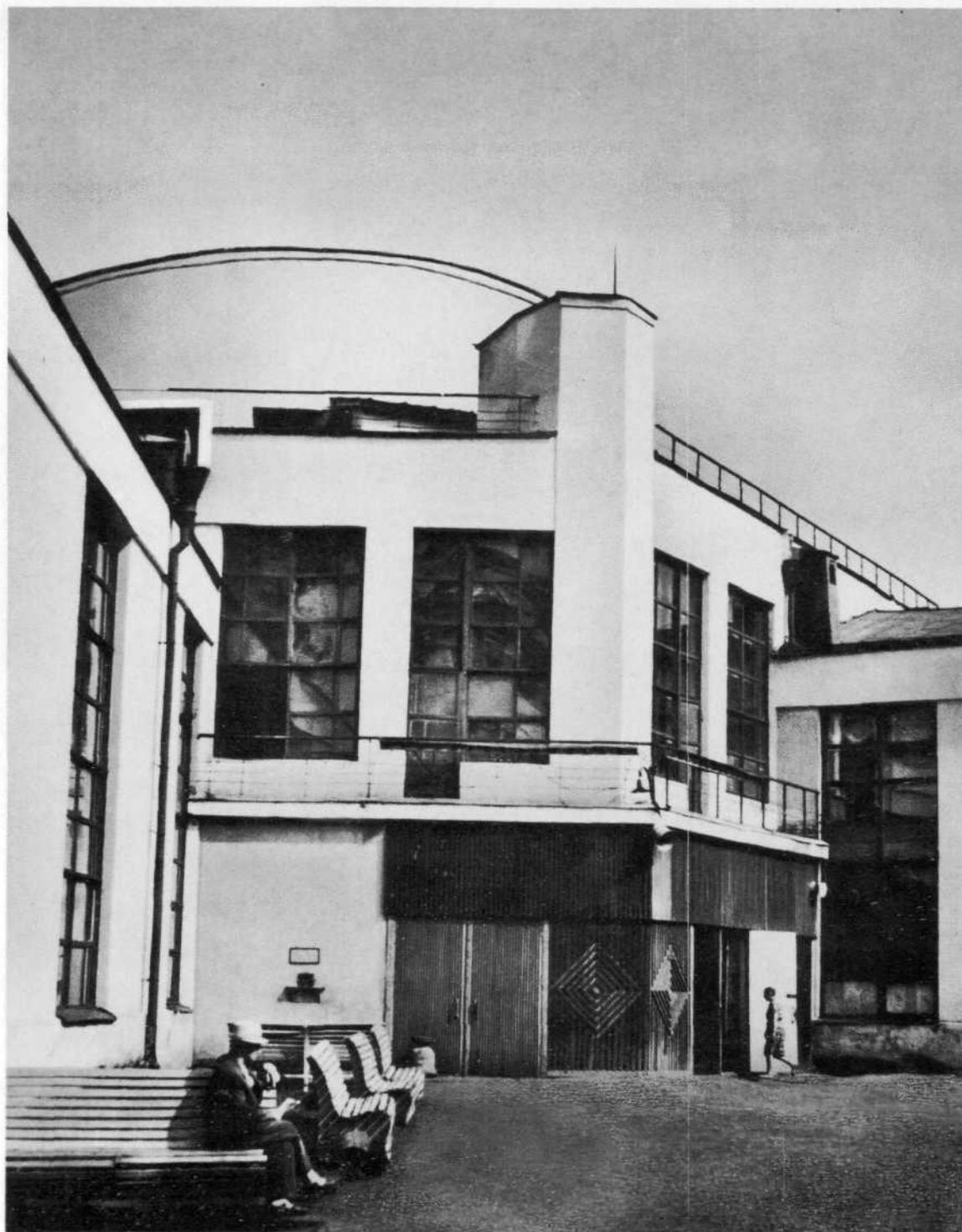
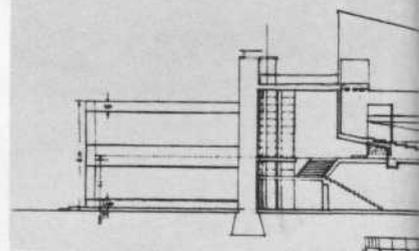


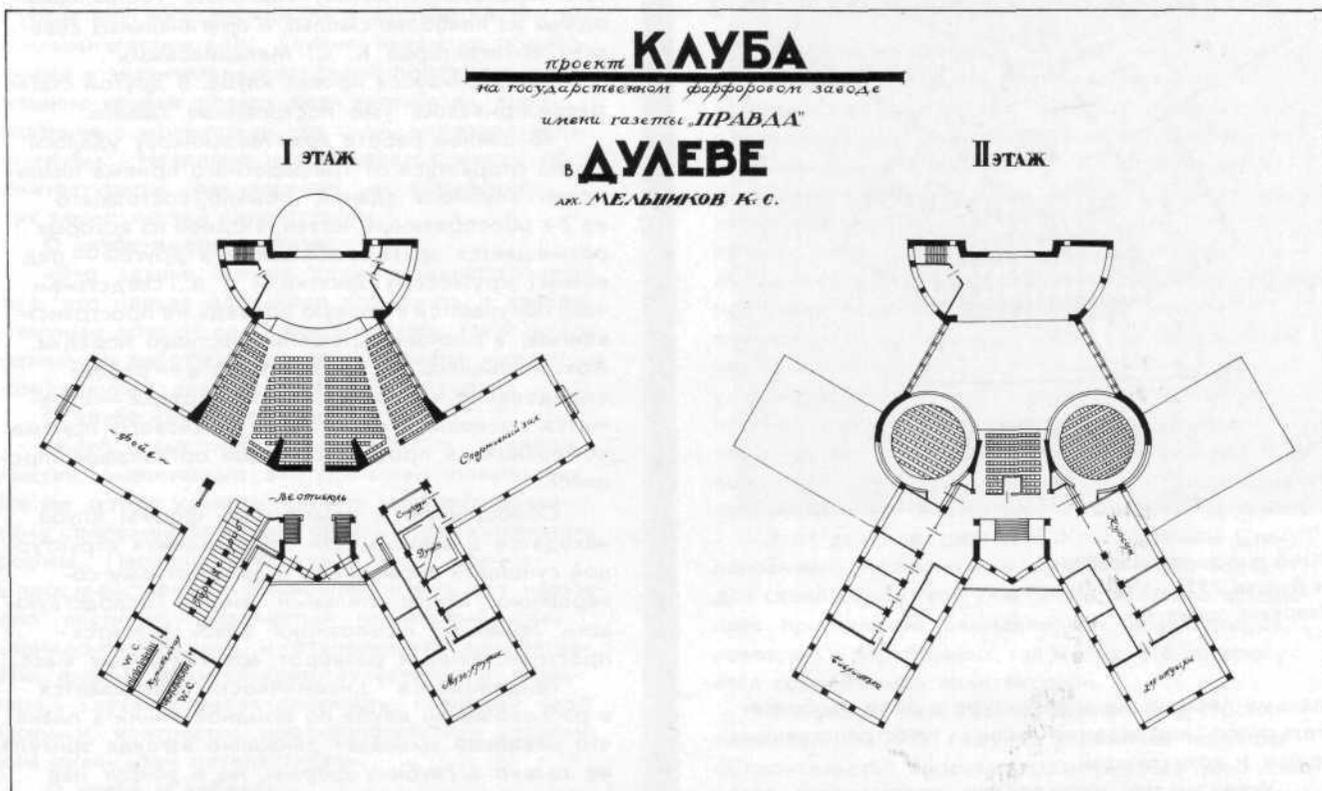
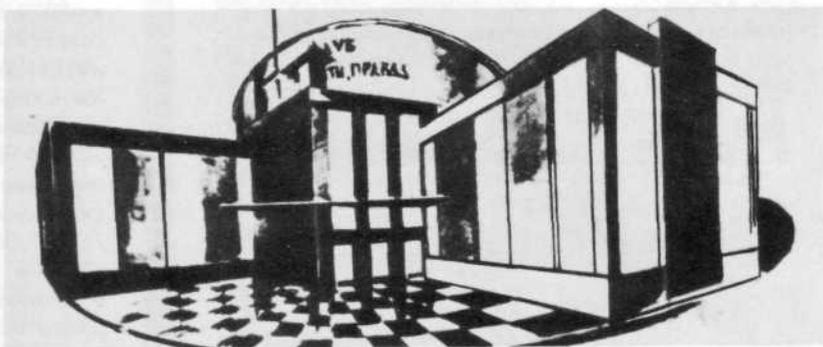
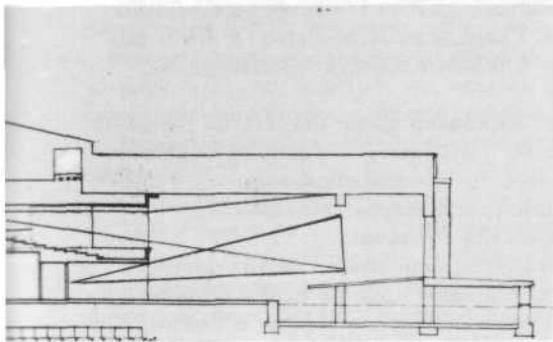
Клуб фарфоровой фабрики  
в Дулеве, 1927—1928

№5



№4

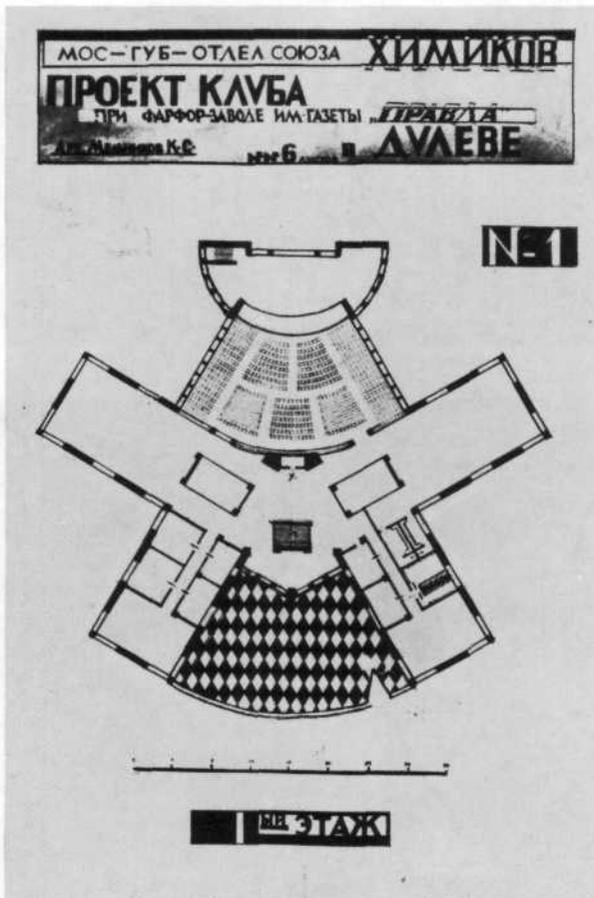




1 3 4  
2 1 5  
1 6

Клуб фарфоровой фабрики  
в Дулеве, 1927—1928  
1 — фасад; 2 — фрагмент  
(фото 1965 г.), слева на  
скамейке сидит  
К. С. Мельников;  
3 — разрез; 4 —  
перспектива; 5 — планы  
первого и второго этажей;  
6 — интерьер (фрагмент  
фойе с винтовой лестницей)





Клуб фарфоровой фабрики в Дулеве, 1927—1928. План (вариант проекта)

пальму первенства архитектуре в деле изобретательского нахождения новых пространственных форм и конструкций.

Успех этого наступления чрезвычайно важен в нашу эпоху...»<sup>1</sup>.

В том, что излагает Лухманов, явно ощущается позиция Мельникова, который считал, что архитектура должна давать заказ инженерии на разработку новых конструкций, материалов и т. д. Практически все проекты Мельникова содержат в себе новые задачи для инженеров. Изобретая как архитектор новые объемно-пространственные решения, Мельников требовал и от инженеров изобретательского подхода к поискам возможностей осуществления его проектов.

В конце 20 — начале 30-х годов, когда один за другим вводились в строй клубы Мельникова, они были в центре внимания архитектурной общественности Москвы. Это было действительно крупномасштабное явление в архитектуре. Не только в проектах, но и в натуре рождалось новое понимание возможностей формообразования в архитектуре. И это, естественно, вызывало разное отношение: одни встречали мельниковские

клубы с восторгом, другие столь же категорично отвергали их. Равнодушных не было, а это и свидетельствует о значительности произведений Мельникова.

Приведу несколько цитат из статей журнала «Строительство Москвы», которые дают представление о том, как воспринимались в профессиональной среде клубы Мельникова.

#### О клубе имени Русакова:

«На фоне общепринятых, часто похожих в плановом отношении друг на друга проектов, резко выделяется свежестью мысли и новым принципиальным подходом проект здания клуба для московских коммунальников, составленный одним из наиболее смелых и оригинальных советских архитекторов К. С. Мельниковым»<sup>2</sup>.

Так оценивался проект клуба. В другой статье рассматривалось уже построенное здание.

«В данной работе арх. Мельникову удалось резко оторваться от трафаретного приема планировки клубного здания, обычно состоящего из 2-х обособленных частей, в одной из которых размещается зрительный зал, а в другой — ряд комнат кружковых занятий и т. п., следствием чего получают в первую очередь не пространственные, а плановые решения частного порядка. Арх. Мельников же в своей работе — работе определенно изобретательского порядка — стремится совершить переход от планового приема композиции к пространственной организации процесса...

Обобщенные и компактные формы клуба находятся в зависимости от выявления структурной сущности висячих зал и придают ему совершенно исключительный вид... Господствующим приемом композиции здесь является пространственный разворот архитектурных масс...

Тенденция к динамичности сказывается в расположении клуба по ломаной линии в плане, что **неволью** вызывает движение взгляда зрителя не только в глубину формы, но и вокруг нее и создает со многих точек зрения неожиданные перспективные, необыкновенно «театральные» ракурсы...

Необходимо остановиться на... максимальном учете **близкой точки зрения**, рассчитанной на взгляд сверху вниз, на низкий горизонт, при котором массы клуба воспринимаются не расплывающимися по земле, а вздыбленными, растущими вверх, упирающимися в небо (сравните — «аэропланная», «птичья» перспектива у Корбюзье-Сонье и противоположная у Мельникова)<sup>3</sup>.

Автор другой статьи так оценил построенный клуб имени Русакова: «Основной идеей, руководившей автором, и, надо сказать, отрицательно повлиявшей на разрешение в целом, заслонила другие требования, предъявляемые клубу, было: дать такую комбинацию клубных зал, чтобы при желании их можно было, пользуясь раздвижными перегородками, объединить в один

<sup>1</sup> Лухманов Н. Указ. соч. — С. 72—78.

<sup>2</sup> Там же, — 1927. — № П. — С. 3.

<sup>3</sup> Строительство Москвы. — 1929. — № 11. — С. 24.

большой зал. Эта идея с самого начала стеснила проектировщика... Внешнее оформление клуба с нависающими массивами аудитории архитектурно-выразительно и остро, но являясь итогом идеи побочной клубу, дает представление здания индустриального, а не культурно-просветительного»<sup>1</sup>.

#### О клубе «Каучук»:

«Фасадное решение клуба интересно и незаурядно. Основной прием — объемное решение с внесением рельефа в чередующихся кривых и прямых плоскостях, с небольшим намеком на попытку «пространственного» разворота архитектурного решения — путем выноса перед клубом круглого вестибюля и обработки его наружными лестницами... Глухие, ничем не обработанные и значительные по своей протяженности внешние кривые поверхности вестибюля, оштукатуренные мраморной крошкой, непозволительно грубы... Невольно напрашивается мысль об архитектурном расчленении и обработке этих поверхностей скульптурой»<sup>2</sup>.

#### О клубе имени Фрунзе:

«Это здание может служить иллюстрацией того, что нельзя одинаково подходить к клубам, отличным друг от друга как по охвату, так и по содержанию работы. В данном примере идея «соединенных зал» доведена до абсурда»<sup>3</sup>.

#### О клубе «Буревестник»:

«Клуб... выстроен... на узком и длинном участке, значительно затруднившим планировку. Все же автору удалось придать запроектированному сооружению четкие объемно-выразительные формы. Парадно решенный вход удачно в пространственном отношении использует наружную лестницу, выдвинутый на первый план цилиндр-пятилистник и отвлеченную декоративную форму архитектурно-скульптурного характера... Глухая стенная плоскость, нависшая над входами, контрастно противопоставлена стеклянным цилиндрам пятилистника»<sup>4</sup>.

#### О клубе «Свобода»:

«Образец формалистического подхода... Стеглянная цистерна, по первоначальному проекту превратившаяся затем в призму, упирается в два массива. Один — сцена, другой — помещения для кружков и библиотеки. Все внимание сосредоточено на середине здания, так как «цистерна» прорезывается тонкой выступающей пластинкой кожуха раздвижной стены, которая должна была делить зал на две части по мере надобности (эта часть осталась недоконченной...). От нее со второго этажа в разные стороны сбегают круглые лесенки, висащие над нижним центральным входом в клуб»<sup>5</sup>.

Вот так пристрастно оценивали в те годы клубы Мельникова. Но даже те, кто критически относился к творческой концепции мастера, неизменно

отмечали оригинальность, изобретательность и остроту его объемно-пространственных решений. Сам же Мельников всегда оставался в твердом убеждении о высокой архитектурной ценности построенных им клубов. В 1962 году он писал в краткой автобиографии, что клубы «построены мною в неповторяющихся приемах композиций, но цельнокомпактных форм, гордых взлетом интимно-мощных объемов, далеко опережающих будущность механизированных форм архитектуры».

## Дом-мастерская в Кривоарбатском переулке

В одном из тихих переулков центра Москвы, за забором, в глубине озелененного участка, зажато между торцами соседних домов, стоит многоквартирный дом, обращенный в сторону улицы большим окном-экраном на втором этаже и дверью и двумя окнами на первом. Некоторые прохожие задерживают шаг, заметив над окном второго этажа рельефную надпись «Константин Мельников архитектор». Если, заинтересовавшись надписью, человек останавливается и начинает внимательно рассматривать дом, то он с удивлением обнаруживает, что выходящий в сторону улицы фасад дома — это, оказывается, срезанная часть вертикального, почти глухого цилиндра, за которым вплотную к нему просматривается еще один цилиндр, орнаментально прорезанный необычными по форме шестиугольными окнами.

Этот дом, построенный Константином Степановичем Мельниковым в 1927—1929 годах для своей семьи, вот уже более полувека привлекает пристальное внимание как архитекторов, советских и зарубежных, так и всех, кто интересуется современной архитектурой.

Когда дом еще только оканчивался строительством, в 1929 году на страницах журнала «Строительство Москвы» развернулась дискуссия об этом сооружении. Сначала была опубликована статья известного критика тех лет Н. Лухманова, который очень высоко оценил проект Мельникова как смелый эксперимент по введению в практику новых архитектурных форм. Редакция журнала пригласила читателей высказать свое мнение о доме Мельникова, и через несколько номеров были опубликованы три отклика. О произведении Мельникова высказались архитекторы и инженеры, причем оценки дома были далеко неодинаковые, о чем свидетельствуют заголовки статей: «Опыт должен привлечь внимание общественности», «Беспринципный эксперимент», «Неудачные конструкции».

Бурное обсуждение и противоречивые оценки дома Мельникова на рубеже 20—30-х годов почти на четверть века сменяются резко критической оценкой этого сооружения.

После того как в 50-е годы было отвергнуто «украшательство» и наша архитектура вступила в новый этап своего развития, интерес к творчеству Мельникова неуклонно нарастает. В его дом началось подлинное паломничество. Сюда

<sup>1</sup> Строительство Москвы. — 1929. — № 11. — С. 5.

<sup>2</sup> Там же. — С. 21.

<sup>3</sup> Там же. — С. 27.

<sup>4</sup> Там же. — 1930. — № 8—9. — С. 26.

<sup>5</sup> Там же. — 1931. — № 10. — С. 15.



Жилой дом родителей  
К. С. Мельникова  
в пригороде Москвы  
(рисунки сына)

Мельникова — Виктора,  
когда ему было 13 лет,  
1928) — «дедушкин Старый  
дом»

идут архитекторы, художники, писатели, люди самых различных профессий. Книга записей переполнена восторженными отзывами об этом произведении Мельникова — пишут москвичи, гости столицы, зарубежные поклонники творчества мастера. В нашей стране и за рубежом о доме Мельникова публикуются статьи в сборниках, журналах и газетах.

Почему же такое большое внимание уделяется, казалось бы, скромному одноквартирному дому, построенному архитектором для своей семьи?

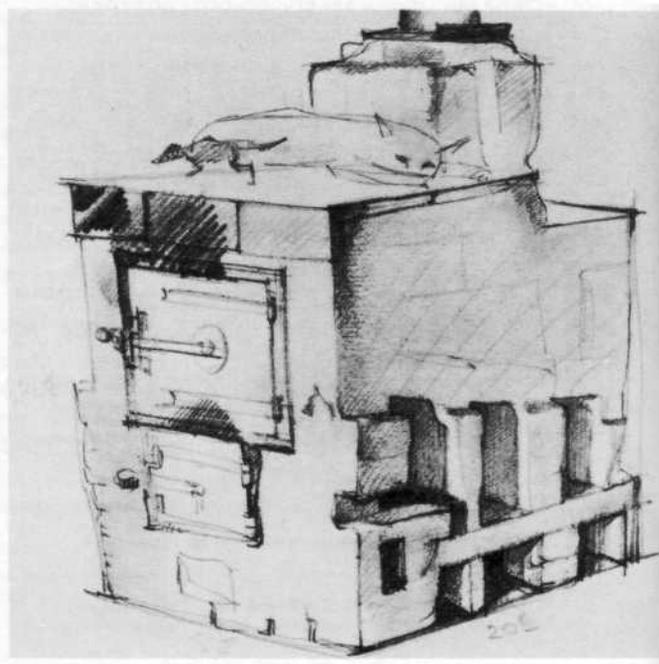
Собственные дома архитекторов — это особый жанр в архитектуре, пожалуй, единственный случай в творческой практике любого архитектора, когда он, выступая одновременно как проектировщик, заказчик и потребитель, может позволить себе максимальную свободу формотворчества. У каждого архитектора всегда есть заветные композиционные идеи, которые в данный момент, работая над конкретным проектом, он не может реализовать. Нередко годами и десятилетиями архитектор вынашивает свою идею, делает эскизы, создает экспериментальные проекты и ждет случая осуществить идею в натуре. Нередко идея так и остается на бумаге — в реальной проектной практике архитектора не оказалось такого объекта, где можно было бы в натуре ее проверить. И чем более оригинальна идея, тем, естественно, меньше шансов проверить ее в текущей проектной практике, где многое накладывает свои ограничения. А архитектору крайне необходимо убедиться, как его замысел будет восприниматься в натуре. Понять это на чертеже (даже в перспективном изображении) или макете часто нельзя — этим архитектура отличается от других видов художественного творчества. Одна и та же композиция в уменьшенном и в реальном размере воспринимается различно. Масштаб существенно меняет характер восприятия. Особенно трудно заранее предусмотреть эффект вос-

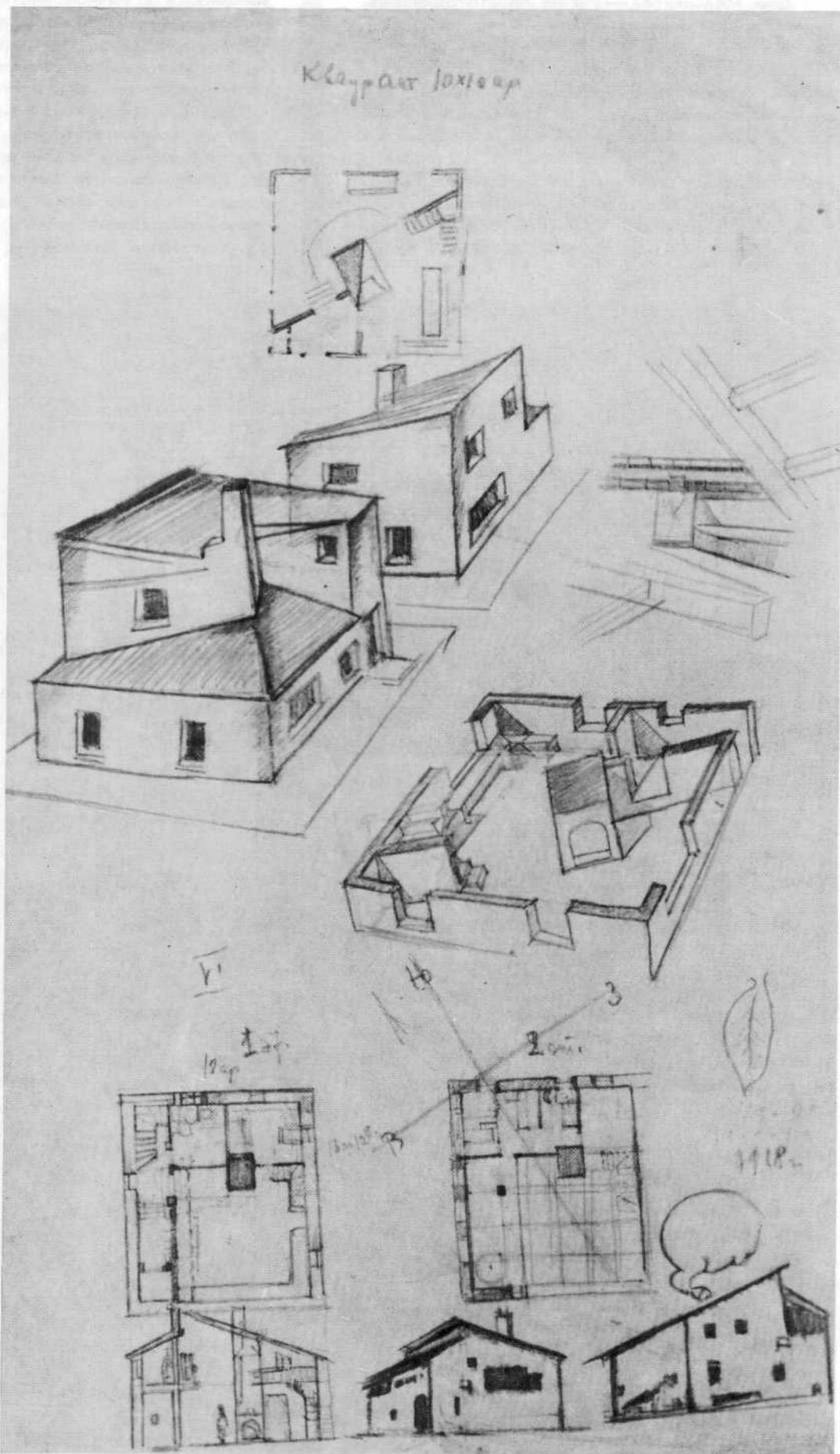
приятия интерьера новой пространственной конфигурации.

В такой ситуации, когда новая творческая идея не дает покоя архитектору, он нередко ставит эксперимент на себе, т. е. осуществляет ее в собственном доме. Достаточно проанализировать собственные дома крупнейших архитекторов XX века (Нимейера, Райта, Джонсона и др.), чтобы убедиться в этом. Дом Мельникова и является творческим экспериментом архитектора, выполненным с исключительным профессиональным блеском.

Константину Степановичу очень хотелось проверить в натуре, как будет восприниматься (во внешнем облике и в интерьере) объемно-пространственная композиция, состоящая из ряда врезанных друг в друга вертикальных цилиндров. В 1927 году он создает «орган из пяти цилиндров» в проекте клуба имени Зуева, а затем, когда строительство этого клуба стало вестись по проекту другого архитектора, он решает хотя бы частично воплотить ряд вертикальных цилиндров в своем жилом доме. «Архитектура растерзанной идеи, — вспоминал он позднее, — вернулась ко мне в... дуэте нашего дома».

Можно без преувеличения сказать, что в ряду жилых домов, построенных архитекторами XX века для себя, дом Мельникова как произведение архитектуры занимает одно из первых мест. Это сейчас признают как советские, так и зарубежные архитекторы, историки архитектуры и критики. Характерный пример — в 1979 году в Японии был выпущен специальный номер архитектурного журнала, посвященный собственным домам ведущих архитекторов XX века. Открывается этот выпуск обстоятельным рассказом о доме Мельникова, сопровождаемым прекрасными иллюстрациями. Подробно рассказано о доме Мельникова и в итальянском журнале «Домус» (1984.—V.—№ 650).





Предварительные варианты проекта дома-мастерской, начало 20-х годов. Эскиз квадратного варианта

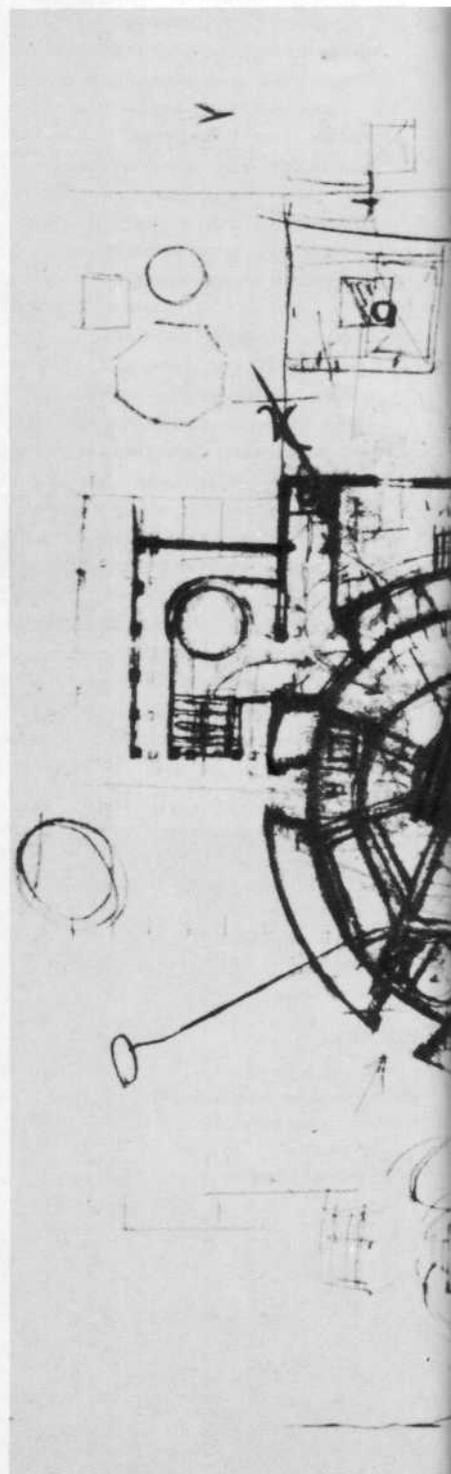
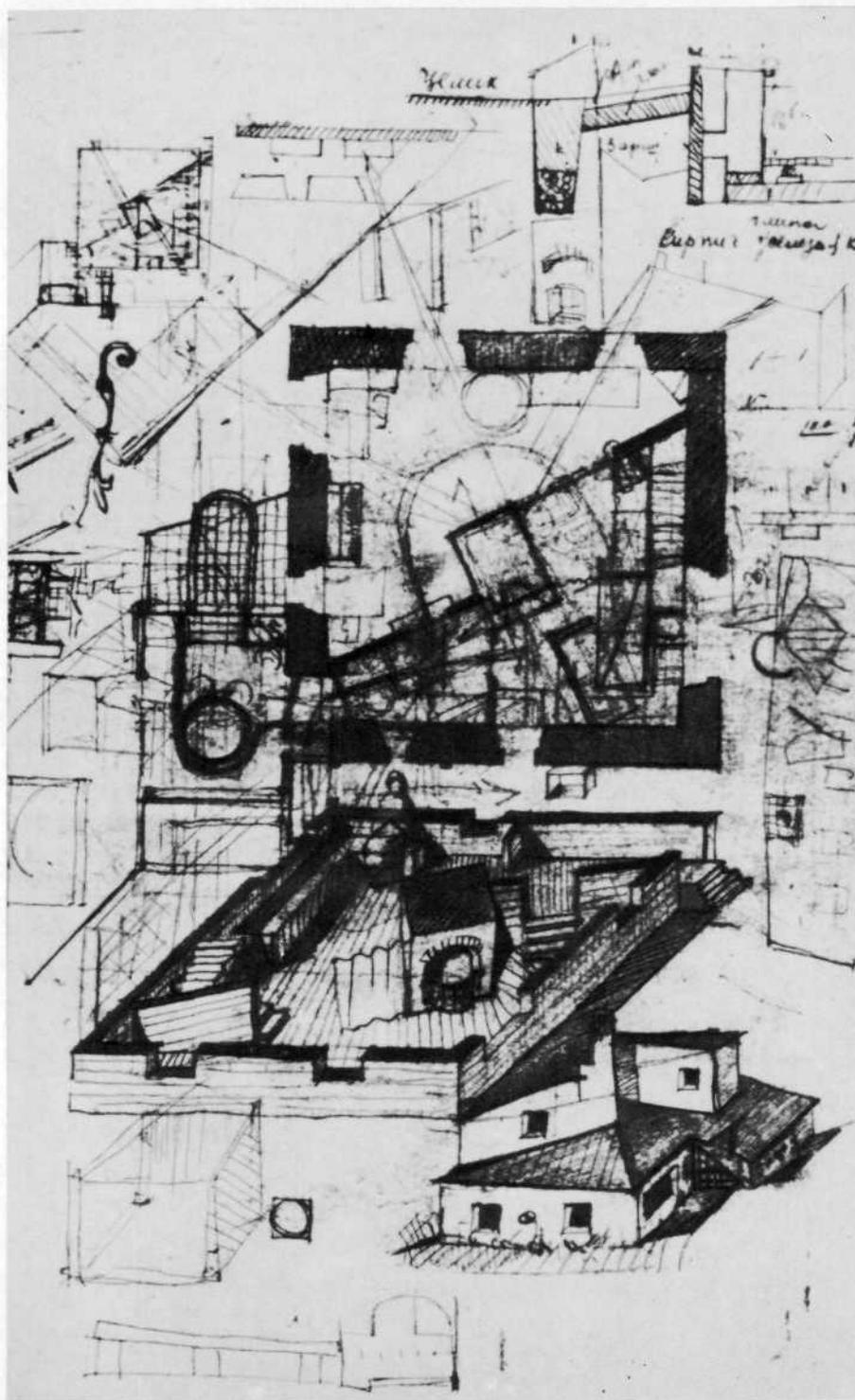
◀ Предварительные варианты проекта дома-мастерской. Начало 20-х годов. Проект печки

Дом Мельникова — это не просто многоквартирный жилой особняк, а дом-мастерская. До революции и в первые годы советской власти, когда еще только создавалась система государственных архитектурно-проектных организаций, многие архитекторы работали в режиме так называемой свободной профессии. Они получали заказы и выполняли их в своих личных мастерских. Многочисленные конкурсы также ориентировались тогда на архитекторов, выступавших как свободные художники. С архитектором, выигравшим конкурс, заказчик заключал договор, и проект

выполнялся в личной мастерской архитектора, которая у многих была частью их жилой квартиры. Таким образом, жилище для архитектора было и местом его профессиональной деятельности — проектной мастерской.

Каждый архитектор по-своему организовывал работу в своей мастерской. Одни любили работать с соавторами, другие привлекали помощников (чаще всего это были студенты), третьи предпочитали творческое уединение. В этом проявлялась специфика таланта.

Константин Степанович строил собственный



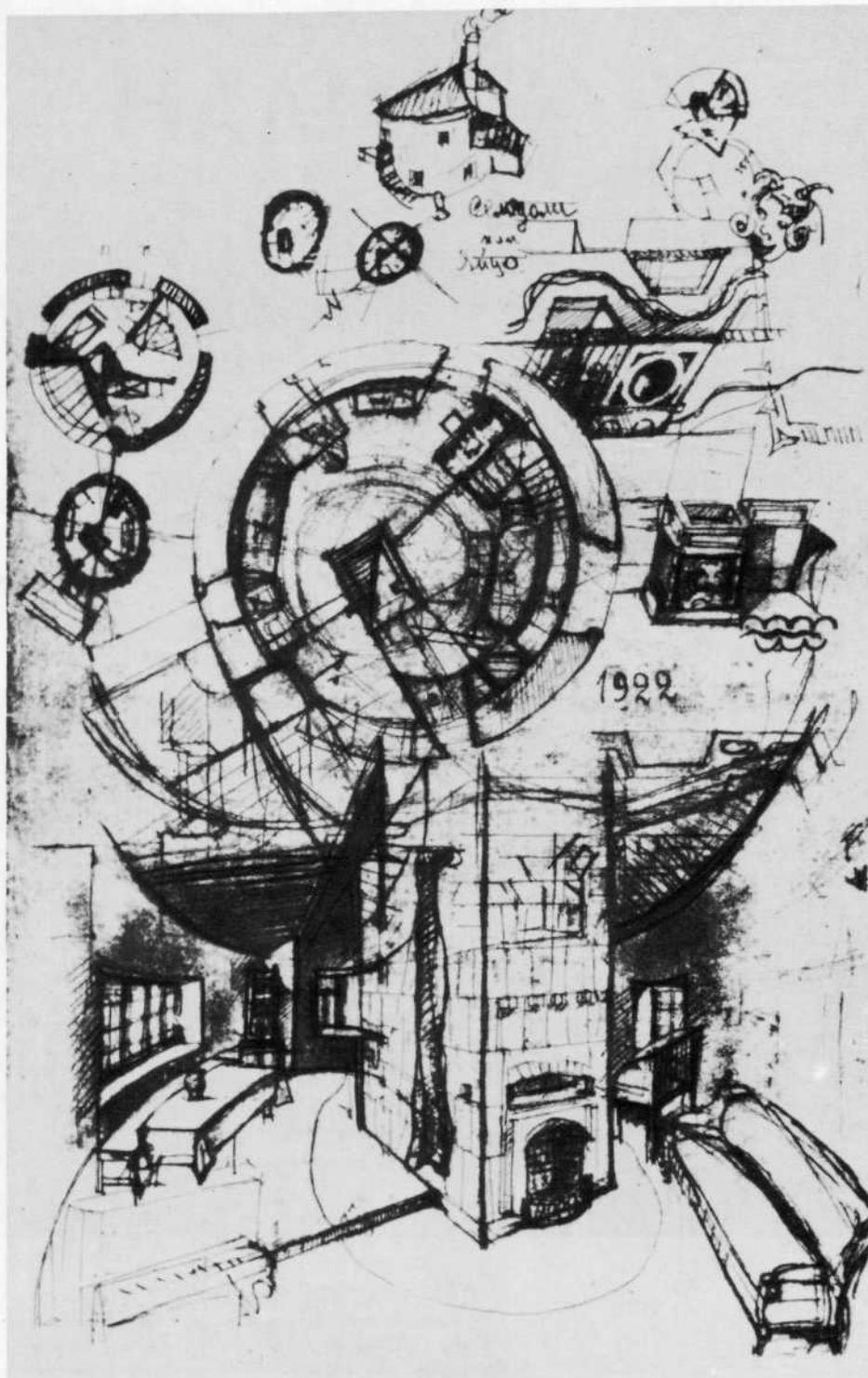
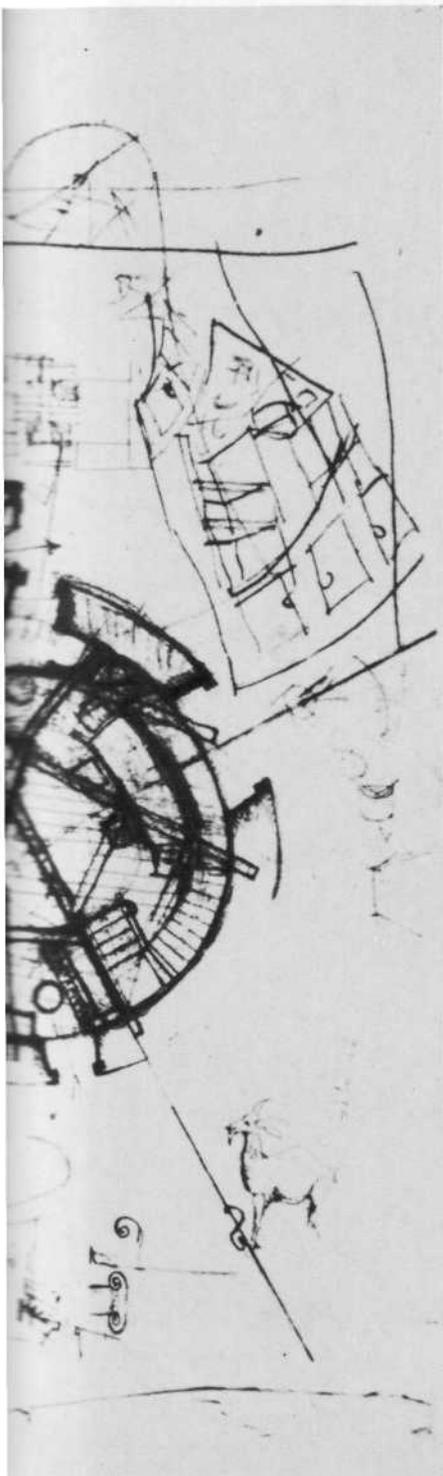
1|2|3

Предварительные варианты  
проекта дома-мастерской,  
начало 20-х годов

1 — эскиз квадратного  
варианта; 2 — эскиз  
овального варианта; 3 —  
эскиз круглого варианта

дом-мастерскую в 1927—1929 годах, когда он имел много реальных заказов и мог выделить из семейного бюджета средства на строительство. Но мечтать о собственном доме-мастерской он начал задолго до этого.

В архиве мастера сохранились различные варианты проектов собственного дома-мастерской. Первые эскизы относятся к самым первым после-революционным годам. Мельников женился на Анне Гавриловне Яблоковой в 1912 году, т. е. еще будучи студентом, и когда он получил диплом архитектора, у него было уже двое детей —



дочь четырех лет (Людмила) и двухлетний сын (Виктор).

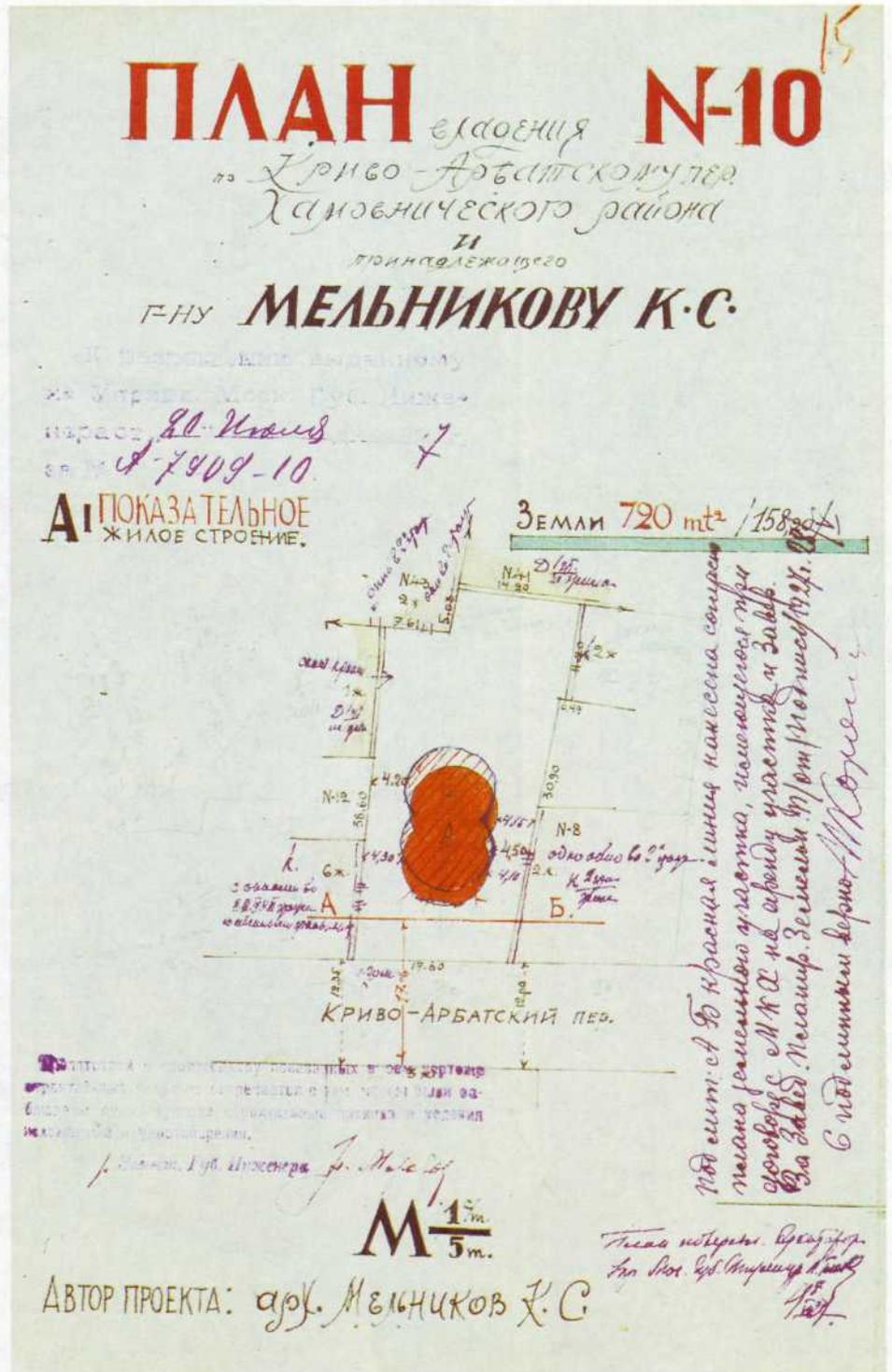
Первая работа Мельникова по специальности (проектирование архитектурной части завода АМО) разворачивалась в очень благоприятных жилищно-бытовых условиях. Заводом ему был предоставлен одноэтажный деревянный особняк из шести комнат, где, видимо, у архитектора и сформировалась модель взаимоотношения бытовой и творческой среды. Константин Степанович был так привязан к своей семье (жене и детям), что не представлял для себя иной, кроме до-

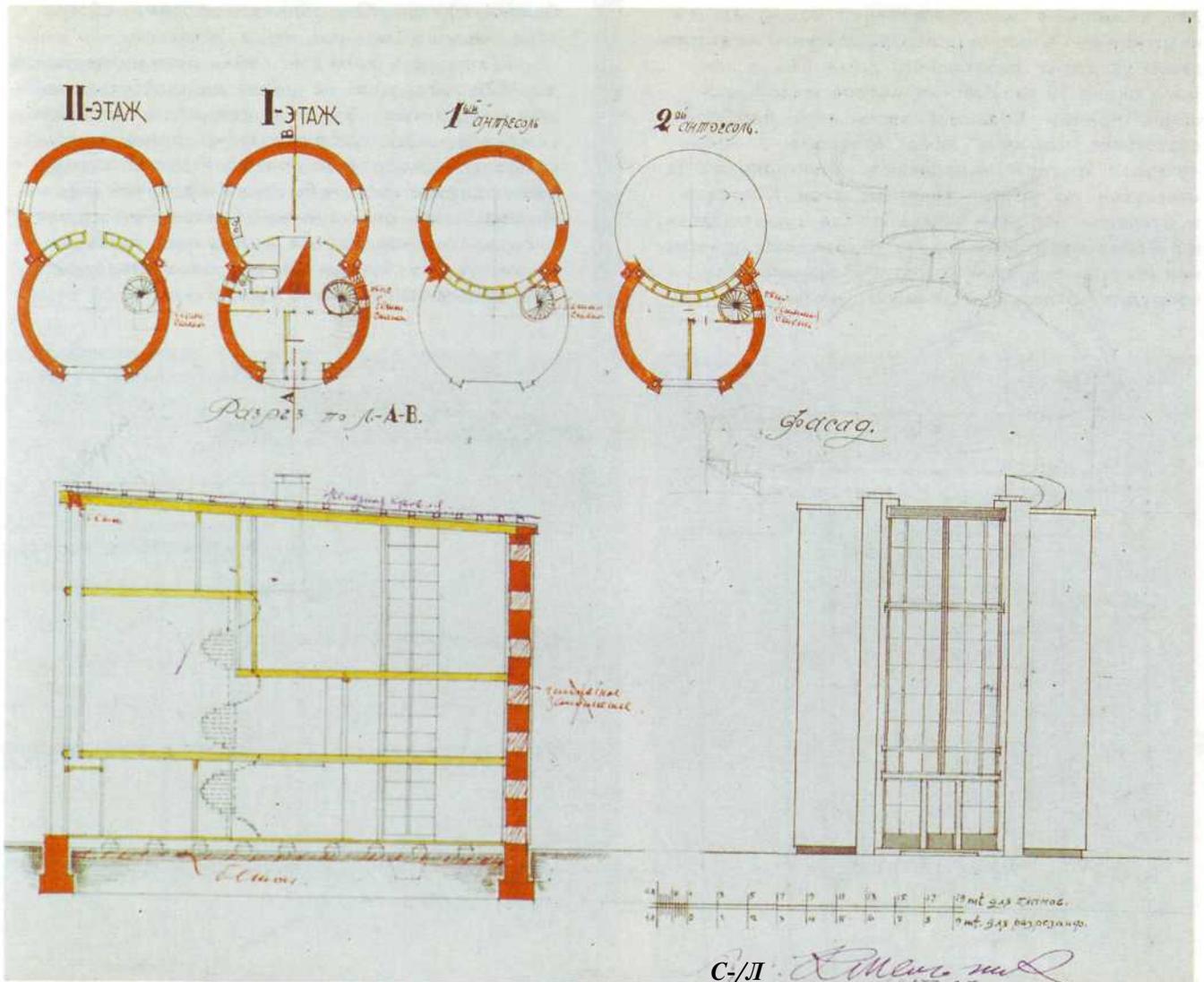
машней, атмосферы для творчества, которая не только не мешала ему, но и, наоборот, оказывала благоприятное воздействие. Именно этим объясняется упорное стремление Мельникова спроектировать и построить собственный дом-мастерскую.

После февральской революции 1917 года строительство завода АМО было приостановлено и Мельников лишился предоставленного ему заводом особняка. Некоторое время он жил со своей семьей у родителей в их избе, на окраине города, затем (с 1919 года) ему предоставили

Проект и чертежи дома-мастерской К. С. Мельникова в Москве, 1927—1929

1/2  
3





1, 2 — первоначальный проект дома-мастерской, разрешенный

к строительству 19 июня 1927 г. (генплан, фасад, разрез, планы): 3—

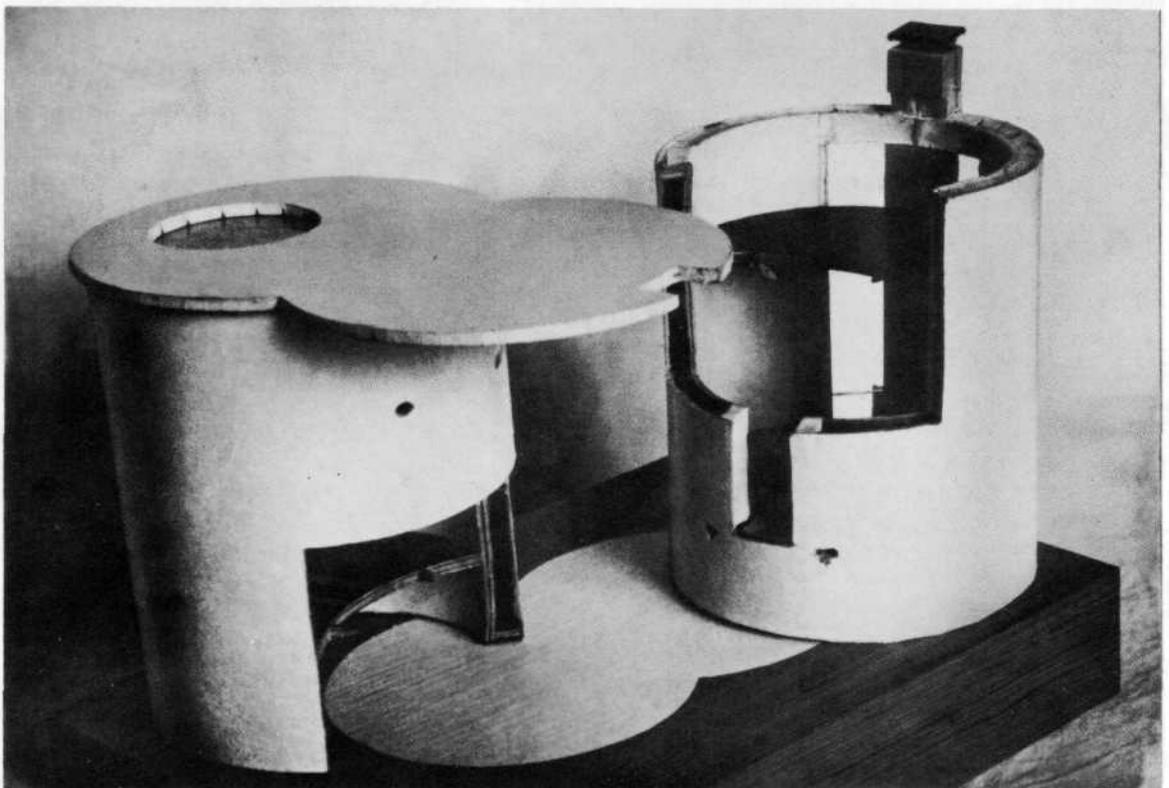
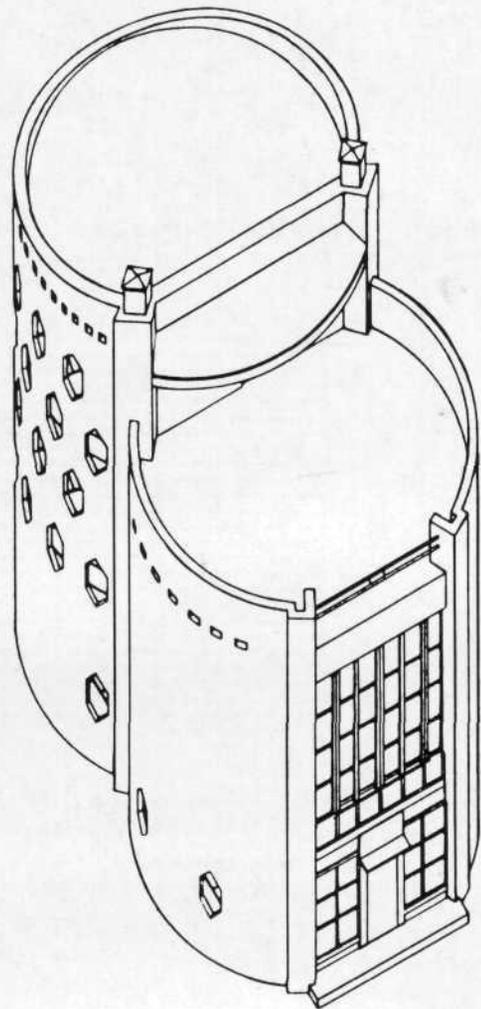
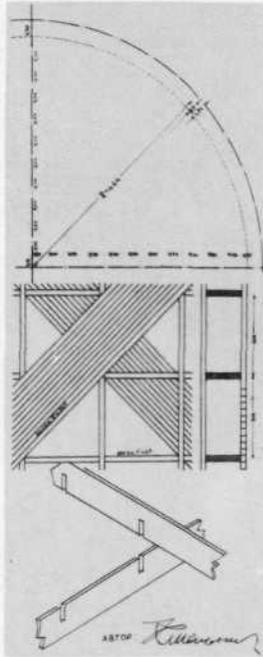
исполнительный чертеж дома-мастерской, 22 января 1929 г. (разрез, планы)



В доме на Петровке сформировался и тип уюта, который затем был перенесен в новый дом. В первой половине 20-х годов по случаю приобрели сразу большой набор антикварной мебели, постепенно собиравшейся бывшим владельцем. Это предметы красного дерева русской работы конца XVIII—XIX веков (шкаф, трюмо, двуспальная кровать, диван, кресла, секретер, буфет, столик и т. д.). Эта мебель очень нравилась Константину Степановичу, она осталась основой домашнего уюта и в собственном доме-мастерской. Мельников что-то еще подкупал из антикварных предметов

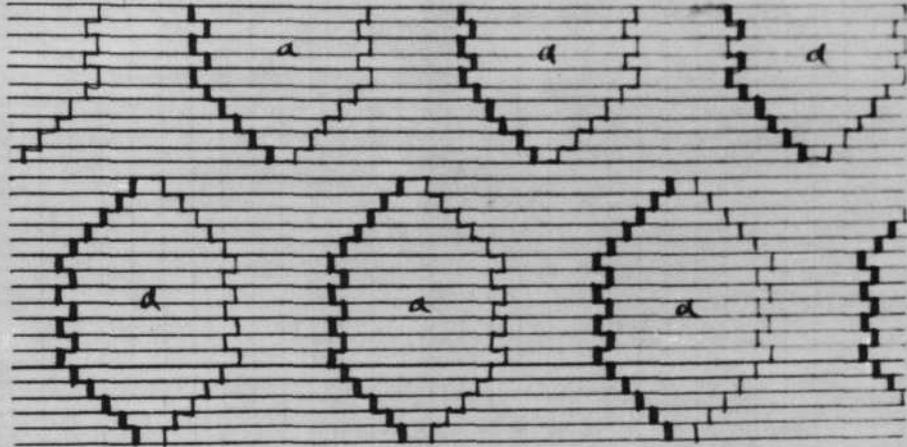
Проект и чертежи  
дома-мастерской  
К. С. Мельникова  
в Москве, 1927—1929  
1 — фасад; 2 — планы;  
3 — разрез;  
4 — конструкция  
деревянного  
междуэтажного  
перекрытия;  
5 — аксонометрия;  
6 — макет

1 3 | 4 5  
2 | 6



Пояснительная записка к проекту  
дома Ар. Мещникова К.С.

Стены имеют каркас из кирпичной кладки  
с 2 карниза с сквозными проемами  $\alpha$ :



Проемы кабулаются шириной и высотой с квадратной  
интервалурой с шарниром и выдвиги, довод системы  
до 0.70 м. толщины.

Перекрытие — деревянные щиты, уложенные на стены  
без балок. Кровля — тот же тип, сверху засыпанной  
примесью на горючей смеси — толще и засыпан  
землей.

Дом имеет 2 рабочие комнаты в 5 кв. высоты.

Высота остальных помещений — 2.5 м.

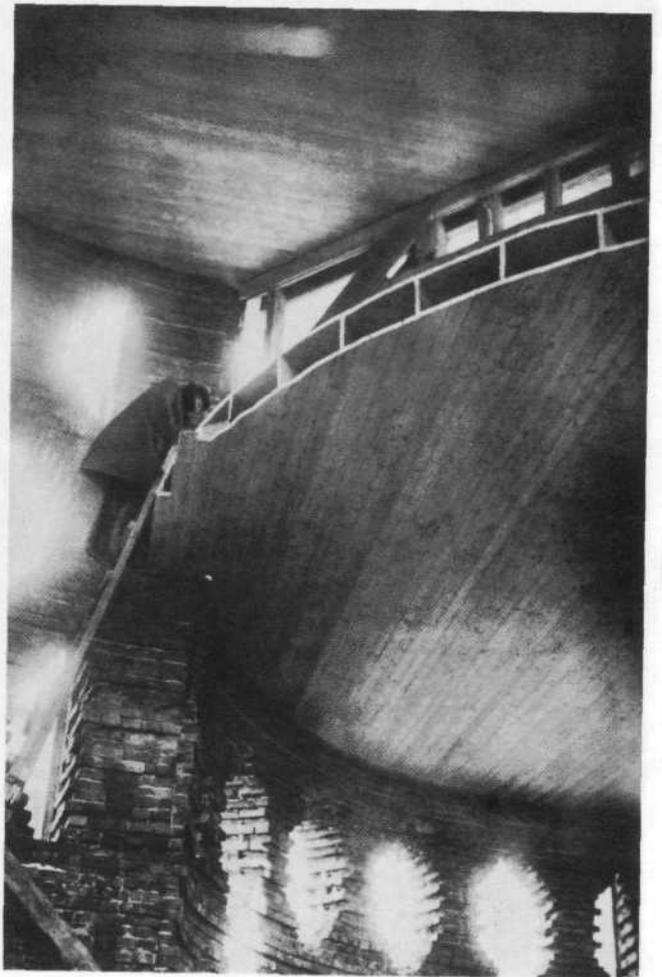
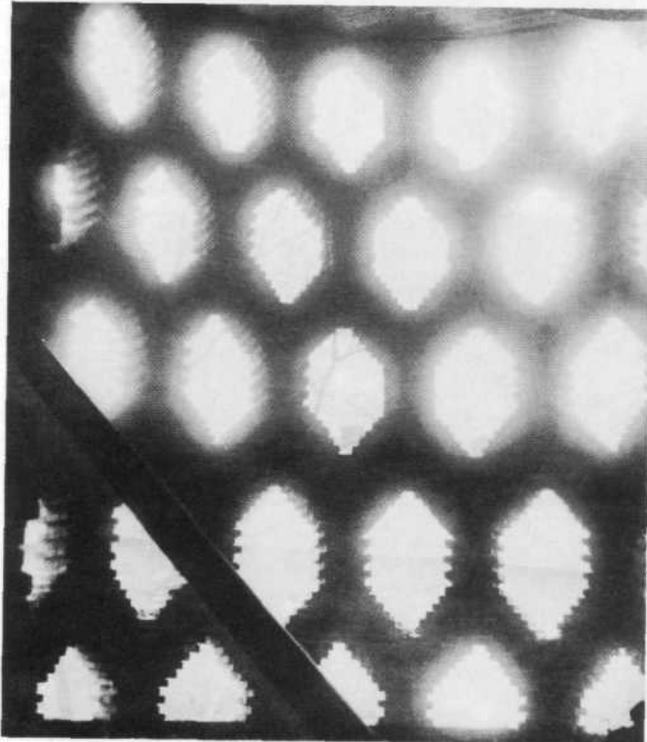
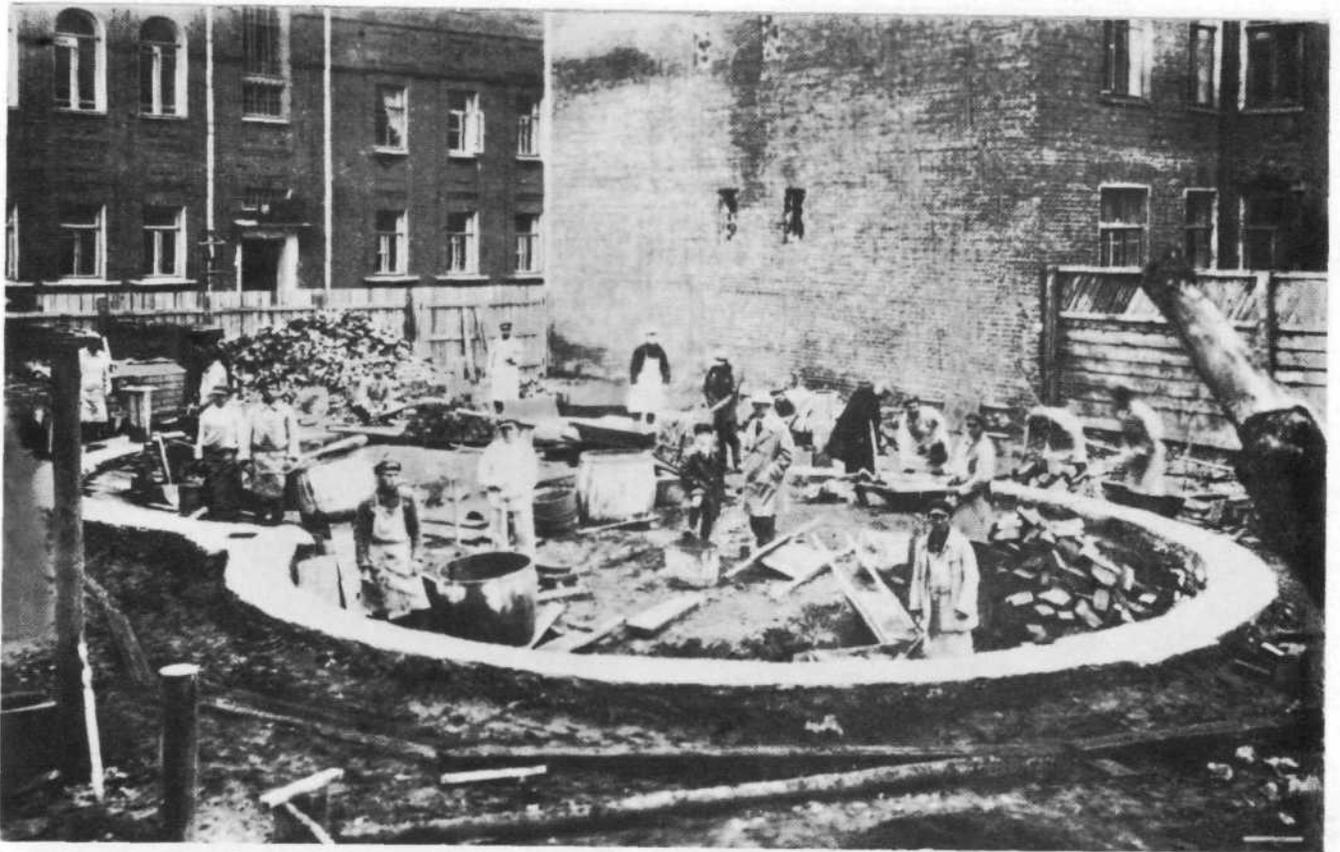
В нижней части размещены хозяйственные помещения (вместное  
пребывание) — кухня, коридор, ванна и др.

Суммарно высота помещений в среднем составит — 3.33 м.

Для сообщения с разными уровнями полов и земли,  
открытой деревянной лестница, шириной  $d = 2$  м.

Дерево лестницы будет крепиться к цементным растворам  
(путь-вертикаль по фойе). Вспраге к конструкции пробор  
для этой работы имеет вид, в котором лестница  
бетонной стеной.

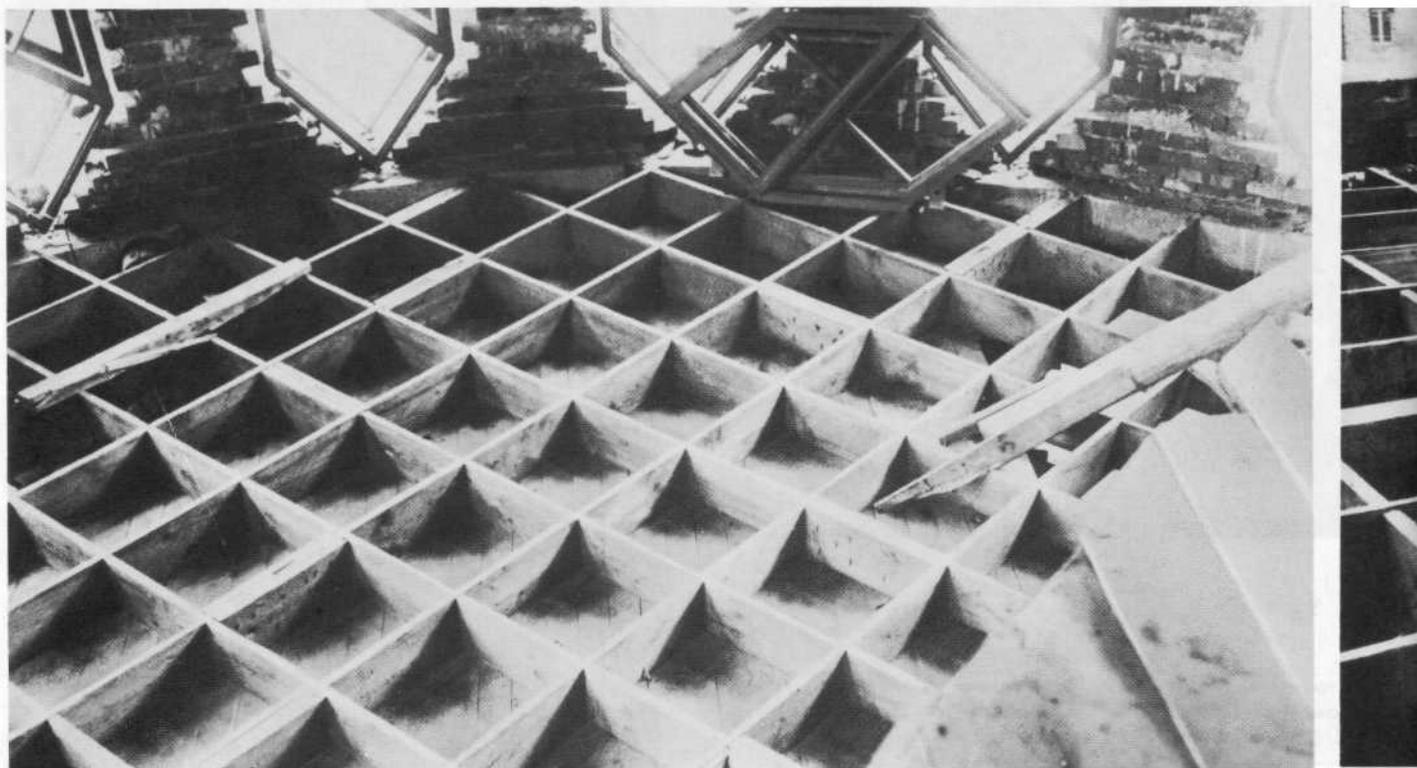
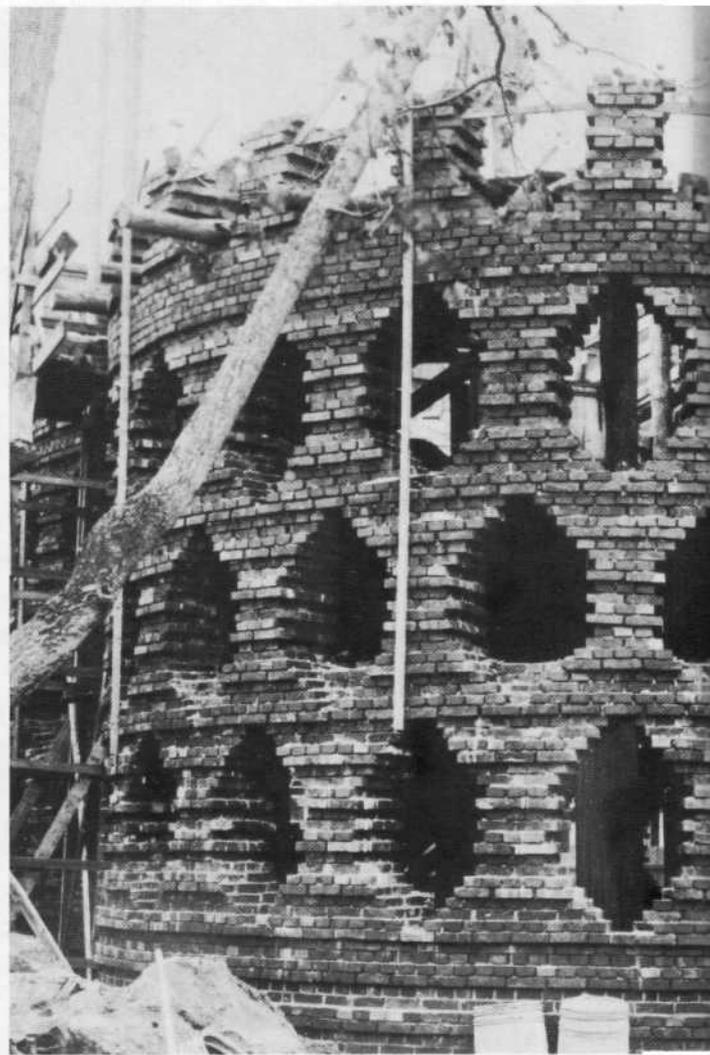
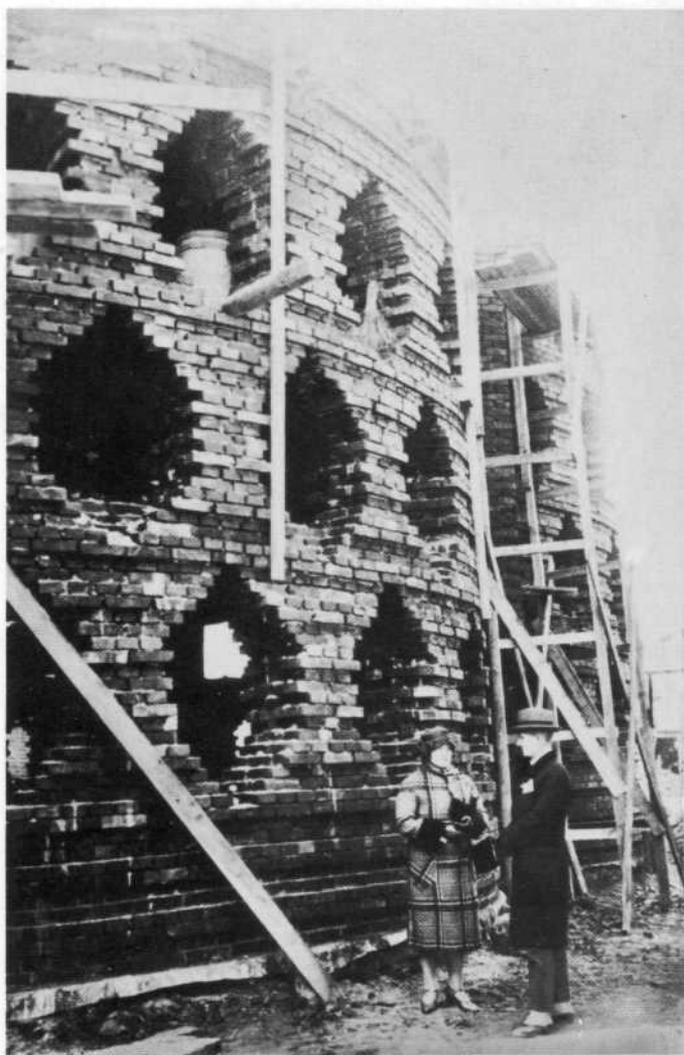
Ар. Мещников  
26/VI-27.  
Окончил конструкторское  
К. Мещников

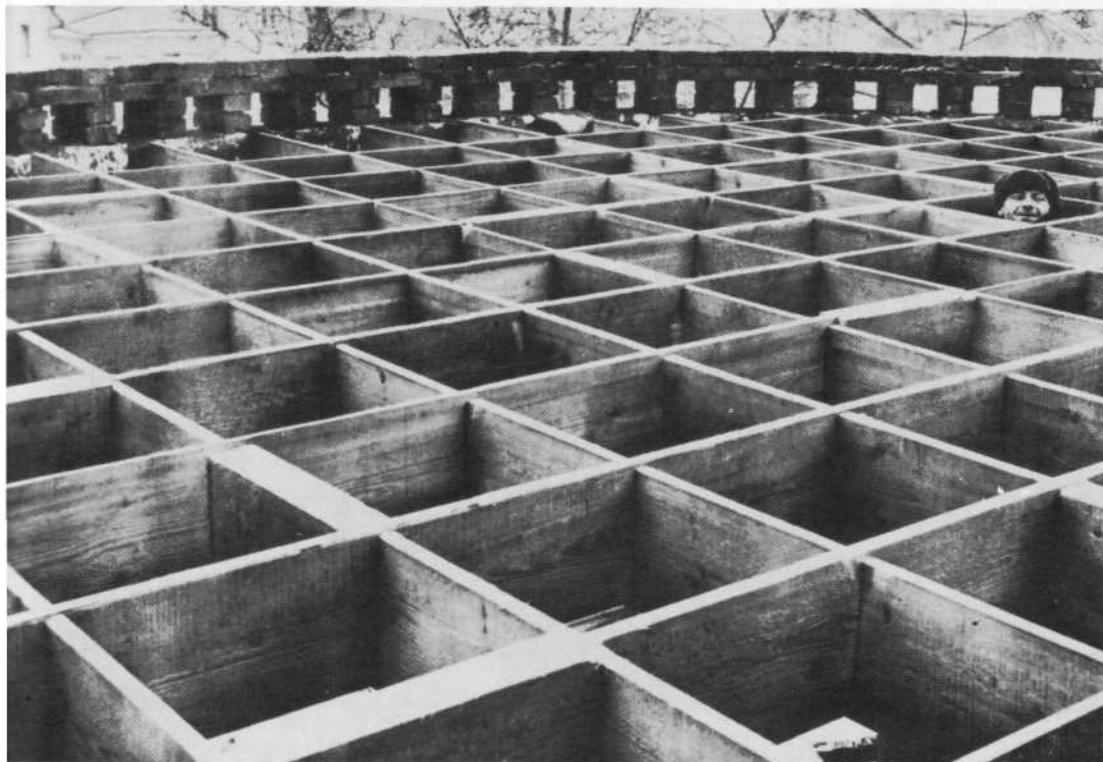
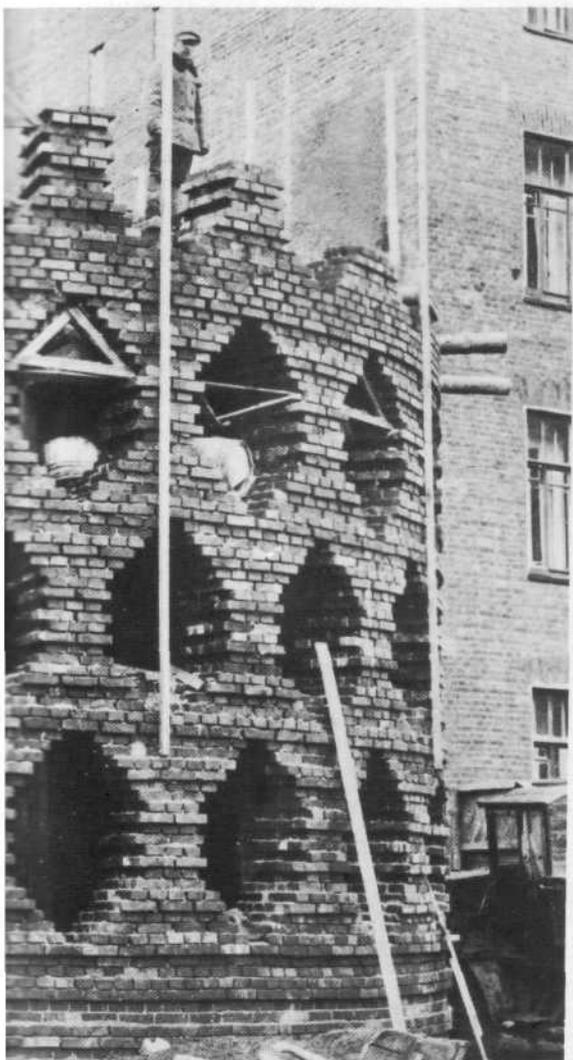


1  
2 3

фундамента (в центре  
К. С. Мельников с сыном  
Виктором); 2 — вид  
конструкции стены из  
интерьера в процессе  
строительства; 3 —  
конструкция перекрытия  
верхнего этажа

Строительство  
дома-мастерской  
К. С. Мельникова  
1 — устройство

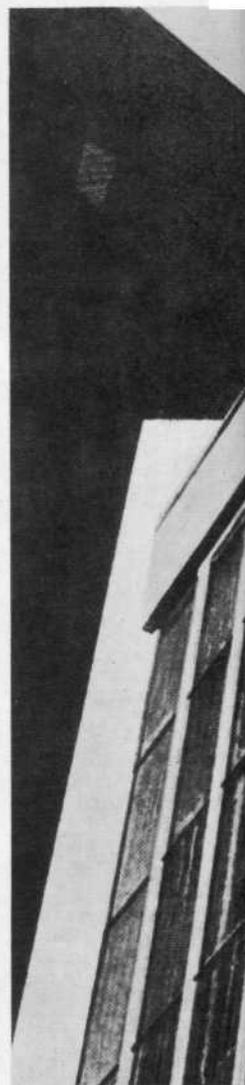
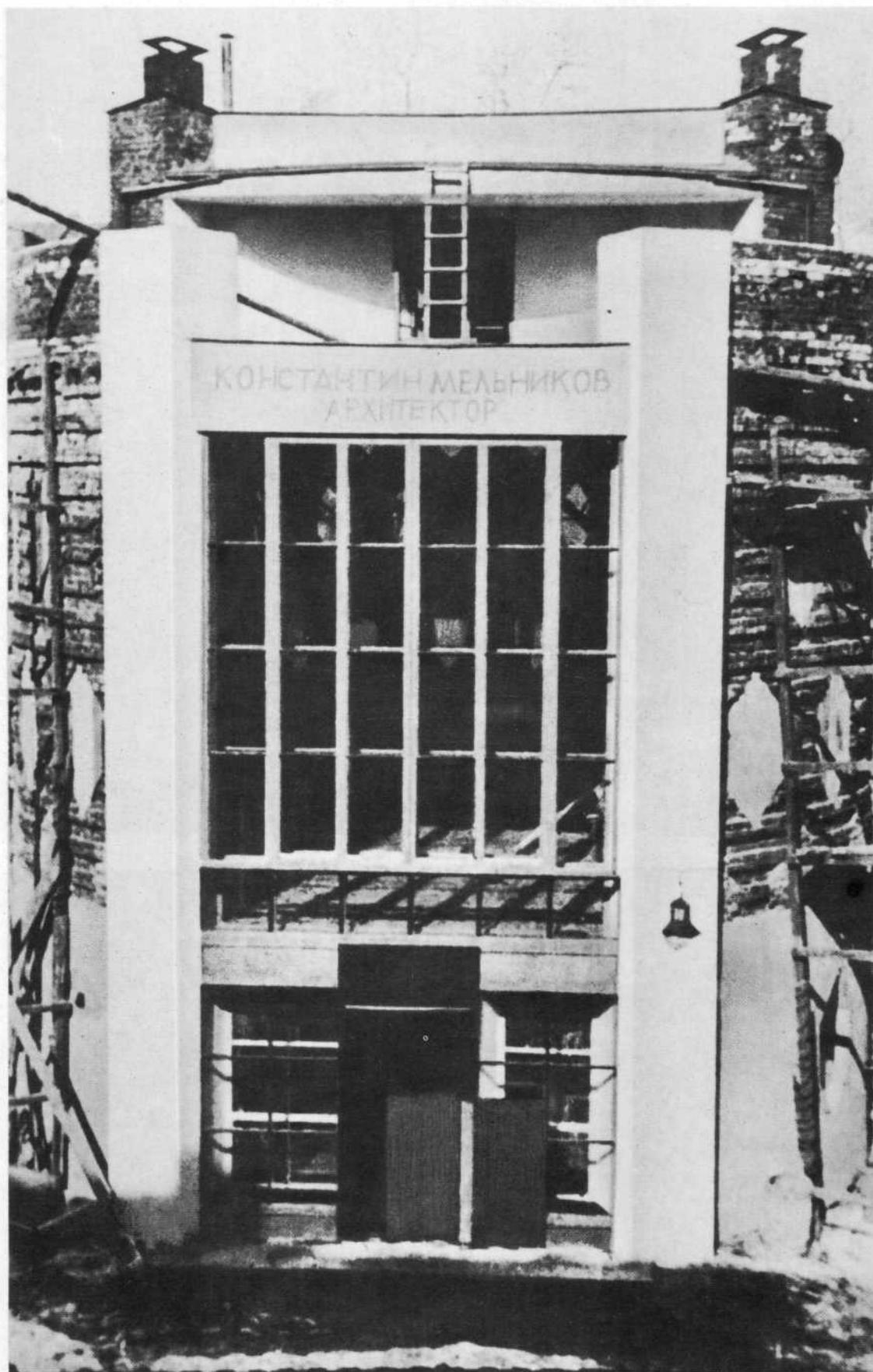




▲  
Дом-мастерская  
К. С. Мельникова в Москве,  
1927—1929. Вид  
дома-мастерской со  
стороны Кривоарбатского  
переулкa (фото 20—30-х  
годов)

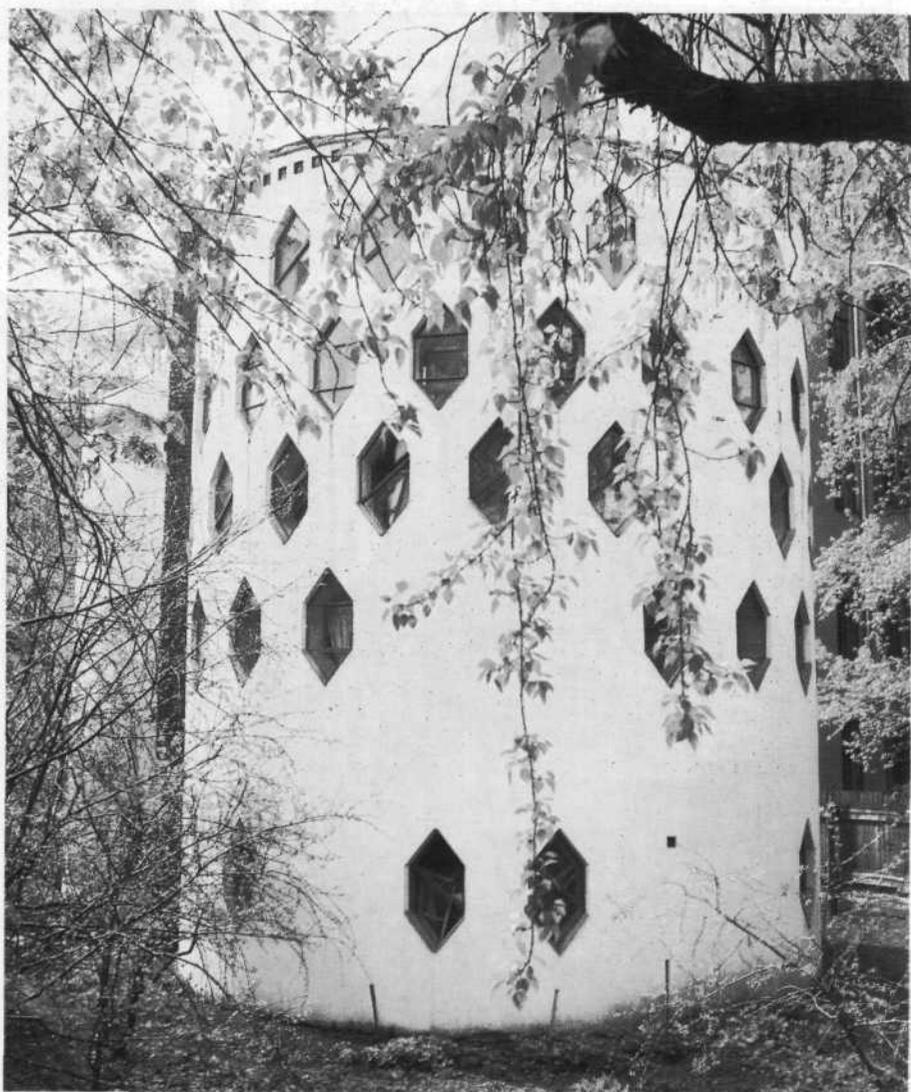
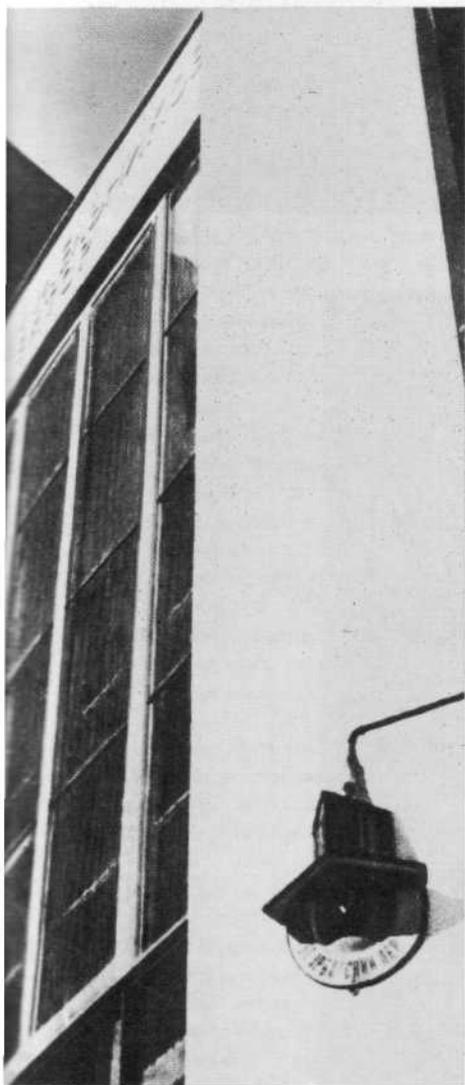
1 | 3  
2 | 4

Строительство  
дома-мастерской  
К. С. Мельникова  
1 — вид конструкции стены  
снаружи в процессе  
строительства (у дома  
К. С. Мельников с женой  
Анной Гавриловной); 2 —  
конструкции междуэтажного  
перекрытия; 3 — вид  
строительства дома  
со стороны двора; 4 —  
конструкции перекрытия  
верхнего этажа



Дом-мастерская  
 К. С. Мельникова  
 в Москве, 1927—1929  
 1 — вид дома со стороны  
 Кривоарбатского переуллка  
 в момент завершения  
 строительства (видны  
 заложенные  
 шестиугольные ячейки  
 в кирпичной кладке). Фото  
 А. Родченко 1929 г.; 2 —  
 фрагмент фасада (фото  
 А. Родченко); 3 — дом  
 со стороны  
 Кривоарбатского переуллка;  
 4 — дом со стороны двора

1 | 3  
 2 | 4

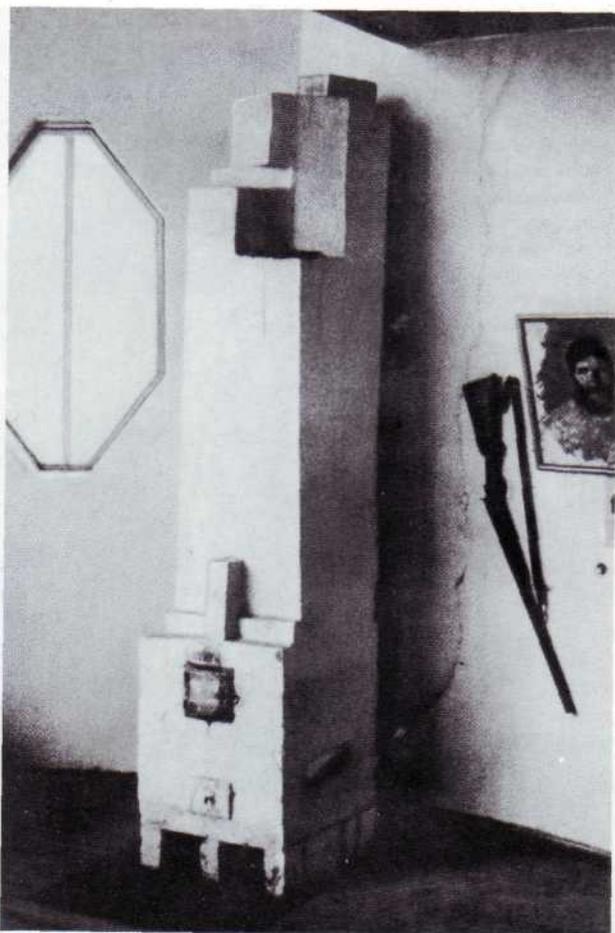


мебели. Мебель в доме отражала его вкус. Занавески, кружевные детали убранства интерьера — вкус его жены. Были по этому поводу у него споры с женой, но он уступал и в принципе не возражал против сложившегося домашнего уюту в окружении антикварной мебели и кружевных изделий, которые изготавливала его жена.

Подбор мебели в доме Мельникова не был одностильным. Самого Константина Степановича это не смущало. Он считал, что в быту более приемлема разнообразная мебель, но обязательно качественная. В квартире на Петровке, как затем и в собственном доме, на стенах почти не было никаких украшений — только живописные и графические работы самого Мельникова и его сына (художника).

Мечта об отдельном собственном доме-мастерской овладела Мельниковым еще в студенческие годы. Сначала он надеялся приобрести в Москве какое-нибудь старое здание и перестроить его. Он долго ходил по Москве, подыскивал подходящую постройку, и даже облюбил себе небольшой старый двухэтажный каменный дом. Сохранились эскизы проектов перестройки этого дома с сохранением основных стен — Мельников проектирует крыльцо и даже классический портик (это эскизы 1916—1917 годов).

Затем, уже после того как семья Мельникова была вынуждена оставить особняк, предоставленный заводом АМО, Мельников несколько лет интенсивно эскизирует, разрабатывая проект нового дома. Есть эскизы, где еще видны традиционные формы фасада и традиционная плани-



Дом-мастерская  
К. С. Мельникова  
в Москве,  
1927—1929.  
Гостиная

ровка. Но вскоре (видимо, с 1919 года) Мельников в своих эскизах переходит к поискам совершенно необычного типа жилого дома.

Можно даже сказать, что внутренний творческий процесс превращения Мельникова-неоклассика (каким он был, проектируя фасады корпусов завода АМО или поселок при психиатрической больнице) в Мельникова-новатора (каким он предстал впервые в своем проекте «Пила») происходил в ходе интенсивного эскизирования собственного жилого дома. Он проектировал дом для себя и имел возможность ориентироваться только на собственный вкус. Мельников работал тогда в Московской архитектурной мастерской (под руководством Жолтовского), преподавал во Вхутемасе, но как архитектор-новатор он созрел все же наедине с самим собой, делая, как вспоминал он, «многочисленные наброски безудержной страсти видеть для себя дом с ярким косым интерьером в квадратных и круглых объемах».

Все началось действительно с интерьера — ведь дом проектировался для себя. Эскизы — это прежде всего планы, аксонометрические планы, перспективы и детали интерьера. В поисках нового пространства жилого интерьера Мельников проявил огромную фантазию. Но это не были просто чисто формальные поиски оригинального пространственного решения жилого интерьера. В процессе эскизирования он непрерывно мысленно примеривал пространство на себя, на свою семью, т. е. он выступал сразу в двух ролях: проектировщика и заказчика. И это было очень важно. Пропустив через свое сознание новые пространственные формы интерьера не только как их творец, но и как их потребитель, Мельников именно в эти годы формирует свое творческое кредо, которое в основных чертах сохранилось в его будущей проектной деятельности.

Первый вариант собственного дома — это двухэтажная квадратная в плане постройка, в центре первого этажа которой расположена большая косо поставленная русская печь, верхний этаж меньший по площади, и часть его наружных стен опирается на диагональные внутренние стены первого этажа. Проектировался интерьер, а внешний объем получался как бы сам собой, и на всех эскизах заметно, что Мельников придавал внешнему облику меньше значения, чем интерьеру. Но уже заметно и то, что внешний облик дома в результате сдвига верхнего этажа по диагонали получился совершенно необычным — создавалась сложная композиция из простых геометрических форм.

Затем, уже к 1922 году, сохраняя печь в центре дома, Мельников начинает экспериментировать с круглым планом (и даже с овальным или типа куриного яйца), продолжая отрабатывать интерьер (но уже не в аксонометрическом плане, а в перспективе). И опять внешнему облику не уделяется большого внимания.

Пробовал Мельников и другие варианты пространственной организации интерьера. Есть эскизы, где в едином пространстве пол в отдельных

частях запроектирован на разной высоте. В другом варианте — общий объем дома представляет собой усеченную пирамиду, в едином внутреннем пространстве которой как бы подвешены врезанные в наклонные стены небольшие антресольные помещения.

Проект осуществленного собственного дома Мельникова был подготовлен, судя по всему, круглым вариантом ранних эскизов, но сочетание в нем двух врезанных друг в друга цилиндров, возможно, идет от неосуществленного проекта клуба имени Зуева.

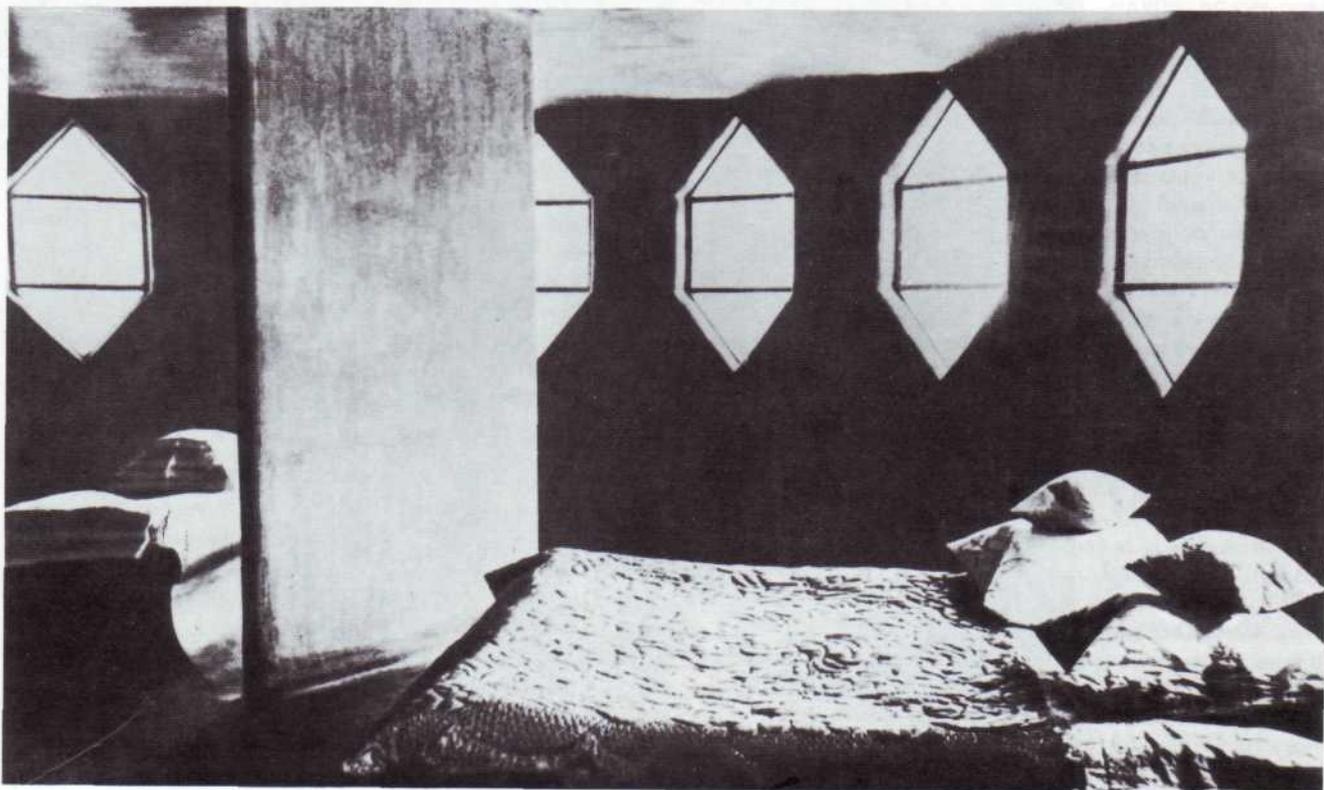
Первый (из сохранившихся) вариант проекта датирован 19 июня 1927 г. Это проект, утвержденный к строительству. Общая объемно-пространственная композиция дома-мастерской здесь уже определена окончательно. Но внутренняя планировка дома существенно уточнялась Мельниковым уже в процессе строительства. Особенно это относится к системе отопления и к планировке первого этажа. В первом варианте проекта в центре дома еще сохранилась печь, как и на предварительных вариантах. Затем печное отопление было заменено калориферным. Процесс уточнения проекта хорошо просматривается при сравнении утвержденного к строительству варианта с вариантом, датированным январем 1929 года и исполнительным чертежом (ноябрь 1929 года).

Анализируя как процесс проектирования Мельниковым собственного дома, так и выстроенный дом, видишь, что для Константина Степановича даже в объекте, который создавался для своей семьи, функциональные процессы сами по себе не определяли объемно-пространственную композицию, а сами органически включались в Архитектуру, с большой буквы. Сам Мельников считал, что в жилище главное не утилитарная функция и не привязка дома к природному окружению, а именно Архитектура. В одной из своих записей он полемизирует по этим вопросам с Райтом и пишет, что природа меняется по сезонам, меняется и семья, а Архитектура дома остается — она и главная. В другой записи, развивая эти мысли, он пишет: «Жизнь людей в доме так же, как и жизнь самого дома, должна жить одной жизнью — жизнью Архитектуры».

В своих воспоминаниях Мельников неоднократно обращался к собственному дому. Он писал: «Экспериментам не под силу решать на бумаге — проектом величие архитектуры и я решил хотя бы однажды в своей жизни быть и архи — тектором и архи — миллионером одновременно».

«Что же мешает Гению посетить нас строить собственную архитектуру?» — спрашивает Мельников. И сам отвечает на этот вопрос, перечисляя те проблемы, которые возникали в связи с проектированием и строительством собственного дома:

- «1) отсутствие у нас средств заменялось обилием архитектурной фантазии;
- 2) независимое чувство уничтожило какую-либо зависимость от осторожности;
- 3) интимность темы открыла грандиозные



перспективы нерешенных проблем жизни;

4) действительно реальная экономика заставила 9-ти метровому пролету оказаться таким же опасным и не менее новым, каким была в свое время громада Флорентийского собора.

Дом-мастерская  
К. С. Мельникова в Москве,  
1927—1929  
1, 3 — гостиная; 2 —  
спальня

1 | 3  
2 |

Лично строить и только по-своему строить, да еще с огромным риском для благополучия своей личной семьи — этим верным стимулом настолько обостряется эмоциональный процесс, что легко приходишь к изумительным и неожиданным открытиям там, где обыденная наша привычка живет как крот».

Мельников действительно спроектировал и построил свой дом так, как он хотел. Совершенно необычный по композиции проект дома из временных друг в друга двух вертикальных цилиндров был «одобрен» семьей Мельникова.



Анна Гавриловна высказывала сначала опасения, что в таком круглом доме можно и «закружиться», но она доверяла Константину Степановичу и давала ему полный простор в планировочно-пространственной организации дома, уточняя лишь чисто бытовые детали. Когда дом был построен и семья уже жила в нем, Константин Степанович спросил у жены, не «закружилась» ли она в круглом доме? Анна Гавриловна ответила, что она и не замечает, что дом круглый.

Мельников в процессе проектирования обычно избегал делать макеты, считая, что уменьшенная модель не дает того представления о здании, которое возникает при его восприятии в натуральную величину. Но для собственного дома он сделал разъемный макет, позволявший видеть и объемную композицию, и внутреннюю планиров-

Интерьеры  
дома-мастерской  
в живописи  
К. и В. Мельниковых  
1 — палитра

К. С. Мельникова; 2 —  
К. С. Мельников.  
«Спальня», 30-е годы; 3 —  
В. К. Мельников. «Спальня»,  
1932; 4 — К. С. Мельников.  
«Гостиная», начало 40-х  
годов

1  
2  
3 — 4



ку дома. Макет понадобился и при получении участка под застройку, и для того, чтобы объяснить строившим дом рабочим его объемно-пространственную структуру.

Когда Мельников подал заявку на аренду участка для строительства дома в центре Москвы в Кривоарбатском переулке, то многие считали, что у него мало шансов его получить, так как на этот участок претендовали и некоторые коммунально-бытовые организации. Однако при обсуждении этого вопроса на комиссии районного

совета председатель комиссии рабочий-выдвиженец активно поддержал заявку Мельникова, заявив, что коммунально-бытовые здания мы построим и в другом месте, а вот такой необычный дом мы уже никогда и нигде не построим, если не выделим этот участок Мельникову.

Больше того, хотя собственный дом Мельникова и строился на его средства (была предоставлена ссуда на 15 лет), но возводился он строительной организацией Московского коммунального хозяйства и официально во всех документах (определявших взаимоотношения Мельникова с МКХ) рассматривается как опытно-показательное сооружение. Видимо, и это послужило основанием для предоставления участка в центре Москвы под частную застройку.

Участок представляет собой вытянутый

Дом-мастерская  
К. С. Мельникова в Москве,  
1927—1929. Мастерская



в глубину квартала прямоугольник (18Х32 м). Дом отодвинул от красной линии в глубину участка. Перед домом разбили дорожки, устроили газон и цветник, посадили две березы и черемуху. За домом сделали игровые площадки (городки, волейбол), посадили фруктовые деревья, а затем разбили грядки.

Забор, отгораживающий участок от переулка, всегда был прозрачным. Оригинальна конструкция калитки с перекрытым сверху секторообразным заглублением со стороны тротуара, в котором посетитель, ждущий, когда ему

откроют (звонок в дом от калитки), может укрыться от дождя.

В небольшом здании собственного дома Мельников сумел в натуре проверить целый ряд сложных художественно-композиционных и конструктивных приемов, превратив свою квартиру в своеобразную экспериментальную площадку.

В этом доме удивительно все: и планировка, и пространство, и конструкции.

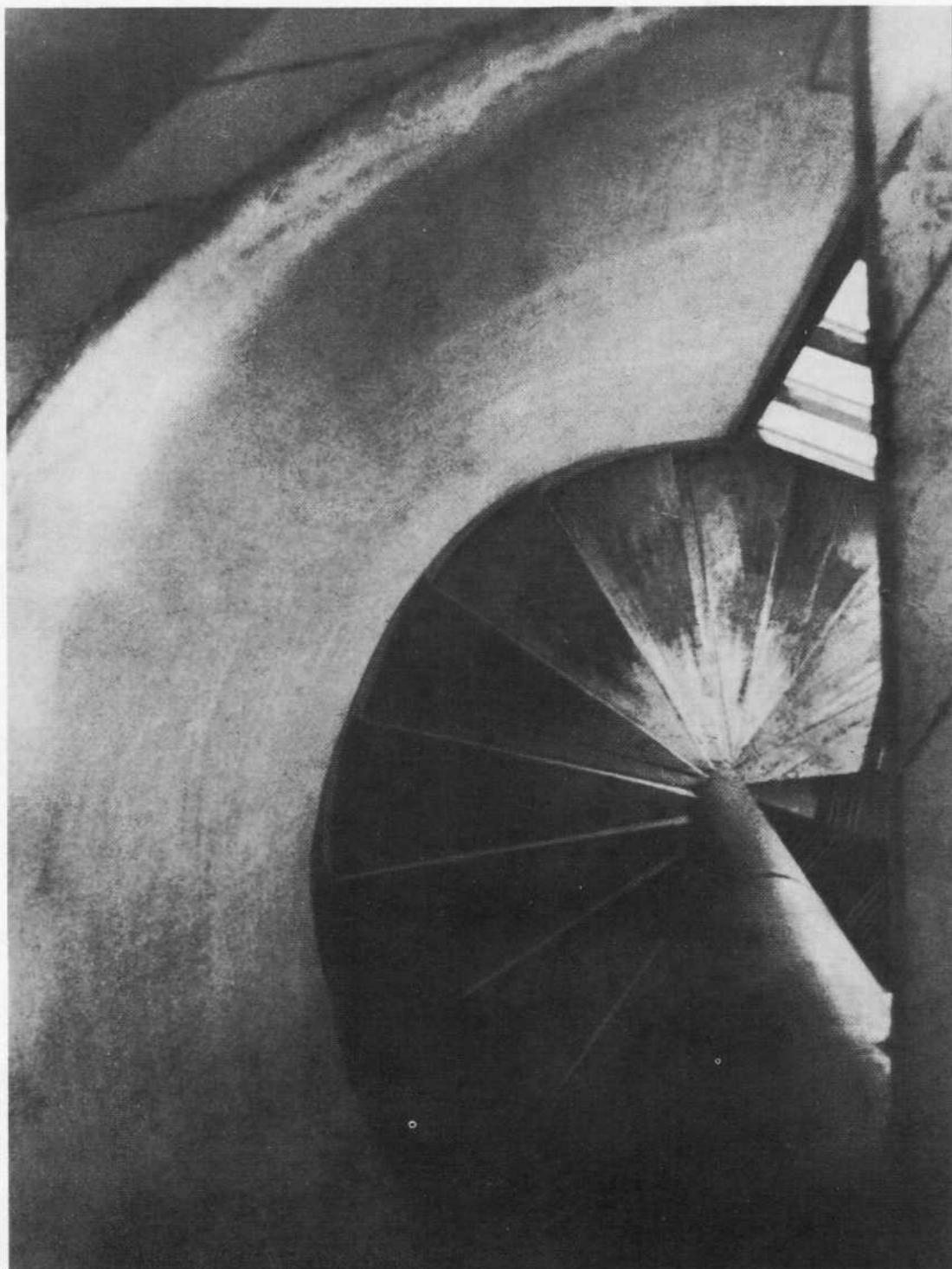
Начнем рассмотрение с конструкций. Стены дома кирпичные, перекрытия деревянные. Ка-



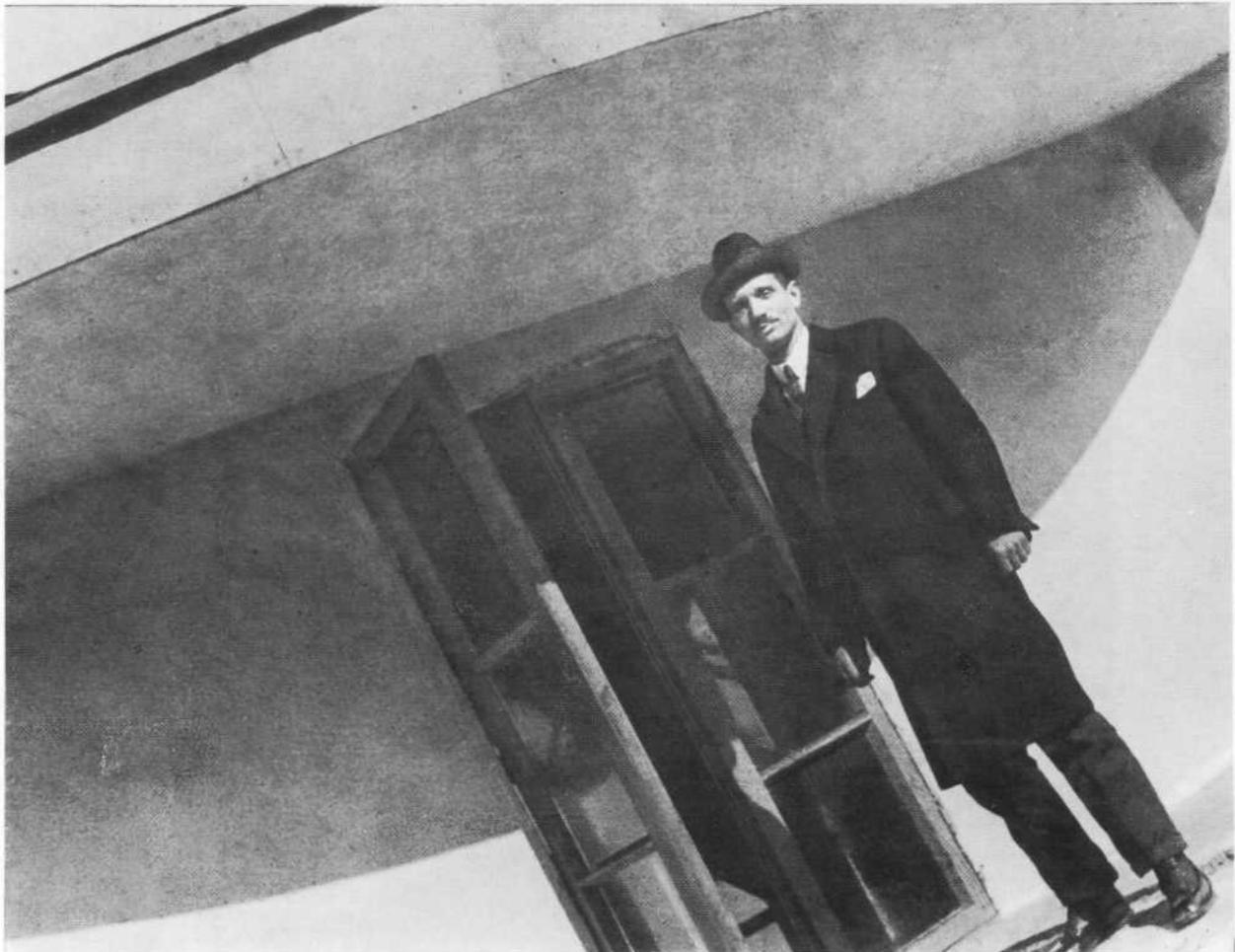
залось бы, что можно придумать нового в сочетании этих традиционных материалов? Однако конструкции и кирпичных стен, и перекрытий не только оригинальны, но и выполнены на уровне технических изобретений. Это также учитывалось, когда дому Мельникова присвоили статус опытно-показательного строительства.

Дом-мастерская Мельникова строился в тот период, когда в стране разворачивалась ускоренная индустриализация (первая пятилетка) и массовое жилищное строительство. Страна вынуждена была на всем экономить — металл

и цемент направлялись прежде всего на промышленное строительство. Не хватало и кирпича. И в то же время требовалось много нового жилья. В этих условиях в массовом жилищном строительстве встала проблема внедрения экономичных материалов и конструкций. В проекте дома Мельникова отразились общие поиски решения этих проблем, но он вел эти поиски на путях, не освоенных другими архитекторами. Свой дом Мельников построил не только из самых дешевых традиционных материалов (кирпича и дерева), но и при максимальной экономии этих материалов.



Дом-мастерская  
К. С. Мельникова  
в Москве,  
1927—1929.  
Внутренняя  
лестница



J

На фундаменте в виде двух пересекающихся колец стены выкладывали особой узорчатой кладкой, создававшей ажурный кирпичный каркас. Сетка каркаса стандартна от фундамента до крыши. Она не меняется на всем своем протяжении — элементы каркаса с шестиугольными просветами повторяются, равномерно распределяя напряжения по всей стене и исключая потребность в несущих столбах и перемычках. Размеры сетки каркаса, просветов и простенков predeterminedены размером кирпича. Причем использовался только целый кирпич (без его битья

на трехчетверки и половинки). Это достигалось путем сдвигов кладки через каждые два ряда то в одну, то в другую сторону. В результате такой конструкции кирпичных стен в наружных стенах обоих цилиндров дома образовалось около 200 шестиугольных просветов, которые можно было заложить или оставить в виде окна. Большая часть этих просветов была заложена, более 60 оставлено в виде окон, а некоторые использованы как ниши. Проемы заполнялись битым кирпичом и строительным мусором, что позволяло сэкономить много кирпича. Кроме того, ячеистый каркас стен создает возможность в процессе эксплуатации дома, не нарушая конструкции стен, менять в случае необходимости расположение оконных проемов — устраивая новые окна в любом месте стены и закладывая существующие, т. е. окна при желании могут «двигаться» по стене. Снаружи и внутри стены оштукатурены.

Столь же оригинальная конструкция деревянных перекрытий. В них нет балок, стропил, наката. Использован только тес, все элементы которого работают конструктивно. Поставленные на ребро доски пересекаются под прямым углом, образуя сетку из квадратных ячеек. Сверху и снизу эта сетка зашита шпунтовым настилом (под прямым углом друг к другу). В результате перекрытие конструктивно работает как единая решетчатая плита — мембрана, в нем нет неработающих элементов. Такое перекрытие сохраняет конструктивную надежность, даже прогибаясь под тяжестью. Например, потолок в мастерской от времени несколько провис (в форме линзы). Но Мельников при ремонте не стал его выпрямлять, объяснив, что выгнутый вниз потолок лучше улавливает свет, отражая его вниз.

А теперь рассмотрим пространственно-планировочную структуру дома. В доме все было приспособлено для жизни конкретной семьи — архитектора с женой и двумя детьми школьного возраста.

Повседневная жизнь семьи протекала в первом этаже.

Небольшая **передняя** (6,3 м<sup>2</sup>), вход в которую устроен в центре уличного фасада, незаметно для посетителя выводит его в правую половину первого цилиндра. С учетом процессов жизни семьи и ее взаимоотношений с посетителями дома предусмотрено оригинальное устройство внутренней двери передней. Одно дверное полотно обслуживает два проема — оно может закрыть переднюю, объединив жилые помещения первого этажа с лестницей, ведущей на второй этаж, или же закрыть вход в эти помещения, объединив пространство передней и лестницы.

Все помещения первого этажа связаны между собой широким **коридором** (11,7 м<sup>2</sup>), расположенным по продольной оси дома. Причем одни помещения (столовая, кухня, туалетная) выходят в этот коридор открытыми проемами до потолка, другие — имеют двери со створками.

**Столовая** (17 м<sup>2</sup>) связана с передней и с лестницей на второй этаж, что включает ее в пространственную структуру престижной части дома, рассчитанной и на посетителей (передняя —



К. С. Мельников на террасе дома-мастерской. Фото А. Родченко

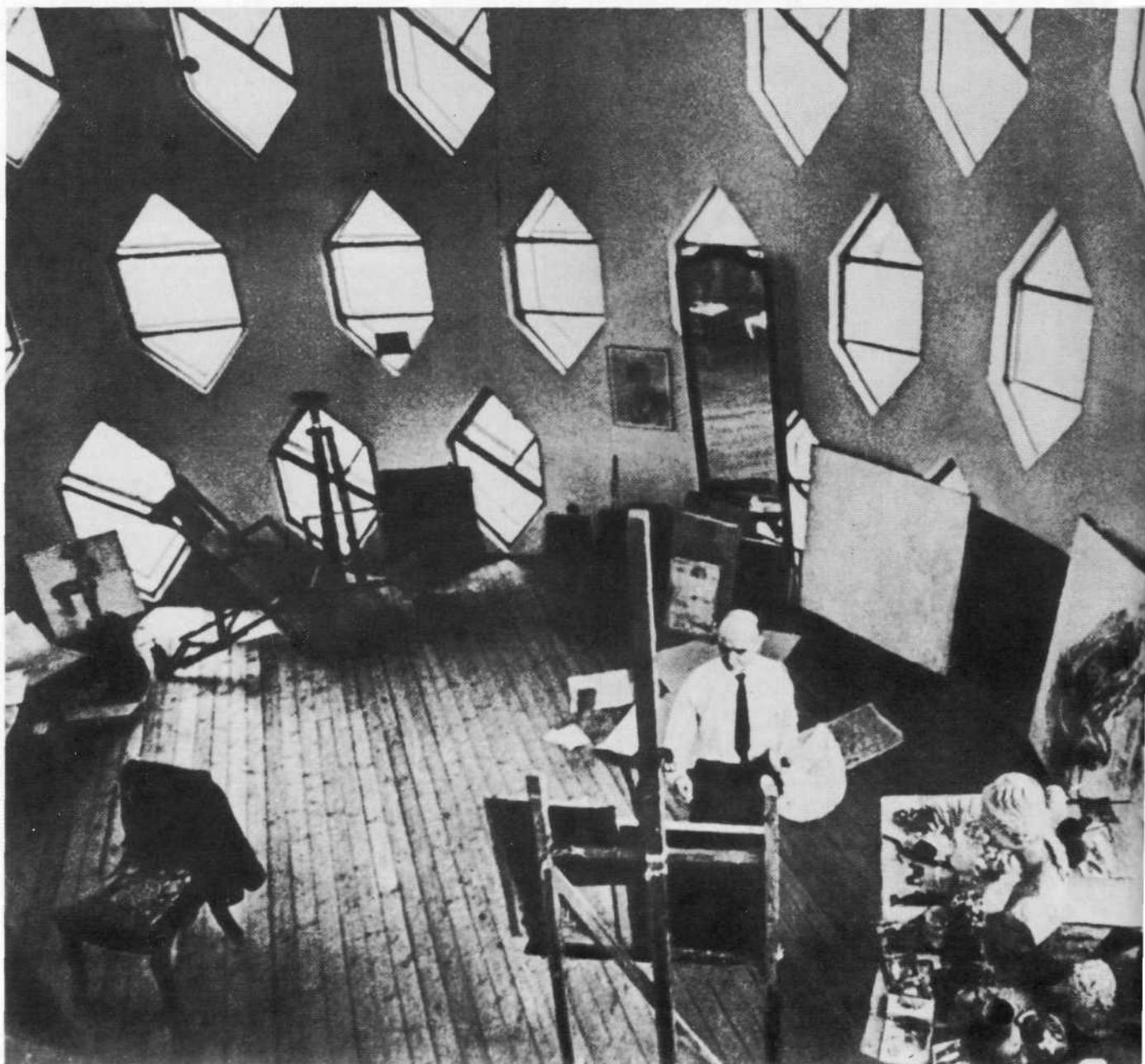
столовая — гостиная — мастерская). Это основное помещение первого этажа, где собиралась семья, где обедали, в том числе и во время приема гостей. Освещается столовая одним шестиугольным проемом и большим прямоугольным окном, выходящим в сторону уличного фасада.

**Кухня** (7 м<sup>2</sup>) примыкает к столовой. В перегородку между этими помещениями встроен буфет, в котором было предусмотрено передаточное окно (для подачи блюд из кухни в столовую), но проем этот не понадобился, так как Анна Гавриловна решила, что ей удобнее носить все через дверные проемы, которые не имели створок. Из кухни хозяйка по переговорной трубке могла общаться с членами семьи, находящимися в других помещениях дома (внутренний «телефон»). В кухне два шестиугольных окна, и еще один такой же проем кирпичного каркаса использован

как ниша — холодный шкаф. Перед окнами рабочий фронт — газовая плита (дом имел газ сразу с момента введения в эксплуатацию) и длинный стол с емкостями. Над плитой стеклянный экран-вытяжка, позволяющий через вентиляцию удалять воздух от плиты, что было особенно важно, так как кухня не имела закрывающейся двери.

К кухне примыкает санитарный узел — **ванная** (с газовой колонкой и одним шестиугольным окном) и **уборная**.

Далее по левой стороне от коридора расположены две небольшие одинаковые **детские рабочие комнаты** (4,5 м<sup>2</sup> каждая). В плане — это сектора круга. В каждой комнате, имеющей по одному шестиугольному окну, все было предназначено для ученических занятий: вблизи окна у перегородки стояли письменные столы (свет слева), полки для книг — и все. На побе-



ленном потолке этих комнат цветные треугольники: желтый — у дочери, синий — у сына.

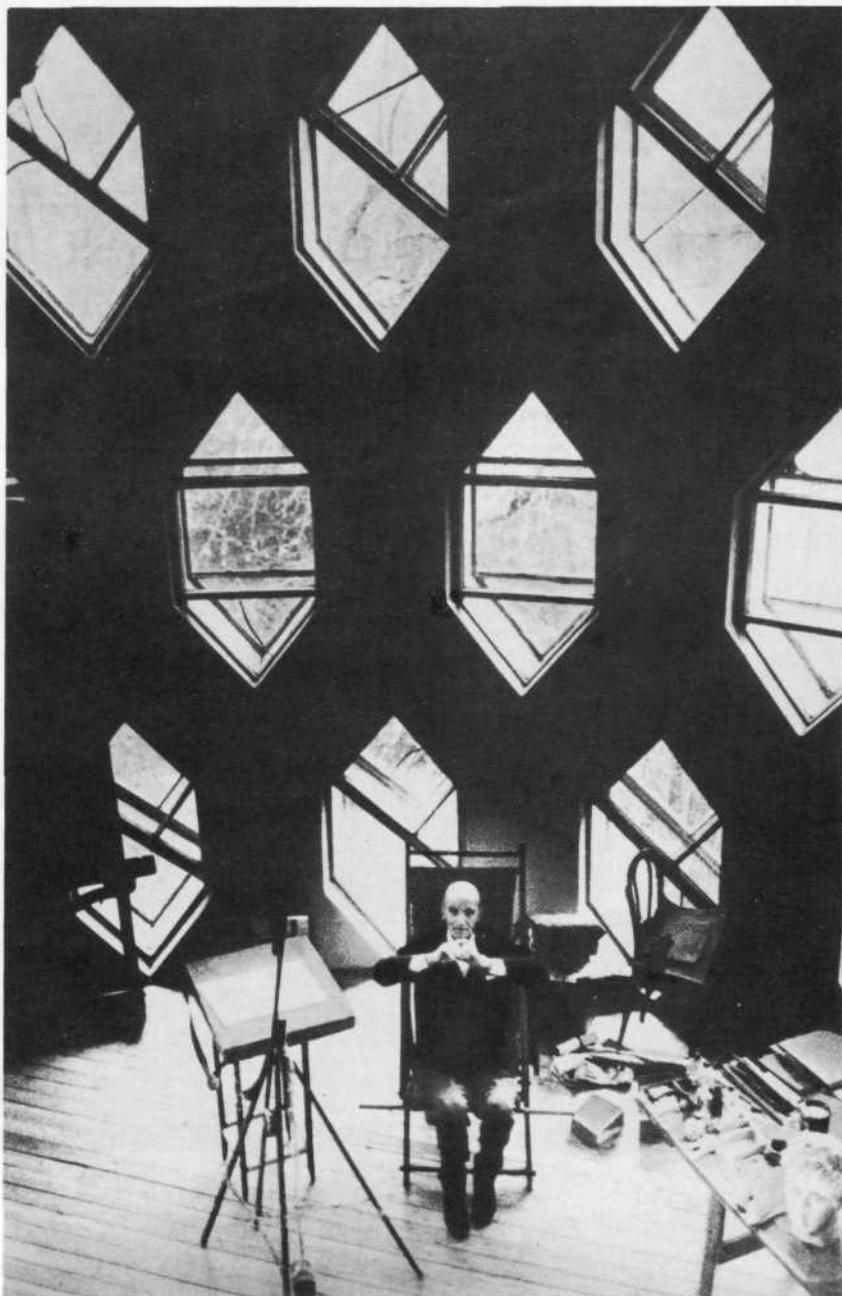
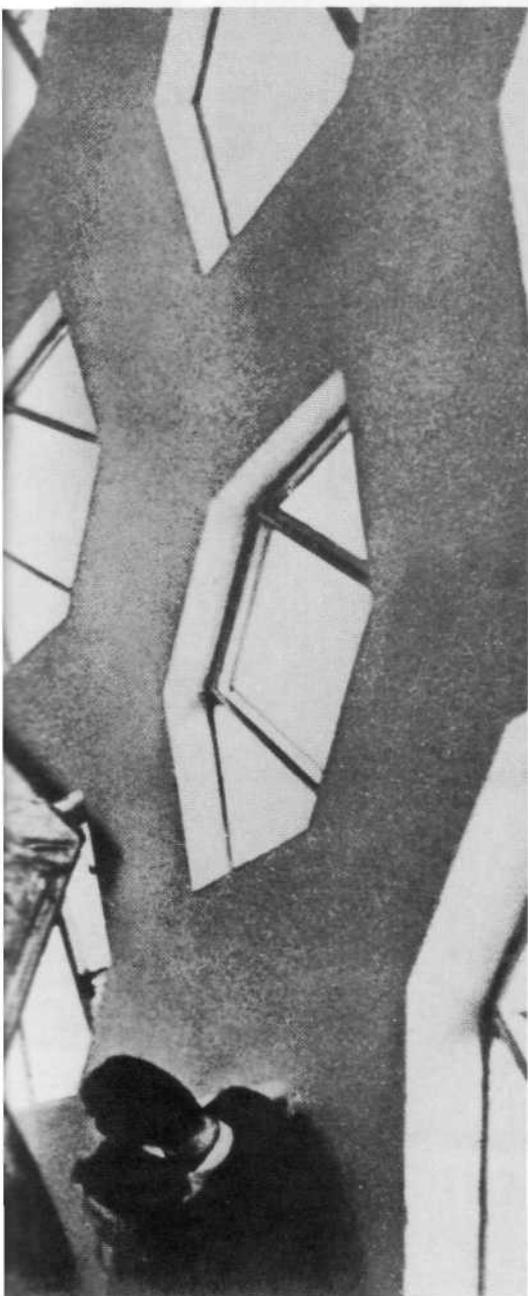
Справа от продольной оси в глубине дома расположена общая **туалетная комната** (11 м<sup>2</sup>), имеющая три шестиугольных окна. В плане — это сектор немногим больше четверти круга (на потолке лилово-фиолетовый треугольник). Вдоль радиальных перегородок встроенные шкафы: справа от входного проема женский (мать и дочь) белого цвета, слева — мужской (отец и сын) желтого цвета. В этой комнате в шкафах хранилась личная одежда всех членов семьи. Здесь переодевались, когда выходили

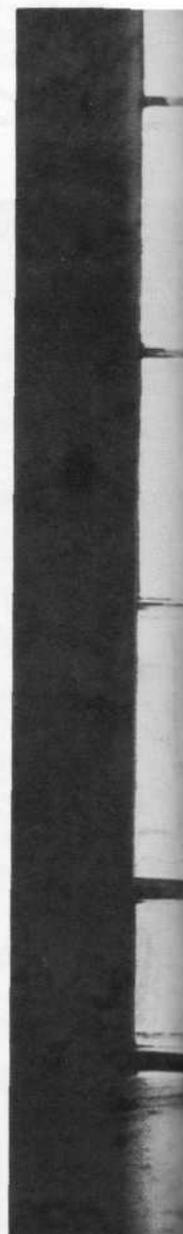
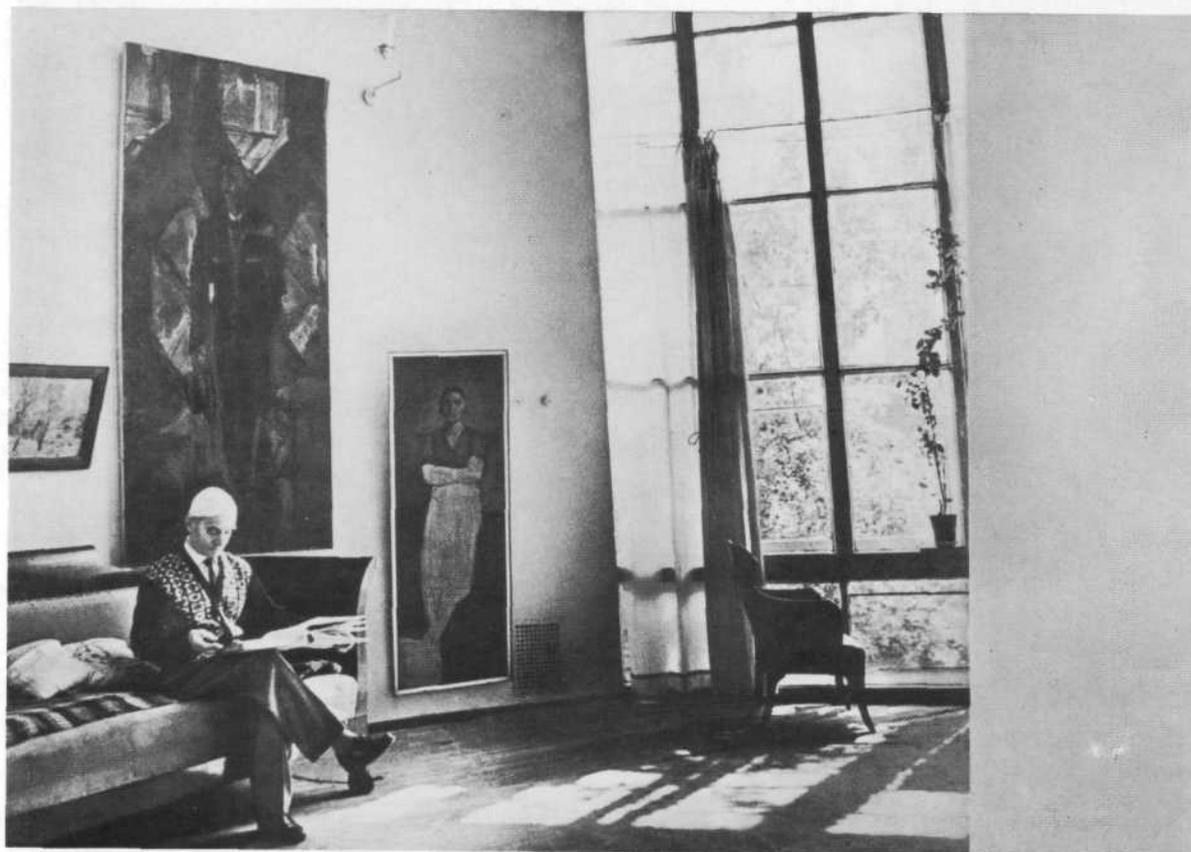
из дома, здесь же переодевались и перед сном (в спальню шли в спальной одежде и в халатах, в спальне не было никаких емкостей для одежды — только крючки для халатов). В туалетной комнате стоял диван, туалетный столик, большое зеркало (трюмо), которое, расположенное в конце продольной оси дома, просматривалось из коридора и даже из столовой.

Рядом с туалетной — **рабочая комната хозяйки** (5,4 м<sup>2</sup>). Здесь был шкаф для белья, рабочее место для глаженья белья, для швейной машины.

Первый этаж, в отличие от второго и третьего, имеет более дробную планировку, так как он наиболее функционально насыщен повседневной жизнью семьи. В «восьмерку» плана здесь включены одиннадцать помещений (включая лестничную площадку). В результате криволинейность наружных стен здесь почти не воспринимается

К. С. Мельников  
в мастерской своего дома



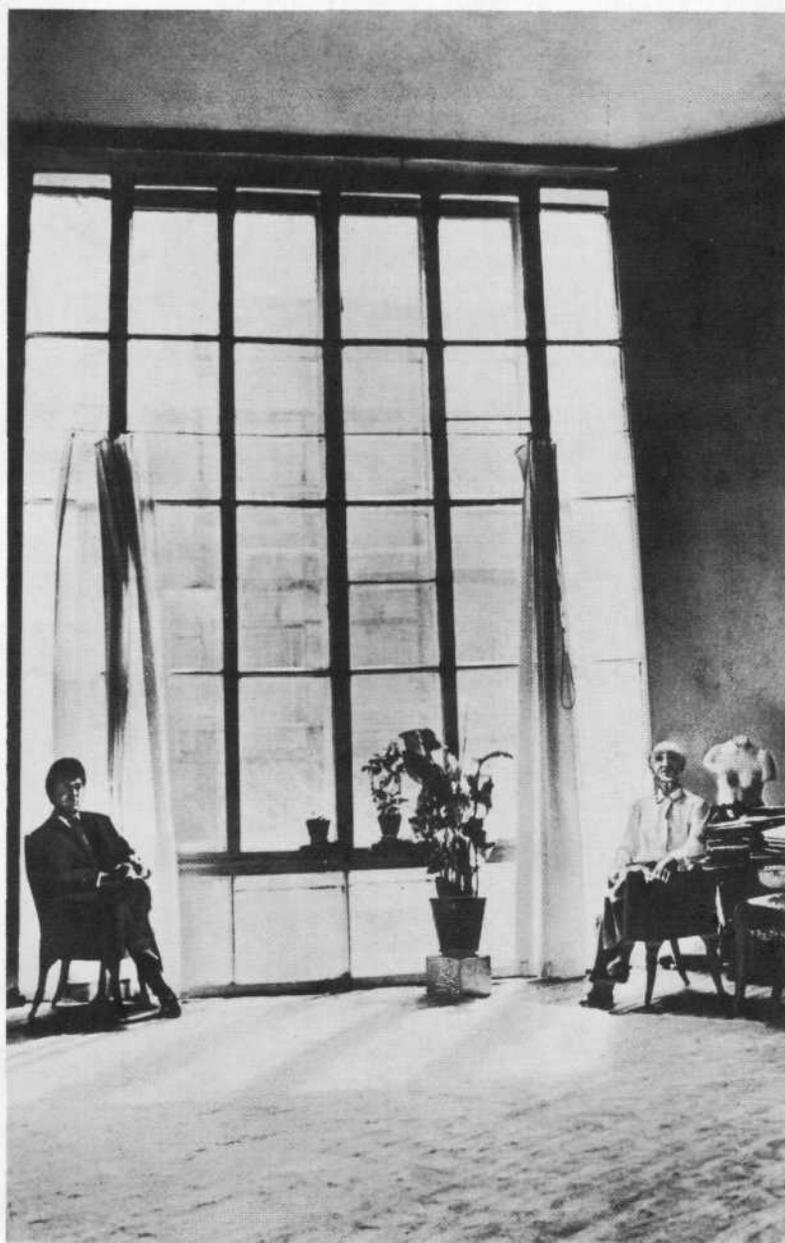


из-за обилия перегородок, образующих прямые углы. Например, столовая — это практически прямоугольное в плане помещение. Отсутствие дверных створок в столовой, туалетной и кухне создает на первом этаже зону переливающегося пространства, стержнем которой является коридор.

В доме имеется подвальный этаж, планировка которого во многом вынужденная. Когда копали котлован под фундамент дома, то обнаружили остатки фундаментов старых построек. Их сохранили, приспособив к ним планировку подвала.

Основное помещение подвала — **камера калорифера** (14,6 м<sup>2</sup>), из которой теплый воздух по каналам расходуется по всем помещениям дома (воздушное отопление позволяет непрерывно обновлять воздух в доме, создавая режим принудительной вентиляции). Топка калорифера соединена каналом с кухней (своеобразный мусоропровод), по нему вниз сбрасывался мусор, который можно было сжечь. Кроме того, в подвале устроены **кладовая** и **погреб** для продуктов.

Над первым этажом находятся три помещения (гостиная, спальня и мастерская), каждое из кото-



К. С. Мельников в своем доме-мастерской



.. К. С. Мельников в гостиной  
своего дома

рых занимает одну из половин «восьмерки» и ограничено криволинейными стенами. В выходящем в сторону переулка цилиндре над первым этажом имеется один этаж, в другом цилиндре — два этажа. Высота помещений первого этажа и спальни (второй этаж) почти одинакова — 2,65—2,70 м, высота гостиной (второй этаж) и мастерской (третий этаж) — более 4,70 м.

На второй этаж ведет достаточно широкая лестница (необходимость вносить мебель), которая, начавшись у передней с прямого марша (ширина почти 110 см), переходит затем в винтовую (ширина 90 см). Выход с лестницы на второй этаж расположен на стыке обоих помещений этого этажа — спальни и гостиной. Створка двери с лестницы на второй этаж складывается: она может открываться целиком, если необходимо внести крупногабаритные вещи.

**Спальня** (43 м<sup>2</sup>) предназначена только для сна, роли которого в жизни человека Мельников придавал особое значение.

Спальня в собственном доме Мельникова была как бы экспериментальной лабораторией, где он на себе и своей семье проверял возможности создания средствами архитектуры максимально благоприятных условий для сна.

Спальня была общая для всех членов семьи. Она освещается двенадцатью шестиугольными окнами. В ней нет никакой мебели, кроме встроенных в пол трех кроватей — двухспальной для родителей и односпальных для сына и дочери. Кровать родителей зрительно изолирована от кроватей детей двумя радиально расположенными перегородками-ширмами (не соприкасающимися между собой и не доходящими до наружных стен).

Самые крупные по площади помещения дома (50 м<sup>2</sup> каждое) — **гостиная и мастерская**. Они одинаковы как по площади, так и по пространственной конфигурации, но одно из этих помещений (гостиная) имеет огромное окно-экран, а другое (мастерская) освещается 38 шестиугольными окнами, образующими сложный орнаментальный рисунок. В натуре облик этих помещений резко различен, они не воспринимаются как одинаковые по размеру. Константин Степанович очень любил приводить этот пример, говоря, что различие в облике гостиной и мастерской убедительно свидетельствует, что для архитектуры важна не столько абсолютная величина, сколько относительная, так как много зависит от архитектурного решения. Например, в гостиной кроме основного большого окна есть еще малое восьмиугольное окно. Оно сообщает масштаб помещению. Первоначально это окно не был предусмотрено — все просветы кирпичного каркаса наружной стены гостиной планировалось заложить. Однако в процессе строительства Мельников обратил внимание, что через этот просвет в гостиную попадает луч солнца, появившегося из-за высокого соседнего дома, — и окно было оставлено, причем ему, единственному в доме, была придана восьмиугольная форма.

Гостиная — это парадная комната дома. Здесь принимали гостей (но обедали в столовой первого

этажа) — музицировали, беседовали. Обстановка гостиной подчеркивала ее назначение — пианино, диван, кресло, круглый стол.

Мастерская — это место работы самого Константина Степановича. У него не было постоянных помощников, а значит и закрепленных за кем-то, кроме него, рабочих мест. Рабочий стол был там, как правило, один, иногда два. Эскизы и даже окончательное графическое выполнение проекта Мельников предпочитал всегда делать сам, лишь изредка привлекая помощников. Как художник, он ценил возможность с антресольного внутреннего балкона мастерской рассматривать разложенные по полу эскизы, проекты, рисунки, живописные работы.

С антресольного балкона существует выход на **террасу**, огражденную глухим парапетом (с разрывом над окном-экраном гостиной). Кровля была сделана ребристой и покрыта железом, поверх которого был устроен горизонтальный деревянный решетчатый настил. Вода через ритмично расположенные в основании парапета отверстия стекала в наклонные желоба и отводилась в водосточные трубы, укрепленные в стыках цилиндров. Над частью террасы устроен козырек (продолжение круглого перекрытия мастерской). Летом на террасе пили чай, отдыхали на воздухе, использовали ее и как солярий.

Этот небольшой дом, объемно-пространственная композиция которого, казалось бы, образована из простых геометрических форм (два цилиндра), производит на посетителя впечатление необычайно пластичного архитектурного произведения. Смена пространственных впечатлений в интерьере поражает своим разнообразием, которое трудно подозревать при взгляде на внешний облик дома.

Дом Мельникова еще не раз будет анализироваться как выдающееся произведение архитектуры XX века. И для такого анализа будут необходимы не только проектные чертежи, но и точные обмеры здания. Такая работа была проделана в 1982 году специалистами института Спецпроектреставрация под руководством В. Резвина.

Вопреки первоначальным предположениям обмеры оказались очень сложными и заняли у группы квалифицированных специалистов около двух месяцев. Оказалось, что проектная четкость простых геометрических форм в натуре имела более сложную пластику. Например, при обмере винтовой лестницы на второй этаж обнаружилось, что на одном участке образующая цилиндра почти перешла в плоскость; это привело к утолщению наружной стены. В месте пересечения цилиндров устроен выступ, за которым вентиляционный канал — так вот, оказалось, что ребро этого выступа не вертикальное, а закручивается наподобие штопора. Было обнаружено и много других отклонений от строгой геометрии в объемно-пространственной структуре дома.

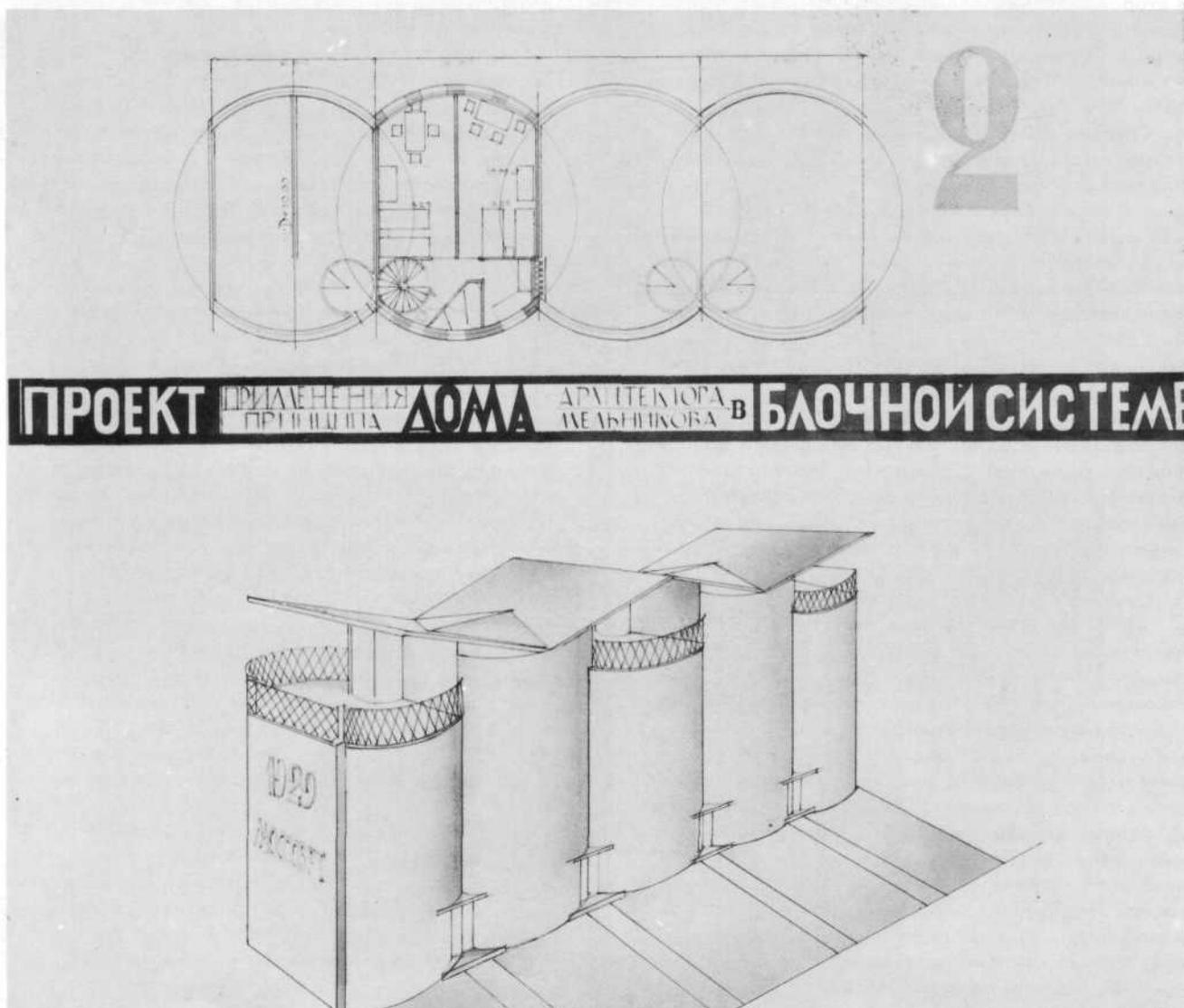
В доме есть альбом, где многие из тех, кто его посетил, оставляют свои отзывы. Среди авторов отзывов много известных деятелей культуры. Оценки архитектурных достоинств до-

мв, как правило, очень высокие. Я не буду приводить этих оценок, как и оценок дома в нашей архитектурной печати 30—50-х годов, когда дом оценивался резко критически. Приведу лишь отзывы, относящиеся к первым годам функционирования дома, когда он рассматривался как опытно-показательный объект. Дом был завершен строительством в конце 1929 года и сразу же стал объектом паломничества. Шли экскурсии и одиночки, люди самых различных профессий.

Группа учащихся Омского художественно-промышленного техникума оставила такую запись:

«Мы очень восхищены организацией всего дома, всего быта... Мы в Сибири после окончания техникума постараемся претворить в жизнь идеи автора... Будьте уверены, что Ваши искания нами, молодыми проектировщиками, будут со всей настойчивостью продолжаться и углубляться» (1 февраля 1930 года).

Слесарь из Донбасса писал: «Посмотрев конструкцию цилиндрического дома, считаю, что дерзость автора опрокинула устои старых правил архитектуры. Замечательный уют, разумное использование полезной площади и наличие



**ПРОЕКТ ПРИМЕНЕНИЯ ПРИНЦИПА ДОМА АРХИТЕКТОРА МЕЛЬНИКОВА В БЛОЧНОЙ СИСТЕМЕ**

1 | 2

Проект блокированного дома из цилиндрических секций, 1929

1 — перспектива и план типового этажа варианта

с двухкомнатными квартирами; 2 — разрез, фрагмент фасада и план типового этажа варианта с однокомнатными квартирами

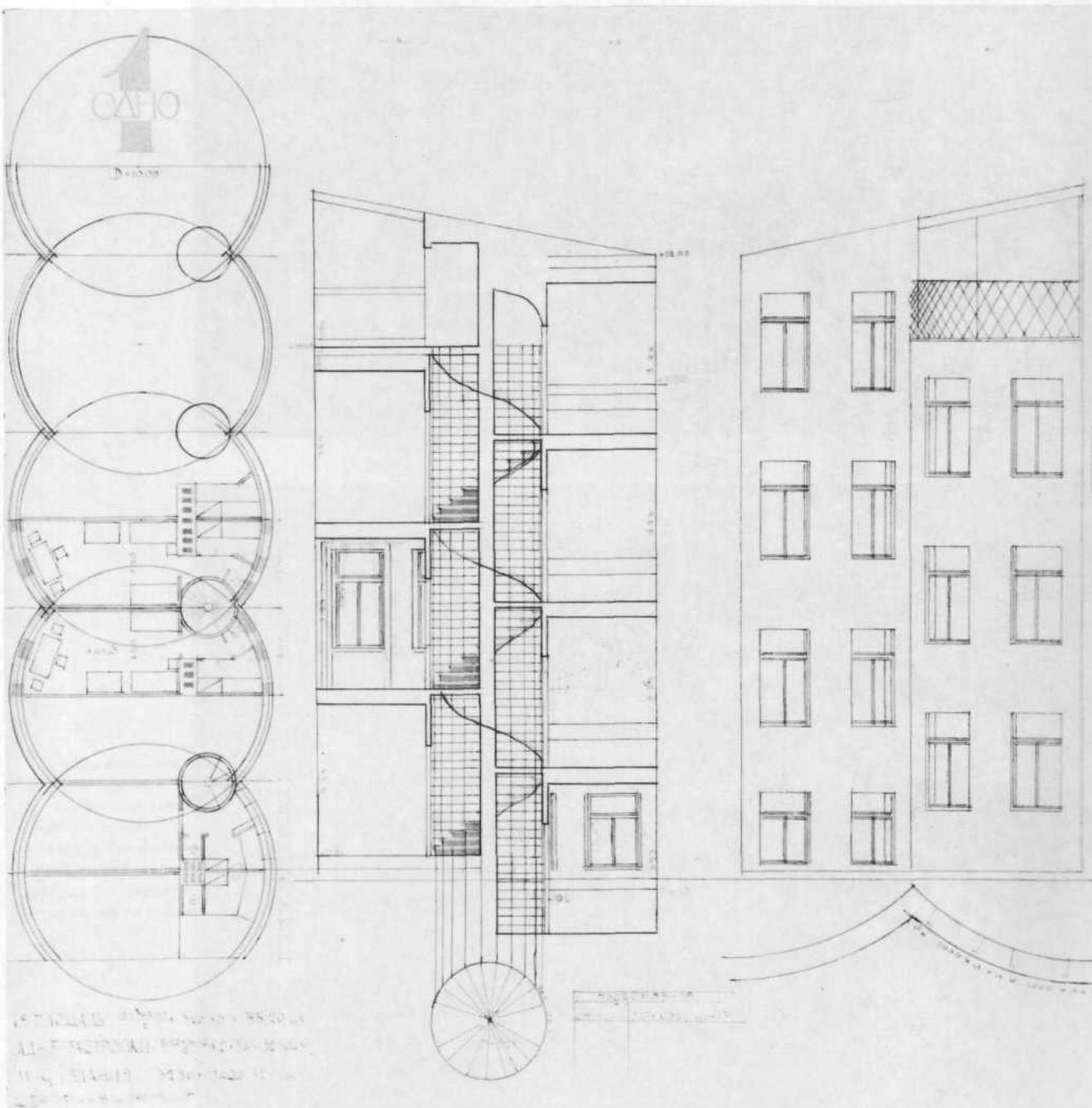
полных удобств. Думаю, что надо заняться строительством таких домов в будущих соцгородах» (18 мая 1930 года).

Еще одна запись: «Как инженер и как художник, осмотрев дом архитектора К. С. Мельникова, я получил громадное удовлетворение смелым и красивым разрешением, всей постройкой дома в целом и мельчайшей продуманности отдельных деталей. Оригинальность конструкции и общая компоновка помещений является с моей точки зрения исключительно удачной» (19 мая 1930 года).

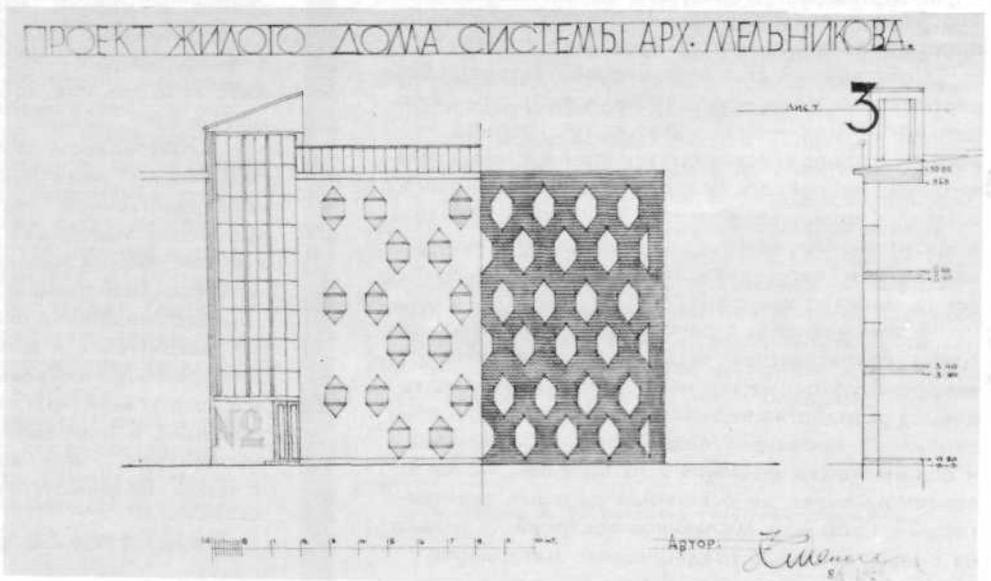
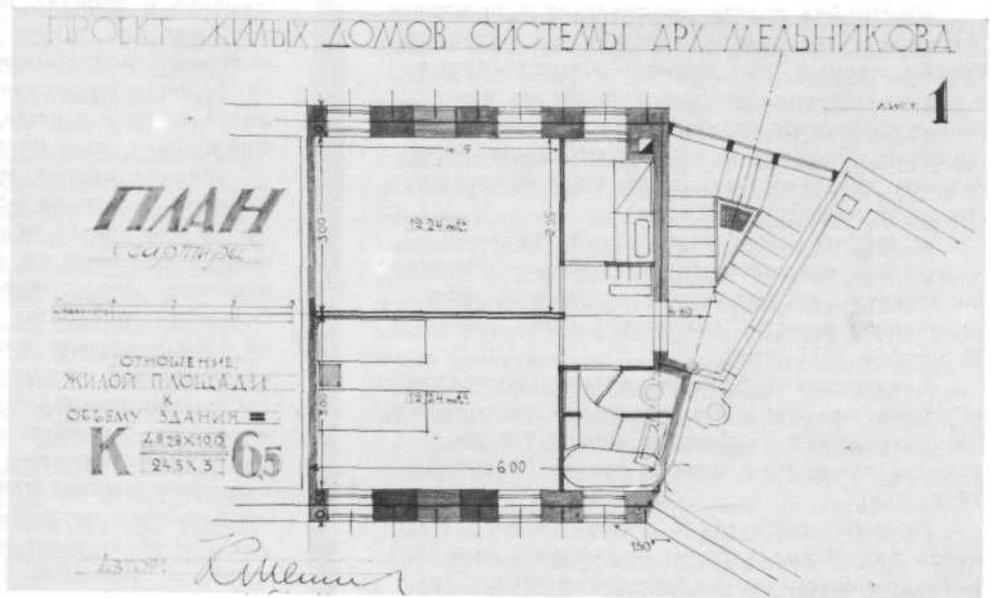
Посетители из Германии: «Интереснейшая

постройка не только Москвы, но и Европы. Разнообразные идеи осуществлены практически. Особенно своеобразна спальня» (9 декабря 1930 года).

Вот какую запись оставил известный теоретик градостроительства Н. Милютин: «Конструкцию считаю исключительно интересной и смелой. Планировка не только оригинальна, но и экономична, красива и функционально разумна. Эту систему надо бы попробовать для ряда общественных зданий (ясли, детский сад, столовая и т. д.)» (13 апреля 1931 года).







1  
2  
3

Проект секционного жилого дома, 1929  
1 — план квартиры; 2 — система перекрытий и схема блокировки корпусов; 3 — фасад, разрез и структура кирпичной кладки стены

Проект дома-коммуны из системы цилиндрических корпусов, 1929  
1 — генплан (варианты размещения домов-коммун в комплексах); 2 — планы, разрез

«Постройка проста, оригинальна и практична и перспективна как все творчество строителя. Вполне отвечает духу времени. Симптом роста и движения вперед вообще. Если бы все у нас имело такие перспективы роста и темпы и наше молодое общество имело бы побольше таких творцов, человечество было бы выше на несколько голов» (3 сентября 1933 года).

А вот что написал известный художник и историк искусства Игорь Грабарь: «Никогда не завидую, но, уходя отсюда, поймал себя на чувстве зависти: хотелось бы так пожить» (8 октября 1933 года).

Следующий посетитель оставил такую запись: «Поражен замыслом и выполнением задуманного. Завидовать как т. Грабарь не хочу, а пожить в таком помещении очень хочется» (24 октября 1933 года).

На основе проекта собственного дома К. Мельников разработал «проект применения принципа цилиндрического дома в блочной системе». Это блокированный дом из врезанных друг в друга на четверть радиуса цилиндрических трех-четырёхэтажных секций с винтовыми лестницами и малометражными квартирами на каждом этаже. Были разработаны два варианта: с двухкомнатными (кухня, ванная, уборная) и с однокомнатными квартирами (кухня-ниша в передней, уборная). Причем во втором варианте уровень пола в квартирах примыкающих друг к другу секций сделан с перебивкой на пол-этажа.

Наряду с блокированным домом на базе цилиндрических секций Мельников запроектировал оригинальный по композиции дом-коммуна, состоящий из четырех цилиндров. Центральный цилиндр на всех этажах включает в себя обширный холл-столовую; в трех врезанных в него цилиндрах жилые ячейки на одного и двух человек, санитарный узел, общая комната отдыха и т.д.

Третий проект — это трехэтажный секционный дом, в котором стены выложены «по системе Мельникова» (два ряда шестиугольных окон на каждом этаже). В каждой секции две прямоугольные в плане двухкомнатные квартиры и трапезиевидная в плане лестничная клетка, что позволяет создавать пластичные объемно-пространственные композиции жилого дома.

Собственный дом Мельникова и проекты блокированного дома — дома-коммуны и дома секционного типа — появились в тот период, когда в стране в условиях ускоренной индустриализации требовалось большое количество нового жилья. Строившиеся тогда в Москве четырех- и пятиэтажные дома с двух-трехкомнатными квартирами заселялись покомнатно, что естественно снижало комфорт.

В этих условиях с особой остротой в массовом строительстве встали две проблемы: 1) внедрение экономических материалов и конструкций, 2) разработка экономичной квартиры на одну семью. В проектах Мельникова отражались и общие поиски решения этих проблем, но он вел поиски на путях, не освоенных другими архитекторами. Свой дом Мельников построил не только из самых дешевых традиционных материалов

(кирпича и дерева), но и при их максимальной экономии: в стенах «кирпичный каркас» заполнен строительным мусором, а в перекрытиях нет балок (использован только тес, причем подшивка потолка и настил пола работают в системе конструкции перекрытия, удешевляя его).

Малометражная жилая квартира на семью в конце 20-х годов признавалась экономичной лишь в том случае, если стоимость жилой площади в ней была не выше, чем в коммунальной квартире. Это ставило перед архитекторами большие трудности. Приходилось экономить на всем и прежде всего на кубатуре здания, исключая все «лишние» помещения (коридоры, лестничные площадки и т. д.). Учитывая все это, и следует оценивать малометражные квартиры в блокированном доме Мельникова. Здесь виртуозно решена планировка — на минимальной по размерам площади созданы условия для отдельной семьи выше по уровню бытового комфорта по сравнению с коммунальными квартирами.

Приведу мнение самого Мельникова о собственном доме, которое он высказал в 1929 году сотруднику журнала «Рабис»: «Моя последняя работа... так называемый «круглый дом». Основное, что отличает его от других домов, это введение принципа распределения всех действующих сил на систему равномерного распределения этих сил по конструкции. Здесь применена система деревянных безбалочных перекрытий, что значительно облегчает вес здания. Далее, аннулированы столбы как опора и перемычки проемов в стенах дома. Что это дает? Прежде всего это дает возможность применять строительный материал меньшей прочности, при равной прочности самого дома. Материала взято значительно меньше, да и притом более дешевого. Отсюда — ряд экономических выгод при том же эффекте. Постройка обходится значительно дешевле, примерно на 20—25%. Есть и экономия в топливе.

Кроме этих конструктивных особенностей, этот дом имеет и ряд бытовых особенностей в устройстве жилья: мною употреблен принцип распределения жилых помещений не применительно к членам семейства персонально, а по функциям этих жилых помещений. Так, например, спальня, — одна, и это только спальня, это дает возможность соблюдения наибольшей гигиены»<sup>1</sup>.

В собственном доме-мастерской наряду с оригинальными конструкциями и необычной пространственной организацией функциональных процессов Мельников использовал и целый ряд художественных находок, экспериментируя с формой, пространством и освещением.

Круглая форма плана дома-мастерской может рассматриваться и в общем ряду творческих поисков по преодолению однообразия геометрии прямого угла. В круглой форме видели и отказ от традиций, и преодоление однообразия в новой архитектуре. Такое же внимание уделяли тогда и иным непрямоугольным формам плана —

<sup>1</sup> Рабис — 1929. — № 46. — С. 8.

треугольным, ромбовидным, трапециевидным и т. д. Мельников интенсивно использовал эти формы в своих проектах, причем не только в планах, но и в разрезах (заменял вертикальные стены наклонными, ломаными, вогнутыми и т. д.).

В доме-мастерской Мельников последовательно отказывается от прямоугольного плана, стремясь использовать криволинейность стен для создания новых художественных эффектов прежде всего в интерьере. В этом небольшом по размерам сооружении Мельникову удалось в натуре проверить целый ряд приемов организации пространства с использованием криволинейных стен: почти прямоугольное помещение, у которого лишь одна короткая стена криволинейна (столовая, комната хозяйки); вытянутое по пропорциям помещение с тупым углом и криволинейной длинной стеной (передняя, кухня); помещения, представляющие в плане секторы круга, разные по величине угла (туалетная, детские, рабочие комнаты).

Наибольший интерес представляют, конечно, помещения второго и третьего этажей, где в стенах использовано сочетание вогнутых и выпуклых кривых. Особенно острое сопоставление этих кривых в гостиной, где выпуклая криволинейная стена — элемент консольного выступа, нависающего над частью помещения.

Как это будет восприниматься, не будет ли этот консольный выступ давить? — проверить можно было лишь в натуре. И выяснилось, что выступ этот, обогащая пластику интерьера, зрительно не давит.

Вся эта сложная пространственная симфония неотделима от экспериментов с приемами освещения различных помещений.

В 20-е годы архитекторы путем внедрения в строительство каркасной системы получили возможность устраивать горизонтальные окна и даже стеклянные стены-экраны. Эти приемы освещения интерьера прежде всего и использовались тогда архитекторами. Использовал их и Мельников.

Но его интересовало более сложное сочетание контрастов освещения для повышения психологического эффекта восприятия интерьера, «включение» наряду с одним мощным естественным «светильником» (окно-экран гостиной) максимально рассредоточенных световых «точек» (38 окон в мастерской, 12 — в спальне). В мастерской Мельников использовал совершенно неожиданный прием освещения интерьера: «ковровый» орнамент нестандартных по форме окон, расположенных с перебивкой в три яруса (причем в среднем ярусе один рисунок переплетает, в двух других — иной). Это придавало интерьеру совершенно необычный облик и создавало идеальную освещенность рабочего места (свет шел со всех сторон, и рука не затеняла чертеж).

Проектируя жилье, архитектор всегда в той или иной форме проявляет себя как личность, выявляет свое понимание быта, семейной жизни, форм общения, методы и привычки своей работы. Все это безусловно проявилось и в доме Мельникова.

Мельников проектировал и строил дом в годы своего «золотого сезона», когда ему во всем сопутствовал успех и он получил мировое признание. В таких условиях он мог, казалось бы, многое подчинить в своем доме-мастерской внешне показной, престижной стороне, создав дом-студию всеми признанного маэстро. Но, несмотря на всю оригинальность архитектурно-художественного решения, дом создавался Мельниковым именно для себя, для своей семьи. И это ощущается в любой части дома. Весь интерьер как бы обращен внутрь семейно-творческих процессов. Отсюда удивительное ощущение уюта этого дома, который одновременно поражает обилием художественно-композиционных находок и открытий.

Сейчас для многих очевидно, что дом-мастерская Мельникова в Москве — это одно из наиболее оригинальных сооружений из числа построенных в столице за годы Советской власти, что это произведение Мельникова входит в золотой фонд архитектуры XX века. И тем более интересна нам сейчас критика этого здания его современниками. Особенно разносторонней критике оно подвергалось со стороны членов ВОПРА, которые не только осуждали формальные поиски Мельникова, но и ухитрялись видеть в скромном жилом здании враждебные классовые черты. Характерна в этом отношении оценка дома-мастерской одним из идеологов ВОПРА — А. Михайловым, который писал: «В погоне за эксцентрической конструкцией, за новизной форм Мельников построил дом в форме двух вертикальных цилиндров, всеченных друг в друга на одну треть диаметра.

Эксперимент Мельникова направлен лишь на усовершенствование, на оригинальную трактовку архитектурного выражения определенной формы — жилой буржуазной ячейки... работа по эстетизации особняково-замкнутых форм индивидуального жилища, по повышению его ценности и привлекательности через посредство всяких конструктивных и эстетических эффектов классово враждебная пролетарской архитектуре.

И в отношении художественной выразительности Мельников не дал ничего положительного, так как его оперирование всеченными цилиндрами — это игра «чистых» конструкций, идейно выхолощенная и тем самым толкающая к формалистски-эстетскому созерцанию»<sup>1</sup>.

Опыт истории архитектуры свидетельствует, что как бы ни изошрялись в аргументах критики, пытаясь «развенчать» выдающееся произведение, находящееся на уровне художественных открытий, сами эти произведения не становятся хуже в глазах потомков, прорываясь к ним сквозь мутную завесу разносторонней критики. Однако неизменно проигрывают в глазах потомков те критики, которые не только не поняли значительности этих произведений, но и пытались, «раз-

<sup>1</sup> Михайлов А. Группировки советской архитектуры. — М.-Л., 1932. — С. 58.

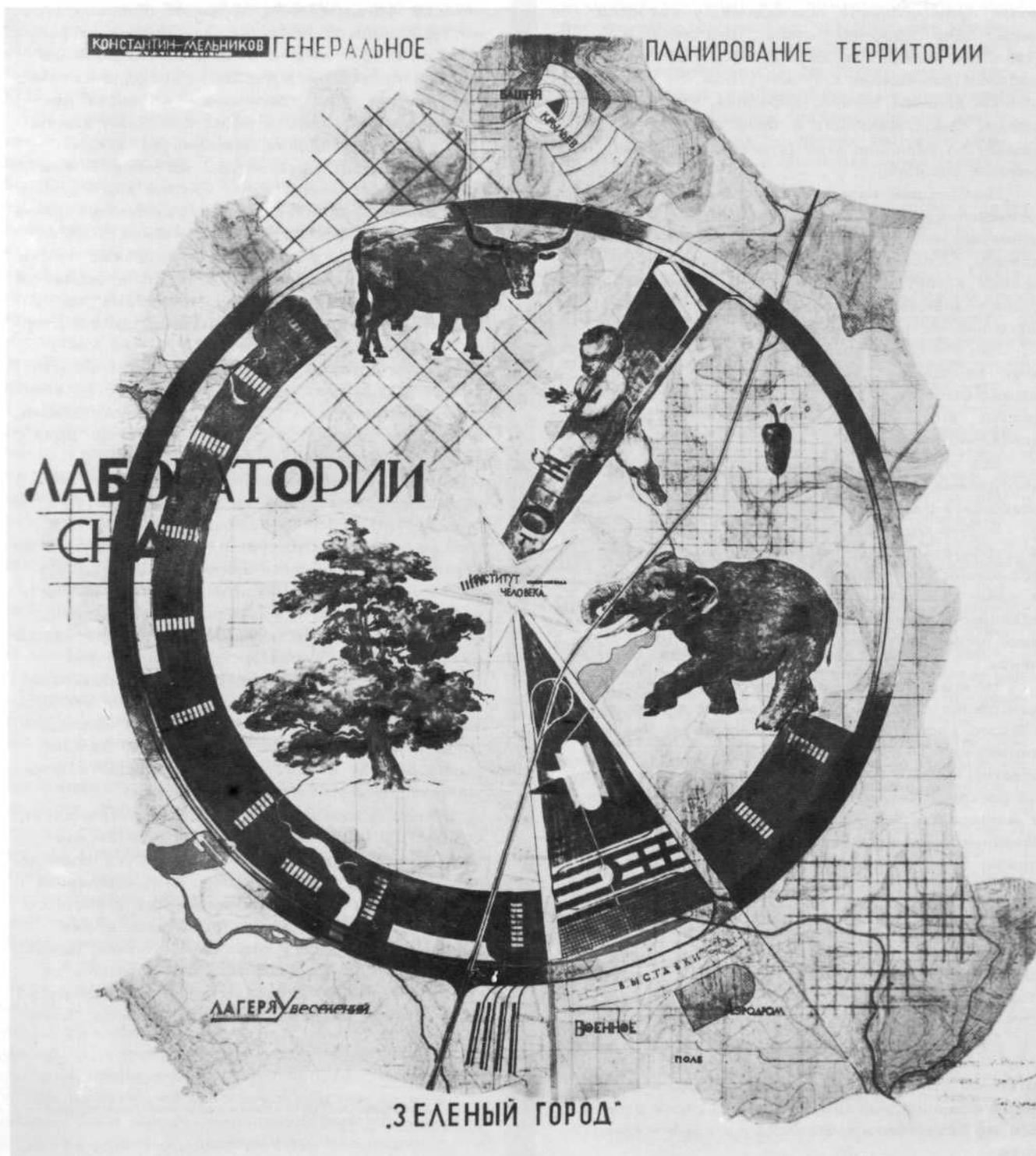
венчивая» их, нажать себе политический капитал. Так произошло и со многими хулителями Мельникова.

## Зеленый город

На рубеже 20—30-х годов, когда в ходе индустриализации страны был реально поставлен вопрос о строительстве новых городов и жилых комплексов, в стране развернулась вторая градостроительная дискуссия.

Первая градостроительная дискуссия происхо-

дила в начале 20-х годов. Поводом для нее послужили попытки возродить общество городов-садов, возникшее еще до революции на базе концепции Говарда. Сторонники этой концепции считали, что главным при создании новых жилых комплексов для рабочих является максимальное улучшение санитарно-гигиенических условий жилища и предлагали строить одно-квартирные дома, расположенные среди зелени. Противники концепции обвиняли ее сторонников в попытках навязать рабочим индивидуалистический быт и противопоставляли многоквартир-

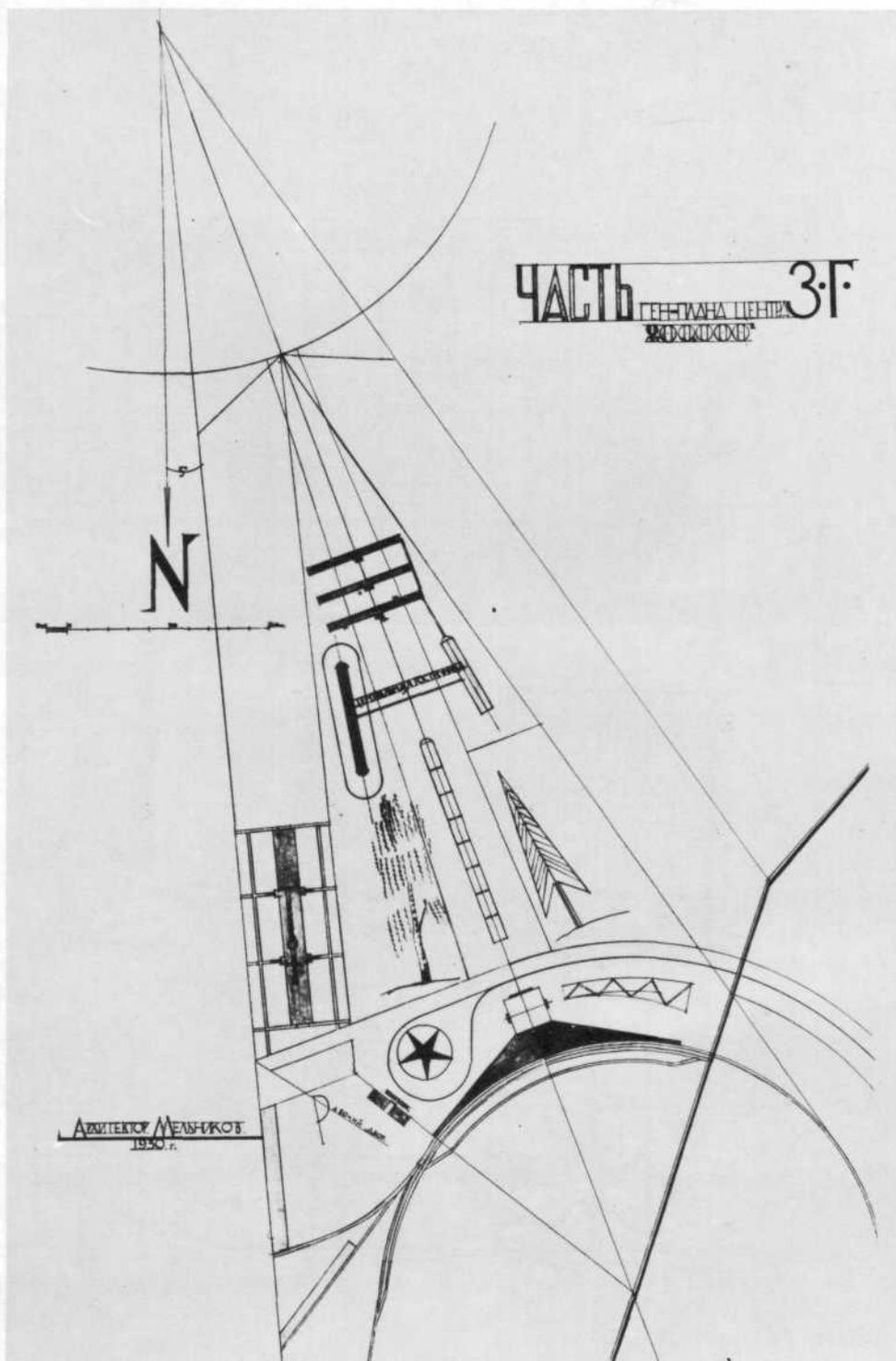


ным домам дома-коммуны с обобществленным бытом.

Вторая градостроительная дискуссия проходила в условиях, когда идея коллективизации быта уже стала общепринятой и велись поиски архитектурного оформления этой идеи. Среди многочисленных градостроительных концепций, полемизировавших между собой на рубеже 20—30-х годов, наиболее популярными были три: концепции соцгорода (Л. Сабсович, братья Веснины и др.), концепция дезурбанизма (М. Охитович, М. Гинзбург и др.) и концепция

динамического развивающегося города (Н. Ладовский). Сторонники этих концепций участвовали в конкурсах на проекты новых городов и жилых районов, строившихся вместе с гигантами промышленности (Магнитогорск, Автострой, Сталинград и т. д.).

Однако наряду с конкурсами на жилые комплексы, связанные с производственной зоной, в 1930 году был проведен конкурс на необычный, принципиально новый тип города — город отдыха в зеленой зоне Москвы. Идея создания такого города, который получил название Зе-



1 | 2

Зеленый город (город отдыха) под Москвой. Конкурсный проект, 1929—1930  
1 — генплан; 2 — фрагмент генплана

ленный город, широко обсуждалась в печати и вызвала большой общественный резонанс. Зеленый город рассматривался не просто как место отдыха, а как некая модель жилищного комплекса будущего, где жители Москвы в процессе отдыха приобщаются к новому типу обобщественного быта.

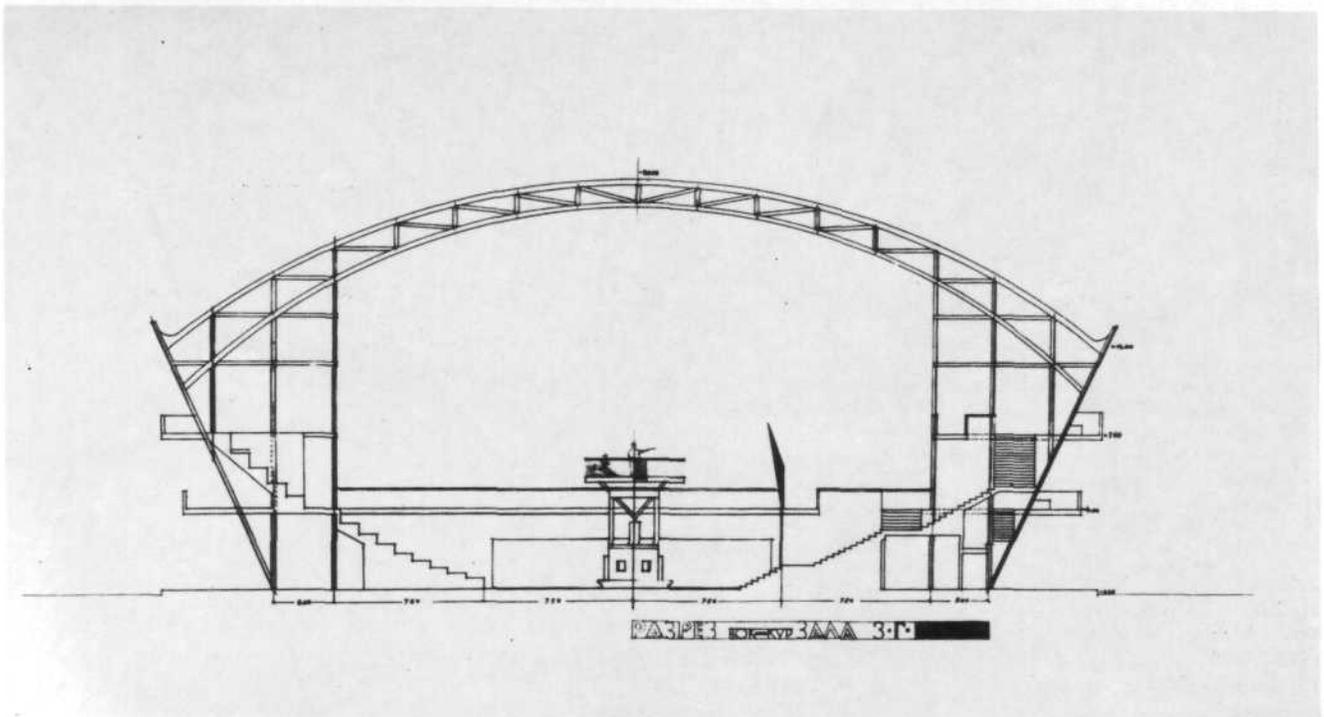
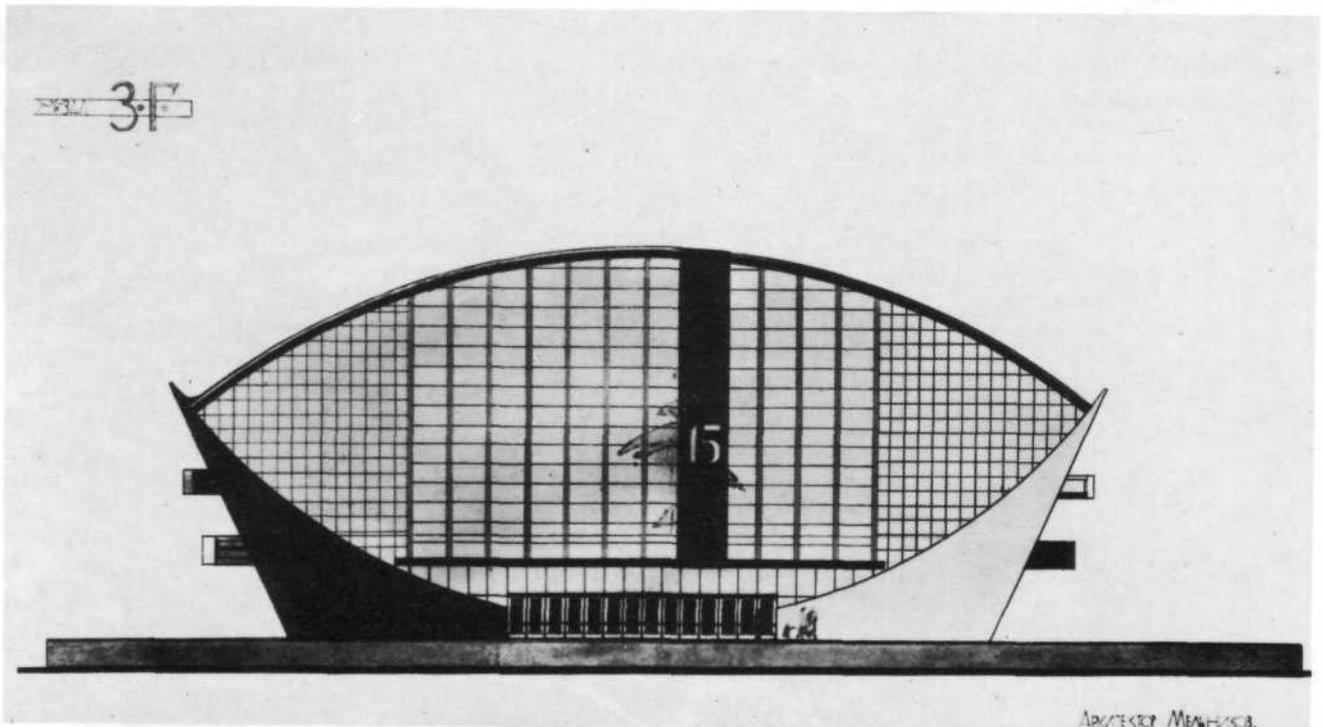
Был выбран один из лучших по своим природным достоинствам участок недалеко от Москвы вблизи электрифицированной железной дороги в 15 тысяч гектаров, из которых 11 тысяч — охранный лесная зона. По предваритель-

ным расчетам Зеленый город должен был обслуживать 100 тысяч человек. По программе конкурса Зеленый город состоял из нескольких рай-

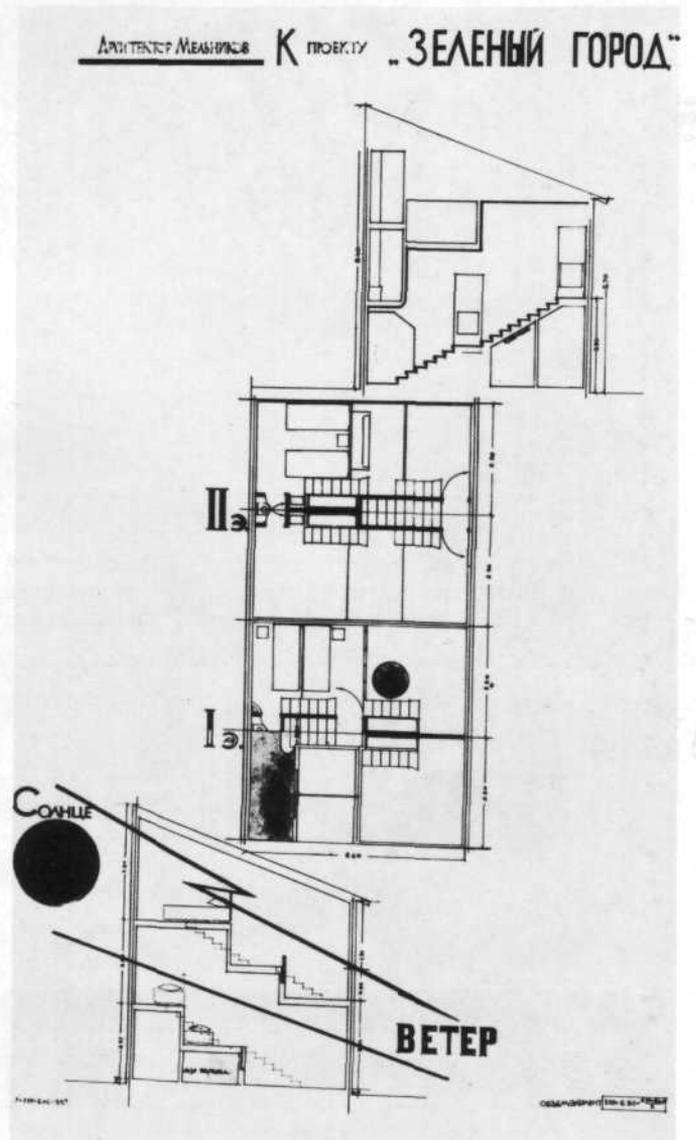
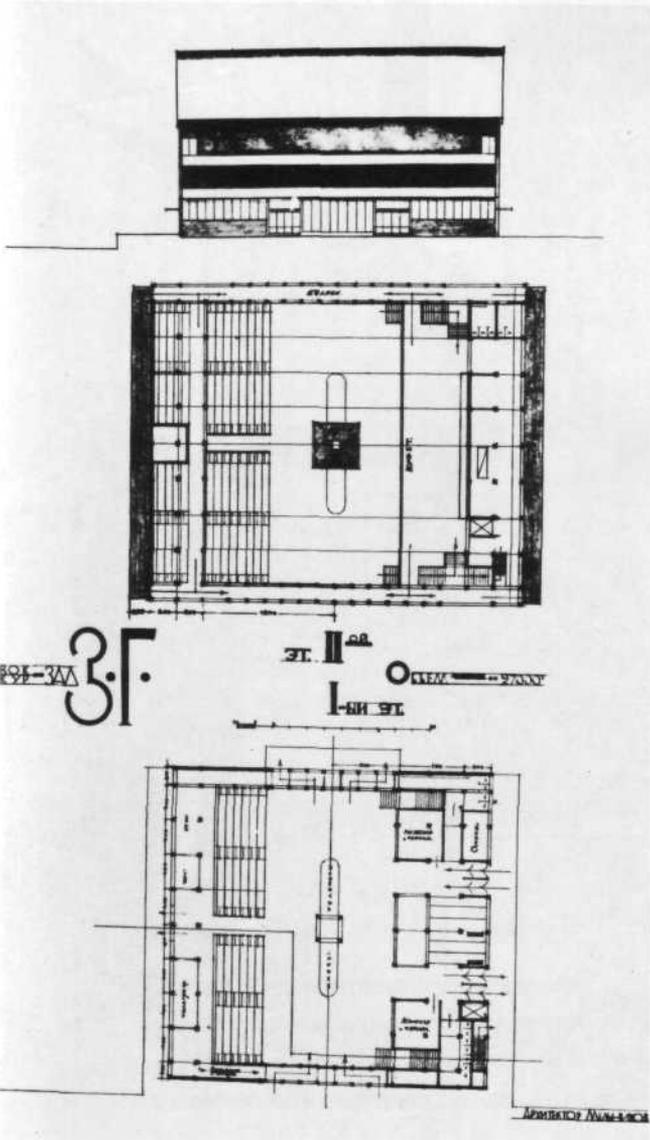
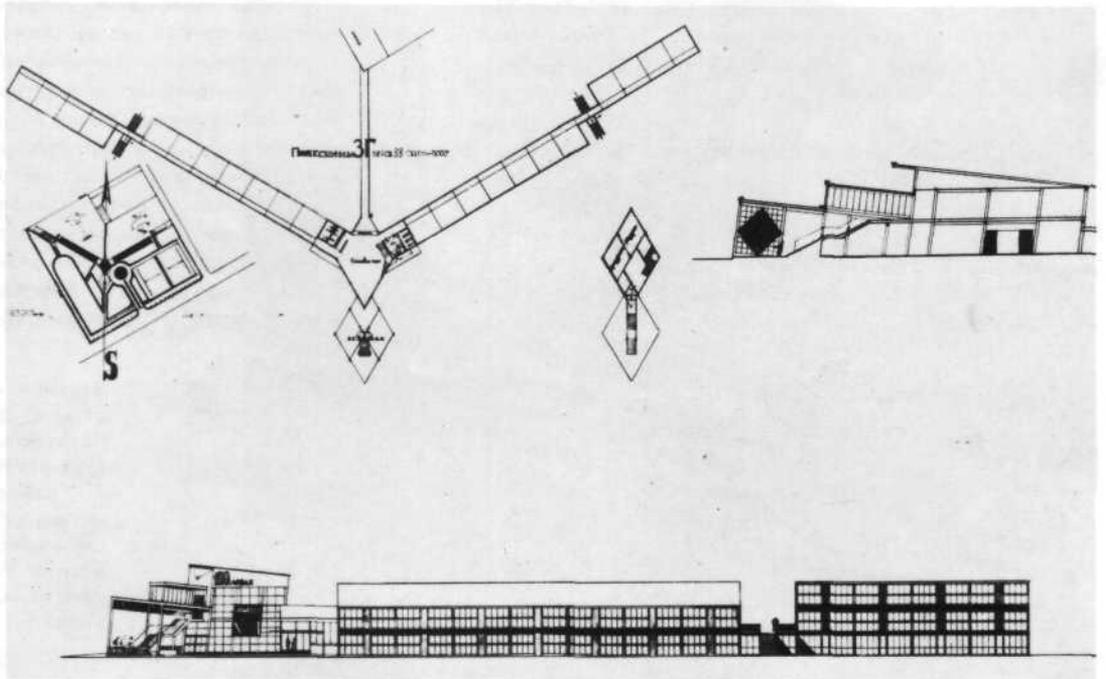
Зеленый город (город отдыха) под Москвой. Конкурсный проект, 1929—1930

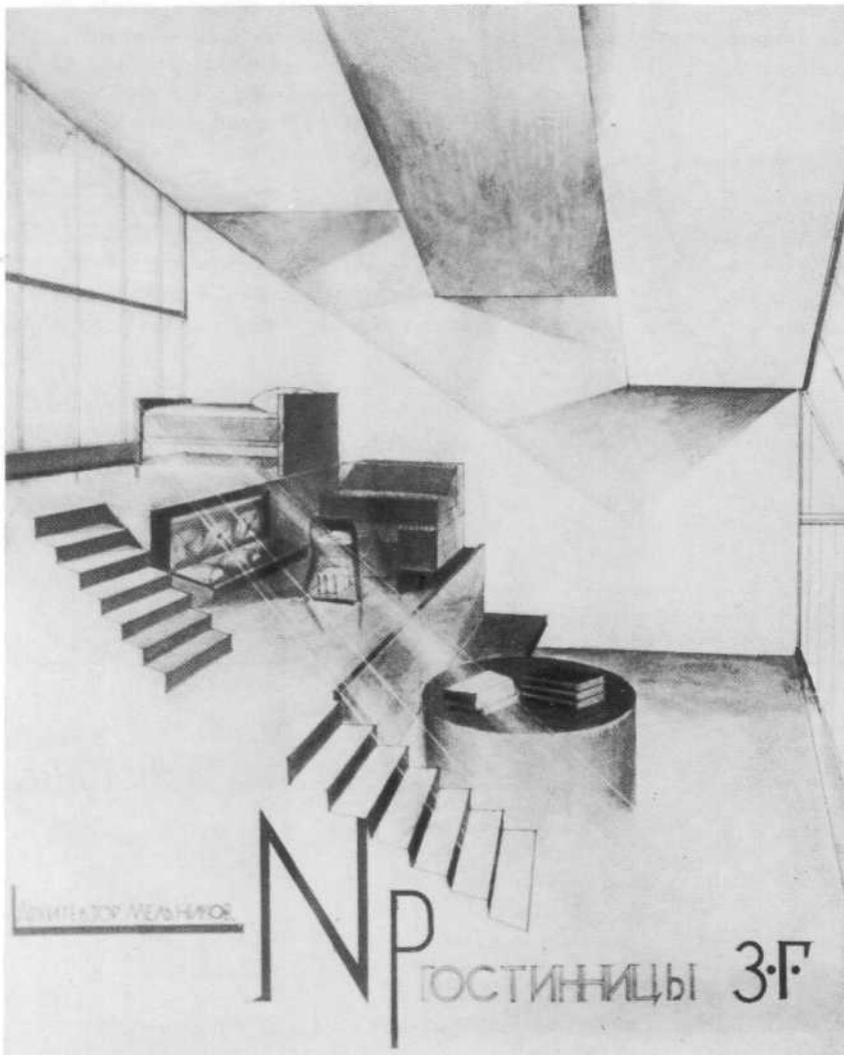
3 — гостиница на 88 номеров, фасад, генплан, план, разрез; 4 — вокзал-курзал, боковой фасад, планы; 5 — номер в гостинице, планы, разрезы

1 — вокзал-курзал, фасад; 2 — вокзал-курзал, разрез;



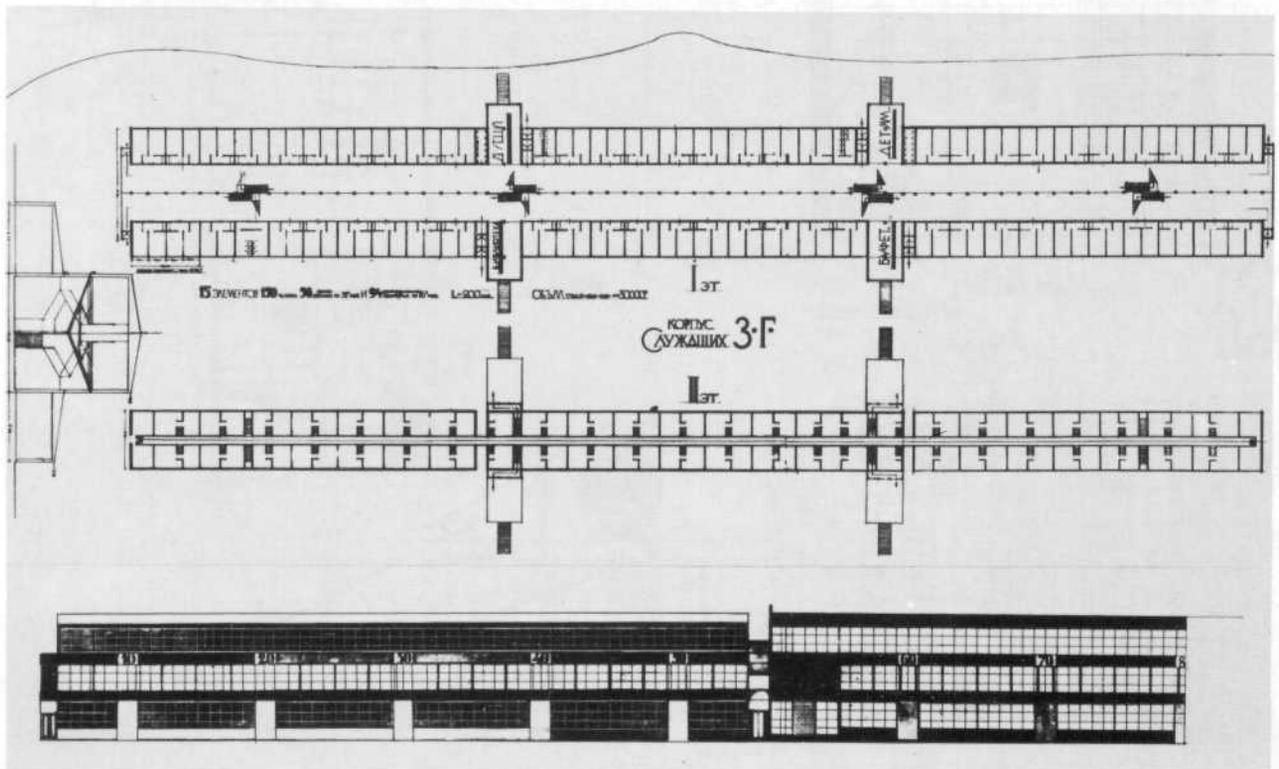
1 3  
2 4 5





Зеленый город (город отдыха) под Москвой.  
 Конкурсный проект, 1929—1930  
 1 — номер в гостинице, интерьер; 2 — корпус служащих, фасад, планы, разрез; 3 — корпус служащих, галерея первого этажа

1 2 | 3



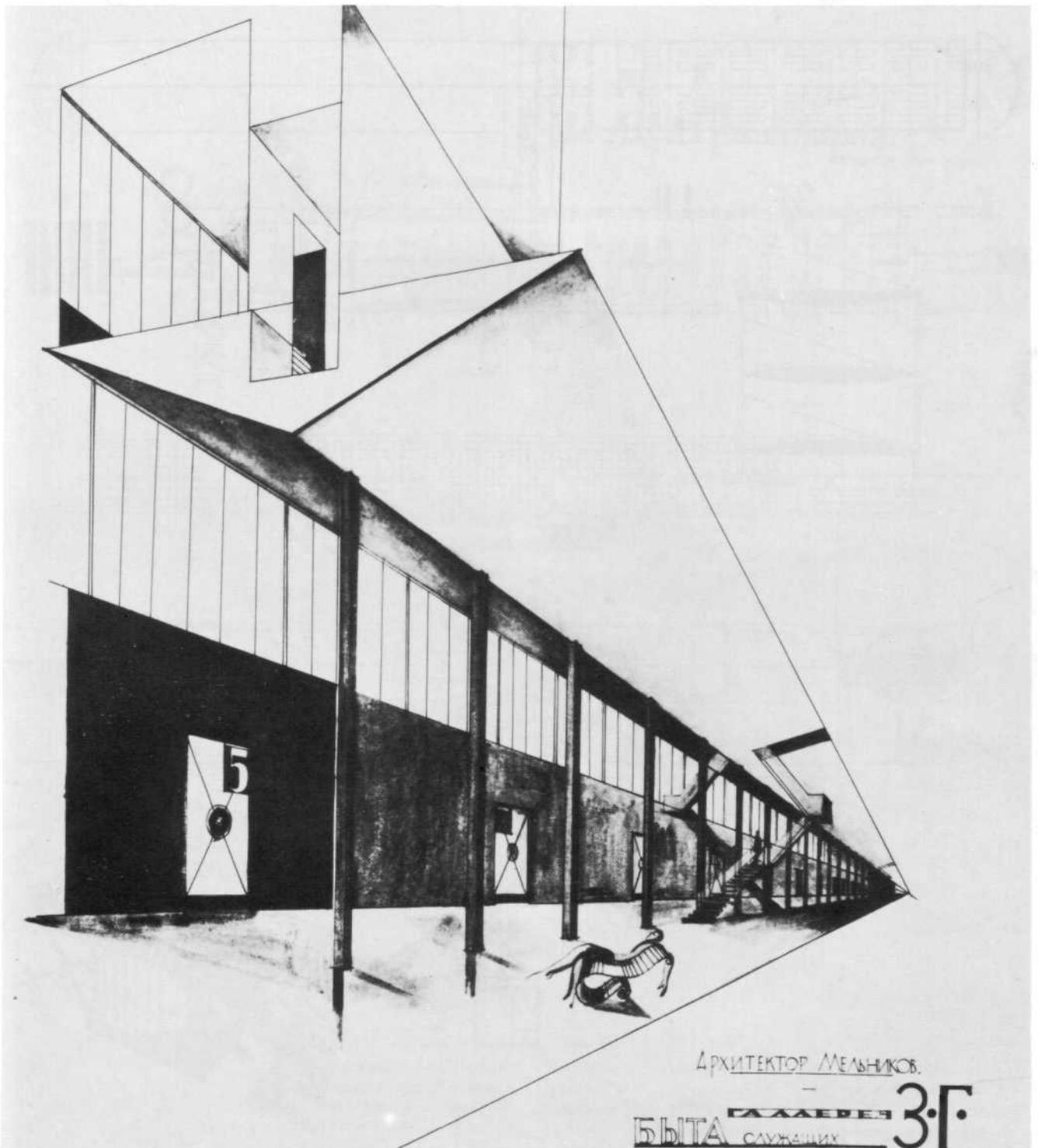
онов, каждый из которых имел специальное назначение: центральная часть с учреждениями общественного обслуживания, культурно-просветительная, физкультурная, жилищная, лечебно-профилактическая, детская, а также кооперативно-строительная группа для постоянного населения (работающих в Зеленом городе). Кроме того, планировалось организовать образцовый колхоз (пять тысяч человек населения) для снабжения Зеленого города продуктами.

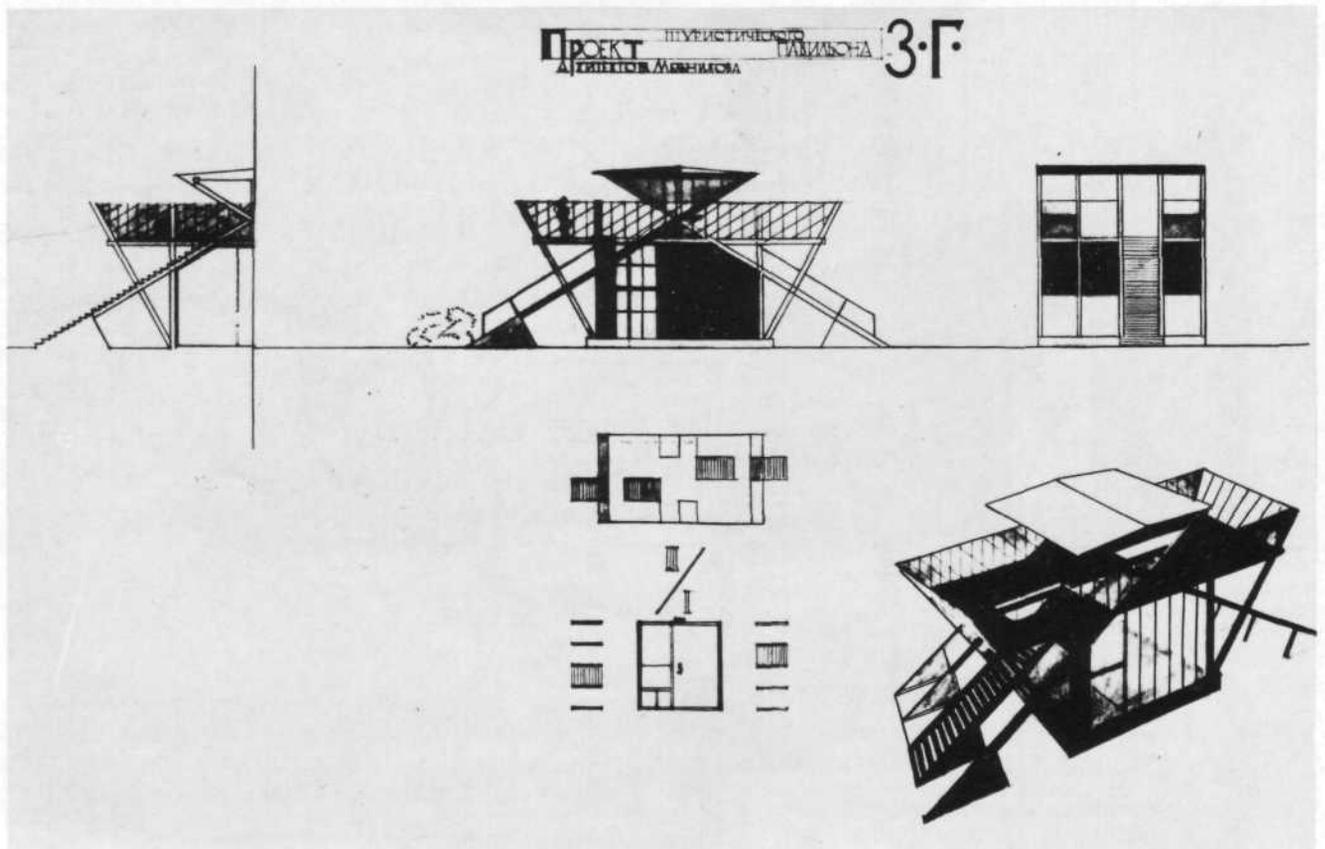
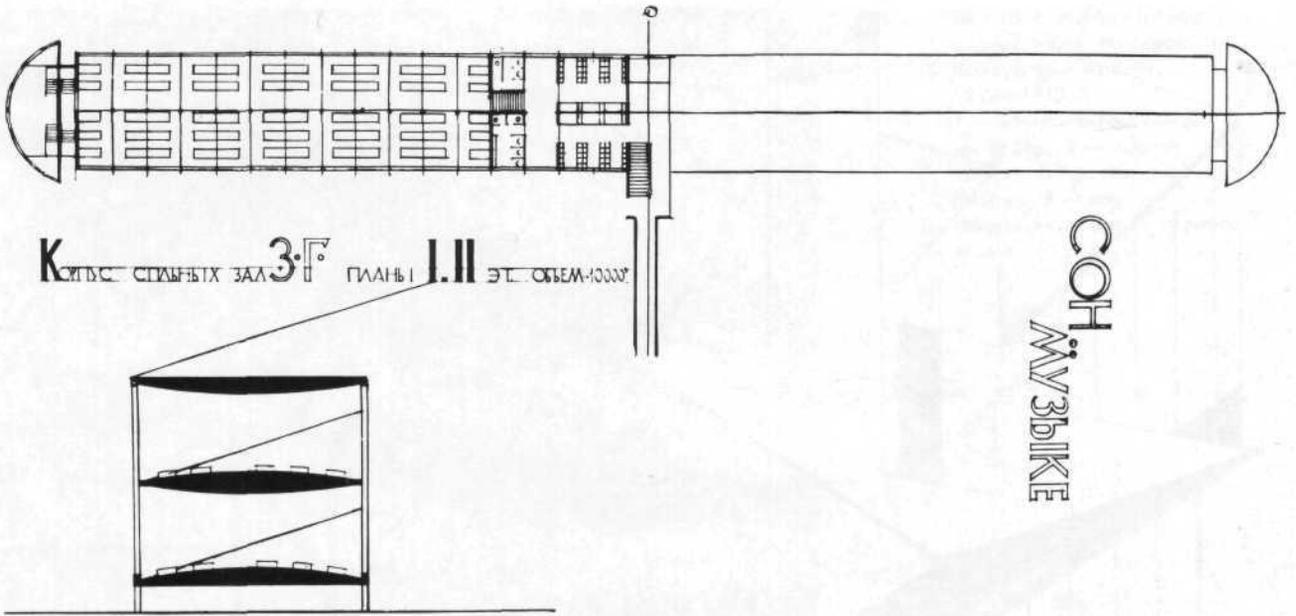
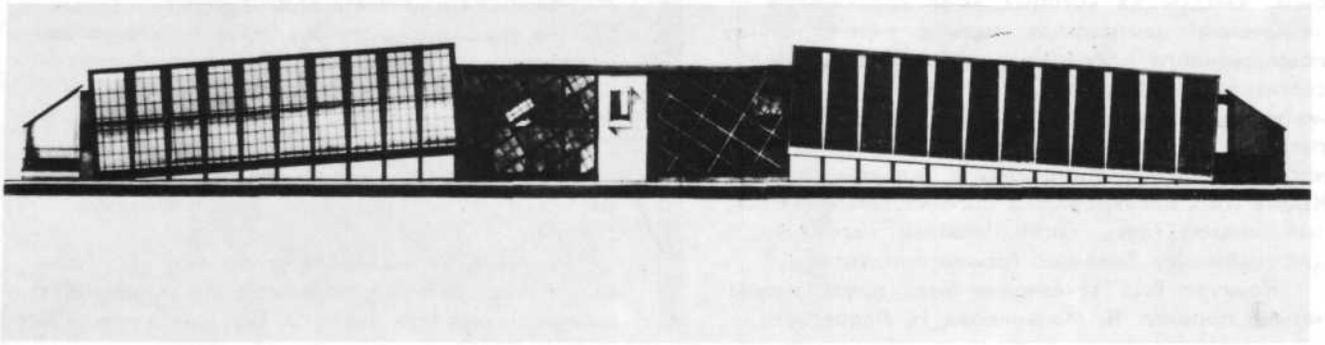
Конкурс был заказной — было представлено четыре проекта: К. Мельникова, Н. Ладовского,

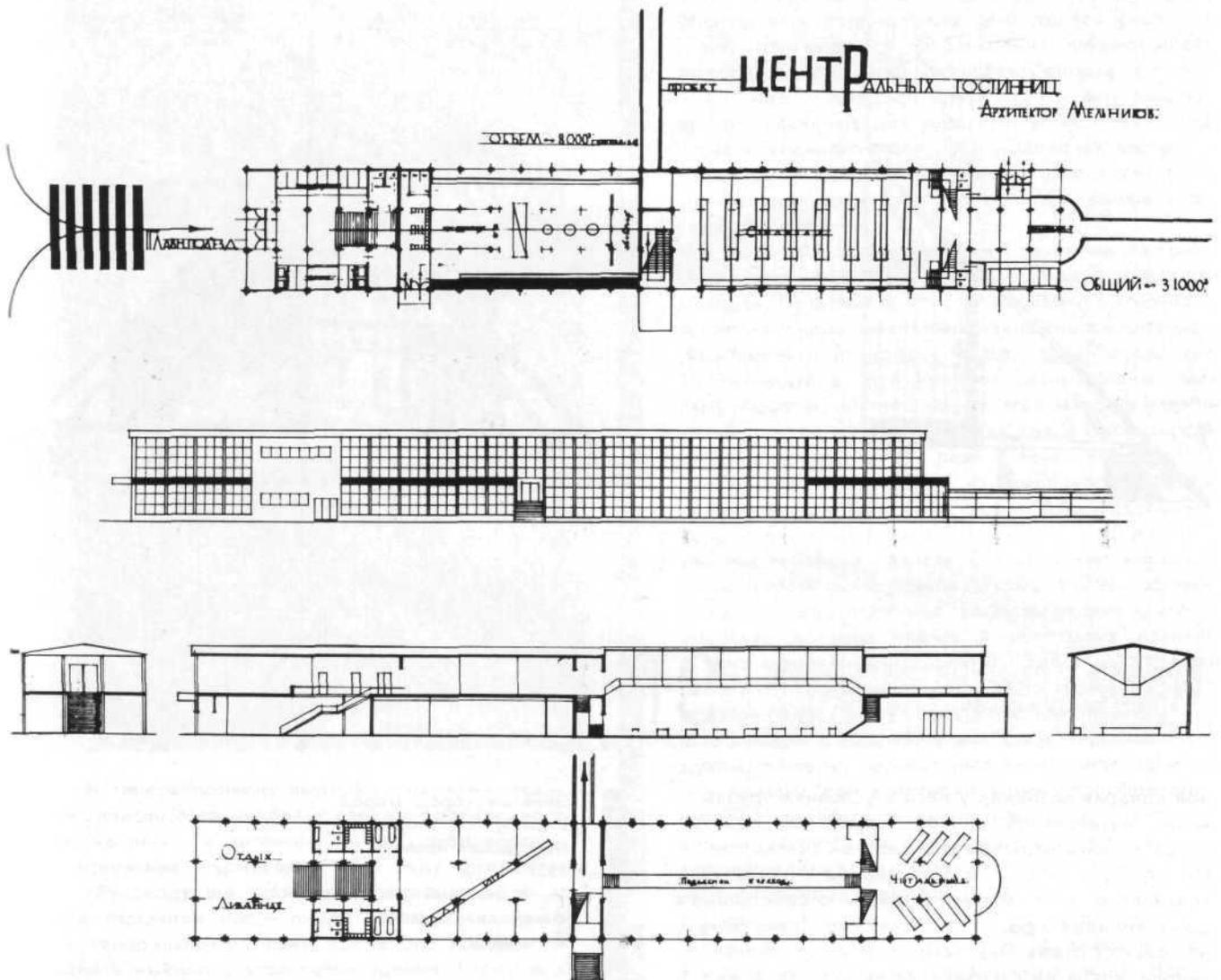
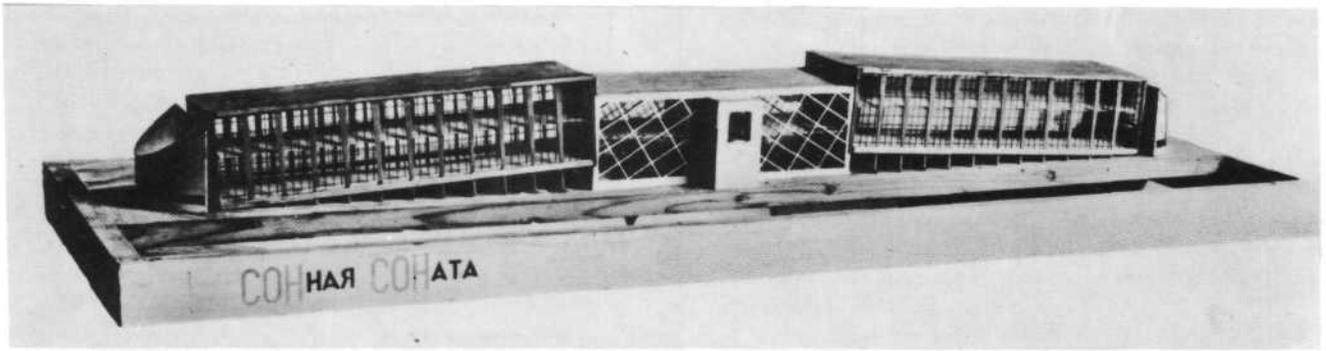
М. Гинзбурга и М. Барща, Д. Фридмана. Проекты были совершенно разными — каждый автор продемонстрировал свою концепцию, яркому проявлению которой способствовала сама необычность заказа.

Пожалуй, самым оригинальным, самым неожиданным был проект Мельникова, который вызвал в печати наиболее противоречивые оценки.

Мельников назвал свой проект «Городом сонной архитектуры», положив в его основу идею рационализировать отдых за счет сна. Идея «СОН-





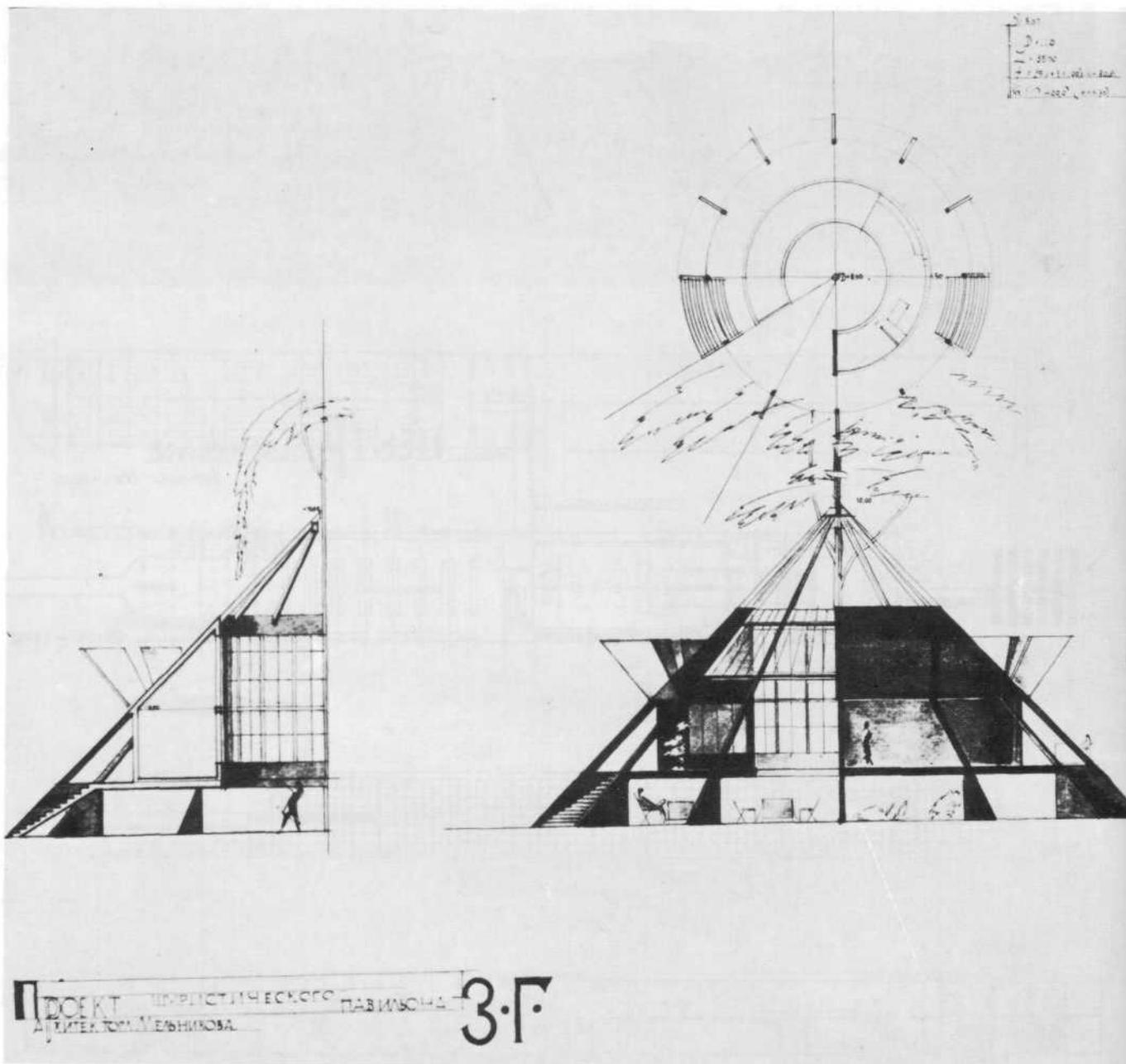


1 | 4  
2 | 5  
3 | 6

Зеленый город (город отдыха) под Москвой. Конкурсный проект, 1929—1930

1 — корпус спальных зал, фасад; 2 — корпус спальных зал (СОНная СОНата); 3 — туристский павильон, фасады, разрез,

план, перспектива; 4 — корпус спальных зал, макет; 5,6 — центральная гостиница, фасад, планы, разрезы



ной сонаты» возникла у него в условиях чрезвычайно интенсивной личной творческой работы, когда лучшим отдыхом для себя он считал сон. Не случайно именно в этот период с такой тщательностью он проектирует спальню собственного дома. Но идея о роли сна в жизни человека была не только отражением того этапа жизни Мельникова, когда ему физически не хватало времени для сна. Этой идее, овладевшей в те годы, он остался верен и впоследствии.

В своих воспоминаниях, рассматривая проект Зеленого города, он пишет:

«И теперь, если я слышу, что для нашего здоровья нужно питание, я говорю — нет — нужен СОН. Все говорят, отдыху нужен воздух, опять не это — я считаю, что без сна воздух бессилён восстановить наши силы. Развивая экспансию в Архитектуру, я удивился и удивлю вас всех своей арифметикой: одну треть жизни лежать

Зеленый город (город отдыха) под Москвой.

Конкурсный проект, 1929—1930

1 — туристский павильон, фасад, план, разрез;  
2 — плакат

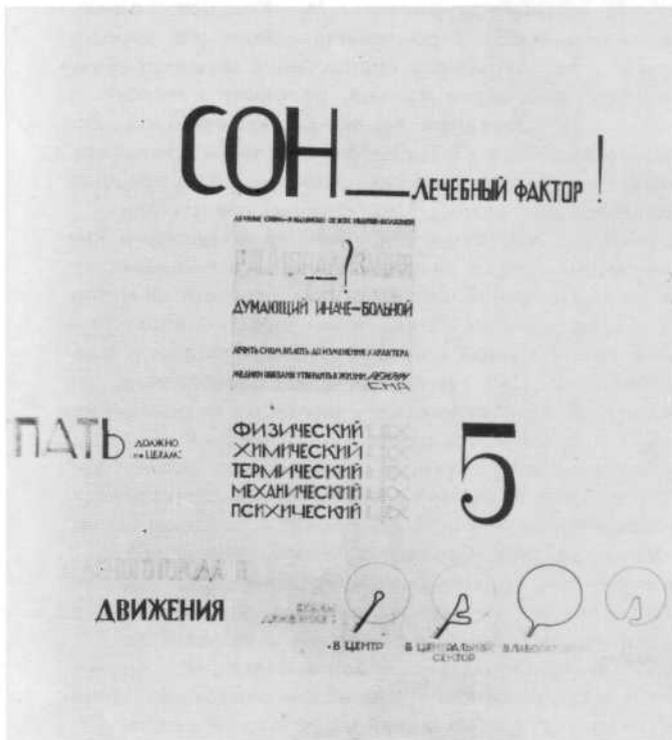
без сознания, без руководства путешествий в область загадочных миров, касаться неизведанных глубин источников целительных таинств, а может быть чудес, да, все может быть, и чудес.

Больше того — заснул весь мир: спят стоя и за едой, работают засыпая, смотрят и света нет в глазах — сном подернулось все в современности со всеми ее пагубными открытиями — не верить в жертвенный огонь Искусств...

Торжествующему СЧУ я проектирую Двор-

цы — палаты из пяти видов воздействия через: ФИЗИКУ — давления и влажности воздуха, водяных потоков с массажем до чесания пяток; ТЕРМИЧЕСКИХ палат — от жары русских каменок до ледяных морозов; ХИМИЮ — ароматы лесных массивов, лугов, душистого сена, весны, осени; МЕХАНИКУ — с ложами в движениях кручения, дергания, качания, опрокидывания; ПСИХИКУ — шум листьев, морского прибоя, грозы, соловьи, чтение, музыки...

Проект забавил врачей, и в настоящее время медицина приближает свои методы к сну, как к целебному источнику... и я верю, что не так уж далек со своим проектом и скоро к науке с техникой придут на помощь поэт и музыкант, и с ними человек, и завершат мою мечту построить СОНную СОНату».



А теперь приведу выдержки из пояснительной записки Мельникова к своему проекту, которая частично и целиком была опубликована в нескольких журналах в 1930 году.

«Руководящие проблемы рационализации быта заставили нас, — пишет К. Мельников, — и к генеральному плану «Зеленого города» подойти именно с этой точки зрения. Город всем существом своим предназначается отдыху. Естественно, что рационализация должна коснуться в данном случае именно тех традиций и понятий, которые теснейшим образом связаны с отдыхом во всех его видах и проявлениях. Главным видом отдыха, основной базой его является сон. Так перед нами возникает проблема рационализации сна...

Таким образом, проблема рационализации сна легла в основу всей разработки генерального плана «З. Г.», представляющего собой следующее:

Вся территория «Зеленого города» заключена в строго геометрическое кольцо, представляющее собой специальные линии: электропоездов, автодорог, бульваров и, наконец, — в одной части — водного канала...

Площадь круга делится на сектора: сектор лесного массива, сектор угодий колхоза, сектор садов и огородов, сектор зоопарка, общественный сектор и площадь детского городка. В центре круга отведена площадь под сооружения Института изменений вида человека.

Площадь лесного массива, угодья колхоза и площадь зоопарка обслуживаются всеми существующими дорогами, проездами, просеками и тропами, которые усовершенствуются — под авто- и велодвижение. Гуляющую толпу будут обслуживать специальные движущиеся рестораны, движущиеся библиотеки, движущиеся платформы с принадлежностями спорта и т. п.

С юга к площади круга примыкают земли, предназначенные для выставок, устройства аэродрома и военного поля... Юго-Западная часть территории за линией кольца отводится для гуляний и празднеств. Это так называемые «лагеря увеселений»...

Было уже отмечено, в чем заключается принципиальная сторона системы отдыха в «Зеленом городе». Практическое ее разрешение нанесено мною на генеральный план в виде ряда корпусов, размещенных по кольцу на расстоянии около 10 километров. Эти корпуса расположены, главным образом, на площади лесного массива и предназначены исключительно для сна... Проектировка и архитектурное разрешение корпусов сна не должны исходить из усиленного питания человеческого организма сном... Здесь возникает вопрос не о продолжительности сна, а о поднятии его лечебных качеств. С этой целью необходимо устройство корпусов со специальным оборудованием для спальных удобств, причем эти удобства должны носить в некоторых случаях и явно медицинский характер. Здесь могут найти себе место не только какие-либо механические кровати. Здесь могут быть уместны специальные камеры с разреженным или сгущенным воздухом; камеры, насыщенные каким-либо эфиром, или камеры, сон в которых может приобретать нужную крепость и иметь наивысший качественный эффект для отдыхающего вследствие сопровождения сна соответствующей музыкой, разработанной специалистами по научным данным... В ближайшее время необходимо устройство 12 таких корпусов, с вместимостью каждого до 4000 одновременно спящих. Наипростейшим с архитектурной стороны... является, конечно, общая палата-спальня...

Главными недостатками этого архитектурного типа явились: шум наполнения палаты, проход к соседней кровати, шум соседа, разговоры ближние и дальние, наконец, храп спящих и пр., и т. п. Все эти отрицательные явления чисто звукового, шумового происхождения. Уничтожение их возможно, во-первых, наиболее трудным путем, путем изоляции; во-вторых, путем заглушения неорганизованных шумов шумами

организованными, влияющими на человека не с отрицательной стороны, а с положительной. Этими организованными шумами владеет то искусство, которое мы называем музыкой.

Исходя из этих предпосылок, мы и предлагаем строить тип здания казармы, палаты-спальни, но строить коллективом, общими усилиями и знаниями различных специалистов: музыкантов, врачей, архитекторов и проч. Рассчитывая именно на эти коллективные усилия и знания различных технических единиц, мы и запроектировали ту часть работы, которая касается архитектора и которая выразилась в проекте сонно-концертного корпуса «СОНная СОНата».

Этот корпус запроектирован с учетом всех акустических особенностей. Он состоит из двух частей, каждая из которых имеет два зала. Эти части соединены в центре здания обслуживающими помещениями (кабинок для переодевания, душей, уборной и умывальных). На концах корпуса устроены специальные звуковые раковины, предназначенные для транслирования в залы-спальни симфоний и звуковых имитаций, которыми могут явиться: шелест листьев, шум ветра, журчанье ручья и т. п. звуки природы»<sup>1</sup>.

Мельников тщательно разрабатывает пространственно-планировочную структуру отдельных секторов Зеленого города и создает проекты основных архитектурных объектов. Каждый из типов сооружений в проекте Мельникова представляет собой оригинальное архитектурное произведение. Он создает проекты по существу новых типов зданий: вокзал-курзал (совмещение функций транспортного и культурно-зрелищного сооружения); жилой корпус для служащих (ряды 150 жилых ячеек примыкают с боков и сверху к двухсотметровой по длине галерее быта, куда выходят двери жилых ячеек, лестницы с верхнего этажа и общественные помещения: библиотека, детская, буфет и т. д.); здание районной гостиницы (предложен новый прием пространственной организации номеров-ячеек: пол каждой из них расположен на трех плоскостях-ступях, также ступями поднимается и потолок); два типа павильонов для туристов (в виде шатра и в виде перевернутой трапеции).

По конкурсу за основу было принято планировочное решение Зеленого города, предложенное в проекте Ладовского. Ему же было поручено общее руководство строительством, которое развернулось летом 1930 года. Вместе с тем было решено использовать и ряд разработок из других конкурсных проектов. Прежде всего речь шла о гостиничных корпусах, разработку жилых ячеек которых было решено проверить на макетах, выполненных в натуральную величину. Был осуществлен и фрагмент районной гостиницы из проекта Мельникова.

Однако в 1931 году работы по строительству Зеленого города были законсервированы, а затем и прекратились.

Анализируя сейчас проект Мельникова, видишь, каким свежим взглядом сумел посмотреть архитектор на разработку проекта такой темы, как городок отдыха, расположенный в малопримечательных природных условиях (нет ни гор, ни моря, ни большой реки). Большой интерес представляет объемно-пространственное решение практически всех запроектированных Мельниковым зданий Зеленого города — в них много находок, обогащавших творческую палитру архитекторов. В этом отношении проект Мельникова безусловно содержал в себе больше принципиально новых творческих идей, чем другие конкурсные проекты Зеленого города. Но получилось так, что именно эти собственно архитектурные достоинства проекта Мельникова и не были оценены должным образом. Проект оценивали главным образом с точки зрения проблемы сна и общего планировочного решения.

Известный журналист М. Кольцов, один из инициаторов строительства Зеленого города, писал, что Мельников «представил замкнутую схему в виде замкнутого кольца, половину которого занимают проходные бараки-лаборатории сна. Все направляемые в «З. Г.» рабочие должны проходить обязательное лечение сном, причем спать предписывается по цехам. Цех физической регуляции сна жесткими или мягкими подушками или матрацами. Цех механический — укачивание и подбрасывание спящего при помощи рычагов и маховых колес. Цех химический — наполнение усыпительной камеры особыми газами и благовониями. Цех термический — подогревание, или, наоборот, охлаждение несчастного посетителя «З. Г.» и, наконец, цех психологический — усыпление под звуки симфонического оркестра»<sup>2</sup>.

А вот как оценило проект жюри конкурса: «Жюри не может принять проект арх. Мельникова, так как считает абсолютно неприемлемой его идею о том, что весь бытовой режим «З. Г.» должен определяться «лечением сном вплоть до изменения характера». Медицинская и бытовая несостоятельность этого проекта очевидна... Кроме того, в специальном техническом отношении, жюри отмечает у арх. Мельникова, с одной стороны, неразработанность плана в смысле реального районирования «З. Г.», и с другой — нежизненную по схематичности и крайне дорогую по стоимости кольцевую дорожную магистраль»<sup>3</sup>.

Как видим, собственно архитектурные стороны проекта не разбирались. И это было характерно для оценки практически всех конкурсных проектов Мельникова. Они отвергались, как правило, по каким-то побочным внеархитектурным соображениям, оставляя у Константина Степановича чувство недоумения и неудовлетворения. Он всегда проектировал с максимальной отдачей творческих сил, создавая действительно оригинальные архитектурные решения, а по существу его творческих предложений в жюри конкурсов и в печати обсуждений почти не было.

<sup>1</sup> Мельников К. С. Город рационализованного отдыха // Строительство Москвы. — 1930. — № 3. — С. 20—25.

<sup>2</sup> Правда. — 1930. — № 120.

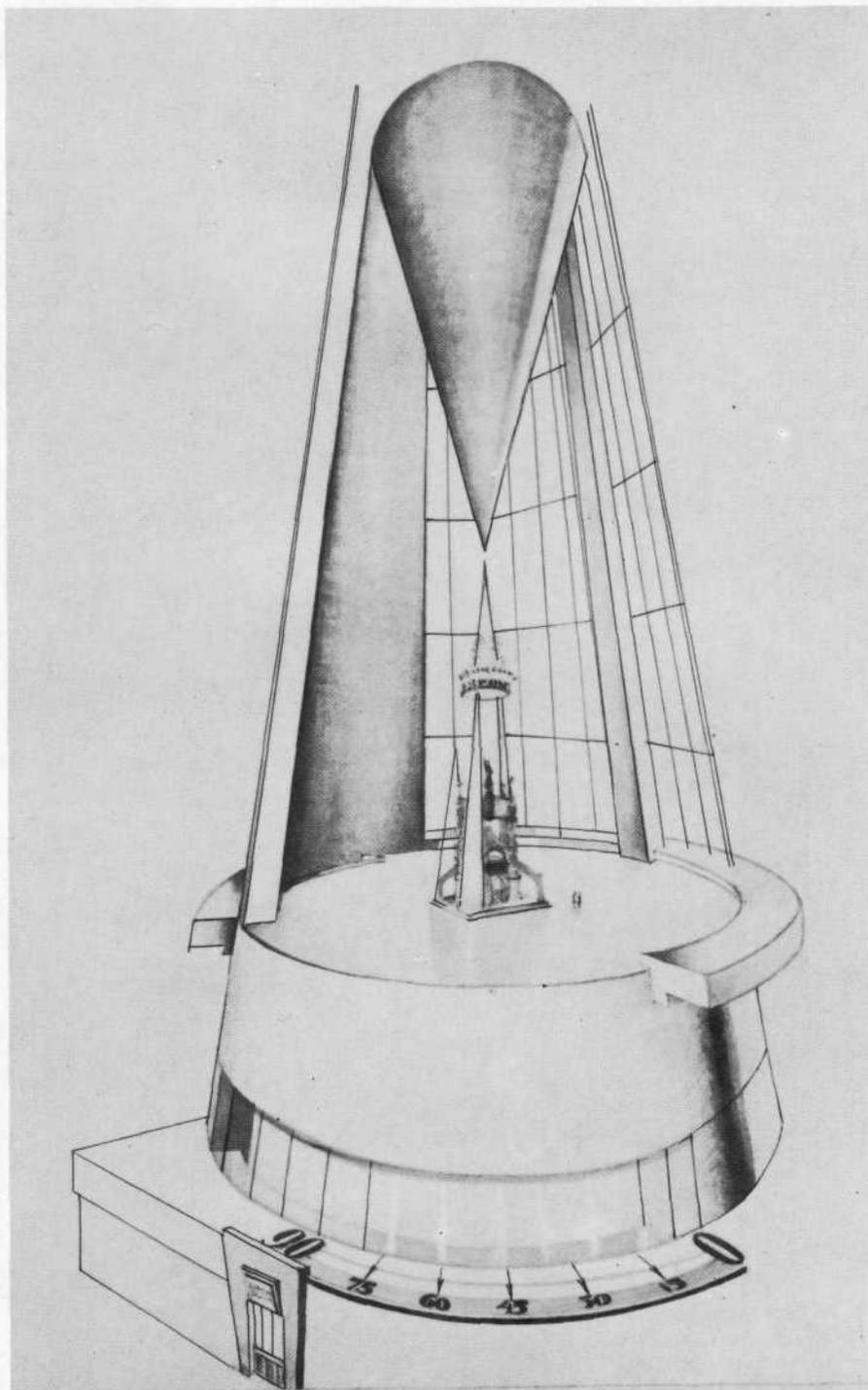
<sup>3</sup> Строительная промышленность. — 1930. — № 5. — С. 459.

Новизна мельниковских проектов, видимо, так ошеломляла, что не находилось профессиональных аргументов, чтобы их отвергнуть, поэтому проекты критиковали, зацепившись за побочные моменты.

Мельников и в конце 20 — середине 30-х годов, выступая на крупнейших конкурсах, продолжал удивлять всех новыми архитектурными идеями. Его проекты не получали премий, подвергались резкой критике в печати, но самым фактом своего появления (а любой проект Мельникова всегда привлекал внимание) влияли на общую творческую атмосферу и становились неотъемлемой частью архитектуры XX века.

## Памятник-маяк Колумбу

В начале 20-х годов наиболее популярным новаторским архитектурным течением был символический романтизм (или динамизм), в проектах сторонников которого преобладали динамические композиции. К. С. Мельников экспериментировал в своем творчестве с динамическими композициями. Однако его интересовали не только приемы образного выражения динамики, но и возможности реального движения элементов здания в композиционных целях. Он экспериментировал с вращательным движением архитектурных объемов.



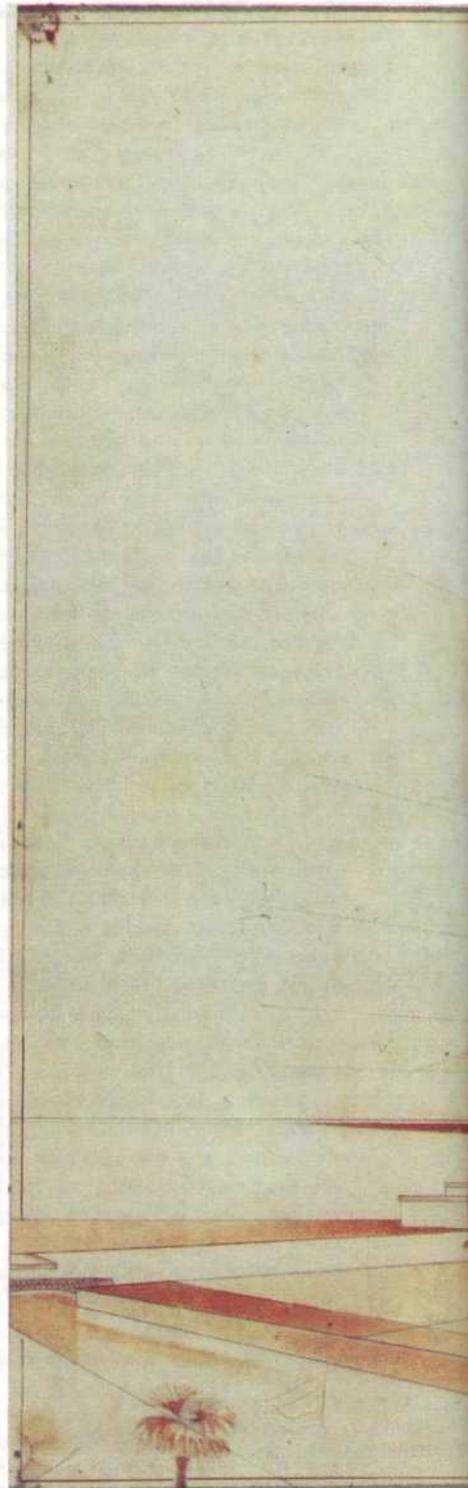
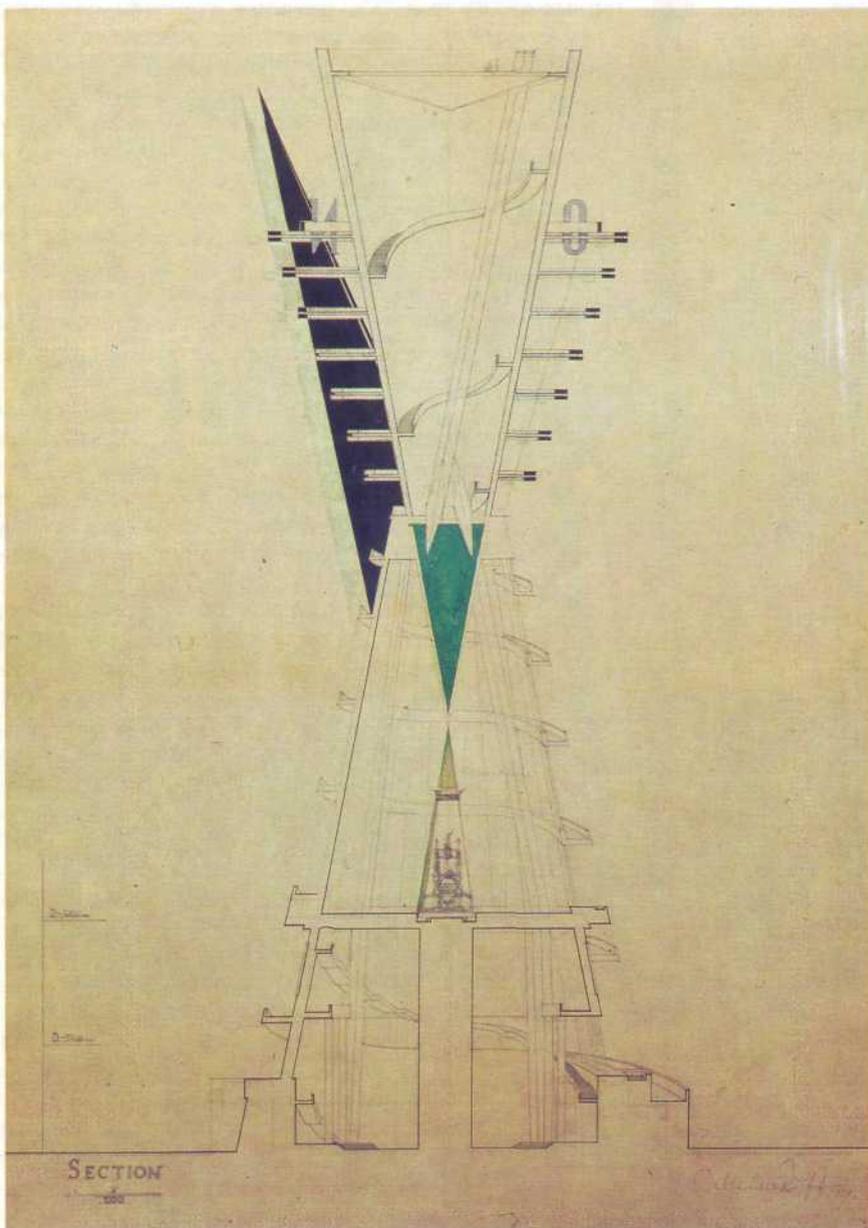
Памятник Христофору Колумбу в Санто-Доминго. Конкурсный проект, 1929. Перспективный разрез

Еще в детстве Константин Степанович был поражен, с какой легкостью человек разворачивал паровоз на поворотном круге. Это запало ему в душу и впоследствии, безусловно, сказалось на вызревании идеи вращающихся элементов сооружений.

Первым таким проектом была «Ленинградская правда».

Вторым произведением, где вращались архитектурные элементы, был конкурсный проект памятника-маяка Колумбу, международный конкурс на который проводился в 1929 году. С тех

пор прошло уже более полувека, и можно спокойно, без полемических преувеличений оценить проекты этого конкурса. Среди них было много первоклассных и даже выдающихся архитектурных произведений. И все же проект Мельникова по своей принципиальной новизне и оригинальности выделялся среди других. Причем выделялся так радикально, что жюри даже не рискнуло сравнивать его с другими проектами, рассматривая его как бы вне конкурса, что подтверждается хранящимся в архиве Мельникова письмом от консультанта всемирного кон-



Памятник Христофору Колумбу в Санто-Доминго, Конкурсный проект, 1929. Разрез; перспектива

курса на проект памятника Колумбу А. Кильсея.

«Мой дорогой сэр,— писал он.— Я хочу Вам дать знать, что Ваш очень современный и вдохновляющий проект привлек большее внимание, чем другие на выставке в Мадриде. Жюри однако чувствовало, что было бы слишком рискованно признать его призовым».

Мельников запроектировал памятник-маяк Колумбу в виде огромного (высотой 300 м) монумента из двух соединенных вершинами конусов. Не сразу был найден прием их соединения. На первоначальных эскизах конусы сопри-

касаются остриями вершин, причем сами конусы глухие, а место их стыка укреплено стеклянным цилиндром-залом. В окончательном варианте памятника-маяка конусы врезаны друг в друга почти на треть своей высоты, верхний из них вращается с помощью огромных треугольных плоскостей-крыльев. Крылья окрашены в разные цвета — красный и черный — и вращение их, кроме общей объемно-пространственной композиции, изменяло и цветовую характеристику монумента. Крылья вращались под воздействием ветра и занимали такую позицию, в которой они,



разрезая ветер, максимально жестко противостояли ветровым нагрузкам, обеспечивая устойчивость всего сооружения. Это было смелое конструктивное решение, которое Мельников привел в своих воспоминаниях как пример взаимоотношения архитектуры и инженерии. Он был убежден, что архитектор должен давать заказ инженеру, а не только использовать уже разработанное им.

«Инженерия действительно присутствует во всем своем Архитектурном величии в памятниках Старины», — писал Мельников.

«Я еще не вижу опережений своих идей Архитектуры и по части передовой техники... В проекте маяка-монумента в честь Христофора Колумба ветровые конструкции выведены из статики и механизированы в виде двух откатывающихся крыл с 200-метровой высоты».

В нижнем неподвижном конусе монумента в центре основного зала расположен меньший прозрачный конус, внутри которого урна с прахом и статуя Колумба. Вода от дождя из верхнего конуса, как из воронки, должна была омывать этот малый конус. Причем вращающиеся крылья могли, находясь в определенном положении, перекрывать путь дождевой воде и открывать сброс воды к турбине, которая поворачивала статую на тот или иной угол в зависимости от интенсивности дождя.

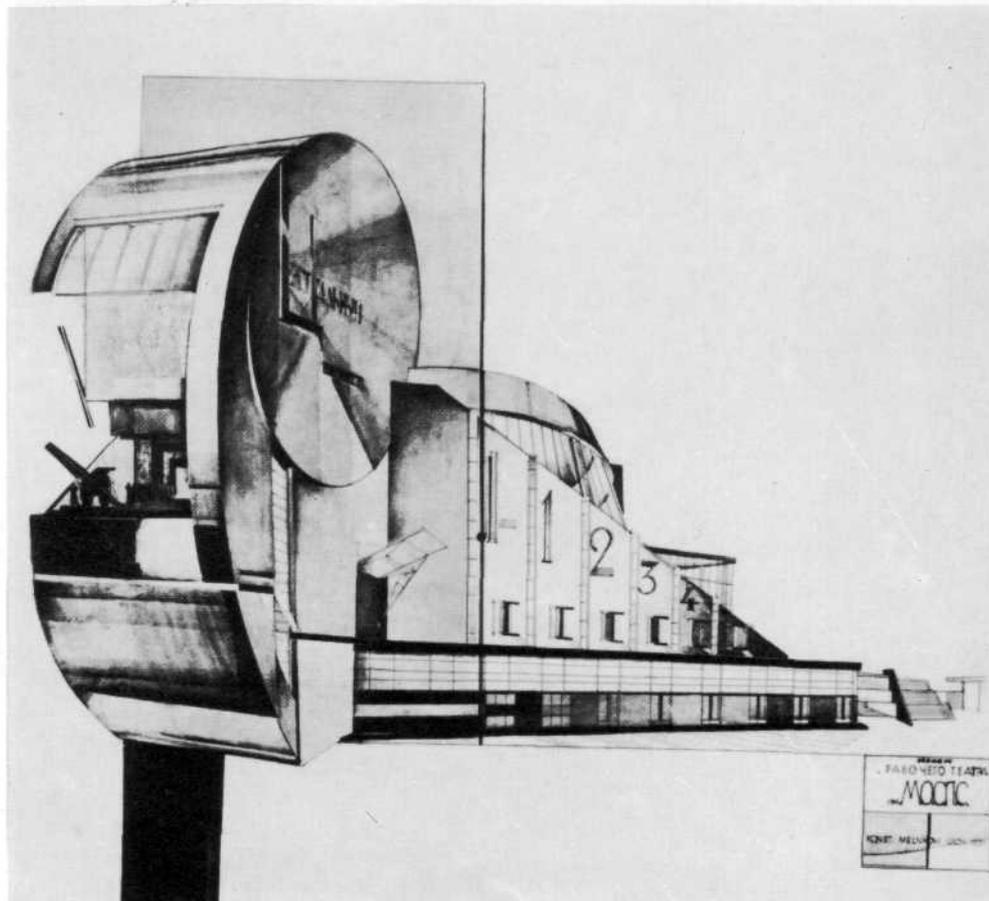
Наверху монумента смотровая площадка, куда попадали по винтовым лестницам-пандусам: в нижнем конусе они устроены снаружи, в верхнем — внутри.

## Театр МОСПС и Военная академия ;

Третьим произведением, в котором Мельников использовал в общей архитектурной композиции реальное движение объемов, был конкурсный проект театра МОСПС для Москвы (1931).

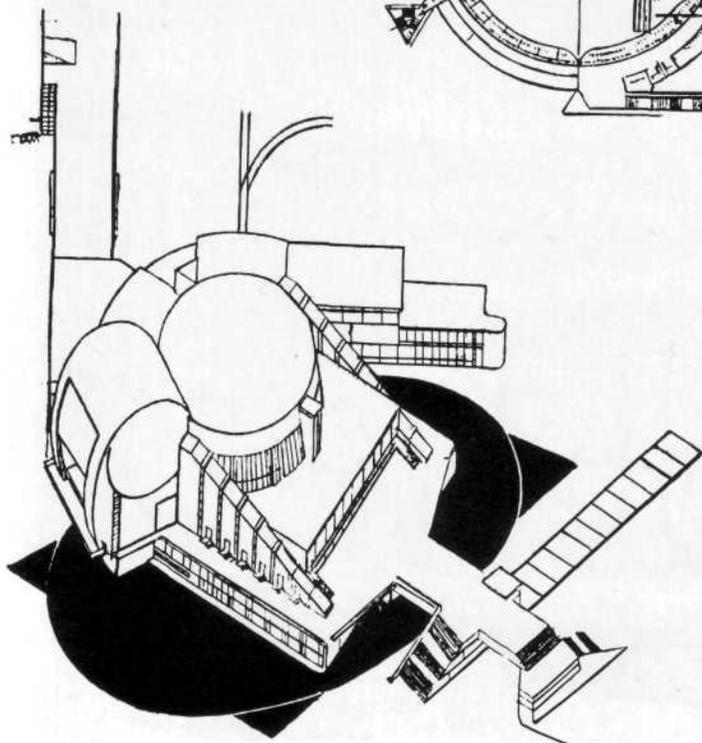
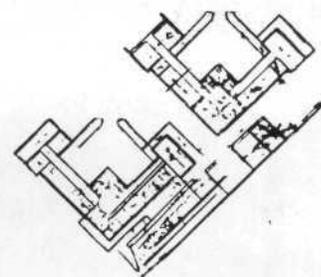
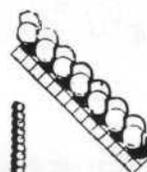
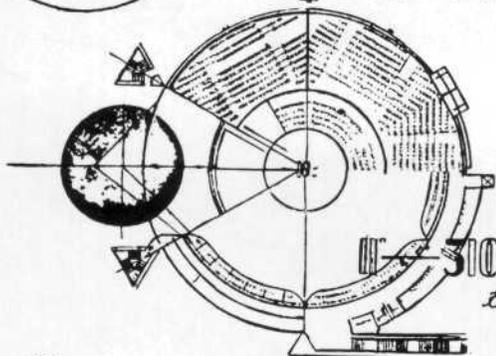
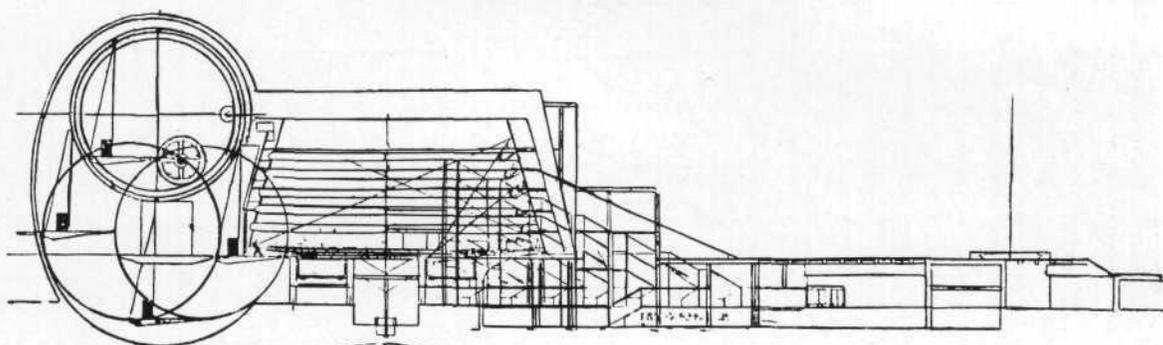
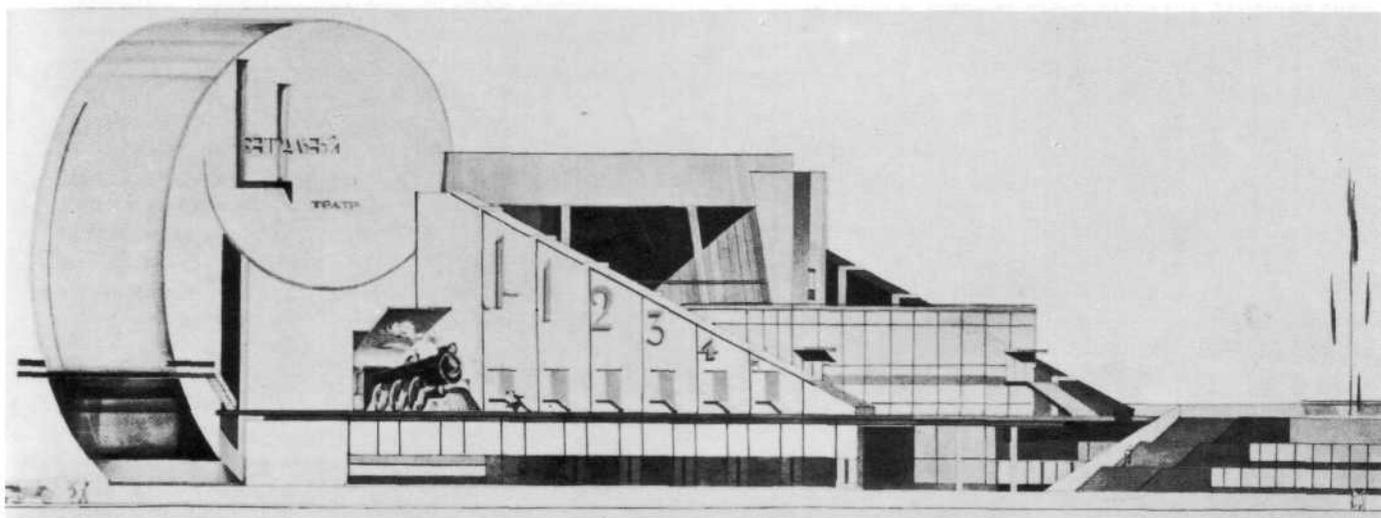
Перед разработкой этого конкурсного проекта К. Мельников осуществлял реконструкцию интерьера Камерного театра в Москве, который возглавлял известный режиссер А. Таиров. Ему удалось увеличить вместимость зала с 700 до 1200 мест. В процессе приспособления старого здания к потребностям новаторского театра Мельников почувствовал как бы изнутри, из структуры пространственной организации театра, те задачи, которые должен в новом театре решить архитектор. Он увидел, как сковывают режиссерские замыслы ограниченные пространственные возможности интерьера зала и сцены. И его творческая мысль заработала в направлении поисков таких приемов пространственной трансформации, которые давали бы максимальную свободу осуществления различных театральных постановок.

Эту же задачу он стремился решить и в проекте театра МОСПС. Зрительный зал театра — усеченный конус, в котором Д часть стены и партера вынуты, чтобы образовать проем сцены. Семиярусный зал поворачивался вместе со зрителями, переориентируя их внимание на одну из трех сцен, первая из которых была оборудована



2  
3  
1 4

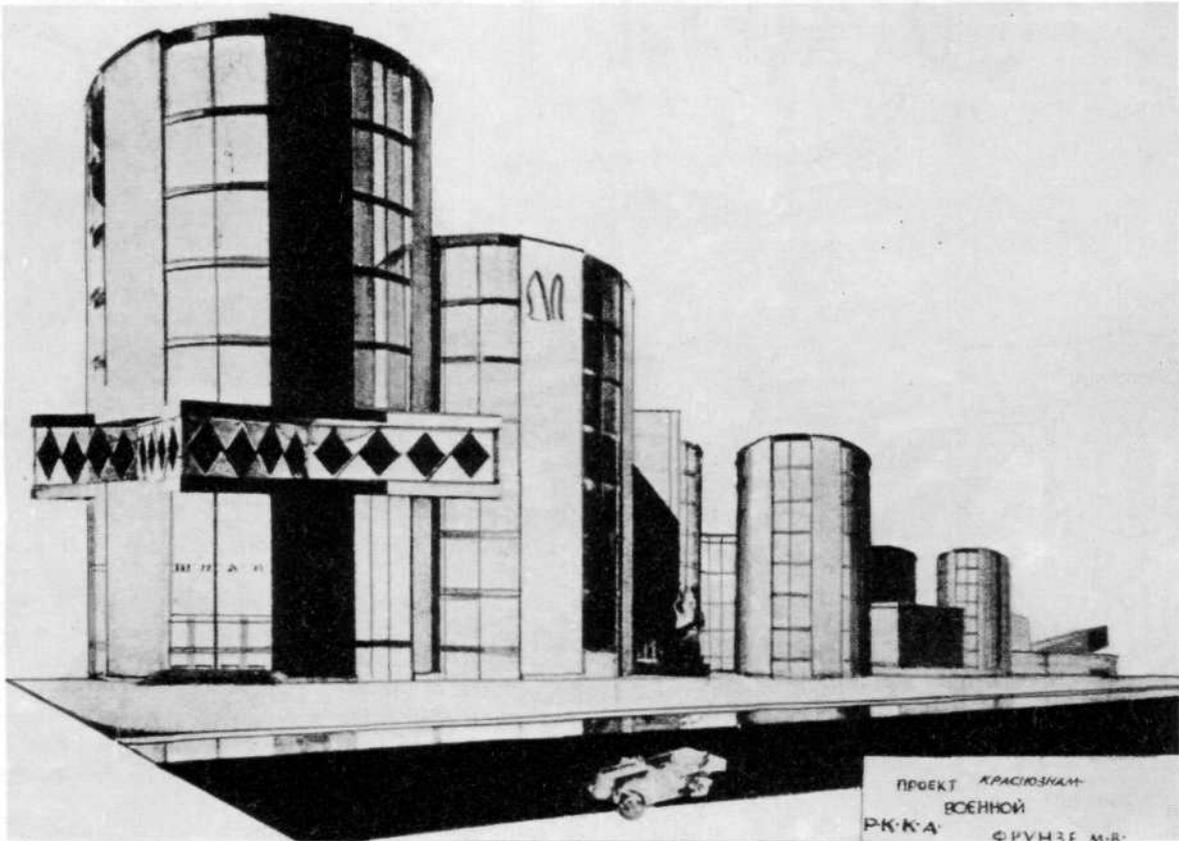
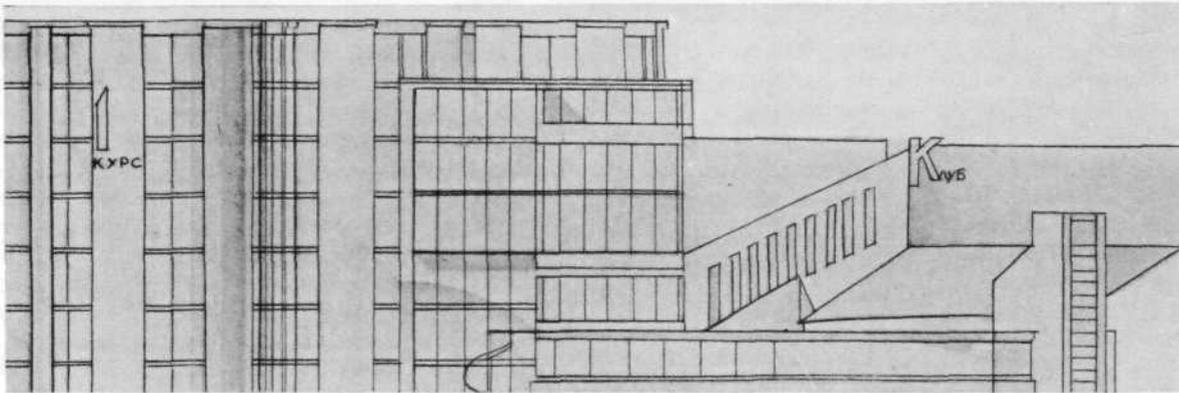
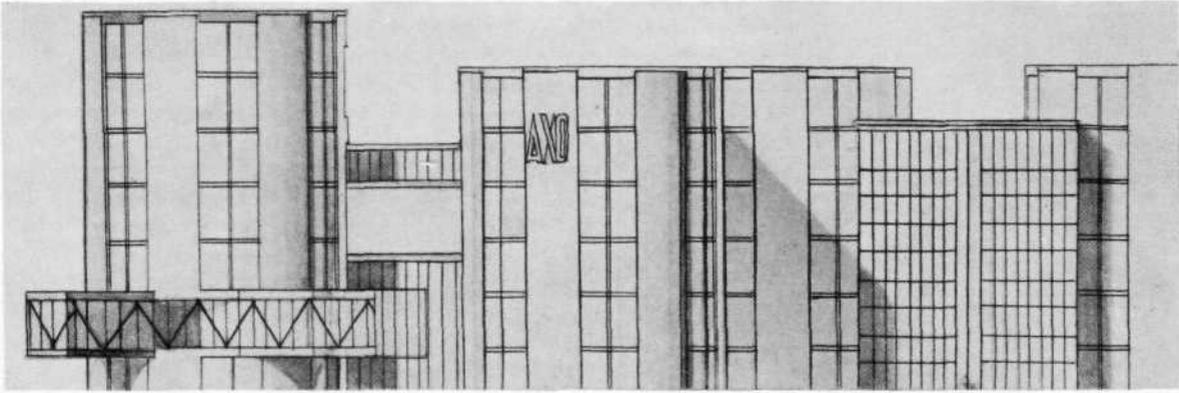
Театр имени МОСПС в Москве. Конкурсный проект, 1931  
1 — перспектива; 2 — фасад; 3 — разрез и план; 4 — аксонометрия



на обычном поворотном круге, на второй вертикально перемещались горизонтальные площадки, а третья имела в верхней части вращавшееся на горизонтальной оси «колесо», к ободу которого были подвешены горизонтальные площадки (как кабины «колеса обозрения»). В качестве четвертой сцены могла использоваться центральная часть партера.

«Для быстрой смены кадров сценических картин,— писал Мельников в пояснительной записке к проекту,— а также для большей их разновидности запроектированы сцены с горизонтальным вращением, сцена с водными устройствами и бассейном... Имеем все разнообразие театральных действий, быстроту смены кадра, замену его другими, доведенные до разительного впечатления, граничащего с невозможным...

При перемене сцен оркестр вместе с цент-



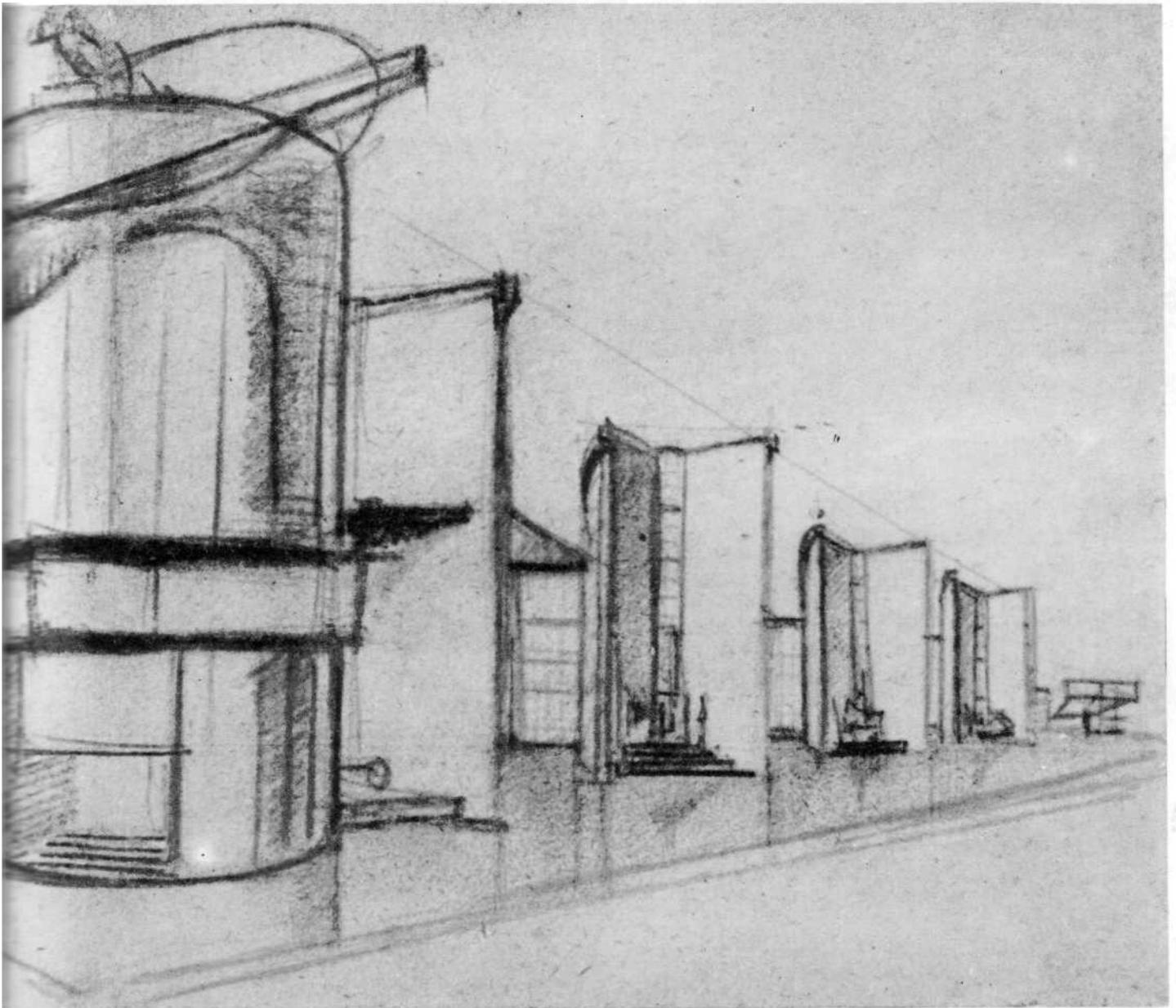
ральными местами партера поворачивается вокруг центральной сцены-арены с тем, чтобы дирижеру всегда занимать во время действия осевое положение у любой из трех сцен, а местам создать нормальные условия видимости»<sup>1</sup>.

Общая объемно-пространственная композиция театра, отражавшая его внутреннюю структуру, была сложной и совершенно необычной: распластанная пластина подиума, на котором еще один горизонтальный параллелепипед, фланкированный двумя треугольными призмами и увенчанный усеченным конусом. И в эту струк-

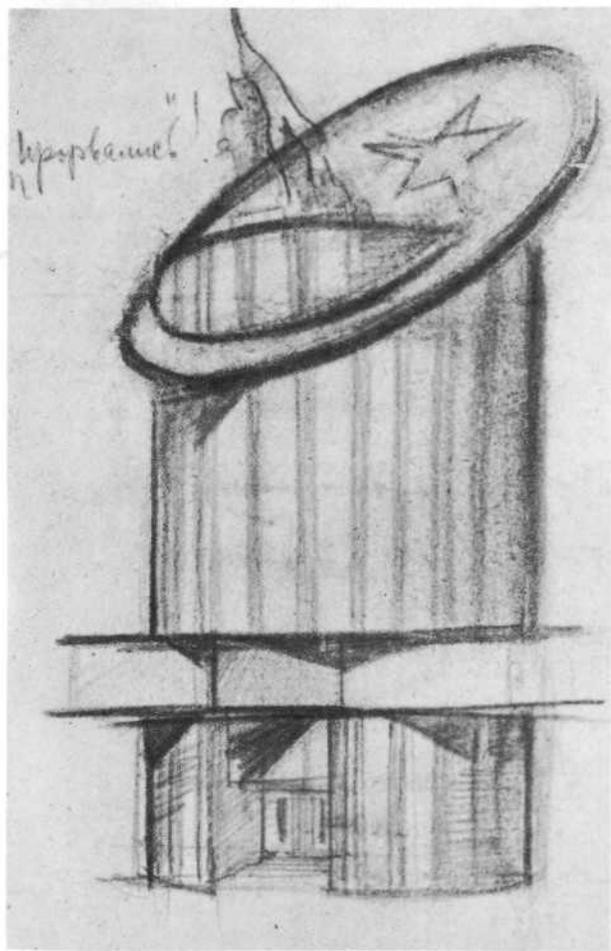
туру по диагонали врезано «колесо» одной из сцен.

Не менее сложная объемно-пространственная композиция была создана Мельниковым в том же 1931 году в конкурсном проекте Военной академии имени Фрунзе в Москве. Однако если в театре сложность композиции здания во многом определялась решением внутренней пространственной структуры, то в академии Мельников шел от образного (даже символического) решения сооружения. Он использует в качестве основной образной доминанты ритмический ряд одинаковых вертикальных цилиндров с целью выразить идею военной эстетики: военный строй, военная дисциплина, построение военных колонн, парад — простое ритмическое построение одинаковых

<sup>1</sup> Строительство Москвы. — 1932. — № 7. — С. 16—17.



1 2 4 3	Военная академия имени Фрунзе в Москве. Конкурсный проект, 1930—1931	1, 2 — фрагменты фасада; 3 — перспектива; 4 — эскиз
---------------	--	---

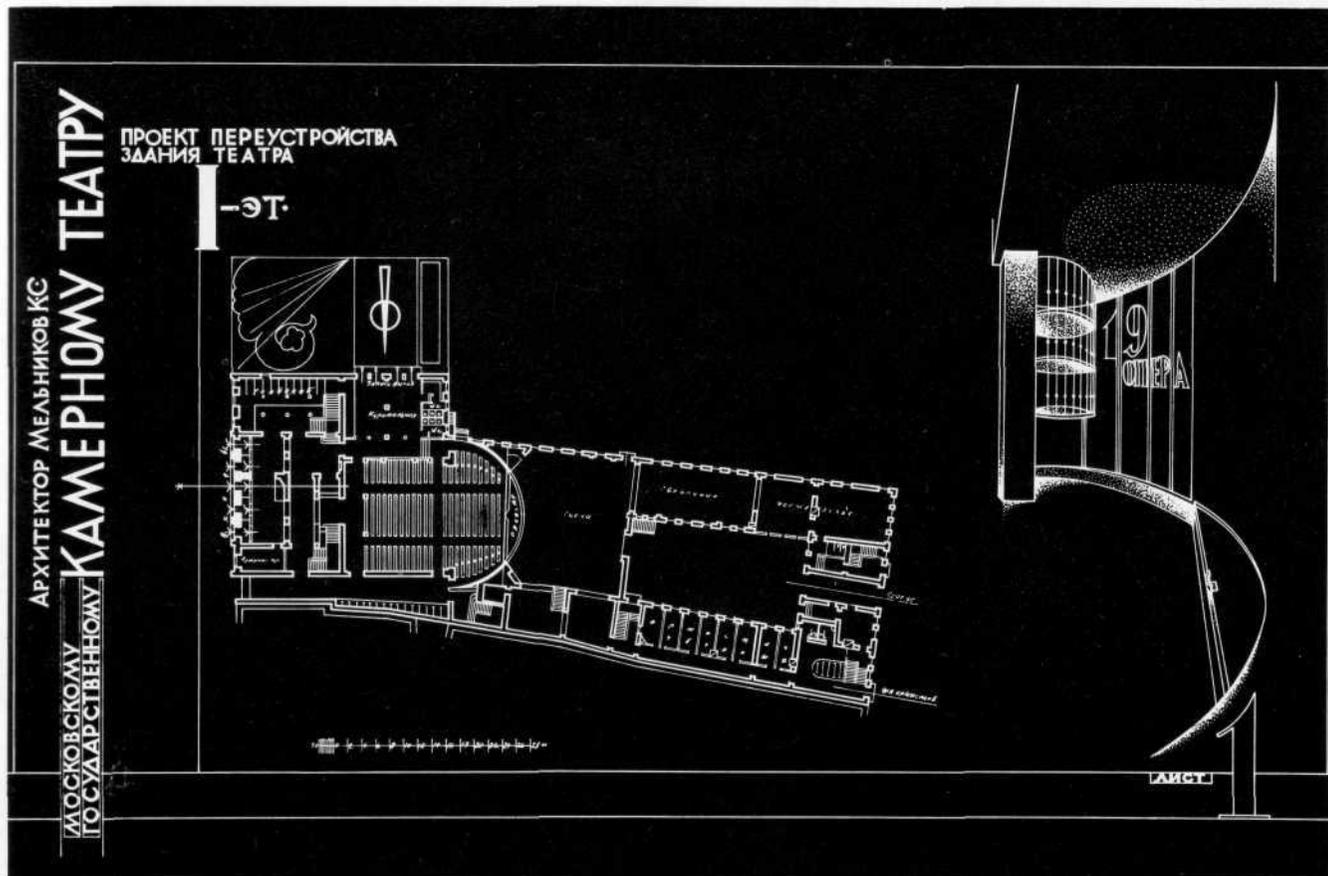


форм. В сторону улицы выходят три совершенно одинаковых цилиндра, а расположенный в головной части четвертый цилиндр, предназначенный для штаба академии, на этаж выше остальных (этот цилиндр членится по высоте ломаным поясом с ромбическим орнаментом, вызывающим ассоциации со знаками различия командного состава тех лет — ромбы в петлицах). Между цилиндрами прямоугольные вставки различной высоты; замыкает композицию пониженный по высоте корпус клуба с консольным выносом объема верхней части зала.



Военная академия имени Фрунзе в Москве. Конкурсный проект, 1930—1931. Эскиз

Реконструкция интерьера Камерного театра в Москве, 1930. План здания театра (первый этаж), перспектива интерьера (фрагмент)



АРХИТЕКТОР МЕЛЬНИКОВ ИС  
МОСКОВСКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОМУ КАМЕРНОМУ ТЕАТРУ

ПРОЕКТ ПЕРЕУСТРОЙСТВА  
ЗДАНИЯ ТЕАТРА

—ЭТ.

19 ОПЕРА

1930

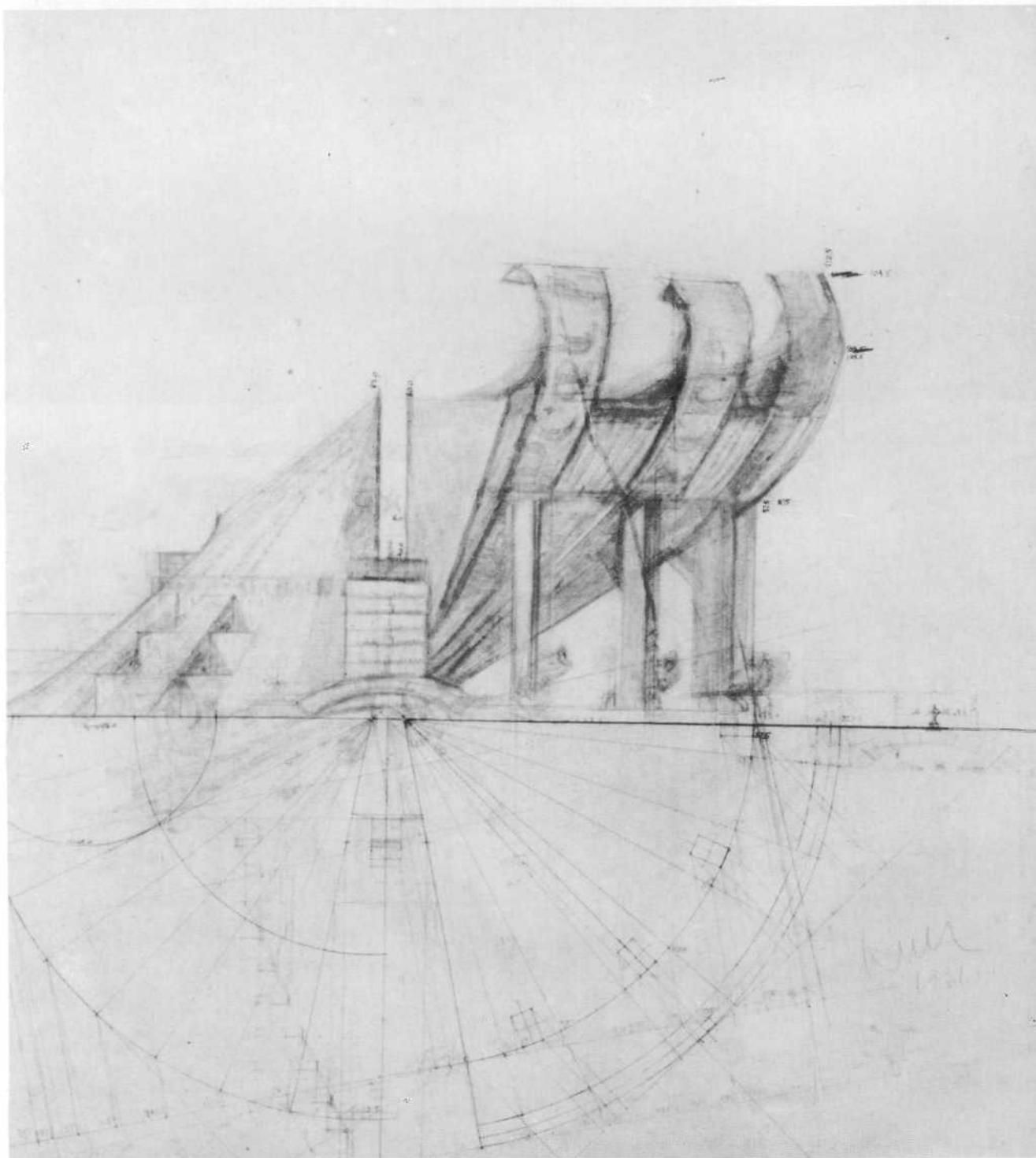
## Дворец народов

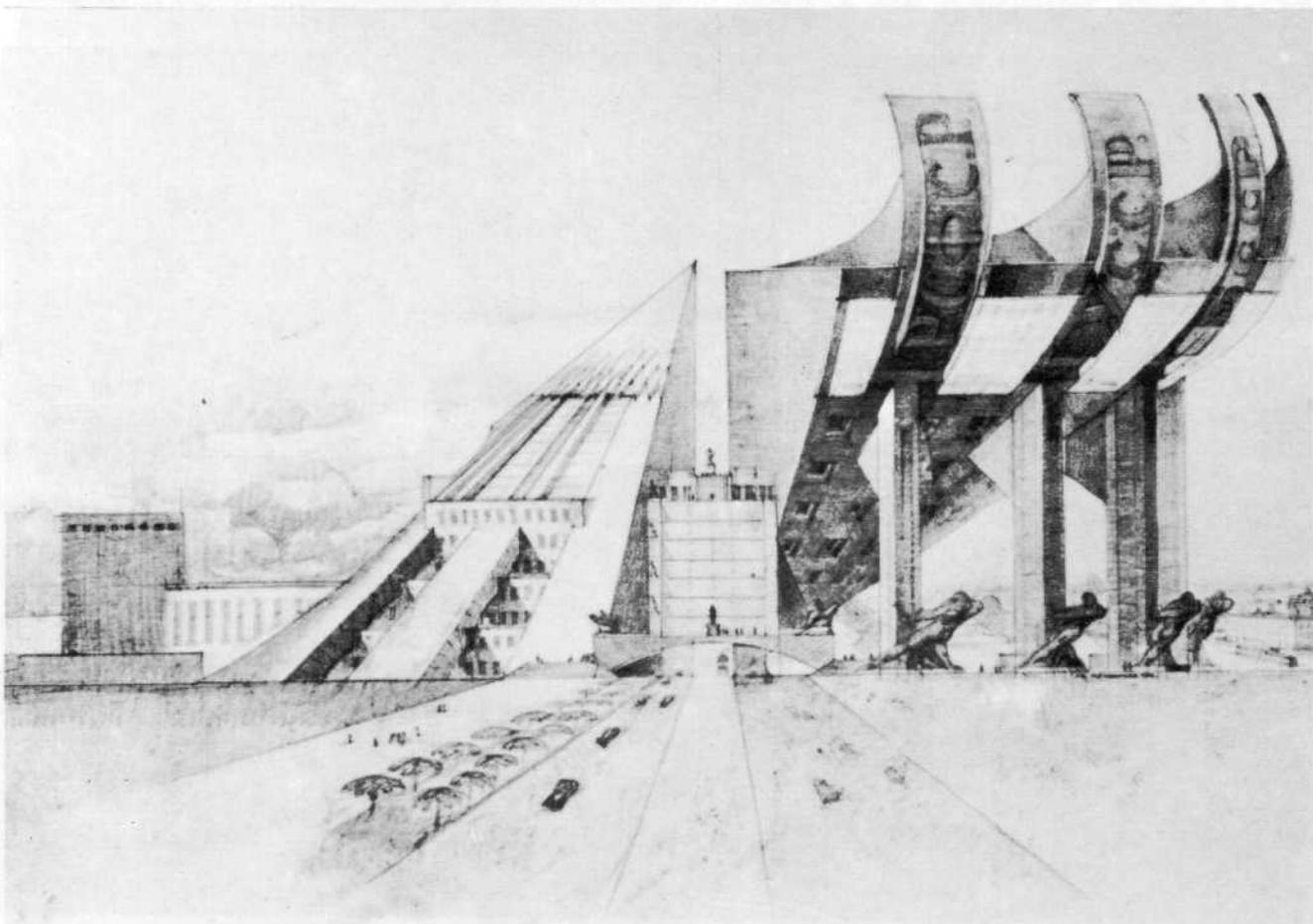
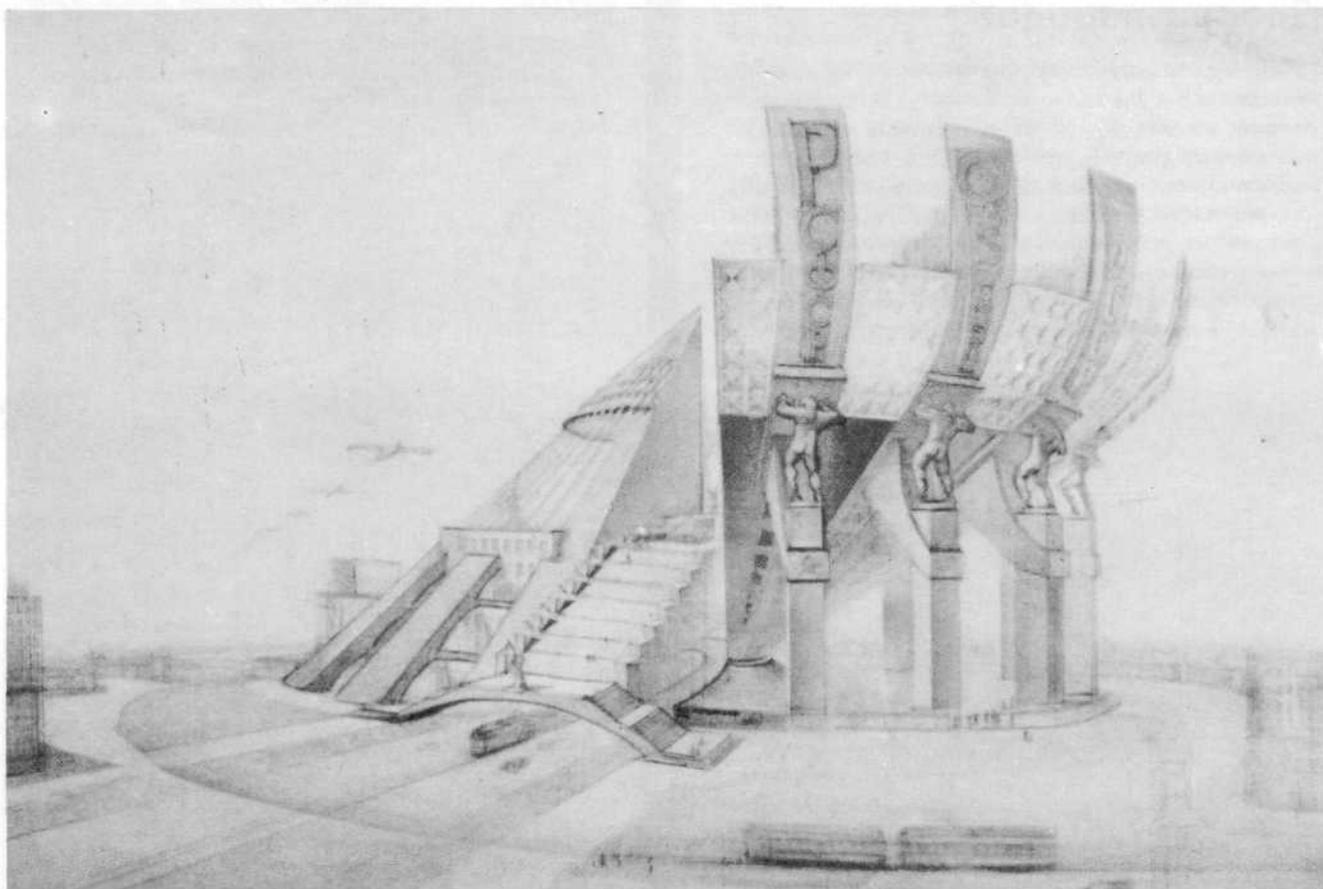
Среди эскизов в архиве Мельникова имеется несколько рисунков, которые не удастся точно отнести к какому-либо из конкретных его заказных или конкурсных проектов. Это могут быть первые мысли по поводу определенного объекта или же чисто экспериментально-проектные разработки, не привязанные к конкретному объекту, или же развитие образной идеи уже после завершения проекта. В этих экспериментальных эскизах видна напряженная творческая работа

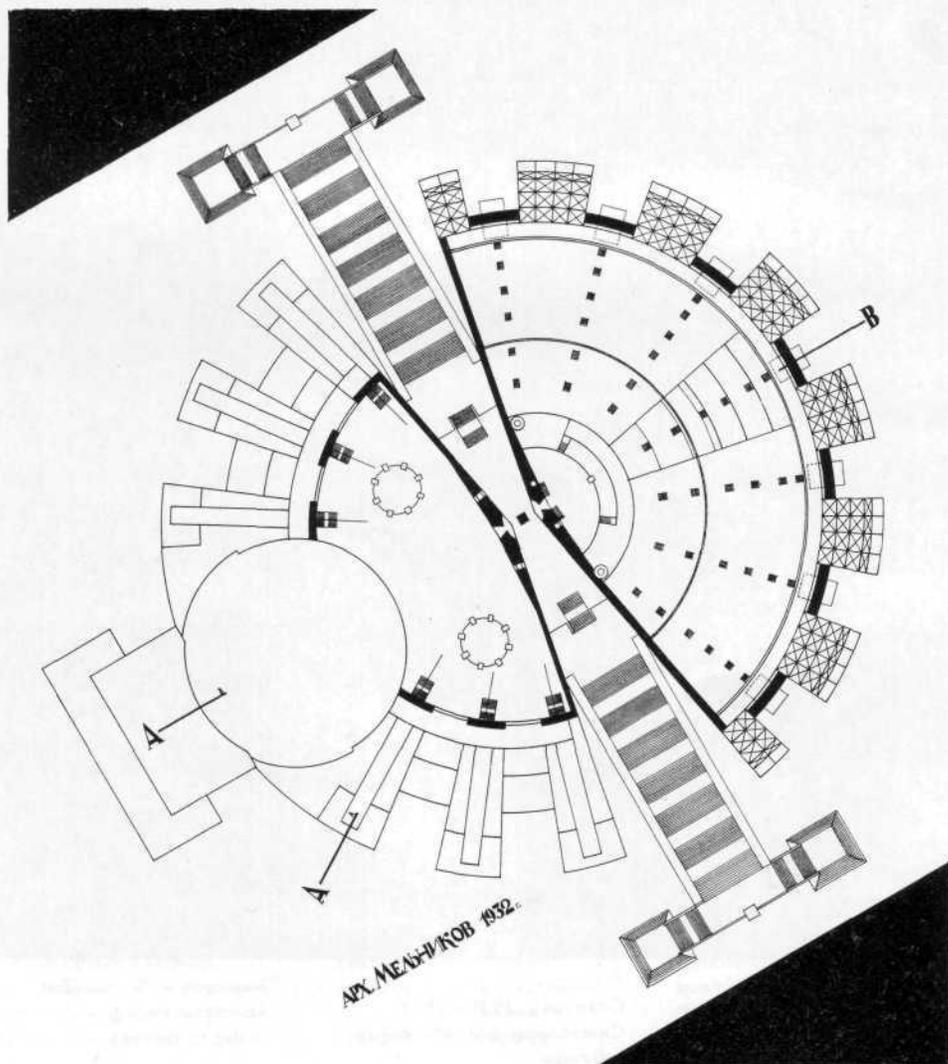
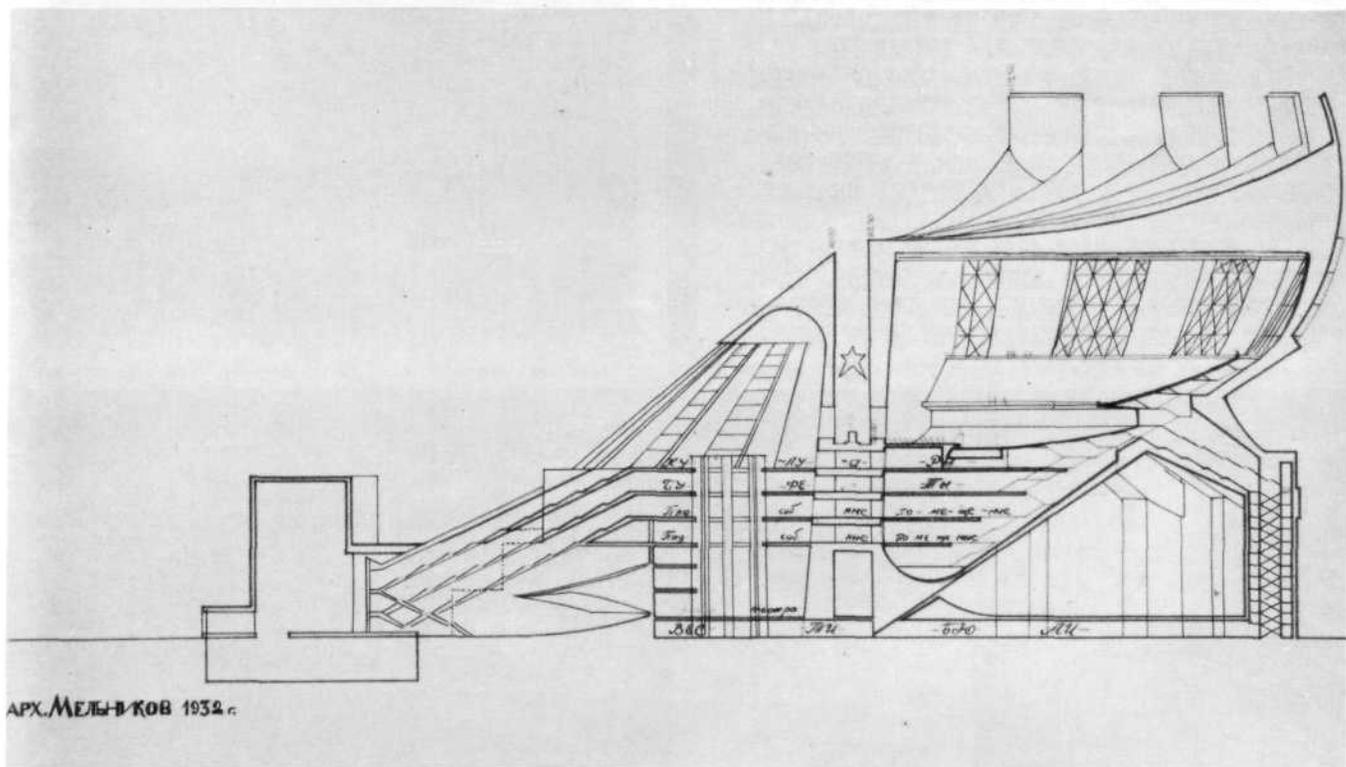
мастера в поисках новых объемно-пространственных композиционных приемов и средств.

Одна из тем экспериментальных объемно-пространственных разработок Мельникова — отрыв от земли и подъем вверх на опорах простой

Дворец народов в Москве (встречный проект на конкурсе проектов Дворца Советов), 1931—1933. Фасад и план (эскиз)







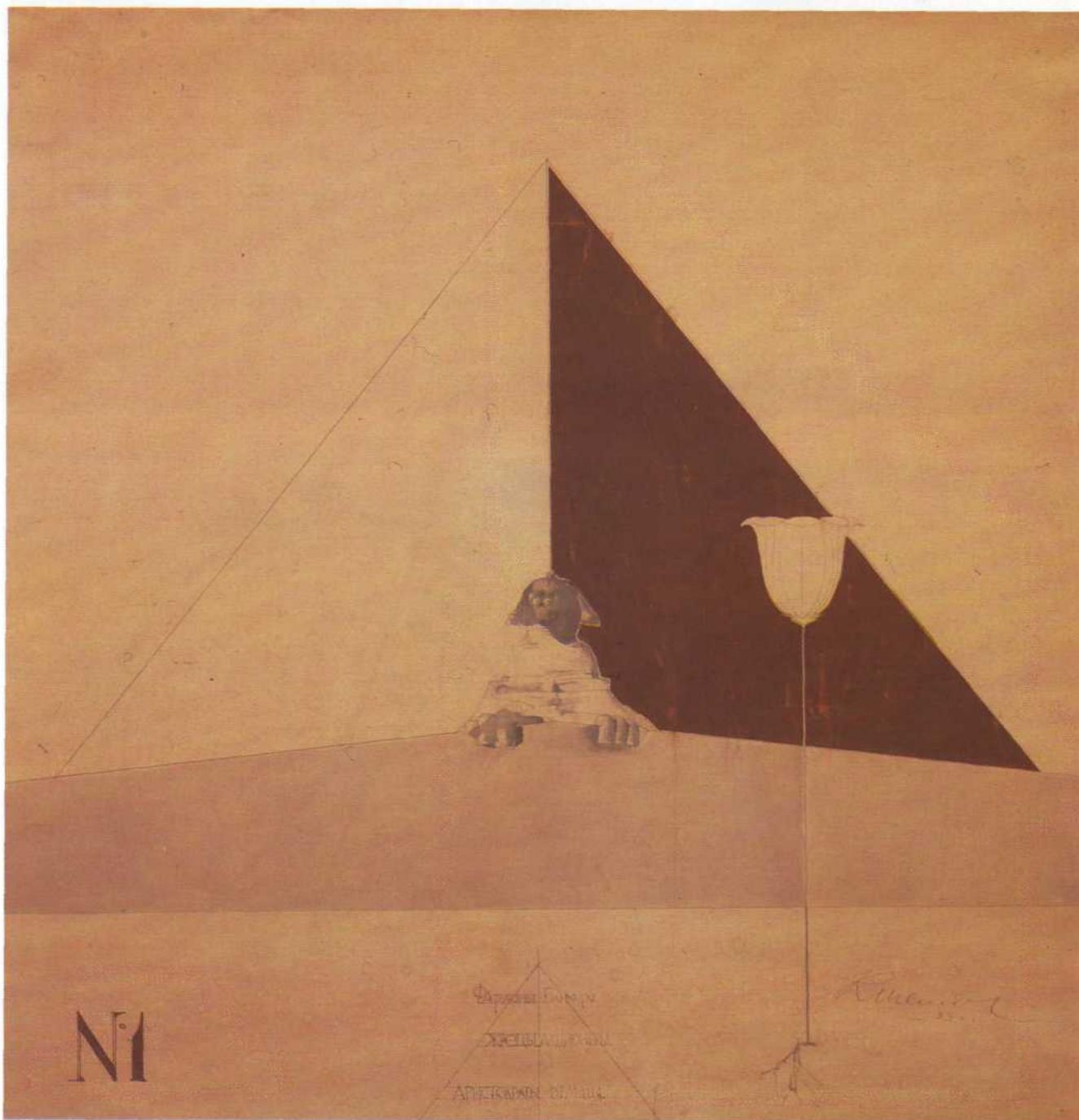
1 | 3  
2 | 4

Дворец народов в Москве  
(встречный проект на  
конкурсе проектов Дворца  
Советов), 1931—1933

1 — перспектива  
(вид сбоку); 2 — фасад;  
3 — разрез; 4 — план

геометрической формы, криволинейной внизу. Не вверх — это традиционно для архитектуры (криволинейные покрытия при горизонтальном основании), а именно внизу. Причем для Мельникова важно было, чтобы эта криволинейность снизу была ощущаема не только в интерьере (традиционный амфитеатр, например), но и во внешнем облике сооружения.

Он делает попытки хотя бы частично ввести такую криволинейность снизу в проектах клуба «Свобода» (края сплюснутого цилиндра консольно нависали над вертикальной стеной цокольного



Дворец народов в Москве (встречный проект на конкурсе Дворца

Советов), 1931—1933. Символо-ико-аналитические таблицы

этажа) и памятника Колумбу (верхний конус). Но это были лишь подходы к теме открытого снизу криволинейного основания архитектурного объема.

В 1931—1932 годах было проведено несколько туров конкурса на проект Дворца Советов в Москве. Второй тур был открытым. К. Мельников выступил на нем с встречным предложением и разработал проект Дворца народов, в котором, судя по всему, использовал свои формально-эстетические поиски предыдущих лет.

В его архиве сохранилась калька, на которой выполнены эскизы не совсем понятного объекта. Возможно, это самые предварительные эскизы к Дворцу народов. Перевернутая полусфера (или чаша) поднята на опорах, объединенных с лестницами. Общее объемно-пространственное решение имеет несколько вариантов: в композицию включаются башня или даже две башни, чаша превращается в эллипсоид и т. д. Но во всех эскизах криволинейное основание перевернутой полусферы четко и ясно выявлено во внешнем облике — под ним свободное пространство, а опоры отнесены к внешнему краю чаши.

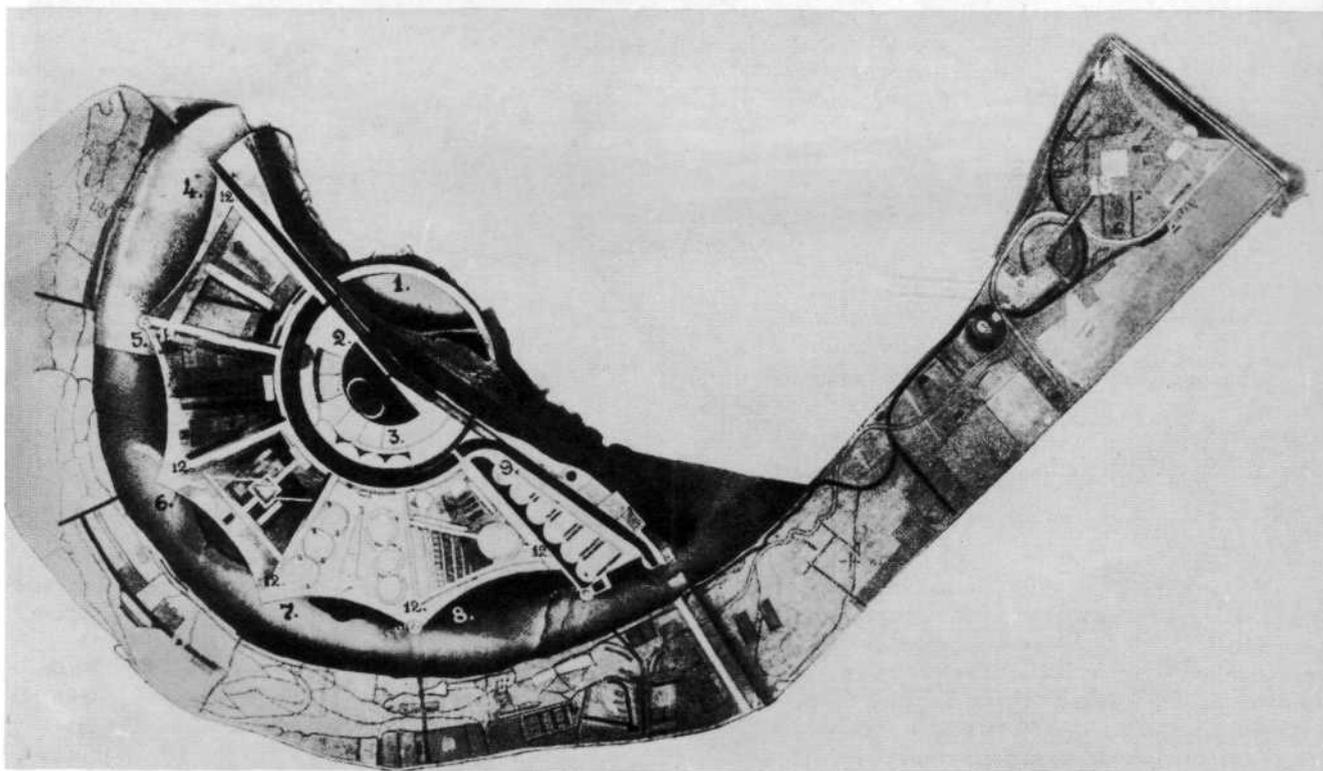
В окончательном варианте Дворца народов вместо перевернутой полусферы Мельников использует перевернутый полуконус (в котором размещен амфитеатр), криволинейное основание которого не только откровенно выявлено во внешнем облике здания, но и дополнено криволинейными элементами в завершающей части, на

которых крупными буквами даны сокращенные названия республик, объединенных в СССР.

Выявлению в архитектурном образе Дворца народов перевернутого полуконуса Мельников придавал символическое значение, пояснив этот образный символ в схемах. Он противопоставлял свой символ (перевернутый полуконус) египетской пирамиде. Пирамида, по его мнению, как бы символизирует социальную структуру эксплуататорского общества — в основании пирамиды «рабы», над ними последовательно: «крестьяне», «дворяне», «аристократы», «жрецы», венчает пирамиду фараон. В проекте Дворца труда Мельников предложил символ перевернутой пирамиды (в данном случае полуконуса), поместив наверху народ, который и осуществляет власть в социалистическом государстве.

## Парк культуры и отдыха, мосты, набережные

На месте Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки 1923 года, где Мельников дебютировал своим павильоном «Махорка», было решено создать новый тип озелененного городского комплекса — парк культуры и отдыха. Сохранились основные постройки выставки («Махорка» была разобрана), к территории парка добавили участки Нескучного сада. Во второй половине 20-х годов развернулись



Планировка Центрального парка культуры и отдыха в Москве. Конкурсный проект, 1931. Генеральный план

1 — транспортный узел;  
2 — массовый стадион;  
3 — трибуны; 4 — военный сектор; 5 — физкультурный сектор; 6 — сектор отдыха;

7 — научно-популярный сектор; 8 — детский сектор; 9 — выставочный сектор; 10 — аллея техники; 1) — аллея

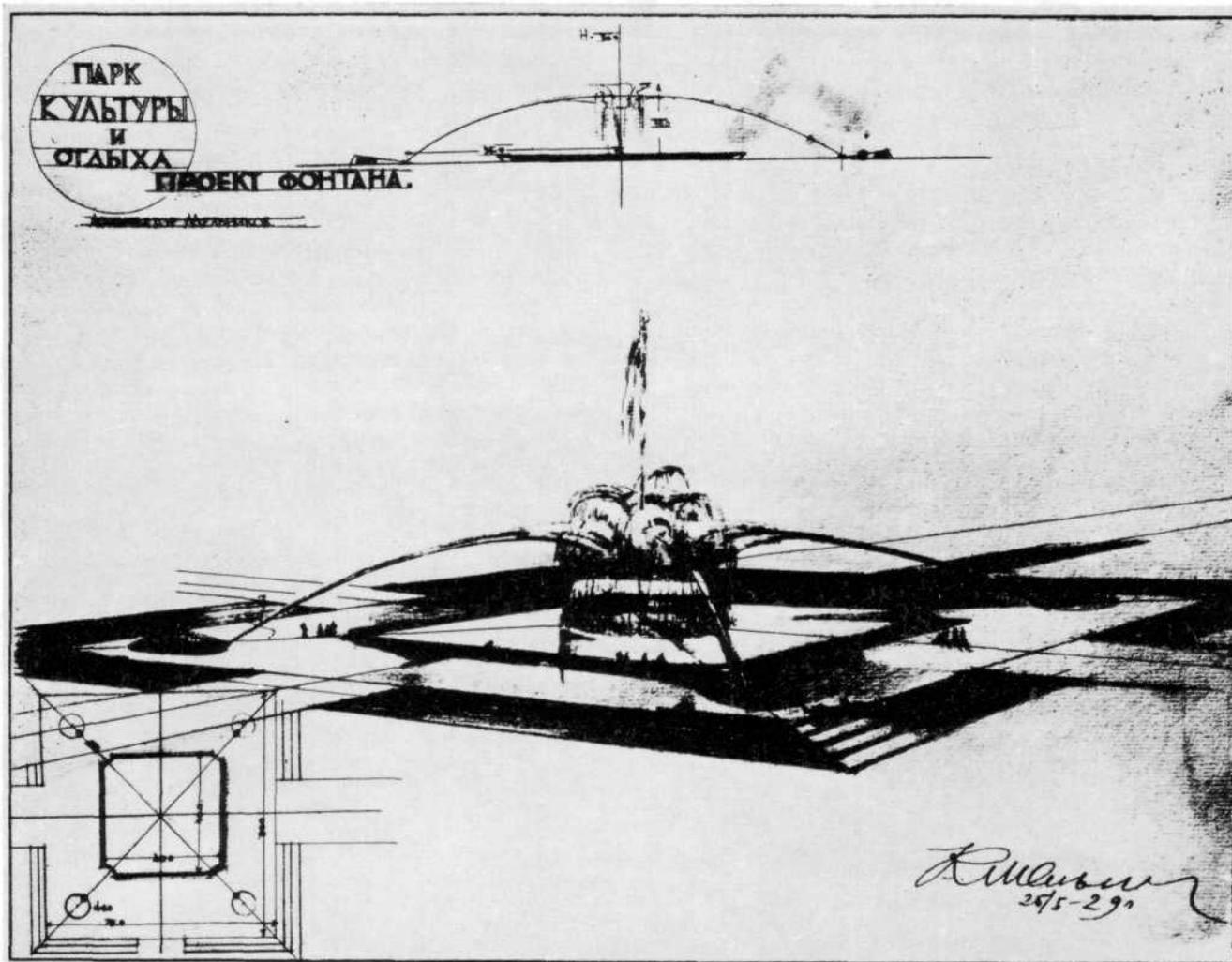
выставок; 12 — водные каналы-бульвары; 13 — зрелищный сектор

работы по реализации этого плана. Мельников, являясь главным архитектором парка, принимал в них непосредственное участие.

Мельников разработал проект планировки партера парка, который был выполнен в натуре, за исключением фонтана, размещенного в центре партера. Фонтан был задуман как грандиозная водно-пространственная композиция, которой, как писал в одной из автобиографий Мельников, «никакие скульптурные формы... не нужны. Люди прогуливаются непосредственно под сверкающими струями воды». Архитек-

включив в него участки по обеим сторонам Москвы-реки в районе Ленинских гор и Лужников. В 1931 году был проведен закрытый конкурс на проект планировки всей территории парка.

Мельников в своем конкурсном проекте, учитывая разницу между правым (крутым) и левым (плоским) берегом, предложил различный подход к их реконструкции. Считая главной задачей парка массовую организацию людей, организацию самодеятельности масс, проведение политических кампаний, общественное воспитание и привлечение, он помещает центр парка в Лужниках



турными средствами решен только нижний уровень: оформление квадратного в плане водоема (40x40 м) и круглых «медальонов» (диаметр 8 м) по его углам. Все остальное в композиции возложено на струи воды: из центра водоема вертикально вверх на 30 м бьет струя, а струи, бьющие несколько наклонно, на высоту в 10 м, образуют в центре водоема водяной шатер. В этот шатер из угловых «медальонов» бьют четыре наклонные струи (на расстояние 35 м), образующие своеобразные водяные арки.

Парк культуры и отдыха был открыт в 1928 году и быстро стал одним из любимых мест отдыха москвичей. Было решено расширить парк,

(на плоском берегу), предназначив береговую полосу Нескучного сада и существующего партера целям подготовки потока посетителей к развороту массовых действий во время празднеств. Нагорная часть Нескучного сада и зеленый массив Ленинских гор отводились под тихий отдых. Территорию Лужников Мельников разбивает на сектора каналами, идущими радиусами от центра Лужников, где организуется стадион. Каждый сектор отведен определенному типу работы в парке. Берег Лужников в каждом секторе срезан полукруглой выемкой, образуя как бы порты, причем каждый сектор продолжен и на противоположном берегу реки,

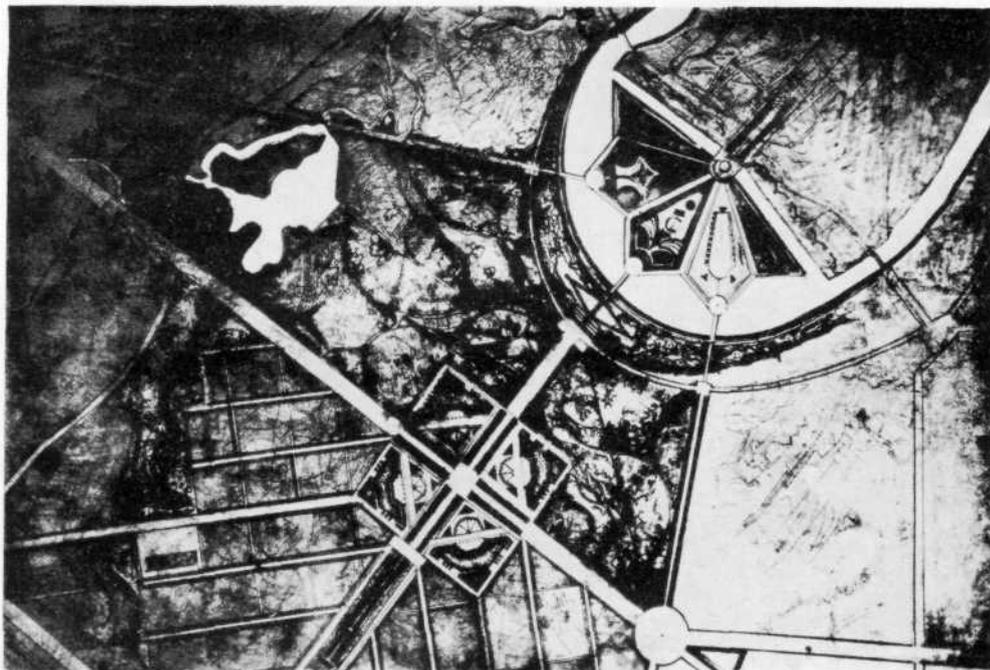
с которым Лужники предлагалось связать пешеходными многоярусными понтонными мостами. В проекте предложено также организовать по правому (нагорному) берегу реки две аллеи (выставок и техники), переплетающиеся между собой и дающие смену и многообразие воздействия.

В 1935 году после утверждения генерального плана реконструкции Москвы, согласно которому предусматривалось развитие Москвы в юго-западном направлении, в том числе и освоение территории за Ленинскими горами, был проведен

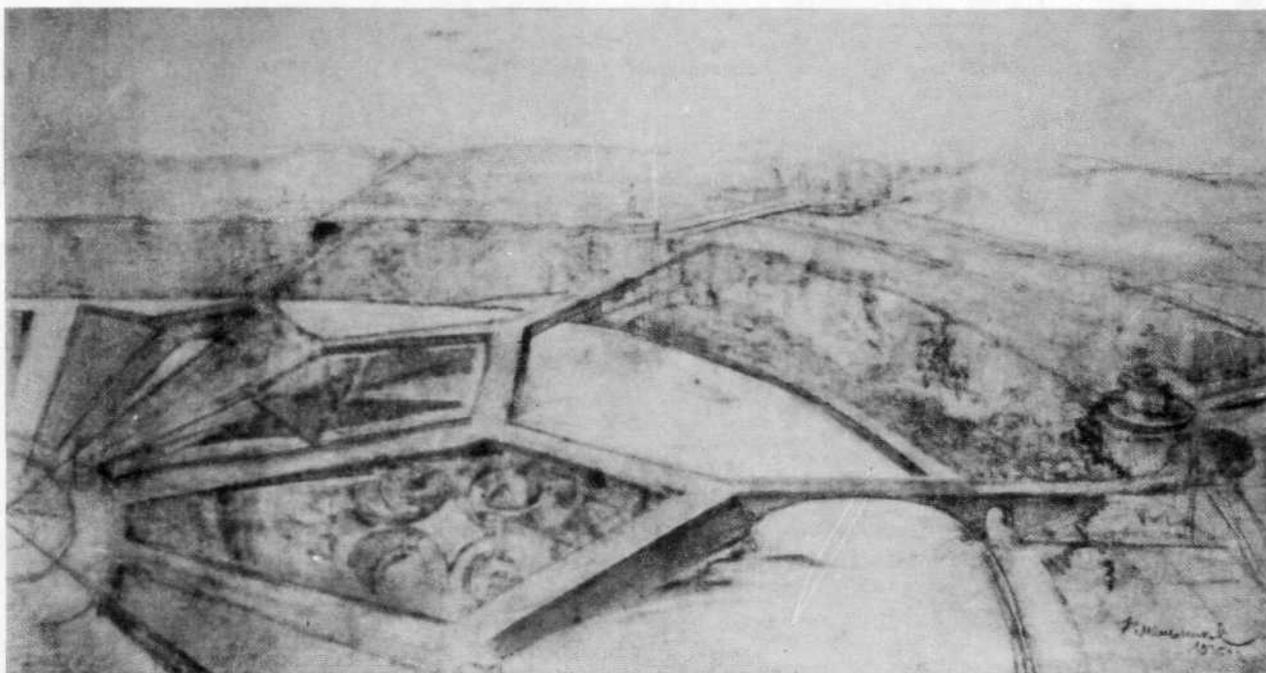
предварительный закрытый конкурс на идею планировки. Возникла и проблема соединения центра Москвы с юго-западом города магистралями с мостами в районе Лужников и Ленинских гор. Мельников, участвуя в конкурсе, предложил планировку юго-запада и Лужников, уделив особое внимание разработке проектов мостов.

Он стремился подчеркнуть перепад уровней между Лужниками и верхним плато Ленинских гор, считая, что наклонные мосты скрадывают перепад этих уровней, нивелируя тем самым

Проект фонтана в Центральном парке культуры и отдыха в Москве, 1929. Перспектива, план, фасад



Планировка Юго-Западного района Москвы. Конкурсный проект, 1935  
1 — генплан; 2 — мосты с предмостными спиральными башнями на Ленинских горах (эскиз)



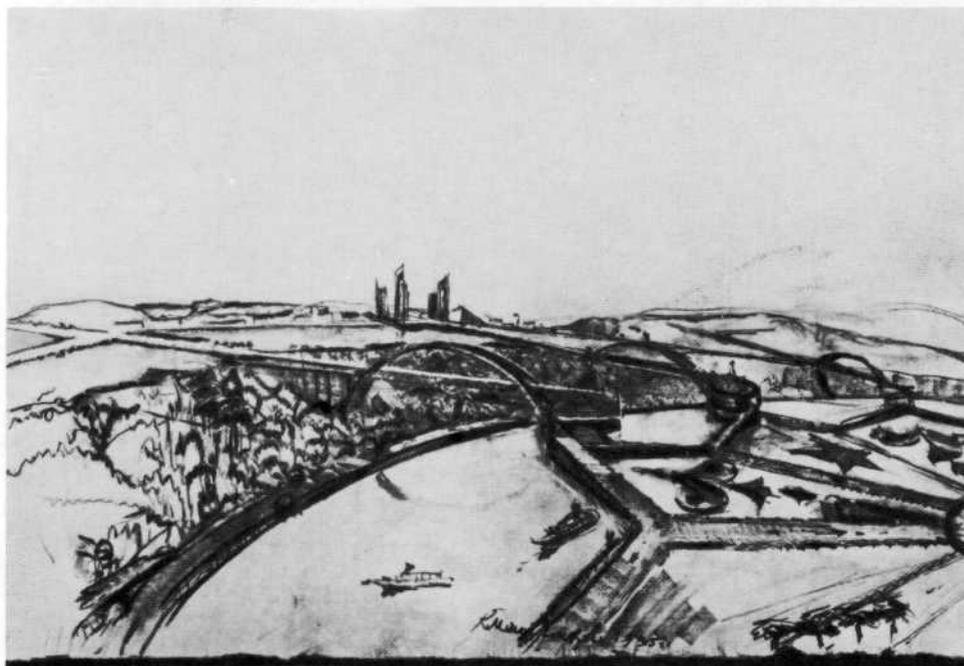
один из выразительных ландшафтов Москвы. Мельников пытается найти такой вариант конструктивно-пространственного решения мостов, который подчеркивал бы перепад высот. Он предложил два варианта мостов, причем в обоих случаях они имеют горизонтальное полотно. Но в одном варианте подъем на мосты (поднятые на уровень высокого берега) сделан по спиральной эстакаде со стороны Лужников, а в другом на мосты (опущенные на уровень низкого берега) дан спиральный спуск с Ленинских гор. Мосты двухъярусные, в разные направления предусмот-

рено движение по отдельным ярусам, два яруса предусмотрены и на спиральных спусках и подъемах.

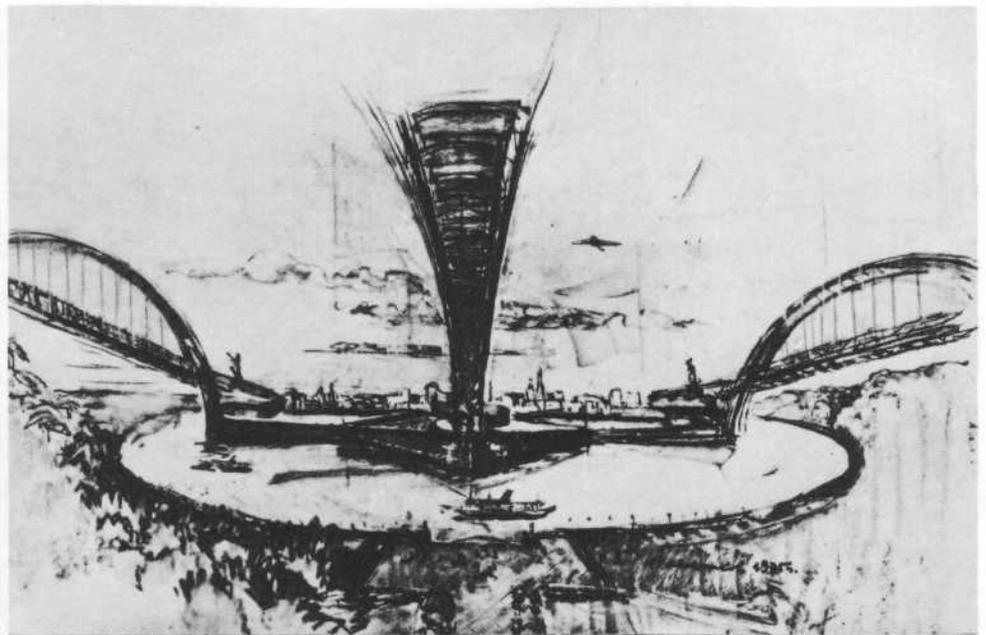
Позднее Мельников так описывал этот проект: «По проекту Лужников берег Москвы-реки состоит из узора речных бухт со спиральными мостов на высоту Ленинских гор и кольцевого самодвижущегося тротуара для разгрузки людских потоков. Ровное плато, полуциркуль реки, нагорный берег — лучшее в Москве по природной красоте сочетание. Автор архитектуры — сама Природа — осторожно, легко испортить».



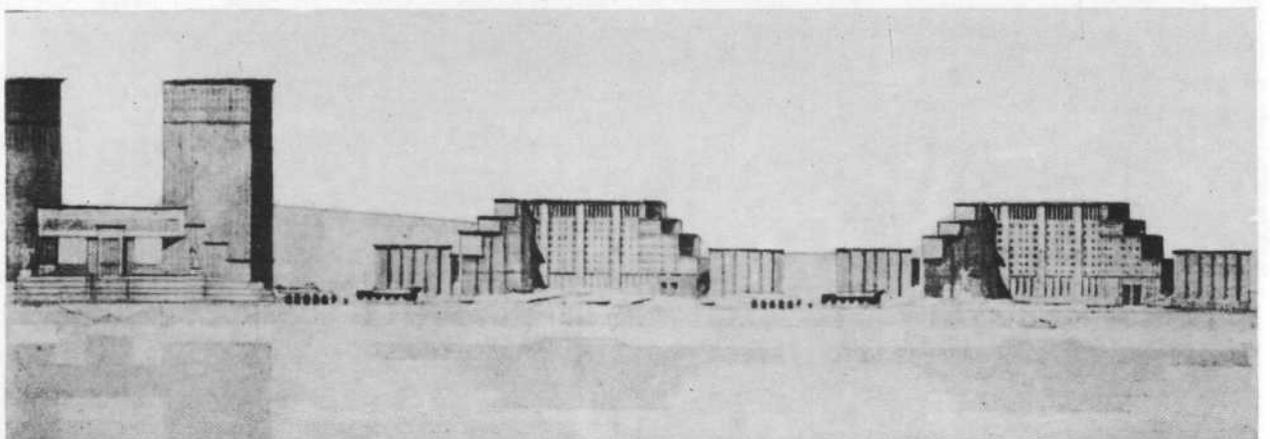
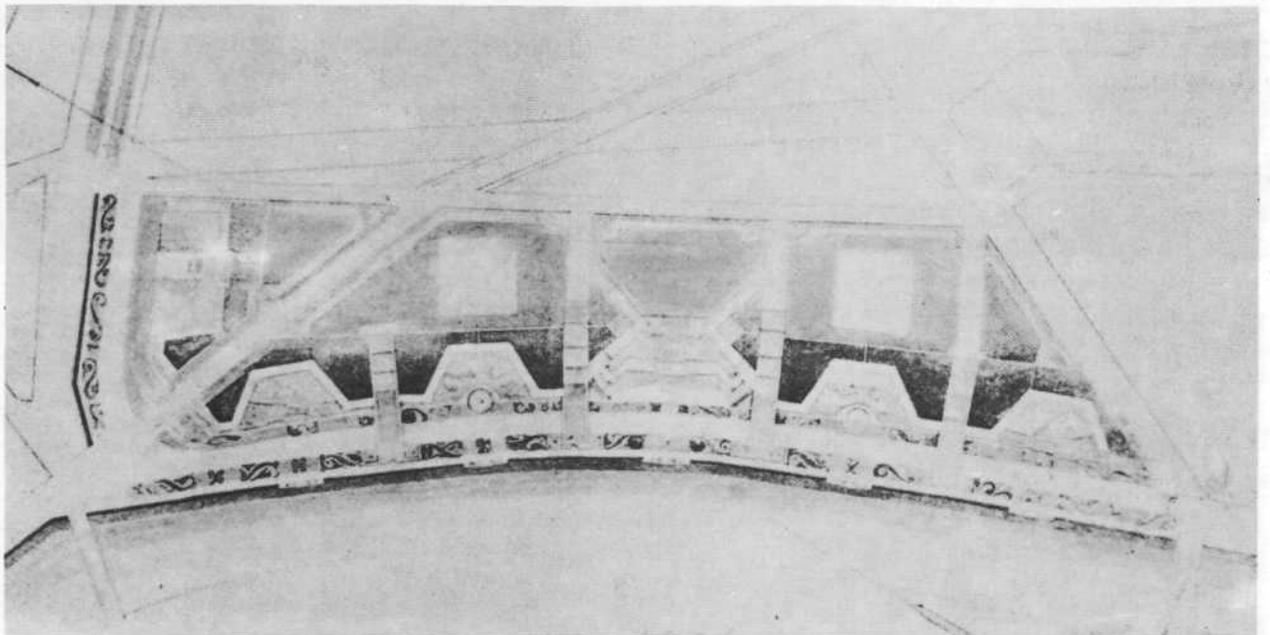
Планировка Юго-Западного района Москвы. Конкурсный проект, 1935. Мосты со спиральными пандусами со стороны Лужников; варианты объемно-пространственного решения предмостной части

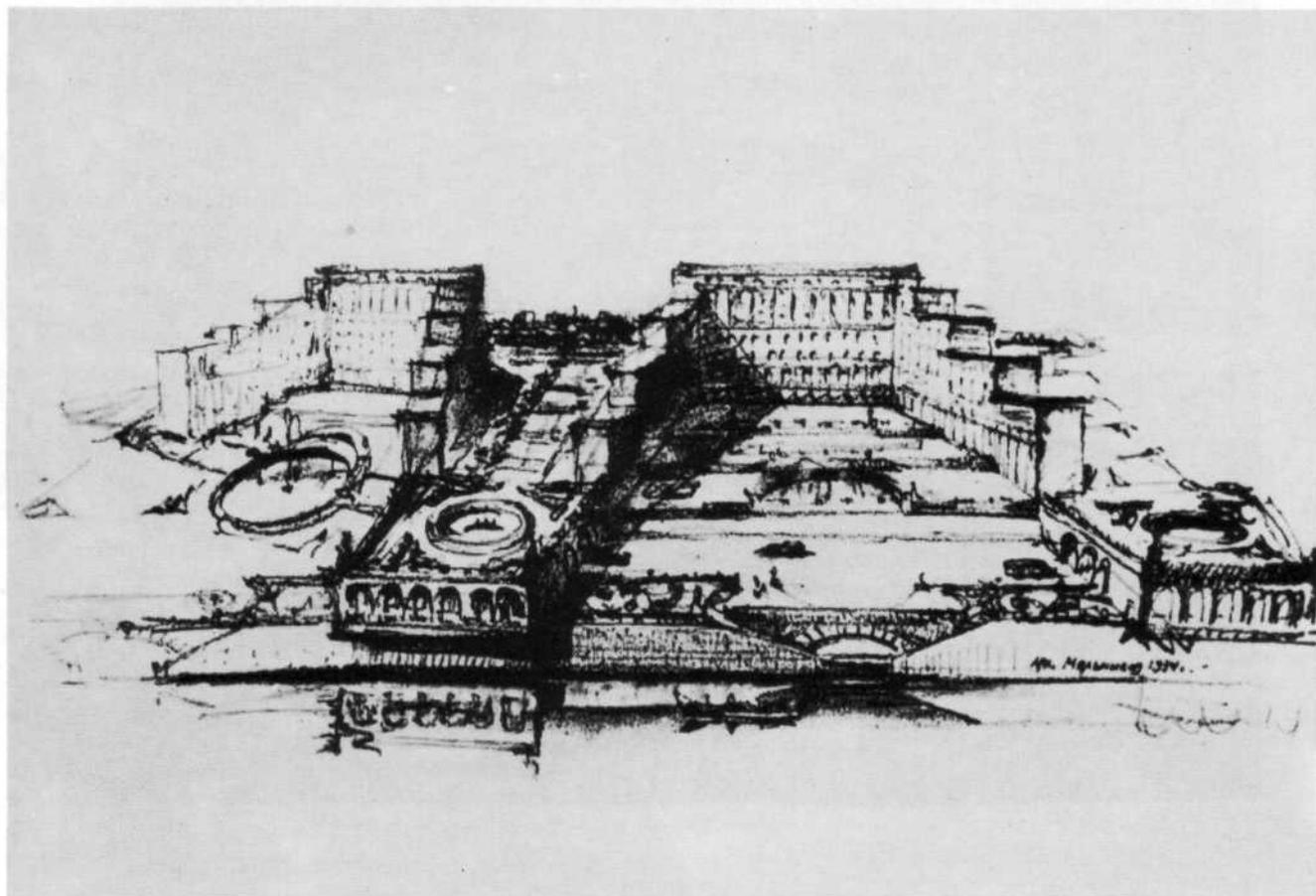
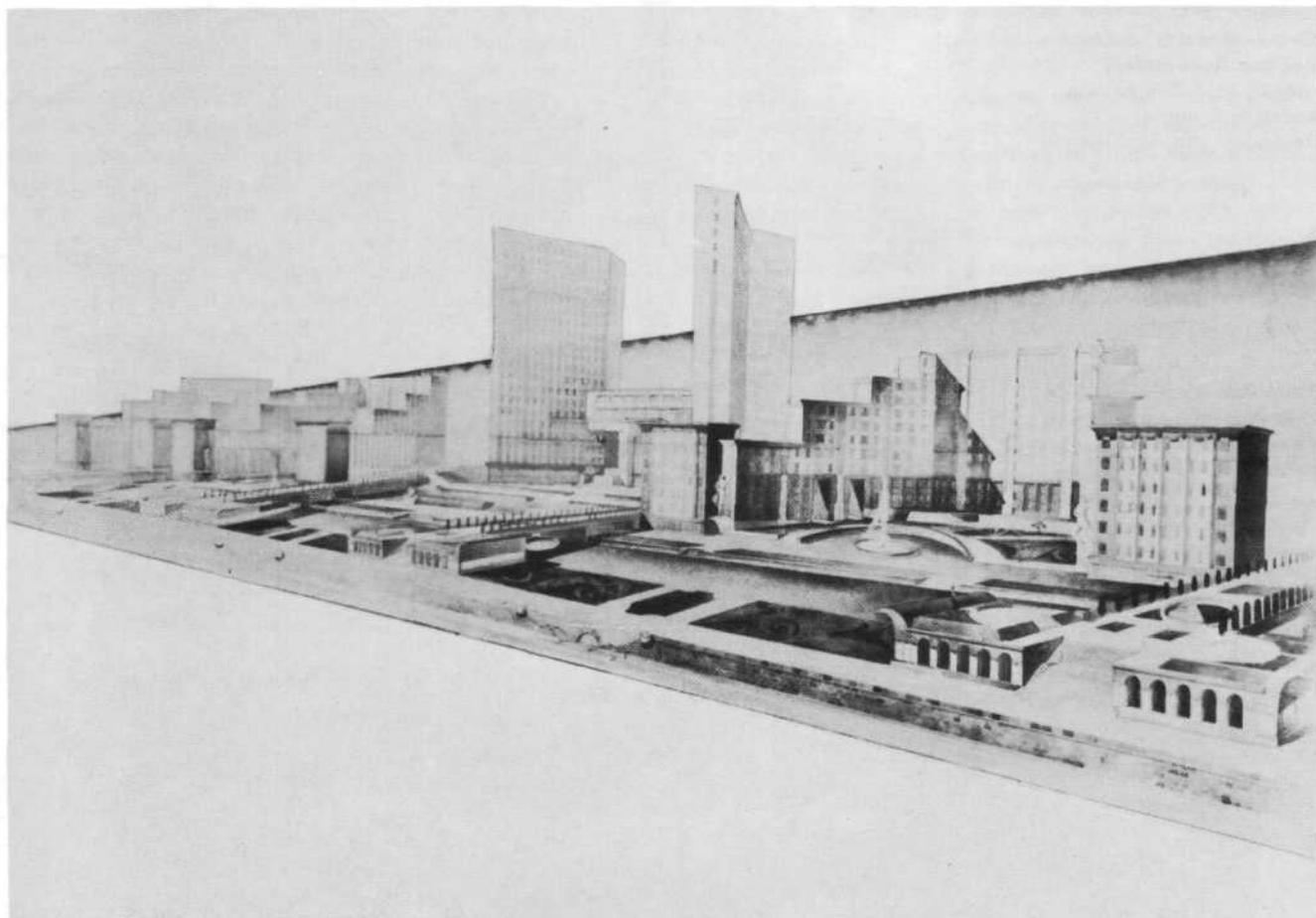


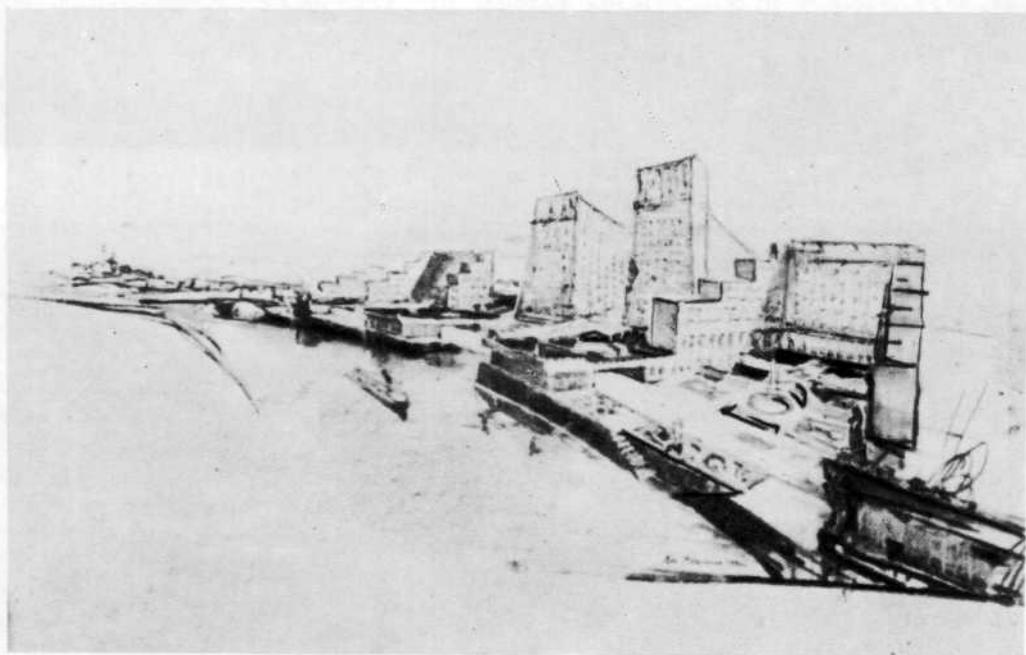
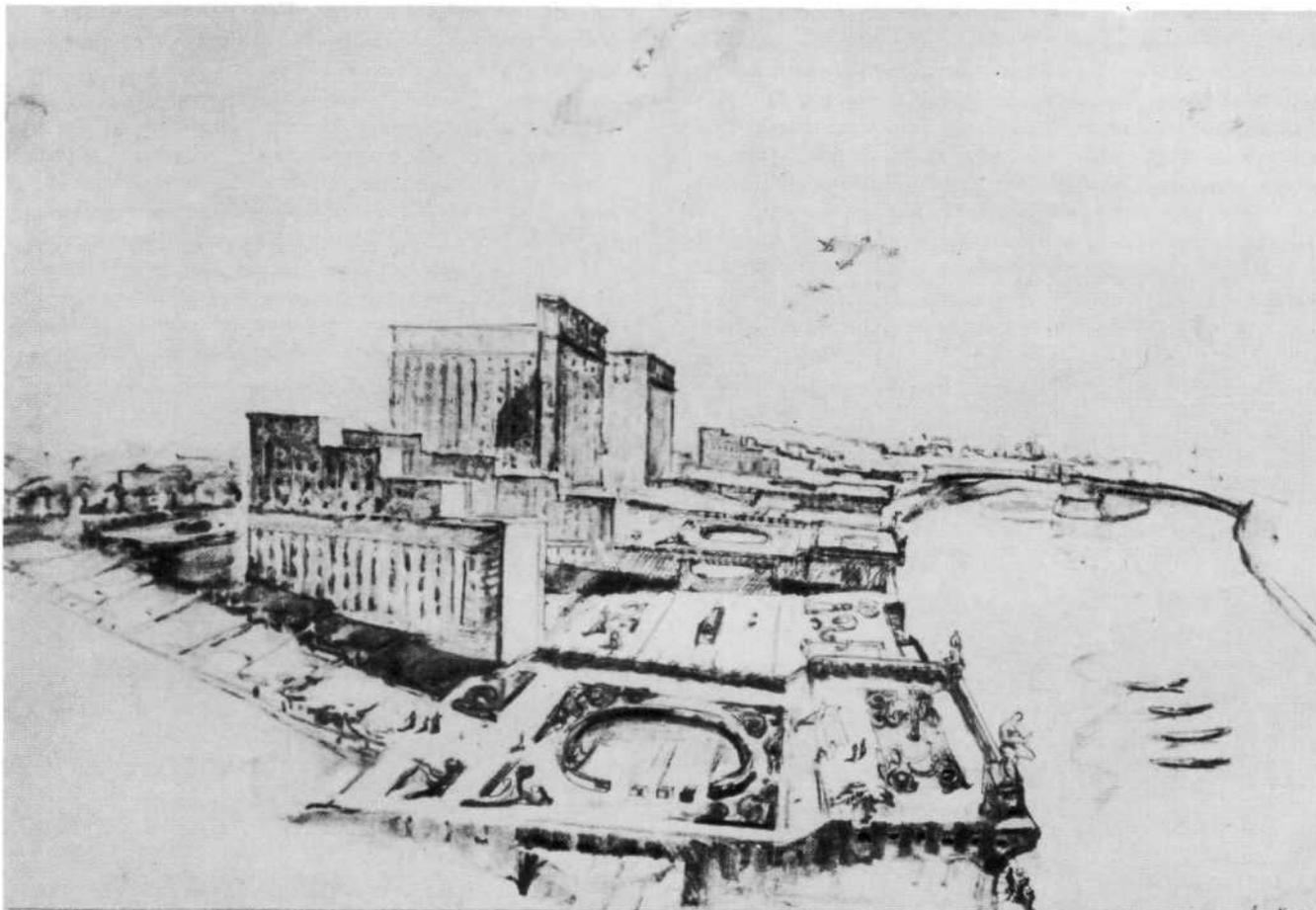
Планировка  
Юго-Западного района  
Москвы. Конкурсный  
проект, 1935. Вид из-под  
моста со стороны  
Ленинских гор на Лужники



Застройка Котельнической  
и Гончарной набережных  
в Москве, 1934. Генплан;  
фасад







1	3
2	4

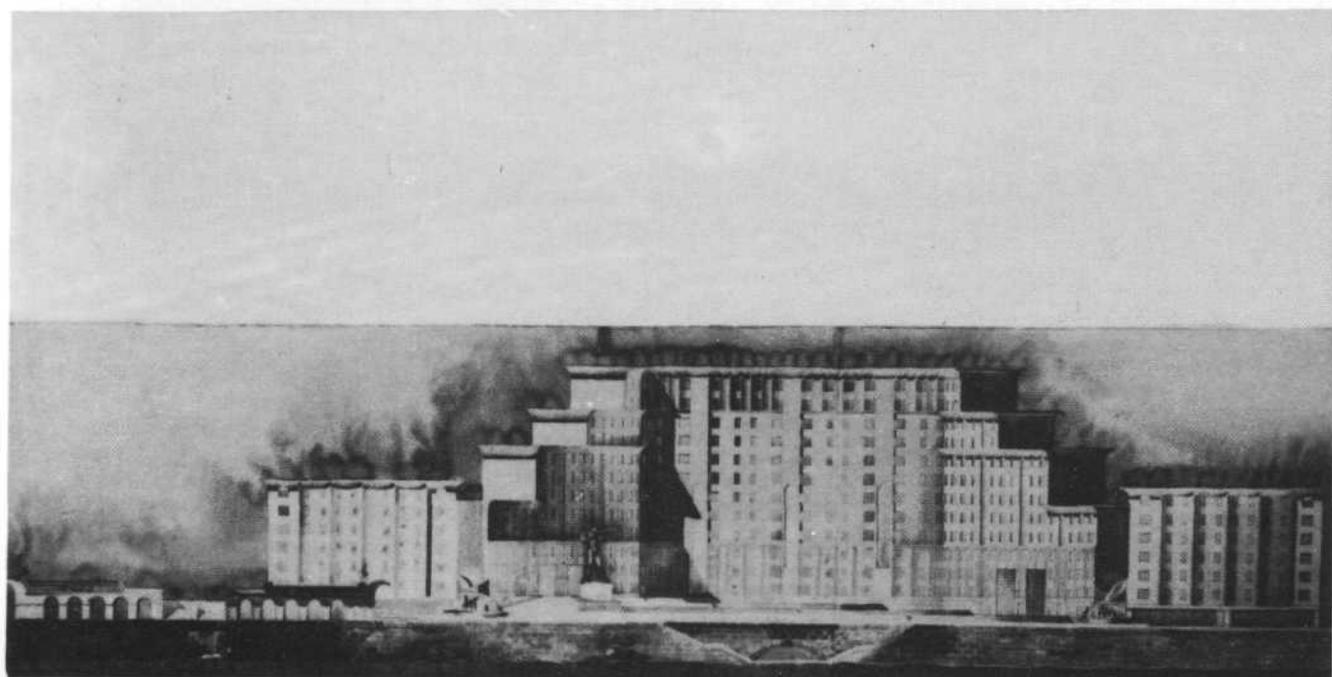
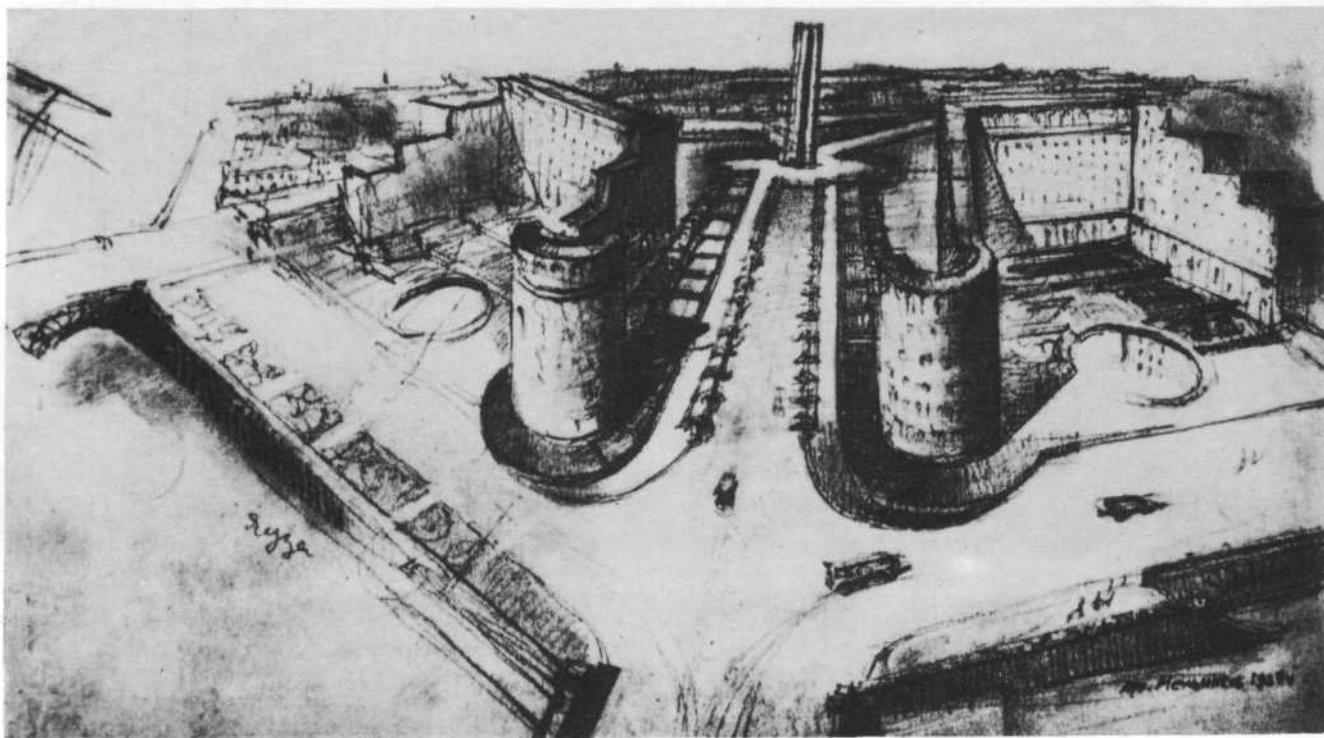
Застройка Котельнической  
и Гончарной набережных  
в Москве, 1934

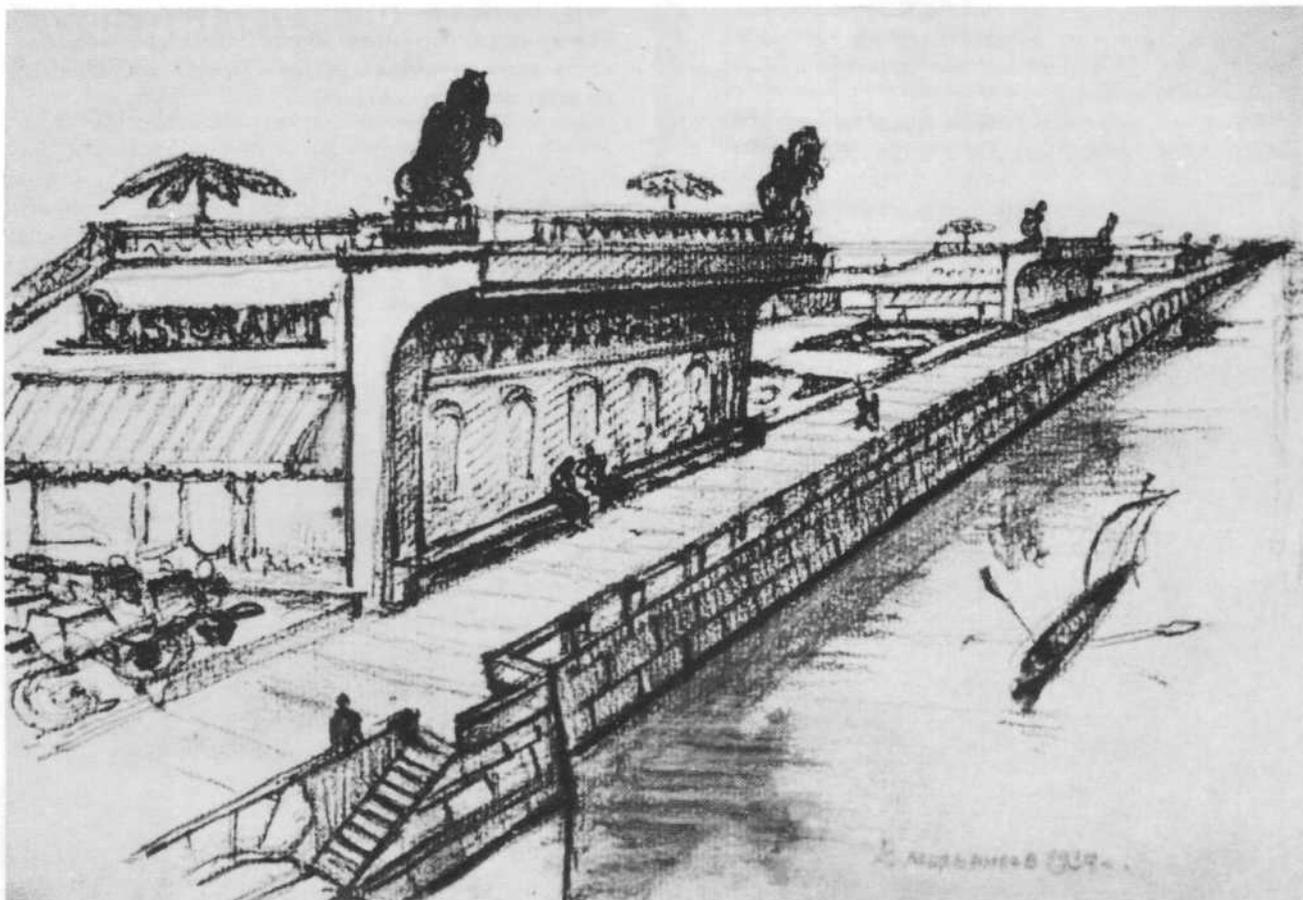
1 — общая перспектива  
всего комплекса; 2, 3, 4 —  
перспективы (эскизы)

В связи со строительством канала Москва — Волга, который делал Москву-реку полноводной магистралью, было решено превратить городские набережные в красивейшие места столицы. Ведущим архитекторам поручили проектирование застройки отдельных участков вдоль реки. Мельников разработывал проект комплексной застройки Гончарной и Котельнической набережных (между Устьинским и Краснохолмским мостами).

Многие набережные реки Москвы в XIX и начале XX века были застроены промышленными и складскими объектами, территории которых

выходили прямо к реке. При реконструкции было решено возводить на набережных прежде всего жилые дома и устроить вдоль берега сквозные транспортные магистрали. Это ставило перед архитекторами сложные проблемы, так как транспортная магистраль отделяла реку от жилых кварталов и затрудняла превращение набережных в прогулочные артерии. Одни архитекторы в своих проектах располагали транспортную магистраль у самого берега, а прогулочный бульвар устраивали ближе к жилой застройке, поднимая его над транспортной магистралью с ис-





Застройка Котельнической  
и Гончарной набережных  
в Москве, 1934

1	3
2	4

1 — перспектива (эскиз);  
2 — фасад жилого  
комплекса;  
3 — набережная (эскиз);  
4 — эскизы скульптур

пользованием рельефа берега. Другие проектировали бульварные полосы с двух сторон транспортной магистрали, что отрезало эти части бульвара друг от друга.

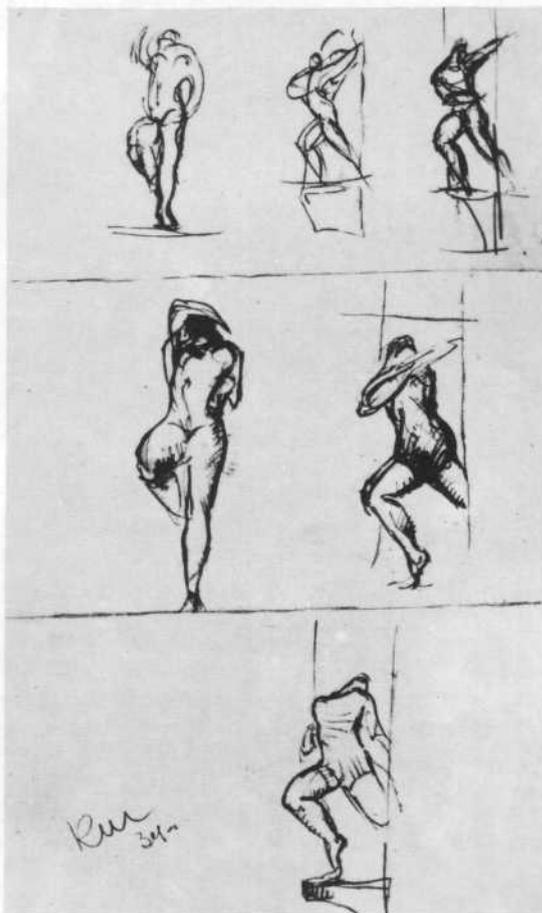
Мельников в своем проекте создает бульвары с двух сторон от магистрали, соединяя их между собой широкими площадками — мостовыми переходами над проезжей частью, примыкающими к реке в виде висячих садов.

Вот как он сам описывал свой проект в 1934 году: «Максимальное использование эстетической перспективы фронта реки... Своим развернутым периметром жилые дома увеличивают (образно) протяженность набережной и создают насыщенное выражение архитектурной формы.

Благоприятные естественные условия набережной (рельеф нагорной полосы) подчеркиваются в проекте несколькими сквозными, идущими прямо, перпендикулярно и непосредственно к реке широкими зелеными бульварами.

Бульвары... своей зеленью и фонтанами закрепляют всю композицию у реки...

Бульвары у реки заканчиваются висячими



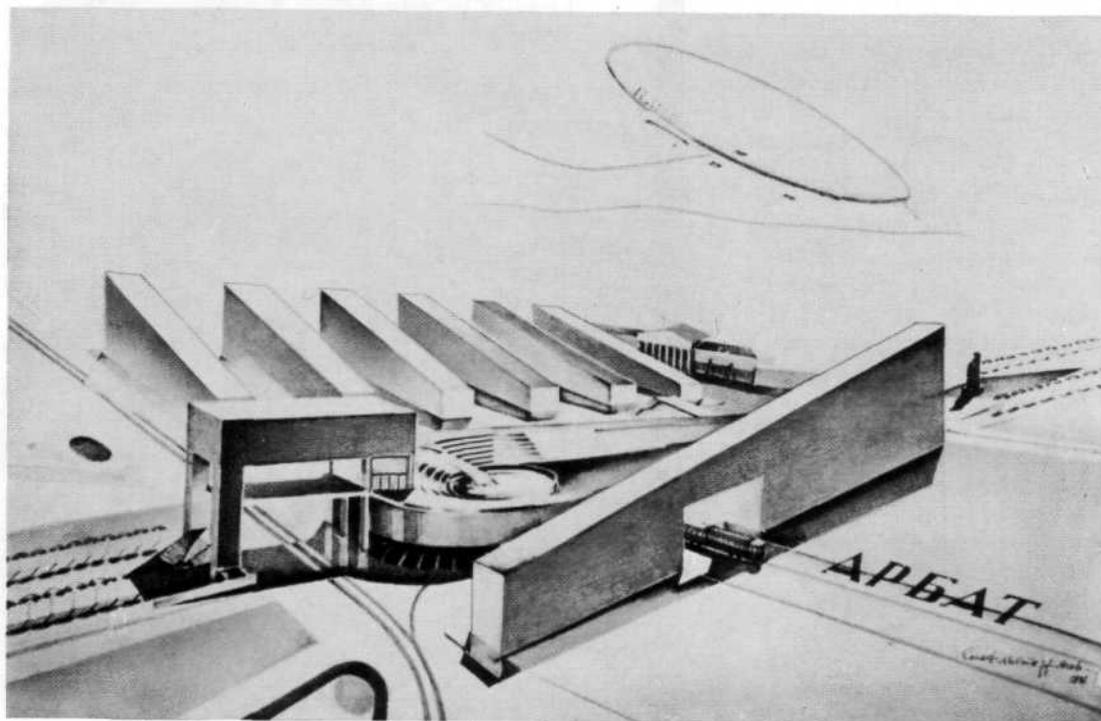
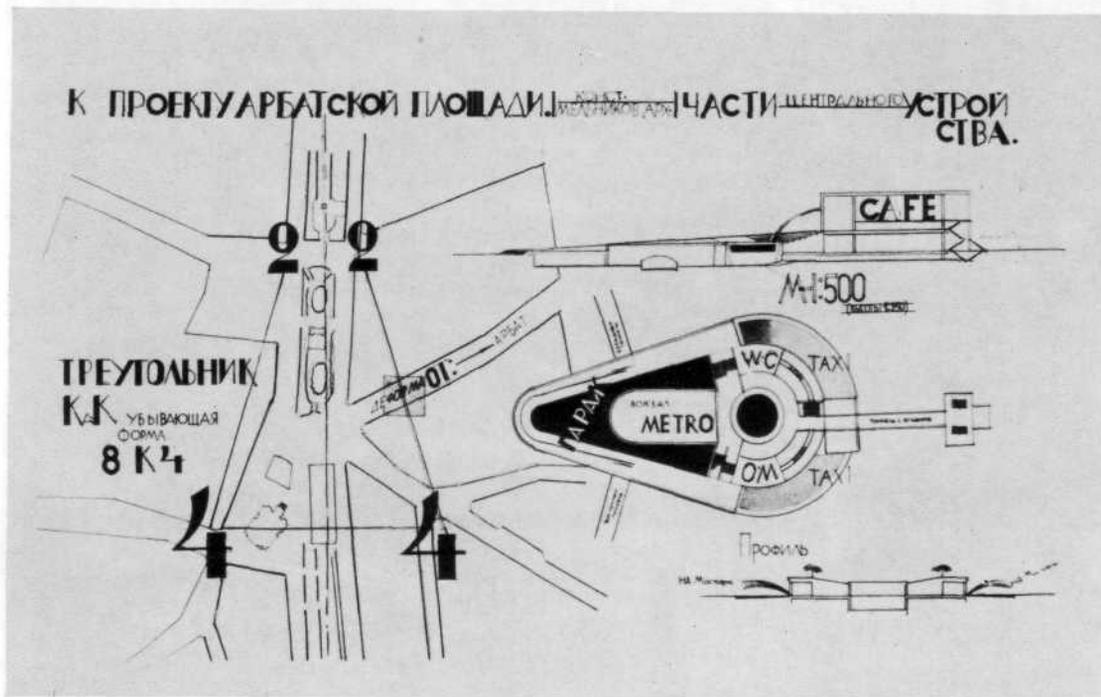
садами-ресторанами — что еще больше подчеркивает интимность и уют жилого квартала, служа, кроме того, для дифференциации долевого и поперечного движения...

На участке запроектированы дома трапециевидной формы с открытой к воде большей стороной.

В связи с рельефами местности дома запроектированы террасами по 2 этажа в сторону рельефа. Террасы использованы под солярии-площадки с организацией ниспадающих фонтанов-водопадов. Этажность от 5 до 10 этажей. Ориен-

тация по странам света: юг, юго-запад, юго-восток. Развернутый периметр жилого дома дает возможность всем живущим видеть реку, чувствовать воздух, простор, солнце»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Мельников К. С. Проект застройки Котельнической и Гончарной набережных // Архитектура СССР.— 1934.— № 4,— С. 26—27.



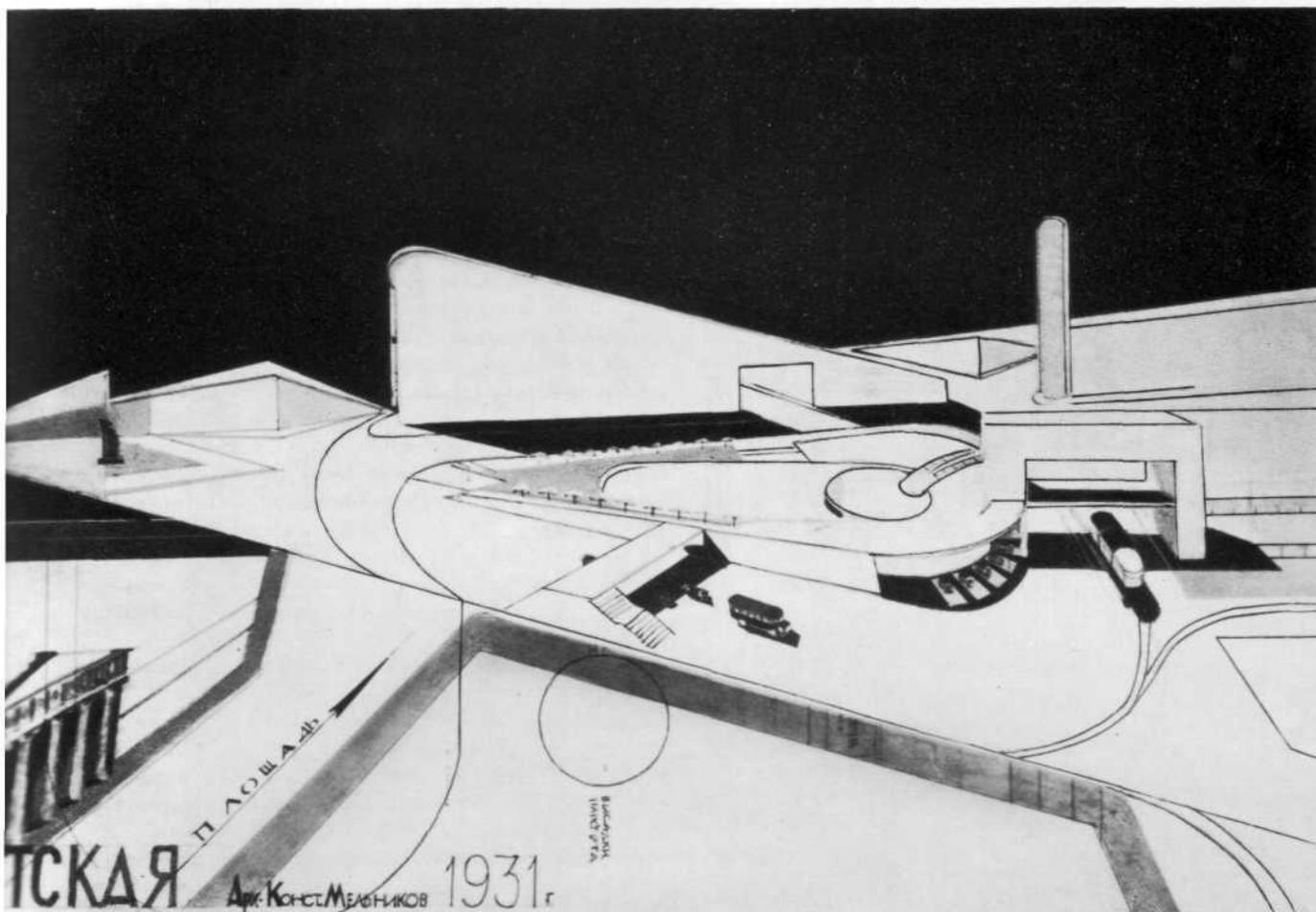
## Реконструкция Арбатской площади

В 1931 году в Москве был проведен своеобразный конкурс: четырем архитектурным группировкам (ОСА, АСНОВА, АРУ, ВОПРА) и персонально К. Мельникову были заказаны проекты «архитектурного оформления» пяти различных городских площадей.

Речь шла не столько о транспортной или утилитарно-функциональной реконструкции

застройку, создали проект площади Серпуховской заставы в виде совершенно нового ансамбля на обширном квадратном участке со свободно стоящими сооружениями простой геометрической формы (цилиндр, усеченная пирамида, вертикальный параллелепипед). Рационалисты (бригада АРУ во главе с Ладовским) в проекте реконструкции Трубной площади старались выявить и подчеркнуть сложный рельеф и природные условия (бульвары) этого транспортного узла.

Мельникову досталась одна из наиболее сложных в транспортном отношении площадей



Проект реконструкции  
Арбатской площади  
в Москве, 1931

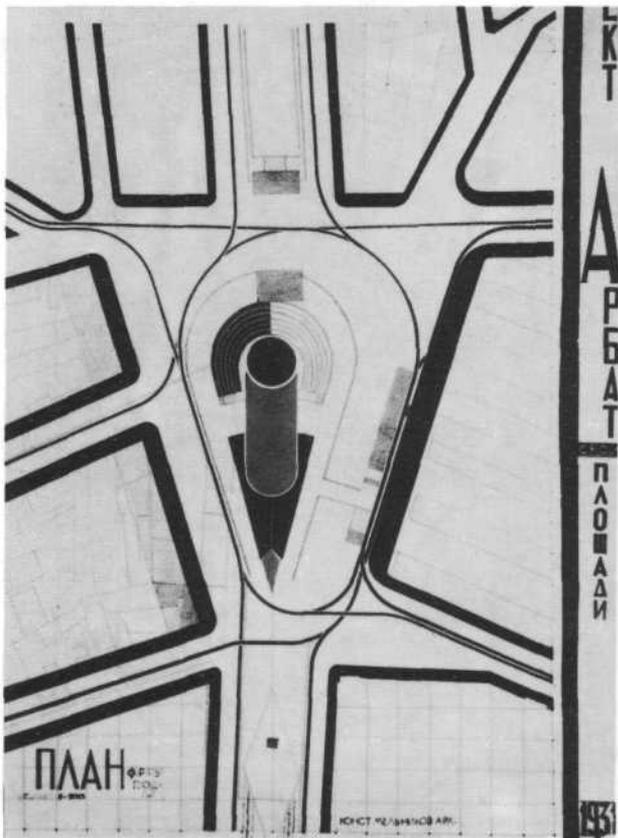
1 — генплан, план,  
разрезы; 2 — перспектива  
(вид от Арбата); 3 —  
перспектива (вид от  
Кремля)

существующих площадей, сколько о придании им более выразительного архитектурно-художественного облика. Это предопределило и подход архитекторов к разработке проектов. Ярко проявилось различие творческих кредо течений. Конструктивисты (бригада ОСА во главе с Леонидовым), полностью игнорируя существующую

Москвы — Арбатская: с двух сторон в нее вливаются по четыре магистрали, с двух других — по две. Мельников подошел к плановому решению площади, исходя из распределения впадающих в нее магистралей, диктующих направление основных потоков. Стремясь при минимальном сносе существующих построек учесть особенности площади как транспортного узла, Мельников запроектировал площадь в виде треугольника с вершиной, обращенной к Кропоткинским воротам. Площади придавалось три функции: 1) мощный узел пересечения автомобильного и трамвайного транспорта; 2) место для отдыха и массовых сборищ; 3) техническое обслуживание прилегающих улиц.

Такой подход к назначению потребовал не только четкой планировочной структуры, но

и использования приемов вертикального зонирования. В результате виртуозного объемно-пространственно-планировочного решения Мельникову удалось одну из самых напряженных в транспортном отношении площадей города превратить и в развитый культурно-спортивный комплекс. Центр площади — место для массовых собраний, решенное как стадион с бассейном. В целях предохранения от городской пыли стадион окаймлялся зелеными насаждениями; с бульварным кольцом он сообщается перекинутым со стороны Никитского бульвара мостовым пере-



Проект реконструкции  
Арбатской площади  
в Москве, 1931. План

ходом, включающим в себя кафе. Со стороны центра к площади примыкают торцами шесть поставленных в ряд корпусов, понижающихся по мере приближения к площади от семи-шести до двух-трех этажей.

## Во главе седьмой архитектурной мастерской Моссосовета

В 1933 году были созданы архитектурные мастерские Моссосовета — десять проектных и десять планировочных. К руководству этими мастерскими были привлечены практически все

видные советские архитекторы. Мельников возглавил седьмую архитектурно-проектную мастерскую.

Сразу же после организации мастерских в журнале «Строительство Москвы» были помещены краткие высказывания руководителей мастерских, в которых они излагали свою программу работы. Мельников озаглавил выступление в журнале так: «Развивать свою творческую линию».

Он писал: «Нужно немедленно устремиться в область художественного проектирования.

Каждый архитектор имеет свою творческую линию. Подчас он об этом забывает, отвлекается от нее из-за ложной робости, портит себя и развивает худосочие в искусстве.

В мастерских Моссосовета следует максимально развивать и культивировать в архитектуре искренность и чутье к представлениям художественных образов, и тогда недалеко будет желаемый нами подъем настоящих художественных творений советского искусства, а Москва получит ряд ценных, отражающих современную эпоху, архитектурных памятников»<sup>1</sup>.

По итогам двух лет работы десяти архитектурно-проектных мастерских были изданы в двух томах материалы об их деятельности, включающие творческое кредо руководителя мастерской, проекты и пояснительные записки к ним. Материалы эти издавались в годы, когда в советской архитектуре все большую роль играл неоакадемизм, когда работы Мельникова резко критиковались в печати. Это отразилось как в опубликованном во втором томе этого издания кредо Мельникова («Принципы архитектурного творчества»), так и в заметках «От редакции» по поводу этого кредо.

Приведу фрагменты обоих текстов. Мельников писал:

«Архитектурное творчество представляет собой чрезвычайно сложный процесс, синтезирующий искусство, науку и технику и связанный как с участием большого количества вспомогательных работников и работников-строителей, осуществляющих замысел автора, так и с качеством и ассортиментом строительных материалов. Полное свое воздействие на человека произведения архитектуры могут оказать, лишь пройдя несколько стадий. Одной из таких стадий является так называемый архитектурный проект. Для создания высококачественной архитектурной продукции необходимо обеспечение всех стадий как высококвалифицированными кадрами, так и высококачественными материалами.

Кроме того, задерживающим моментом поступательного движения в архитектуре на наш взгляд является то, что некоторые архитектурные формы, порожденные исторической эволюцией и связанные с законами устойчивости, настолько прекрасны, что держат в плену собственное, дальнейшее развитие...

Только подлинная творческая одаренность

<sup>1</sup> Строительство Москвы. — 1933. — № 9. — С. 8.



Участие К. С. Мельникова  
на V Триеннале в Милане,  
1933

Экспозиция  
К. С. Мельникова

художника-автора дает его произведениям право на жизнь. Между тем у нас, архитекторов, количество компилятивных работ, нередко блестящих по форме, достигло громадных размеров. Эти работы, по нашему мнению, скоро будут обесценены самой жизнью.

Колебания нашей архитектуры между двумя крайностями — голым конструктивизмом и ложно-классическим направлением — объясняются тем, что еще не найдены формы и образы для воплощения величия и героики нашей эпохи. ...Подлинное творчество, при условии



ДИПЛОМ, выданный  
К. С. Мельникову как  
участнику V Триеннале  
в Милане

одаренности архитектора, призвано создать новую эру в развитии архитектурного искусства...

Законы пропорций и композиции греческих храмов и весь архитектурный опыт, накопленный человечеством на протяжении минувших эпох, необходимо творчески изучать.

Но допускать к реальному строительству обезличенного в своем творчестве архитектора так же невероятно, как видеть живописца, не умеющего рисовать своей рукой»<sup>1</sup>.

Непосредственно за этим кредо Мельникова была помещена заметка «От редакции» (кредо всех остальных руководителей архитектурных мастерских опубликованы без редакционных комментариев), в которой говорилось:

«Многие работы архитектора К. С. Мельникова подвергались и подвергаются справедливой

критике, как проявление безыдейного новаторства, новаторства, превратившегося в самоцель, в трюкачество...

Всякое беспочвенное, оторванное от реальности, индивидуалистическое фантазерство, искания чисто формалистического порядка решительного отвергаются нами...

Помещая работы и credo архитектора К. С. Мельникова, редакция полагает, что перестройка на основе социалистического реализма выведет его на действительно правильный творческий путь и будет способствовать подлинному раскрытию его дарования»<sup>2</sup>.

В середине 30-х годов, возглавляя архитектурную седьмую мастерскую Моссовета, Мельников разрабатывает заказные проекты и участвует в ряде архитектурных конкурсов. Среди проектов этих лет наибольший интерес представляют застройка Котельнической и Гончарной набережных в Москве, гаражи для «Интуриста» и для Госплана в Москве (оба осуществлены), планировка юго-западной территории Москвы, жилой дом для сотрудников газеты «Известия» (1935), Дворец труда и культуры в Ташкенте (1933), Наркомтяжпром в Москве (1934), Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 года (проект 1936 года). Весной 1938 года седьмая мастерская была расформирована.

## Дворец труда и культуры в Ташкенте

Через десять лет после проекта Дворца труда в Москве Мельников разрабатывает проект на близкую тему — Дворец труда и культуры в Ташкенте. Это сложное по программе здание, как и московский Дворец труда, Мельников решает в виде развитой объемно-пространственной композиции, в которой сочетается открытость во вне и организация внутреннего пространства — двора. Для Ташкента он разрабатывает два варианта проекта. В первом варианте аванплощадь и внутренний двор соединялись между собой проходом под кольцевым корпусом, во втором (окончательном) варианте — круг разорван в одной трети и внутренний двор раскрыт на аванплощадь. Отдельные корпуса (различные по функциональному назначению) по радиусам примыкают с внешней стороны к кольцевому корпусу.

Публикуя этот проект в журнале, Мельников сопроводил его таким текстом:

«То, что называется архитектурой, — есть величественное. Звучный язык гранита архитектуры тысячелетним эхом волнует сердце человека. Формы архитектуры широким гулом из века в век переливаются и сохраняют свежесть и славу

<sup>1</sup> Мастерская № 7. // Работы архитектурных мастерских. — Т. 2, — М., 1937. — С. 3—4.

<sup>2</sup> Там же. — С. 4.

своего времени. Ценность архитектуры в смелых ее творениях...

Основным принципом, коим руководился автор при проектировании здания — было стремление свести все части здания — театр, клуб, административный центр и др. в единую мощную архитектурную композицию.

Центром композиции является грандиозный цветник с бассейном и трибунами для проведения празднеств.

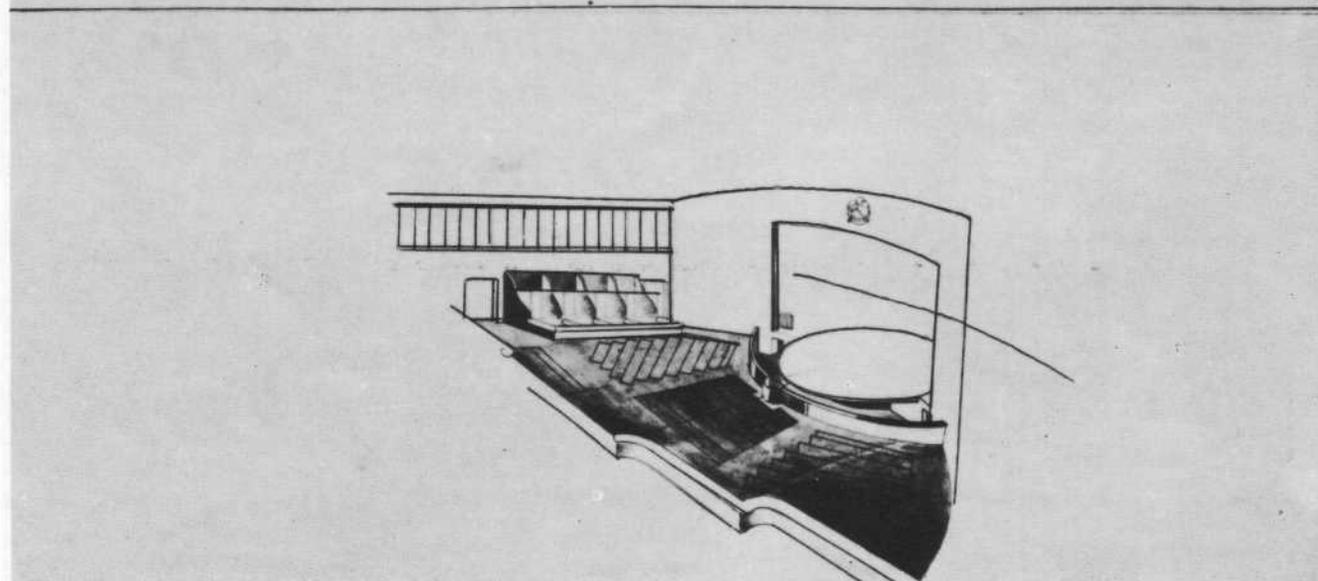
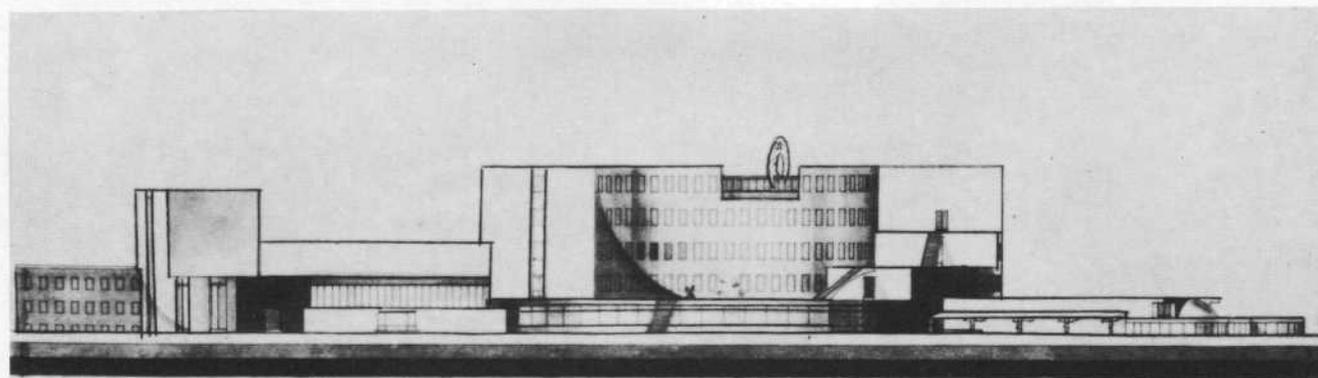
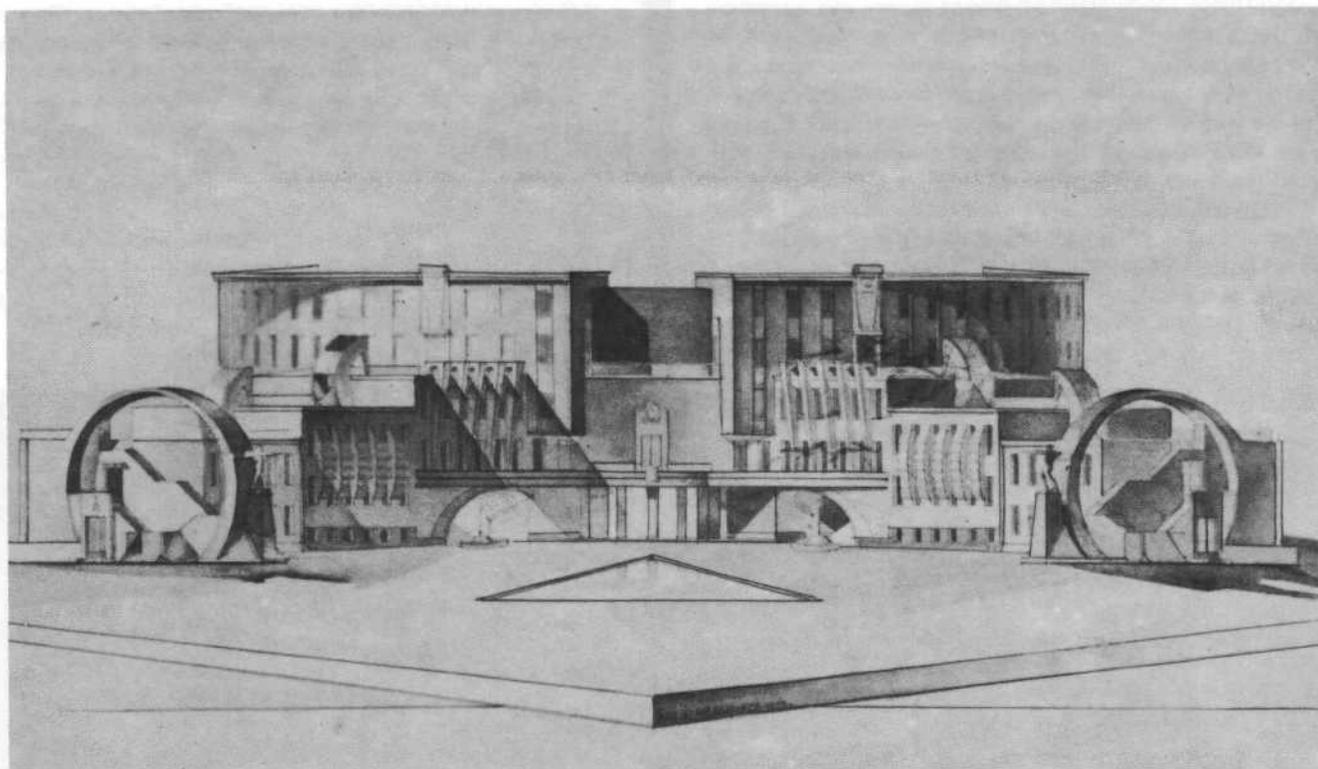
В начальных пунктах Дворца размещены входы для театра (Зала съездов) и у трибун для

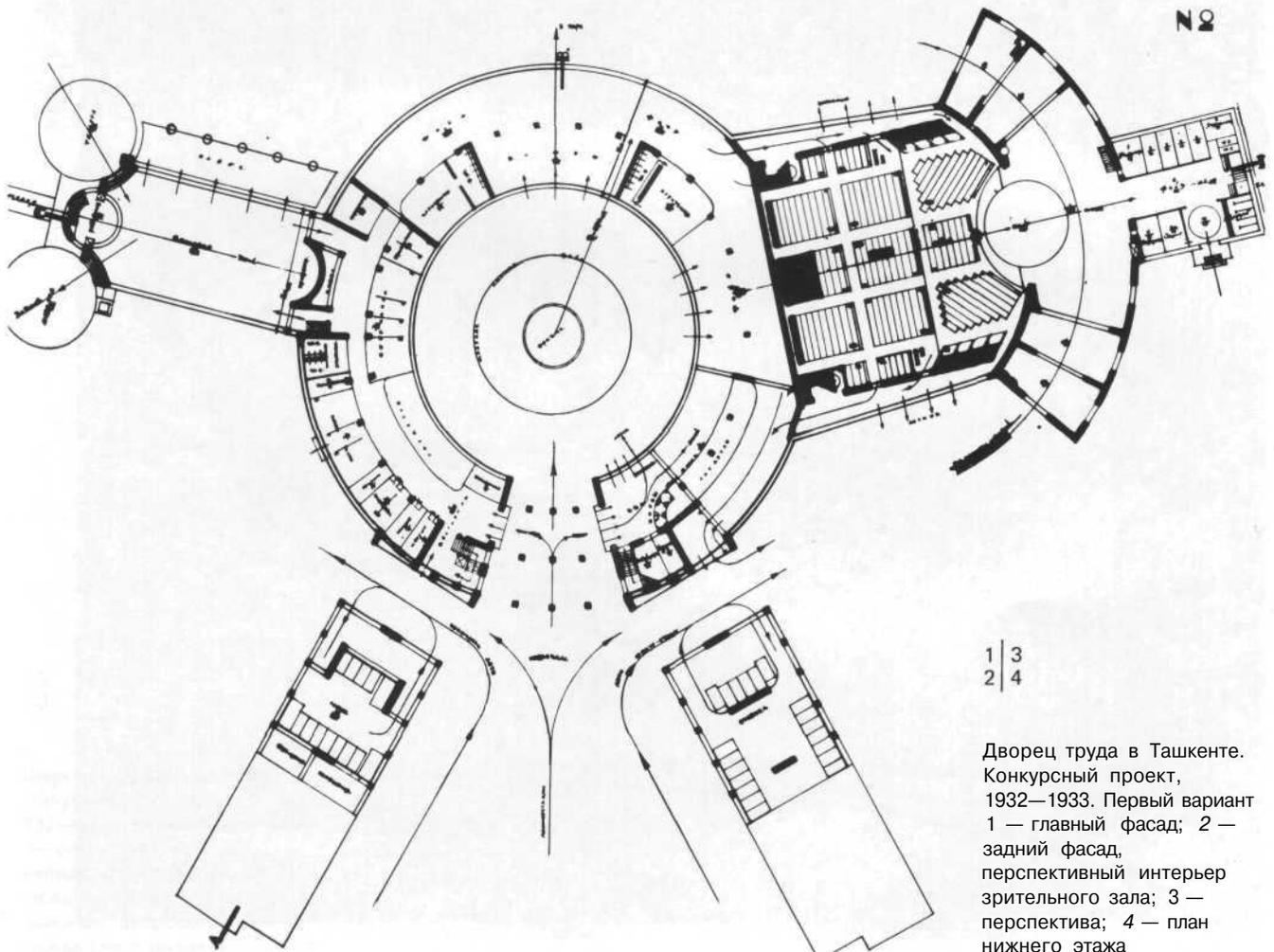
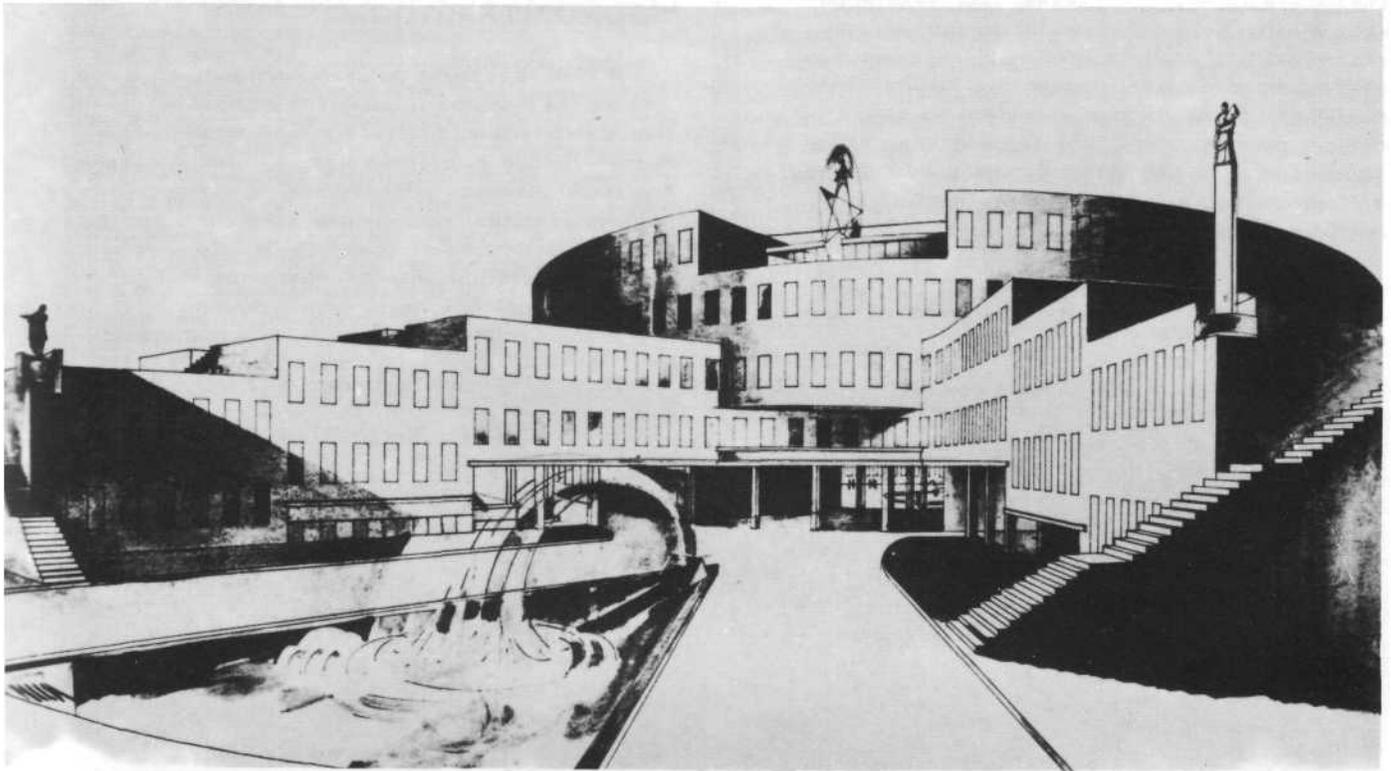
административной деловой работы Дворца. По главной оси цветника поставлен клуб с проходом в парк с террасами и рекой.

Проект предусматривает четкие архитектурные формы внутренних помещений — Зал

Дворец труда в Ташкенте.  
Конкурсный проект,  
1932—1933. Первый  
вариант.  
АксонOMETрический  
генплан







1	3
2	4

Дворец труда в Ташкенте.  
Конкурсный проект,  
1932—1933. Первый вариант  
1 — главный фасад; 2 —  
задний фасад,  
перспективный интерьер  
зрительного зала; 3 —  
перспектива; 4 — план  
нижнего этажа

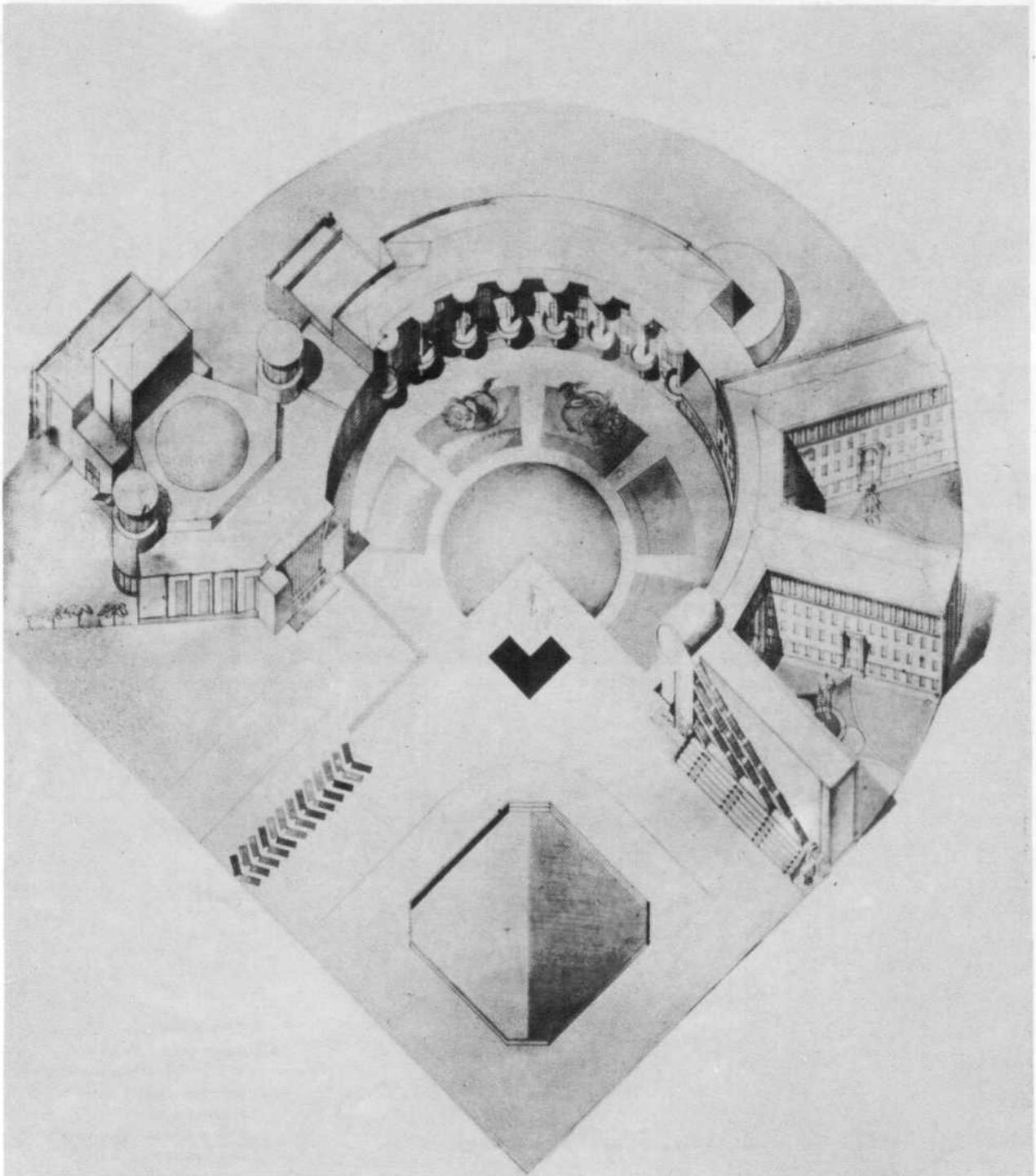
съездов-театр — многогранник, Зал аудитории — квадратный, ресторан круглый и административная часть Дворца имеет ряд перспективно сокращающихся прямоугольников. Архитектура внешнего облика Дворца построена на игре света и тени. Изумительное ташкентское солнце должно жить в содружестве с формами Дворца и помогать ему вырисовывать эти формы на голубой лазури Узбекистанского неба»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Мельников К. С. Архитектуре первое место // Строительство Москвы, — 1934. — № 1. — С. 9—11.

## Наркомтяжпром

В 1934 году было решено построить в центре Москвы на Красной площади грандиозное здание Народного комиссариата тяжелой промышленности — штаба индустриализации. Был проведен заказной конкурс форпроектов, в котором приняли участие крупнейшие советские архитекторы. Участвовал в конкурсе и Мельников, который в опубликованной пояснительной записке так охарактеризовал свой проект:

«База социализма — тяжелая промышлен-



ность. Это должно быть выражено в монументальном здании Наркомтяжпрома.

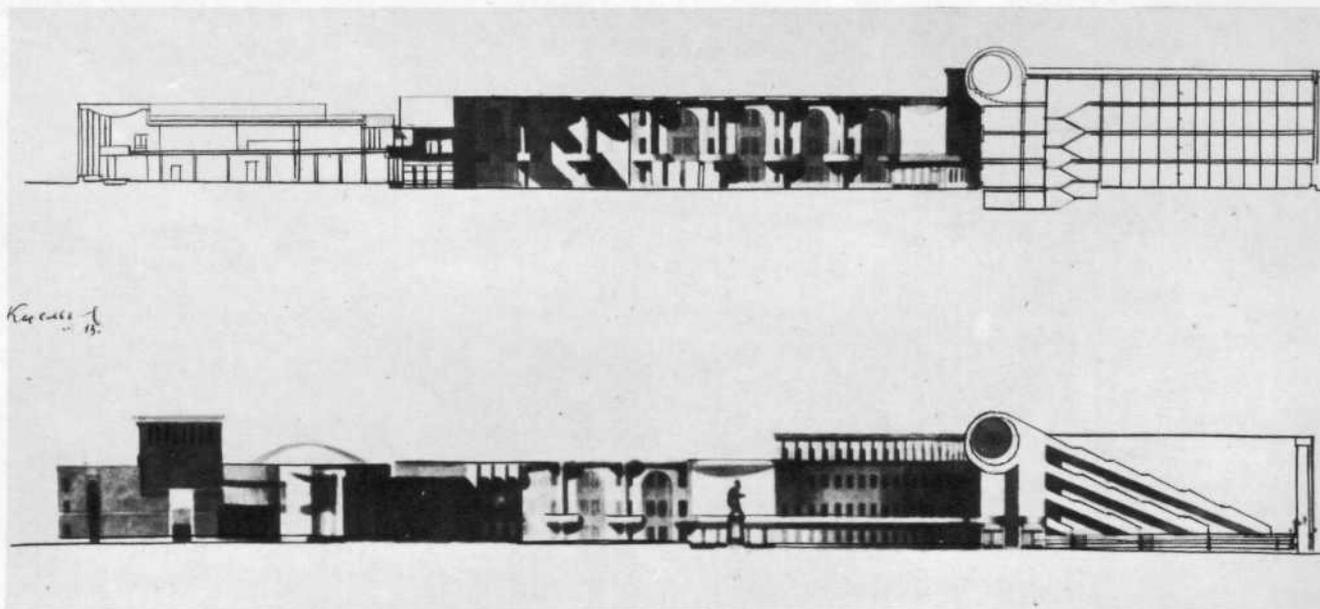
Проект решает объемно масштаб сооружения в виде развернутого периметра с подчинением главной оси — Красной площади.

Наружные лестницы с Красной площади в центре здания над котлованом создают неожиданно сильную глубину, усиливающую масштабность памятника...

Сооружение по подъемам выражает индустриальный мотив, а в отдельных частях — производственные композиции.

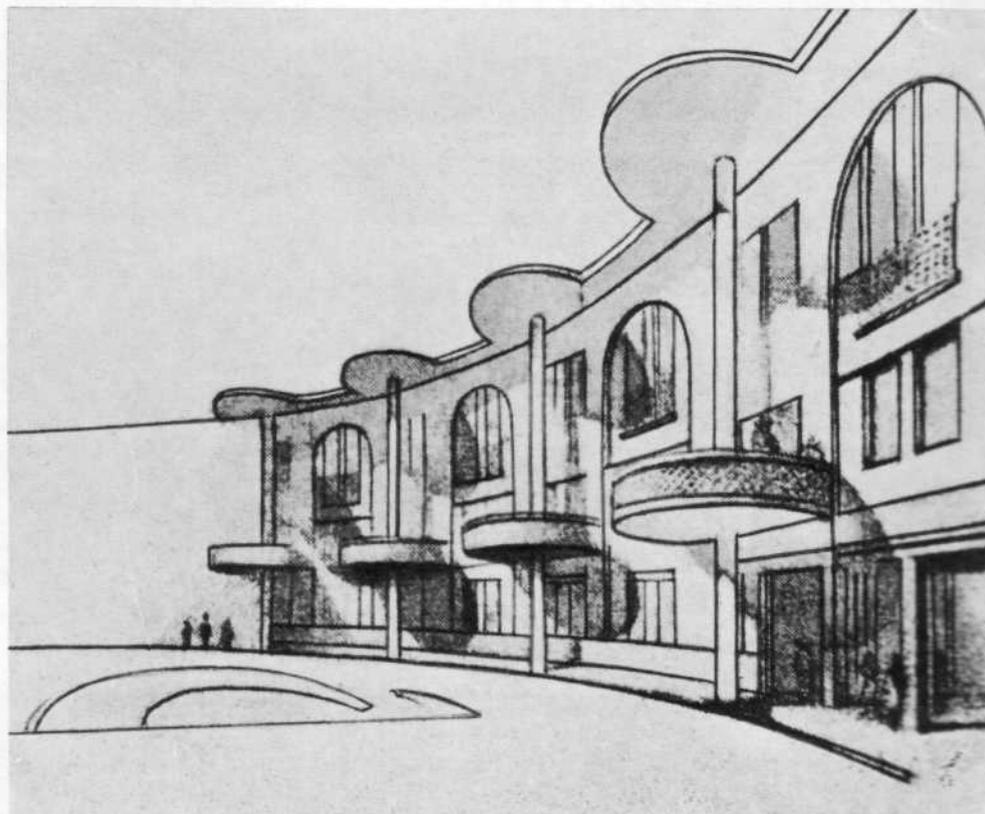
Здание в плане решено в виде формы двух соединенных римских пятерок, обращенных в сторону Красной площади вершинами, и расположено по оси мавзолея Ленина. В центральной части между двумя пятерками устроен, по композиционным и планировочным соображениям, котлован формы ромба, с глубиной 16 этажей, имеющий свои сходы-лестницы... Внутри пятерок... запроектированы парадные внутренние дворы...

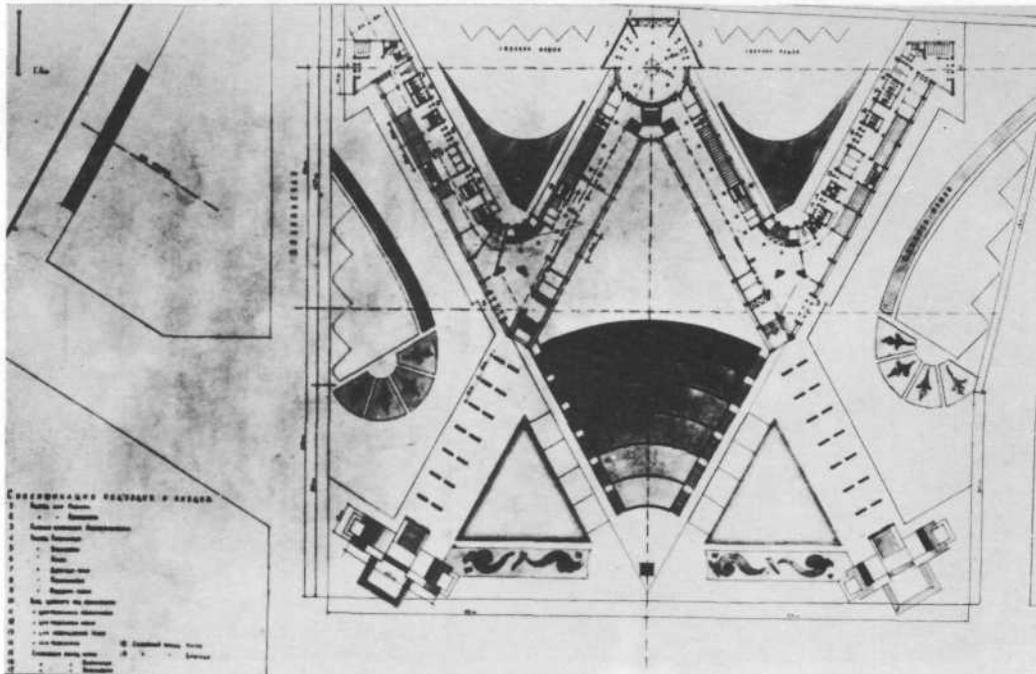
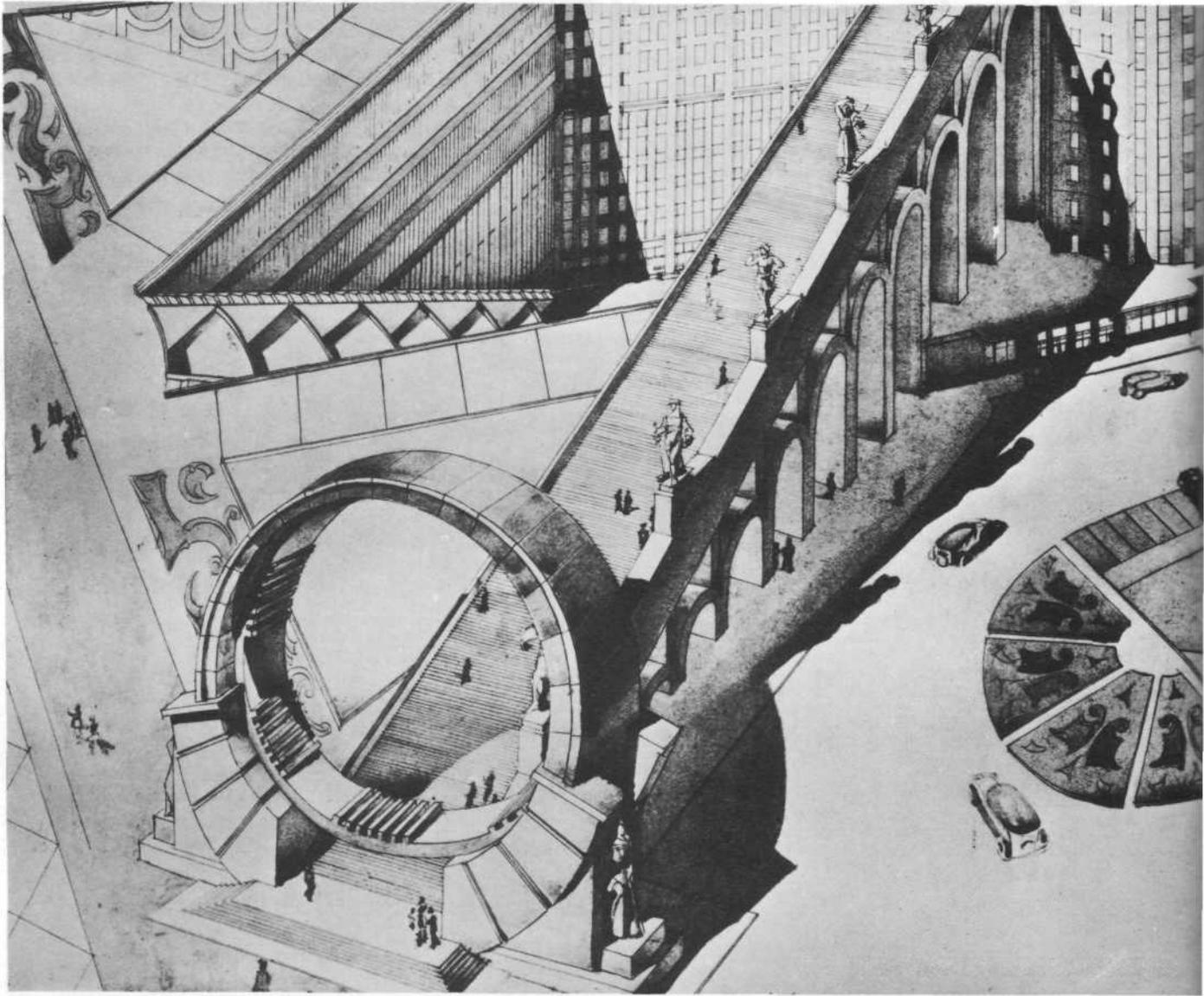
1-й этаж делит объем здания на две основных части:



1 | 2  
3

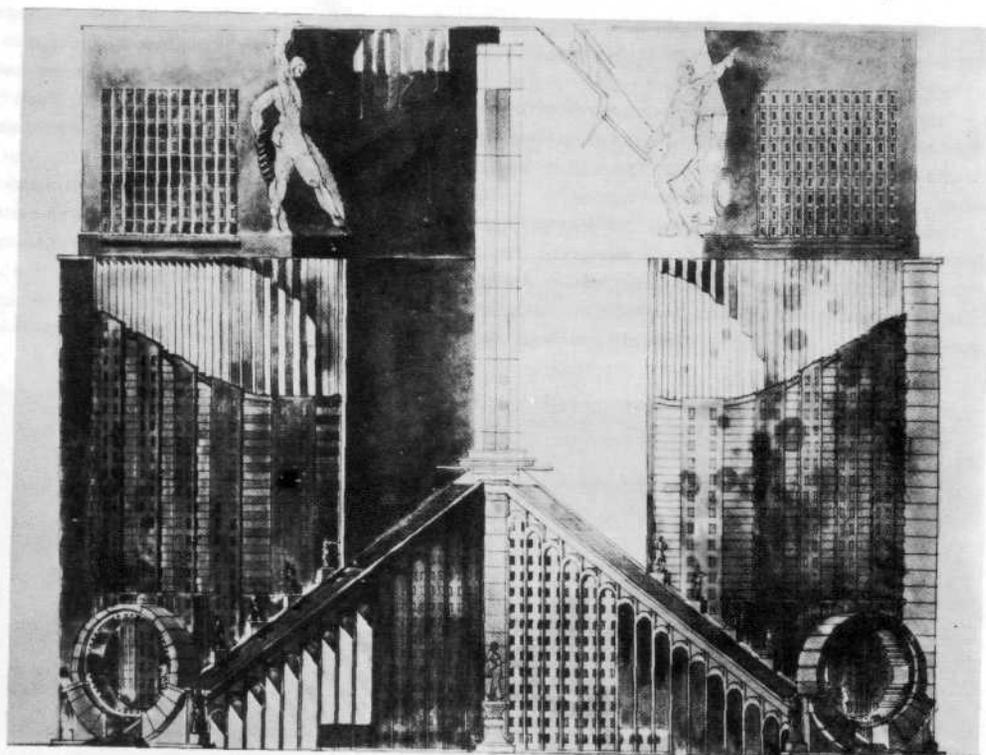
Дворец труда в Ташкенте.  
Конкурсный проект,  
1932—1933. Второй вариант  
1 — аксонометрический  
генплан; 2 — главный  
фасад и разрез; 3 —  
фрагмент дворового  
фасада (перспектива)



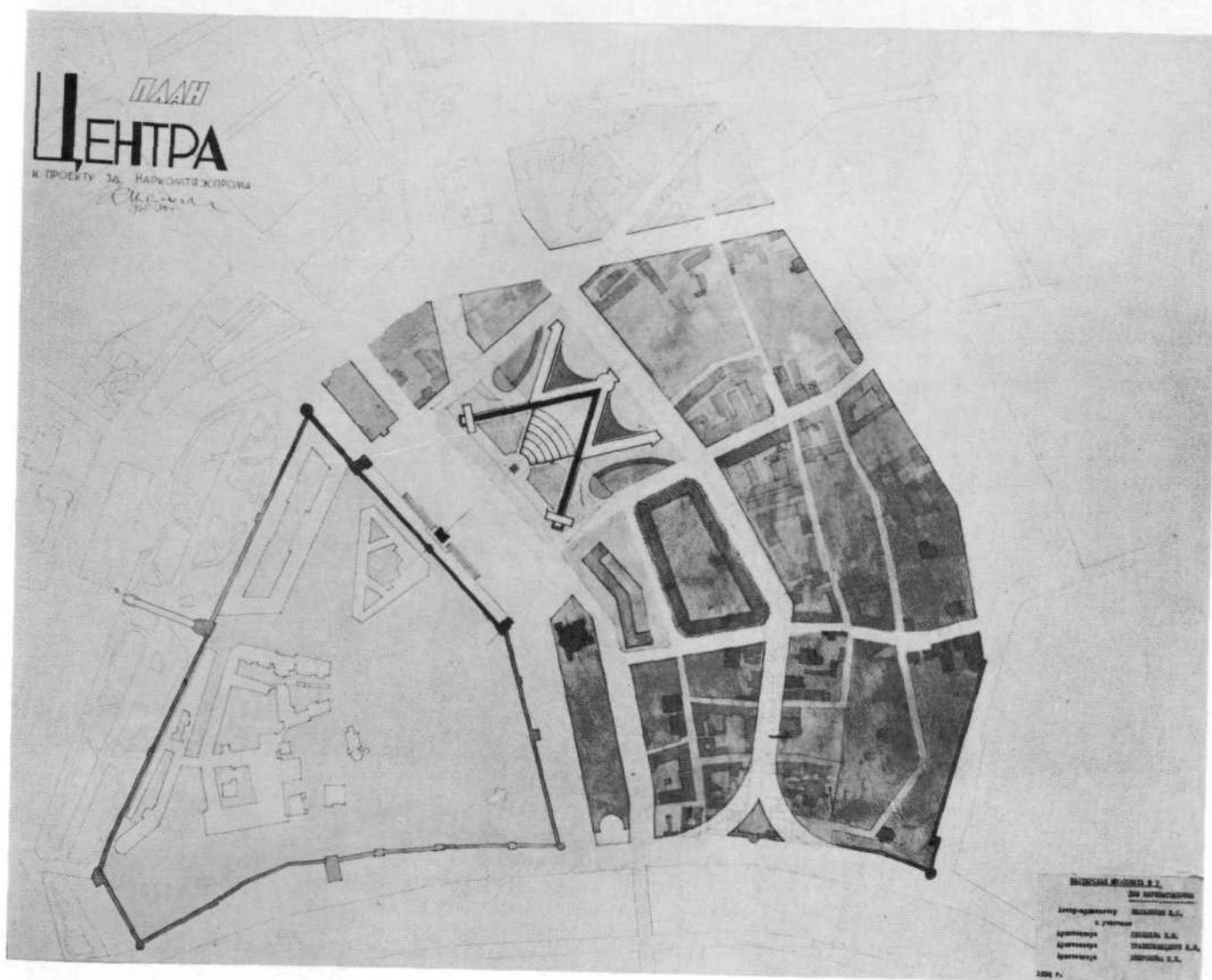


Здание Наркомтяжпрома  
в Москве. Конкурсный  
проект, 1934  
1 — фрагмент,  
перспектива; 2 — план;  
3 — фасад со стороны  
Красной площади

1 | 3  
2 |



Здание Наркомтяжпрома  
в Москве. Конкурсный  
проект, 1934. Генплан



а) надземную, где расположены: помещение наркома, секторы, главные управления, фабрика-кухня и культгруппа;

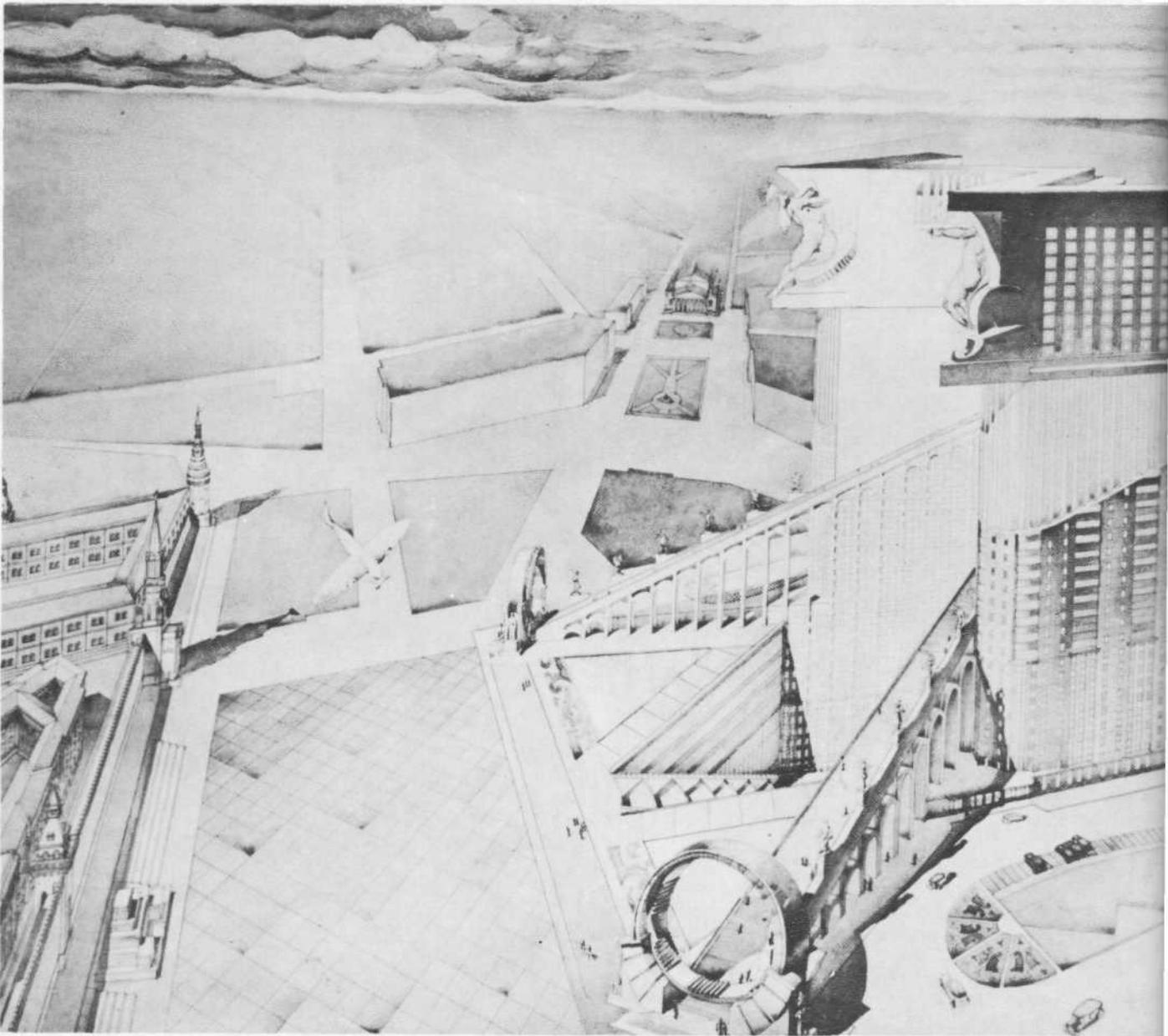
б) подземную, где располагаются: тресты, имеющие естественное освещение из котлована, подсобные помещения наркомата — библиотеки, кладовые, кухни и выставка-музей.

На уровне 16-го этажа находится главный парадный вестибюль, обращенный в сторону Красной площади, имеющий свои наружные, движущиеся лестницы. Этажность здания: надземная — 41 этаж, подземная — 16 этажей...

Конструкции — каркас металлический и железобетон»<sup>1</sup>.

В проекте Мельникова было предложено острое и неожиданное по общей композиции и формам решение (например, углы «пятерок» в сторону Красной площади завершаются, как он писал позднее, «мускульным напряжением десятиэтажного сдвига», — консольными выступами

<sup>1</sup> Архитектура СССР. — 1934. — № 10. — С. 16—17.

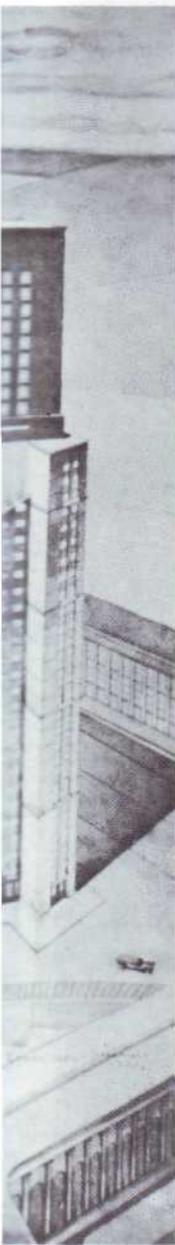
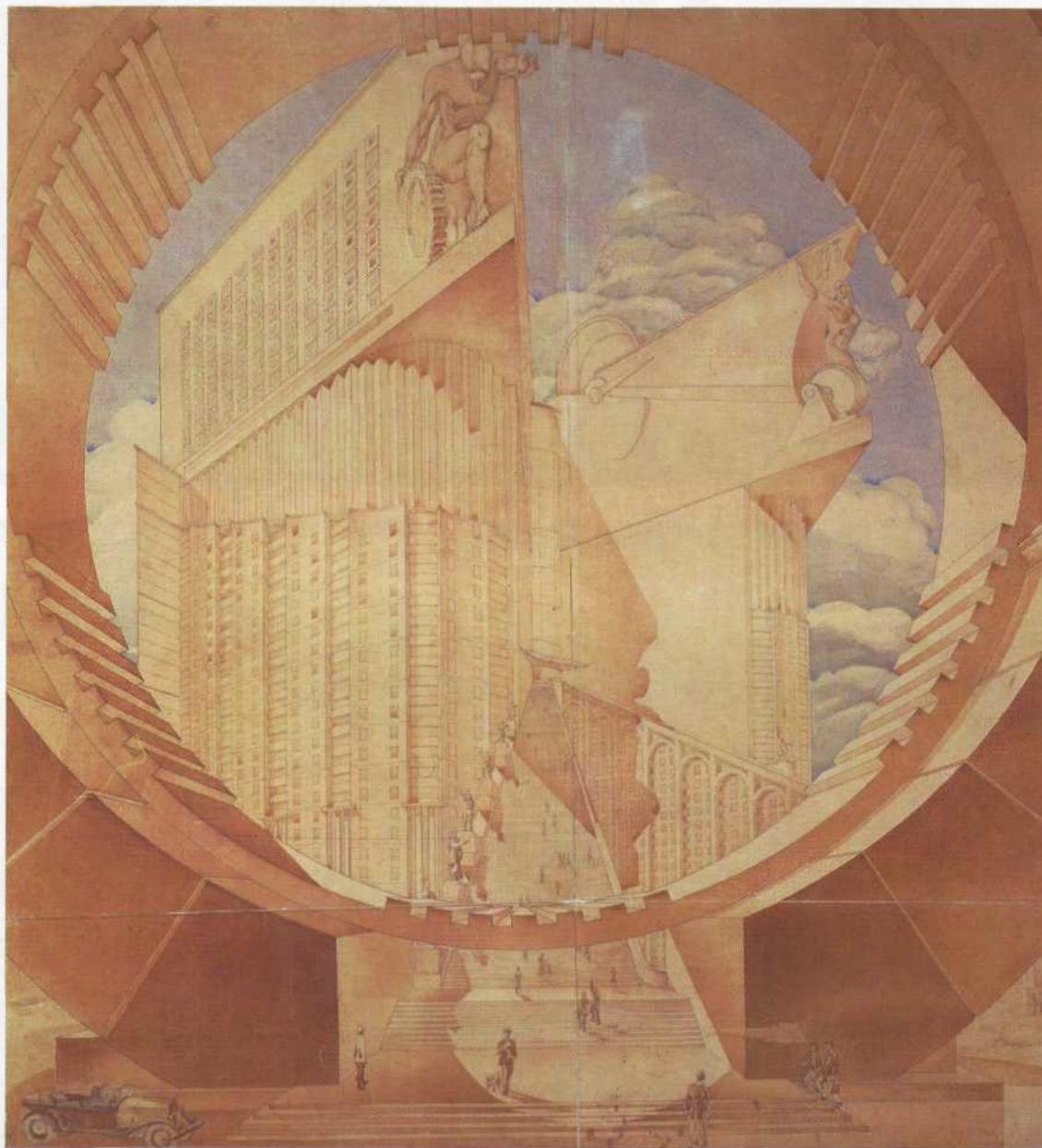


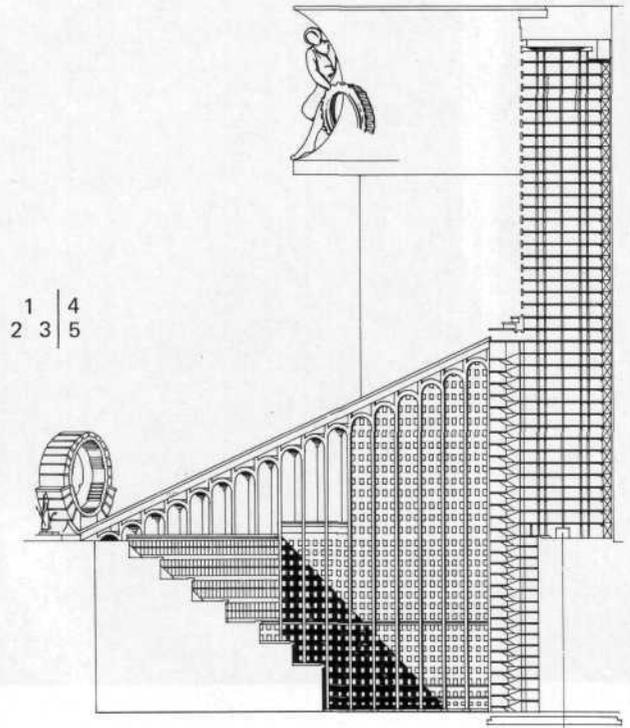
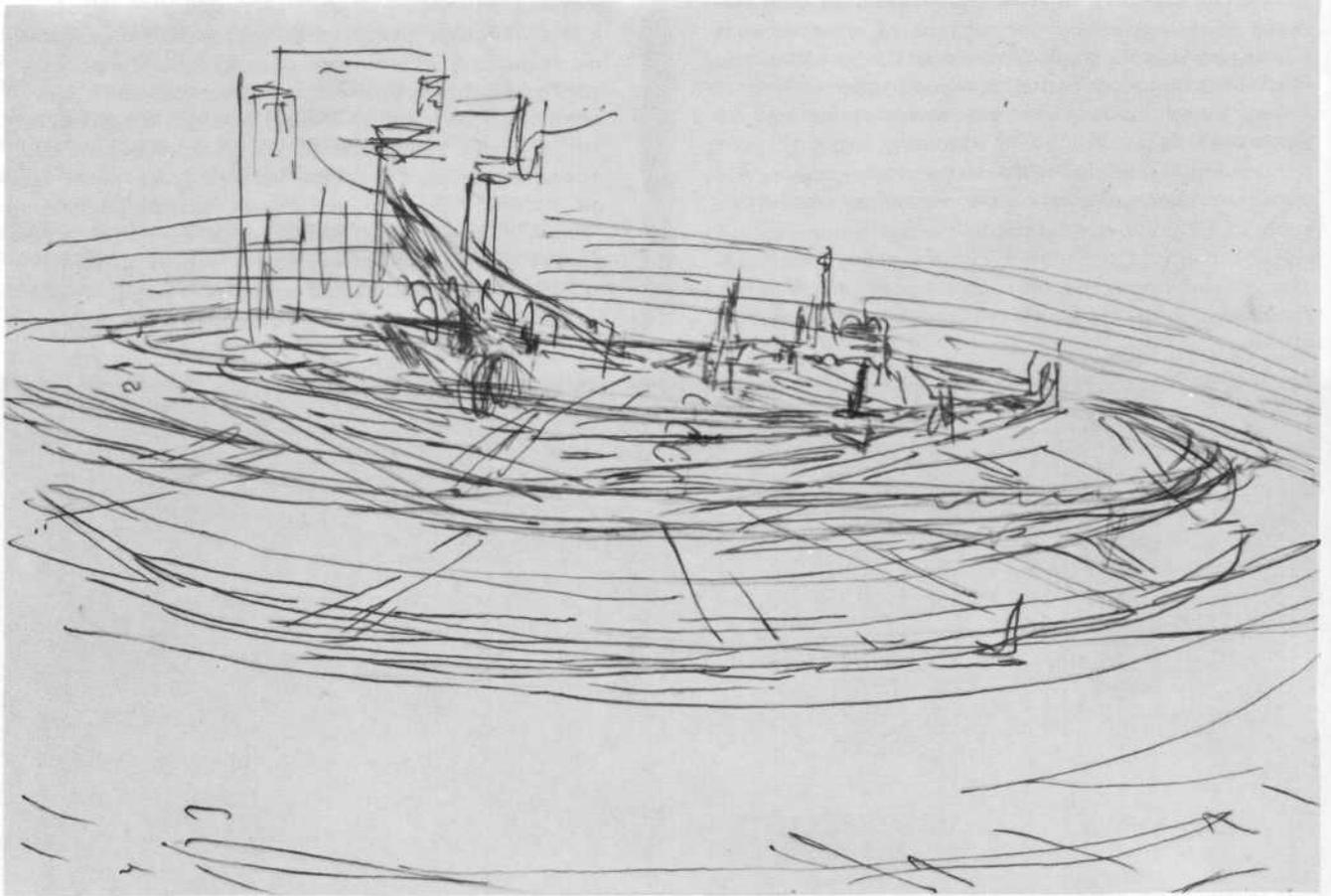
Здание Наркомтяжпрома в Москве. Конкурсный проект, 1934  
1 — перспектива, общий вид; 2 — фрагмент, перспектива

с гигантскими скульптурами), что сразу же вызвало полемику вокруг этого проекта, которая продолжалась многие годы. Этот проект в 30—50-е годы использовали в качестве примера формализма (как и проект Леонидова для этого же конкурса).

Уже при первой публикации конкурсных проектов Наркомтяжпрома в журнале «Архитектура СССР» в редакционной статье говорилось: «Особо следует остановиться на тех двух из представленных проектов, которые носят откровенно утопический и формалистический характер,—

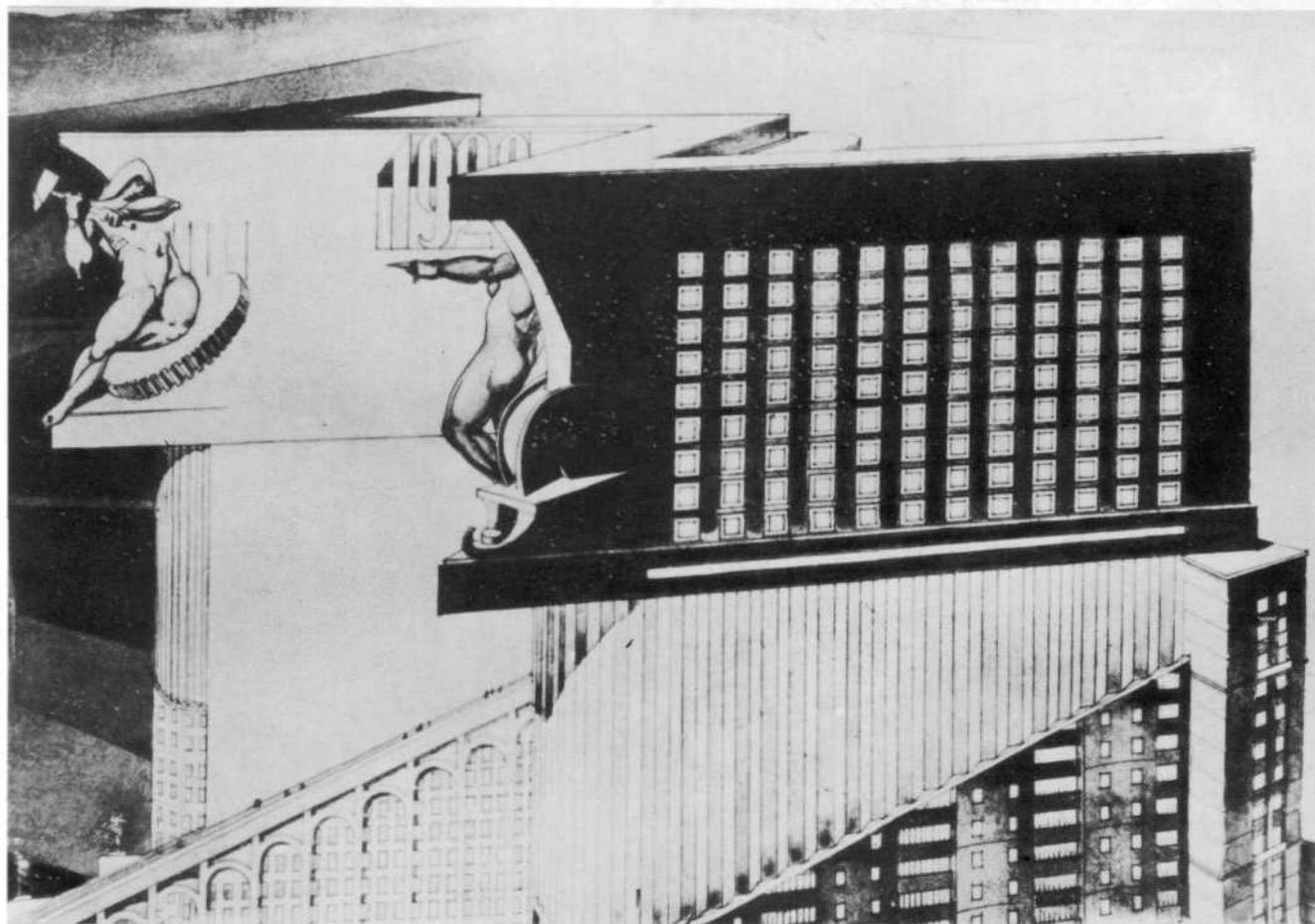
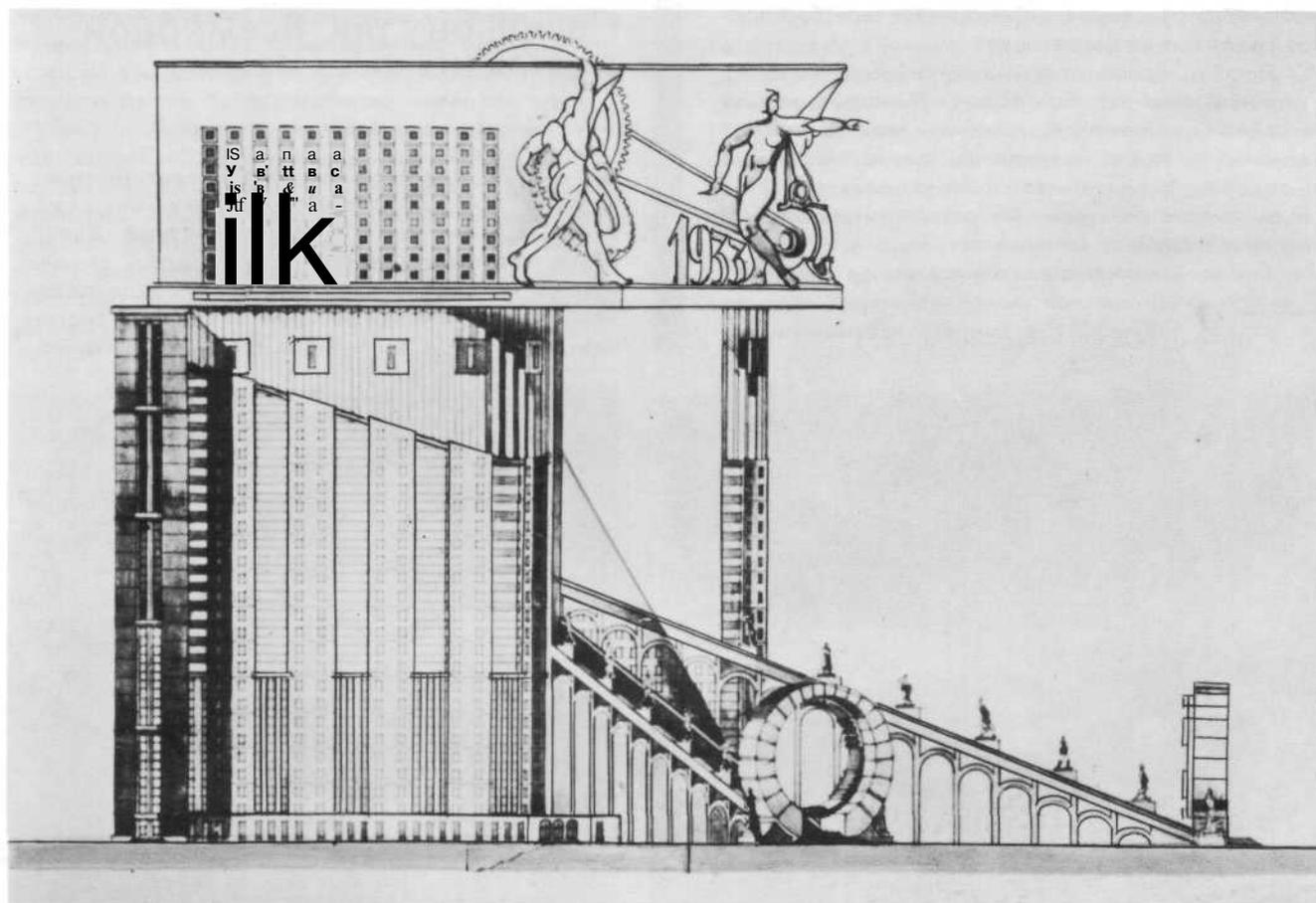
именно на проектах архитекторов Леонидова и Мельникова. Эти проекты во многом напомнили ту полосу в развитии советской архитектуры, когда подобный утопизм считался своего рода обязательной добродетелью и когда создание архитектурных абстракций рассматривалось как проявление «прогрессивной» архитектурной мысли. Сейчас проекты, подобные названным работам гг. Леонидова и Мельникова, выглядят как-то случайным анахронизмом и могут вызвать лишь чувство досады за авторов, применивших не по назначению свою незаурядную художест-





Здание Наркомтяжпрома в Москве. Конкурсный проект, 1934  
 1 — здание Наркомтяжпрома в ансамбле центра Москвы.

Эскиз; 2 — эскиз скульптуры; 3 — разрез по главной оси; 4 — боковой фасад; 5 — фрагмент, перспектива



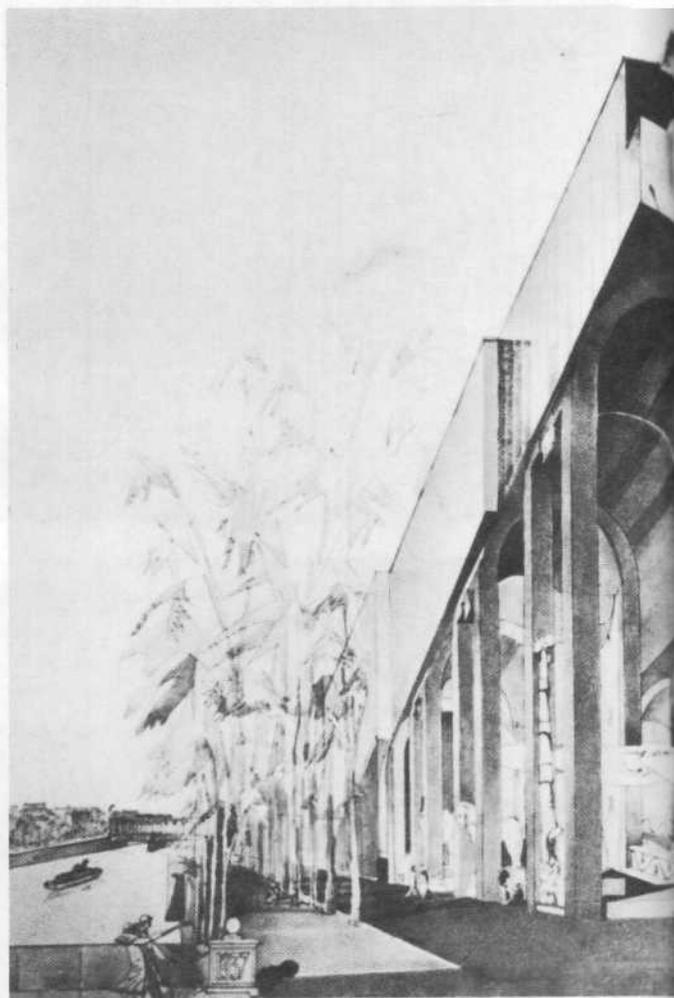
венно-пространственную фантазию и свое беспорное графическое мастерство»<sup>1</sup>.

Прошло более полувека, и сейчас, анализируя конкурсные проекты Наркомтяжпрома, нельзя не видеть, что проверку временем выдержали немногие из них. И безусловно, проект Мельникова и сейчас воспринимается как смелое по объемно-пространственному решению архитектурное произведение, которое останется в истории современной архитектуры как заметное явление.

<sup>1</sup> Архитектура СССР.—1934,—№ 10.—С. 4.

## Павильон для Всемирной выставки в Париже

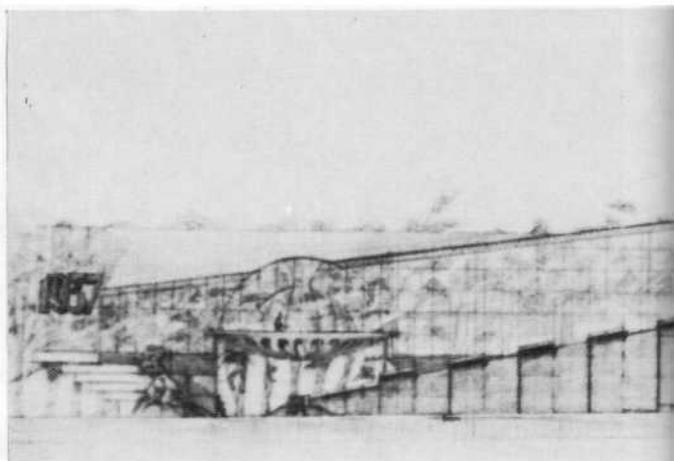
В 1936 году Мельников принимает участие в конкурсе на проект советского павильона для Всемирной выставки 1937 года в Париже. Для советского павильона был отведен узкий длинный участок на набережной Сены, что и предопределяло общее плановое решение. Мельников решает павильон в виде вытянутого стеклянного парал-



1 2 3  
4

Павильон СССР на Всемирной выставке в Париже в 1937 г. Конкурсный проект, 1935—1936

1 — главный фасад; 2 — перспектива; 3 — главный фасад, эскиз; 4 — боковой фасад, эскиз

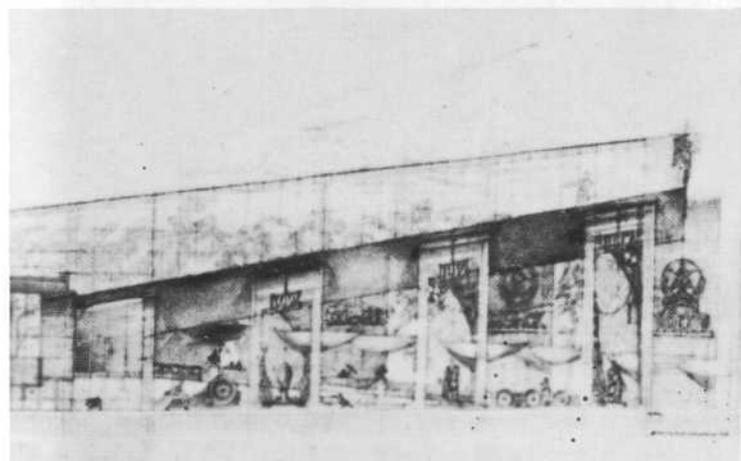
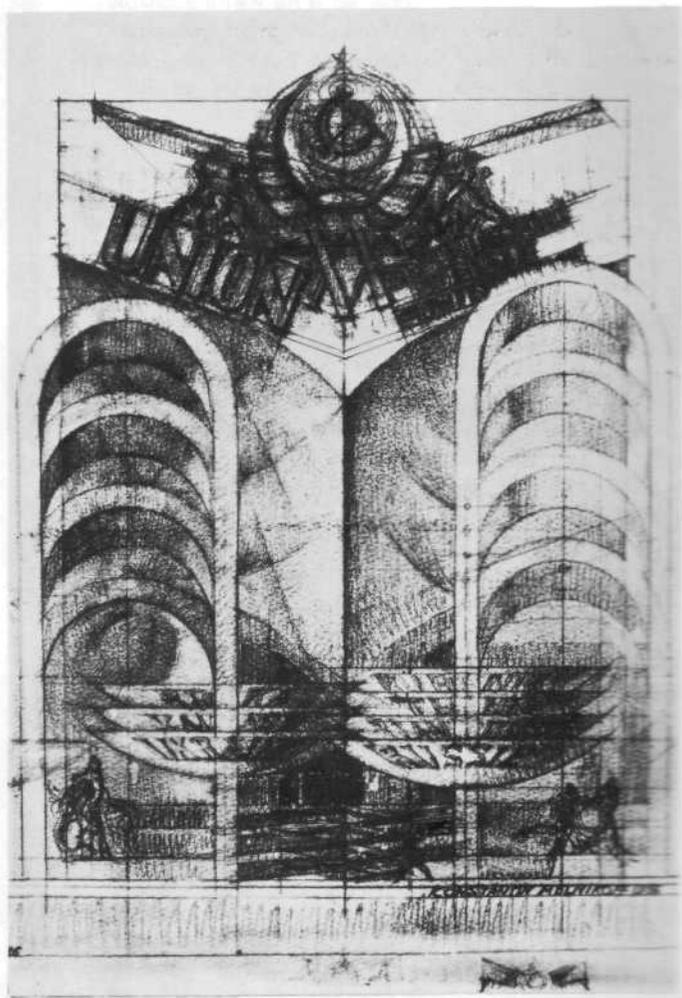


лелепипеда, плоская кровля которого понижается по наклонной линии по направлению от входа. Со стороны входного торца вся нижняя часть параллелепипеда как бы вырезана на значительную глубину и в нее вставлены два ряда расположенных вразбежку арок-сводов (понижающихся по высоте в глубину), к которым консольно укреплены чаши-эмблемы с кратким названием союзных республик (уровень размещения этих чаш повышается в глубину). Создается сложная пространственная композиция перед входом в павильон.

Это было последнее выступление Мельникова в архитектурном конкурсе перед более чем двадцатилетним перерывом.

В конце 30-х годов он постепенно все больше отходит от активной архитектурно-проектной деятельности. Его проекты резко критиковались в архитектурной печати и не принимались к реализации.

Не буду приводить цитаты из статей, в которых проекты Мельникова подвергались разностной критике. Перечислю лишь заголовки некоторых из них, опубликованных в 1936—1937 годах



в общей и специальной периодической печати: «Лестница, ведущая в никуда»; «Архитектура вверх ногами»; «Какофония в архитектуре»; «Игра в «гениальность»; «Художественное» самодурство»; «Архитектурная правда и ее формалистическое извращение»; «Против формализма, упрощенчества, эклектики»; «Покровители формализма в Архитектурном институте»; «Фальшивый стиль»; «Формалисты воспитывают молодежь».

В таких условиях решительного неприятия творческой концепции Мельникова он в течение нескольких лет не только не получал заказов на архитектурные проекты, но и не имел возможности преподавать. Именно в этот период Мельников делает попытку использовать свою вторую профессию и заняться живописью.

## 40—70-е годы

В послевоенные годы Мельников почти не участвует в практической архитектурной жизни. Место его работы — ряд высших неархитектурных учебных институтов (Московский инженерно-строительный, Саратовский автодорожный, Всесоюзный заочный инженерно-строительный).

В 40—50-е годы Мельников выполняет отдельные проекты (русская баня, дача-особняк, постамент памятника, интерьер универмага, планировка поселка, декоративное оформление мясокомбината и др.), часть из которых была реализована. Но это были работы, не отвечающие масштабу такого архитектора, как Мельников. Они оставались не замеченными в архитектурном мире, в котором Мельников как активно действующая творческая личность практически отсутствовал в эти годы.

В 1954 году Мельников участвует в двух открытых конкурсах — на монумент в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией в Москве и на Пантеон выдающихся деятелей страны.

Это было время, когда тенденции неоакадемизма в советской архитектуре достигли апогея. На оба конкурса было подано большое число проектов, среди которых много высокопрофессиональных классицистических композиций и стилизаций.

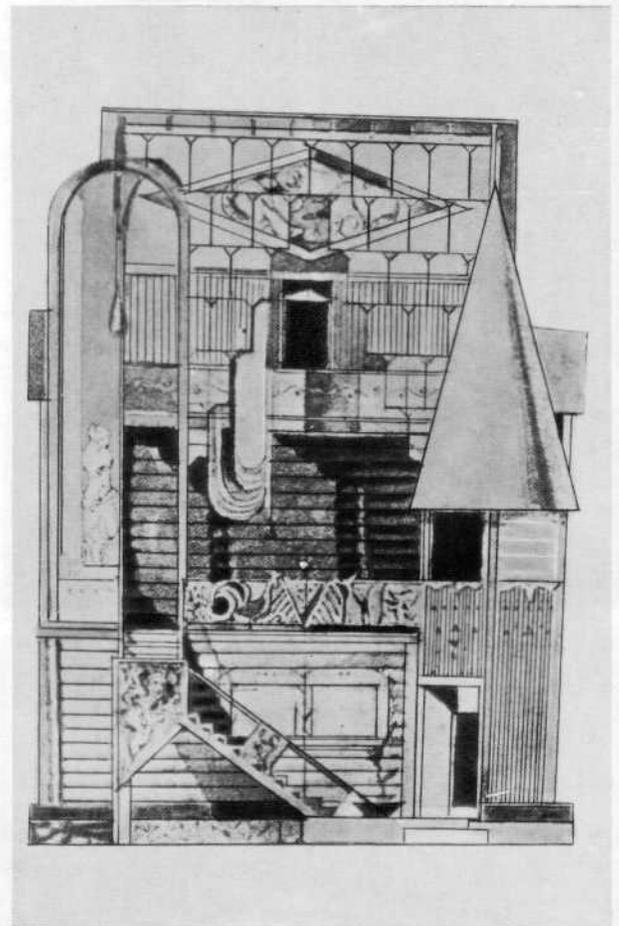
Мельников к этому времени, судя по всему, уже потерял надежду на то, что присущая ему творческая концепция может быть по достоинству оценена его коллегами-современниками. Решив принять участие в этих конкурсах, он попытался вспомнить то, чему его учили в Училище живописи, ваяния и зодчества, и использовать в конкурсных проектах свои навыки работы в различных «стилях». Его конкурсные проекты не были простыми стилизациями — в них были предложены интересные объемно-пространственные композиции. Но все же по общей стилистике они не выделялись контрастно из общей массы конкурсных проектов.

Я был на выставках проектов обоих кон-

курсов, и мне не запомнились проекты Мельникова. Его проекты не были премированы, и сам факт участия Мельникова в этих конкурсах остался незамеченным. И это естественно. Строго говоря, подлинный Мельников не участвовал в этих конкурсах. Хотя и выполненные Мельниковым, это были все же не мельниковские проекты.

А вот в следующем открытом (совмещенном с заказным) конкурсе — на проект Дворца Советов в Москве (1958) — выступал уже подлинный Мельников.

Выше я писал, что в 20-е и 30-е годы конкурсные проекты Мельникова резко выделялись среди других. Такое утверждение я позволил себе, опираясь на результаты анализа конкурсных проектов и используя свидетельства тех, кто бывал на выставках 20—30-х годов. Что же касается конкурса 1958 года на Дворец Советов, то в этом случае я могу выступать уже и как очевидец. Конкурс был проведен в тот момент, когда после резкой критики «украшательства» советские архитекторы искали новые пути в творчестве. Превысокий профессионализм оказался непригодным в новых условиях, а новый еще только формировался. Все это проявилось в конкурсных проектах



Деревянная дача-коттедж. Заказной проект, 1945. Фасад

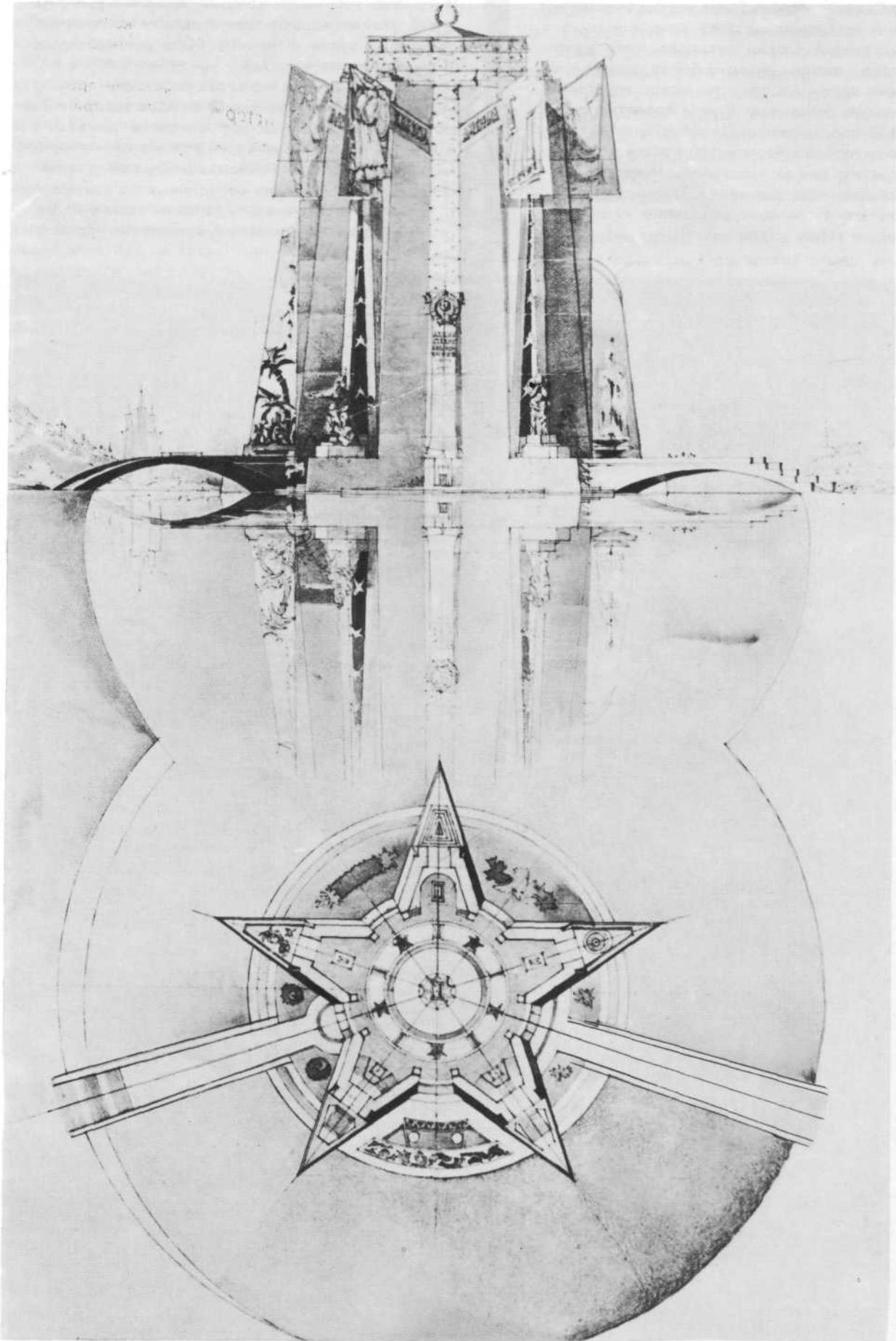
Дворец Советов в Москве. Конкурсный проект, 1959. Главный фасад

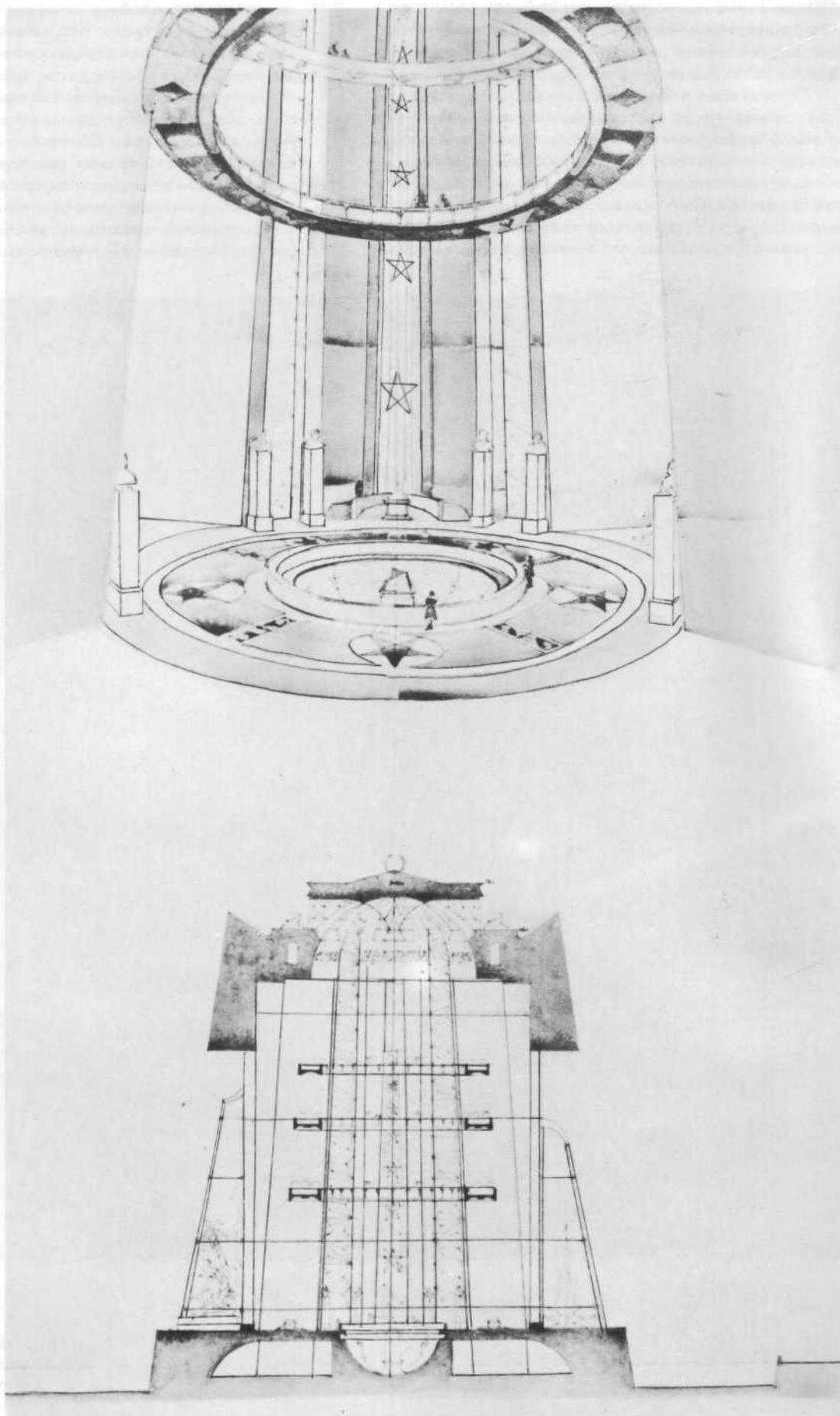
на Дворец Советов. Много было как бы очищенных от декора и ордерных деталей классицистических композиций. Среди них выделялись некоторые проекты, авторы которых более решительно использовали приемы и средства новой архитектуры. Вот эта-то небольшая группа проектов и обратила всеобщее внимание. Многие архитекторы с большим интересом восприняли ростки новой архитектуры, так как от них веяло свежестью после долгих лет неоакадемизма. Так мы и оценивали результаты этого конкурса. Таким наше мнение осталось и тогда, когда коллективу авторов

Института теории и истории архитектуры (где я работал) пришлось давать оценку конкурсных проектов в связи с тем, что было решено по результатам конкурса издать книгу.

Но был на этом конкурсе еще один проект, который в условиях конца 50-х годов воспринимался как выходящий за все и всякие рамки. Я хорошо помню общее впечатление от него в архитектурной среде. Проект этот вызвал резкий протест. Он вообще не воспринимался как архитектура. Казалось, что он сделан не только не на тему конкурса, но, и пожалуй, имеет отношение





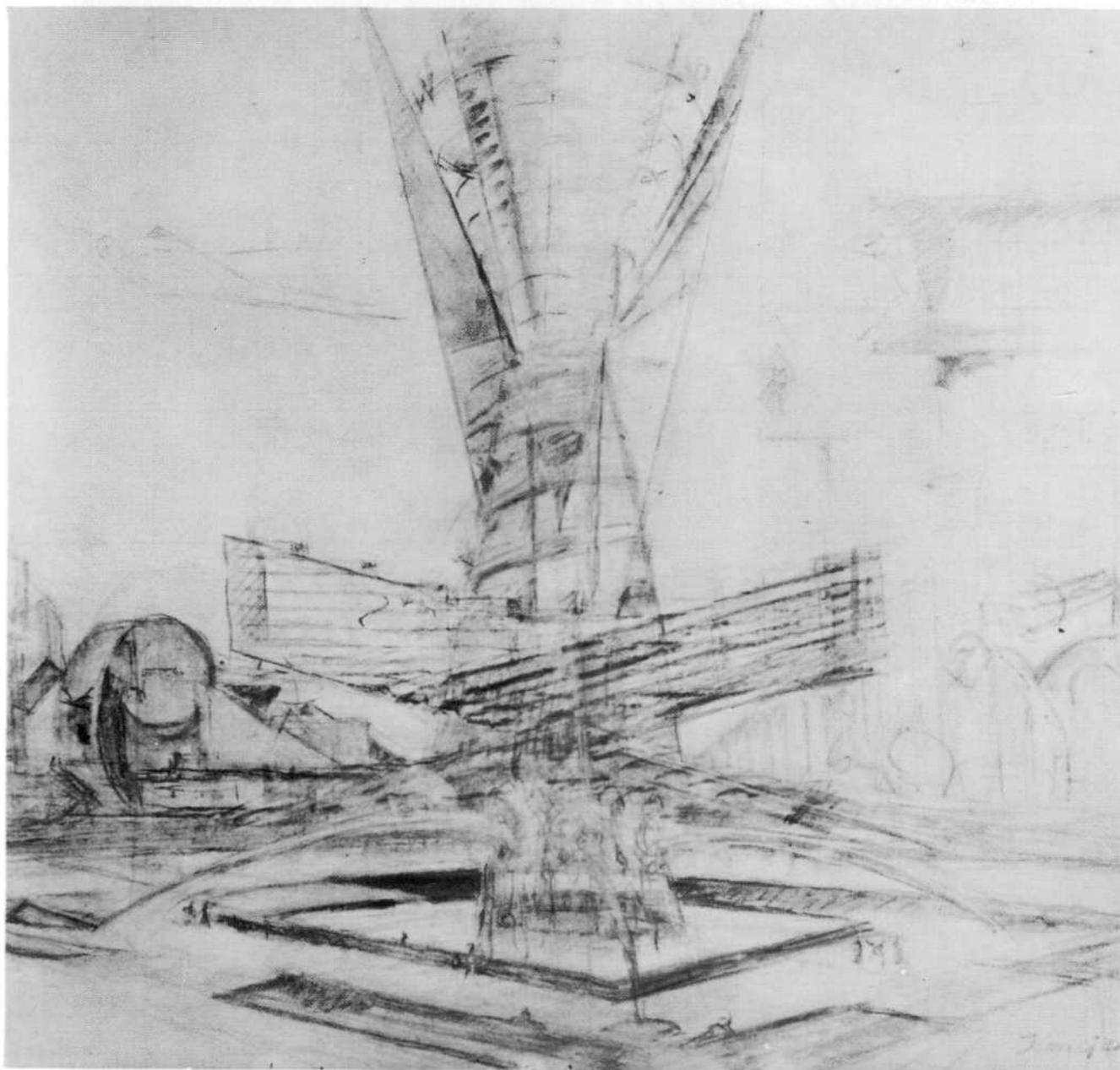


Пантеон СССР  
в Москве.  
Конкурсный  
проект, 1955. Фасад  
и план; перспектива  
интерьера и разрез

к какой-то иной, неархитектурной сфере, например к плакату или художественному оформлению. Все ходили около этого проекта, и мнение было единодушным — это черт знает что!

Проект был подан под девизом «Разноравное», и уже тогда стало известно, что автор проекта Мельников, что еще более усилило критическое отношение к проекту. Короче говоря, я свидетельствую, что в конкурсе на Дворец Советов проект Мельникова действительно так резко выделялся среди других проектов, что практически как бы оказался, по мнению большинства

архитекторов, вообще за пределами архитектуры. И мнение это было искренним — действительно критерии оценки, характерные для тех лет, не позволяли нам тогда по достоинству оценить произведение Мельникова. Сейчас, задним числом, еще раз критически проанализировав проекты конкурса на Дворец Советов, я вижу, что единственным действительно интересным проектом на этом конкурсе был проект Мельникова. Все остальные, даже те, которые всем очень нравились, не выдержали испытание временем. Это был переходный этап и, как теперь выясняется, под-

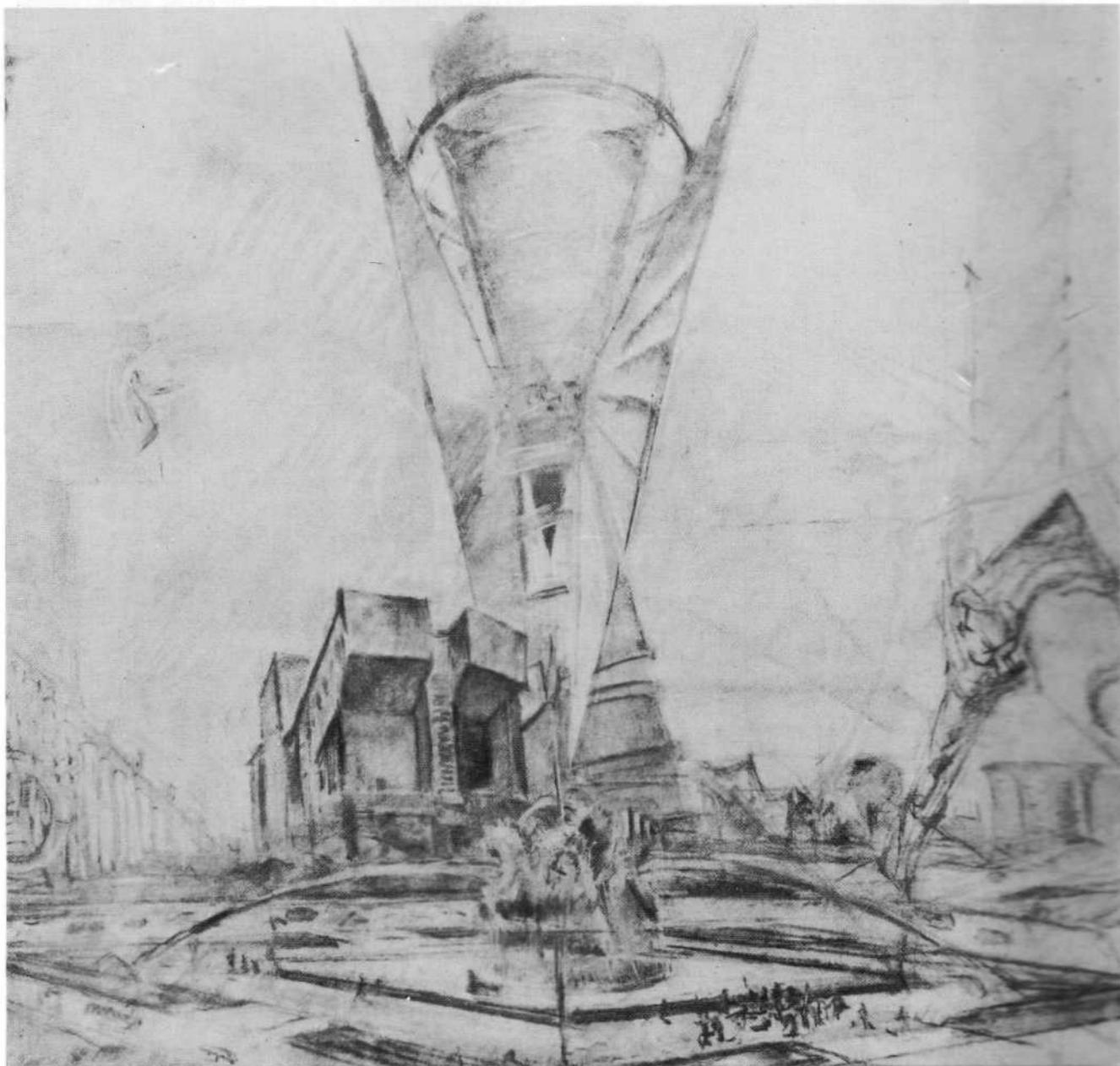


линых творческих находок в конкурсных проектах не было. За исключением проекта Мельникова, который, взяв за основу архитектурную тему своего проекта Дворца народов 1932 года, подал ее в еще более острой форме. Это был действительно блестящий проект.

Но это мне понятно сейчас, а тогда мы с усердием, достойным лучшего применения, отвергали проект Мельникова, что зафиксировано в тексте книги «Дворец Советов», вышедшей из печати в 1961 году. В этой книге, которая писалась большим коллективом авторов (в числе которых

был и я), проект Мельникова был оценен так:

«Примером эстетизации современных конструкций является проект под девизом «Разноравное» (проект № 50). Пространственно работающая конструкция — железобетонный каркас — использована здесь для создания надуманной, абстрагированной от практических потребностей формы здания в виде гигантского амфитеатра, символизирующего народный характер Дворца Советов. В расширяющемся кверху объеме на высоте 56—75 м размещены трансформирующиеся залы заседаний, связанные с входной частью сложной



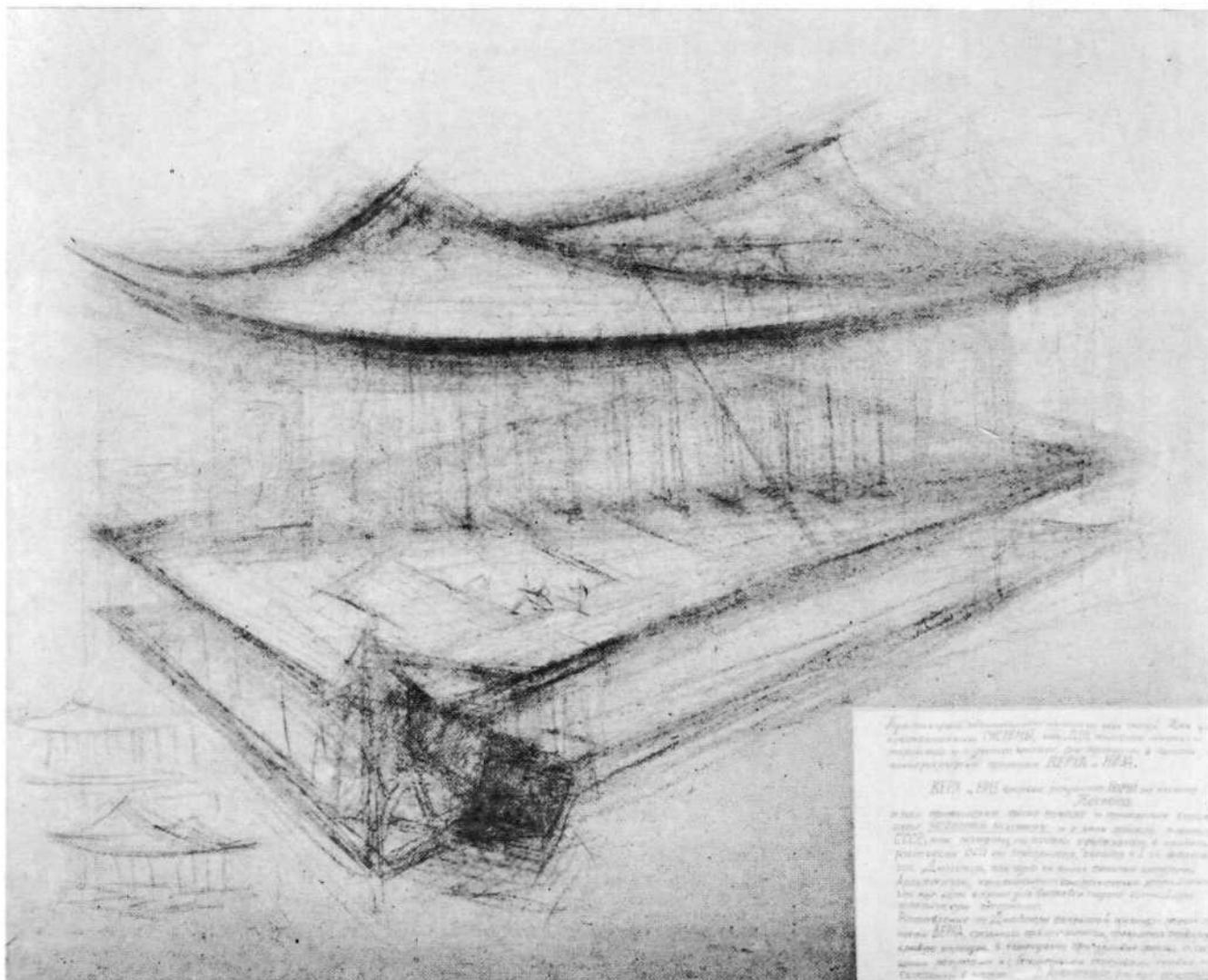
Архитектурные фантазии — городская застройка из проектов и построек Мельникова 1920—1930-х годов, 1964. Композиции

системой эскалаторов. Формализм проявился здесь не только в преувеличении роли символа в архитектуре, но и в характере использования достижений современной строительной техники»<sup>1</sup>.

С середины 50-х годов Константин Степанович отбрасывает те сомнения в возможностях признания архитектурной средой его творческой концепции, которые нередко посещали его в годы господства неоакадемизма. Он еще и еще раз про-

сматривает свои проекты 20 — начала 30-х годов, черпая в них уверенность в своей правоте. К этому периоду относятся его крупные по формату архитектурные фантазии, в которых он компоновал городские ансамбли из своих проектов (Наркомтяжпром, памятник Колумбу, клуб имени Русакова, фонтан, театр МОСПС, гараж в Париже, жилые дома для сотрудников «Известий» и др.). Соединенные вместе мельниковские проекты создавали образ города будущего, где каждое здание является оригинальным произведением архитектуры. И хотя это проекты одного архитек-

<sup>1</sup> Дворец Советов.—М., 1961.—С. 17.



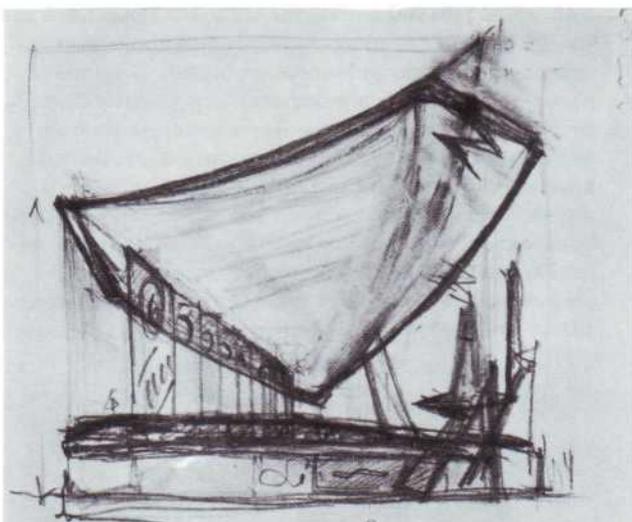
Павильон СССР для Международной выставки в Нью-Йорке. Встречный проект, 1962

1 — эскиз. На эскизе текст К. С. Мельникова: «Архитектурный объем павильона состоит из двух частей. Как две противоположные системы, как две половины мирового устройства и в данном проекте они приведены в единый конструктивный организм верха и низа.

Верх и низ впервые раздвинут нами на высоту Космоса и нам принадлежит право показа и применения скрытой силы небесной механики и в этом проекте павильона СССР, она невидима, но прочно удерживает в стойком равновесии оба его перекрытия, образуя в 1 эт. бесколонный зал. Диагональ, как одно из самых сильных измерений Архитектуры,

концентрирует конструктивные устройства и эстетическую экспрессию. Направление по диагонали открытой цилиндрической поверхности верха, срезанного прямоугольником, превратило первородную кривую цилиндра в неожиданно причудливые формы с сильнейшими ракурсами и с бесконечными переливами кривых и

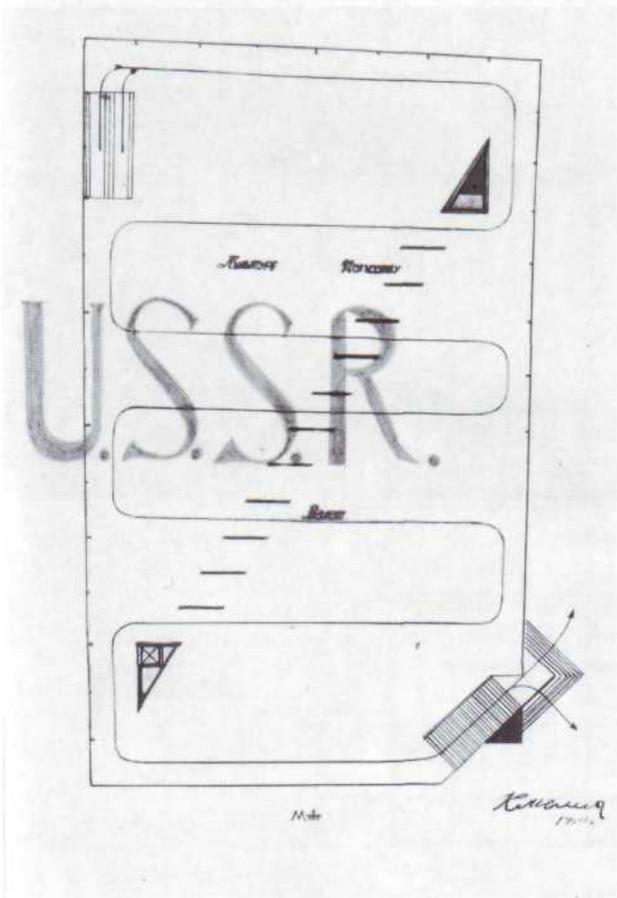
прямых сочетаний в натуре. В Архитектуре это еще не испытано»; 2 — эскиз. На эскизе Мельников написал «Павильон за два года может надоесть, если его внешность не меняется». Позднее, в 1964, он пишет на том же эскизе: «Никакой талант архитектора не спасет от гибели лучших его произведений, если нет ему Счастья»; 3 — план; 4 — фасады



Павильон на 2 эта  
 должен выглядеть если  
 его видимость не мешает

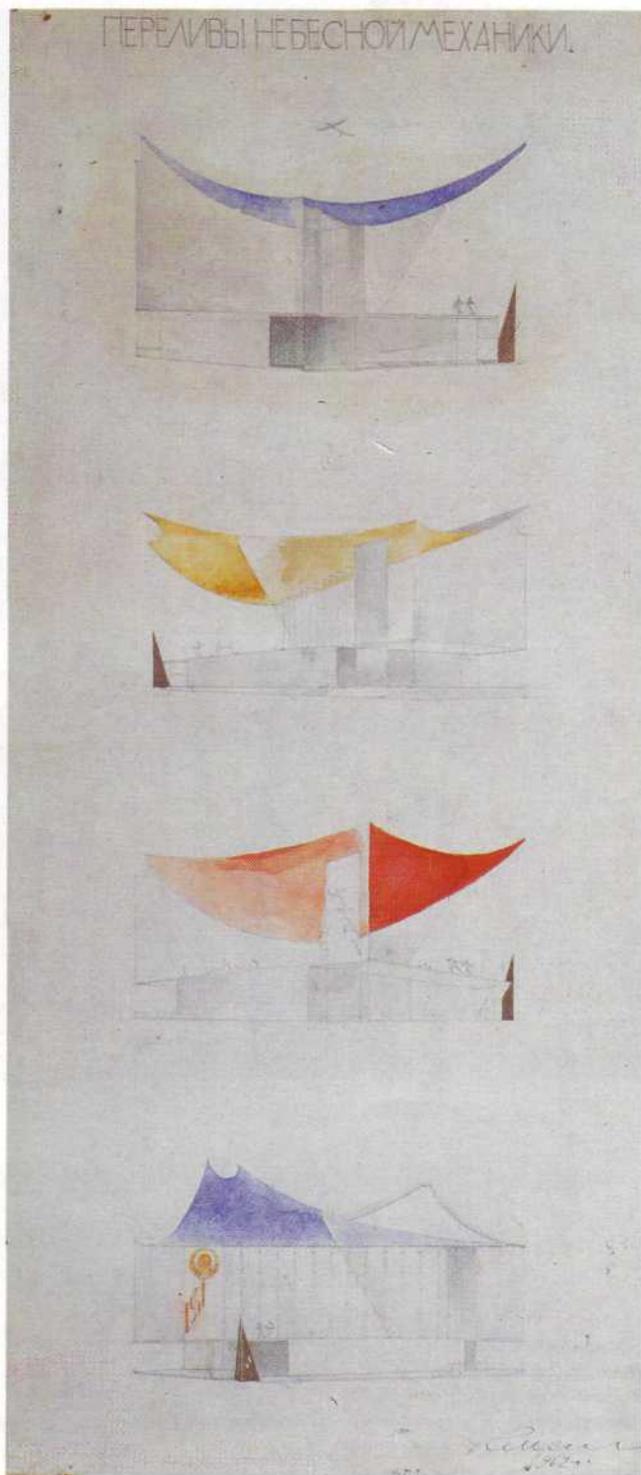
Никакой талант  
 архитектора не спасет если  
 лучше его изобретений, если  
 нет сил. Сталин.  
 Мельников 1964 год

1 | 2  
 3 | 4



тора, даже и в этом случае наглядно и убедительно продемонстрировано, что новая архитектура совсем не обязательно ведет к унификации облика современной городской застройки. Все зависит от таланта мастера.

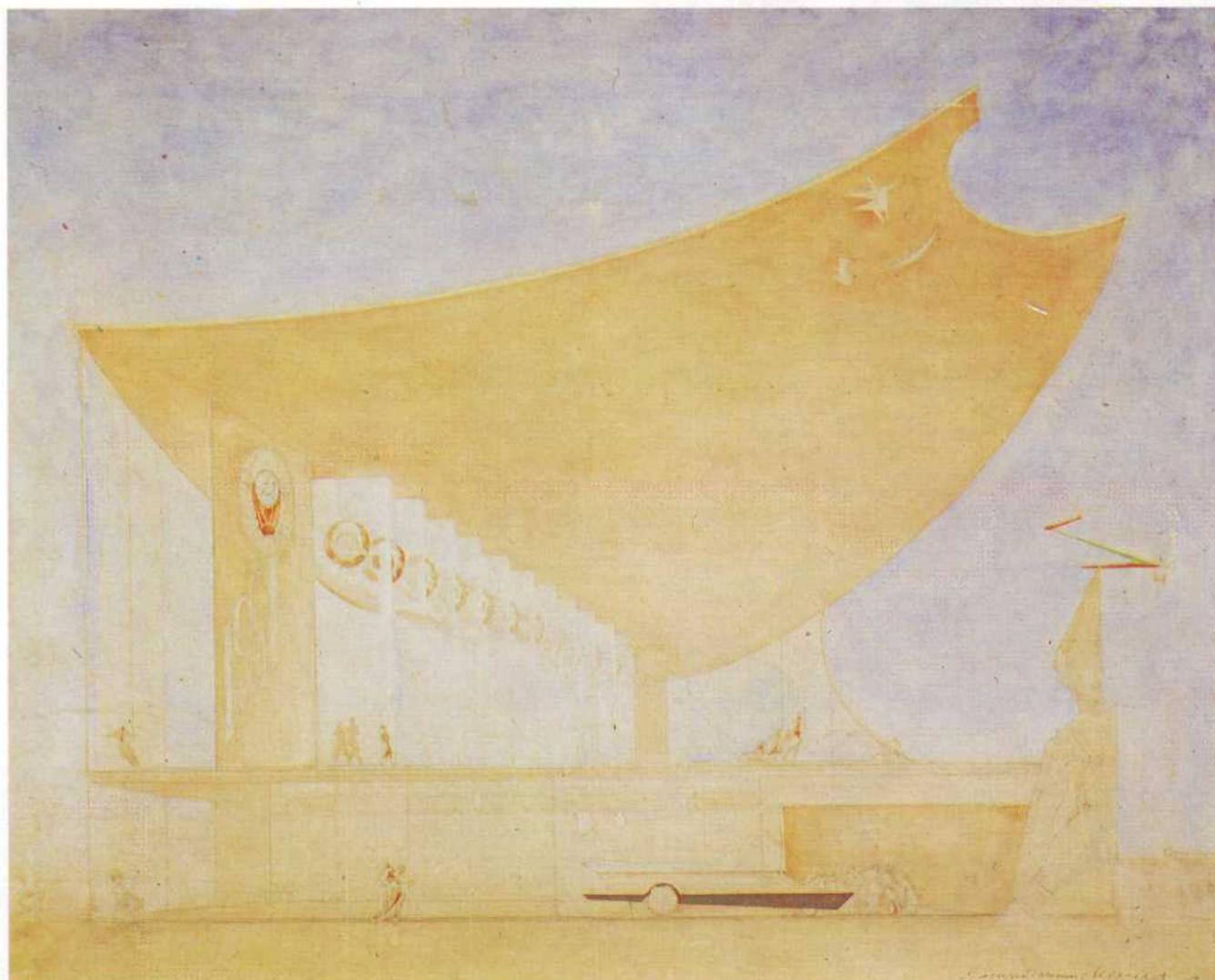
В 1962 году полный энтузиазма Мельников без заказа, в качестве личной инициативы участвует в закрытом конкурсе на проект павильона СССР для Всемирной выставки в Нью-Йорке, создав образ павильона, как бы парящего над землей, «взлетающего» с просторного постамента. Единое перекрытие в виде крыла-паруса покрыва-



вает и выставочное помещение, и обширную открытую площадку, сообщая всему сооружению устремленность ввысь. Сам Мельников писал, что на конкурс он представил «проект в переливах конструктивных сил небесной механики невидимо, но прочно удерживать конструкцию всех перекрытий... Убежден, что глубина архитектурного произведения состоит в идее проекта, составленного **на грани возможного**».

Это была лебединая песнь одного из самых выдающихся архитекторов XX века, который после четвертьвекового забвения (когда о нем уже

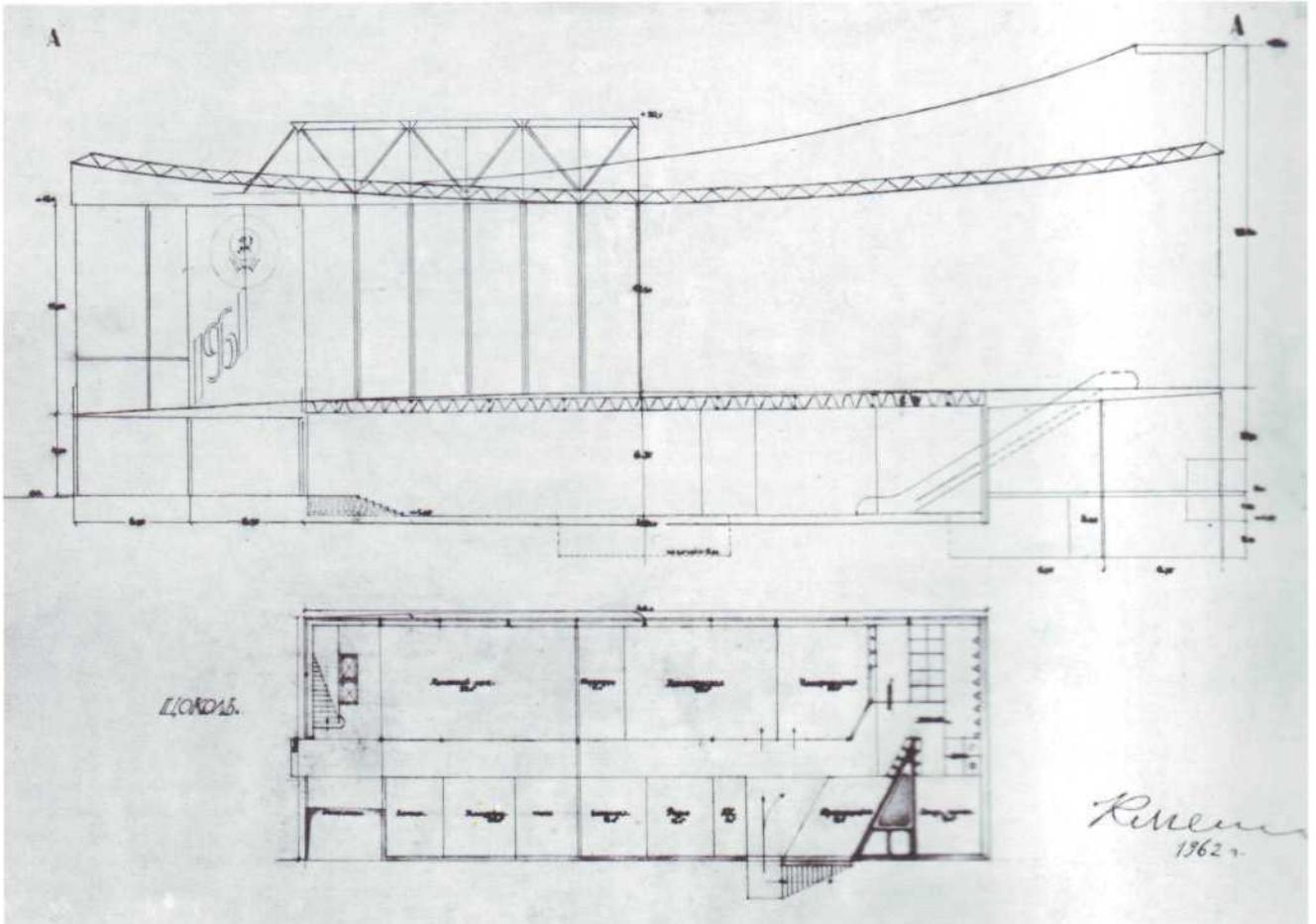
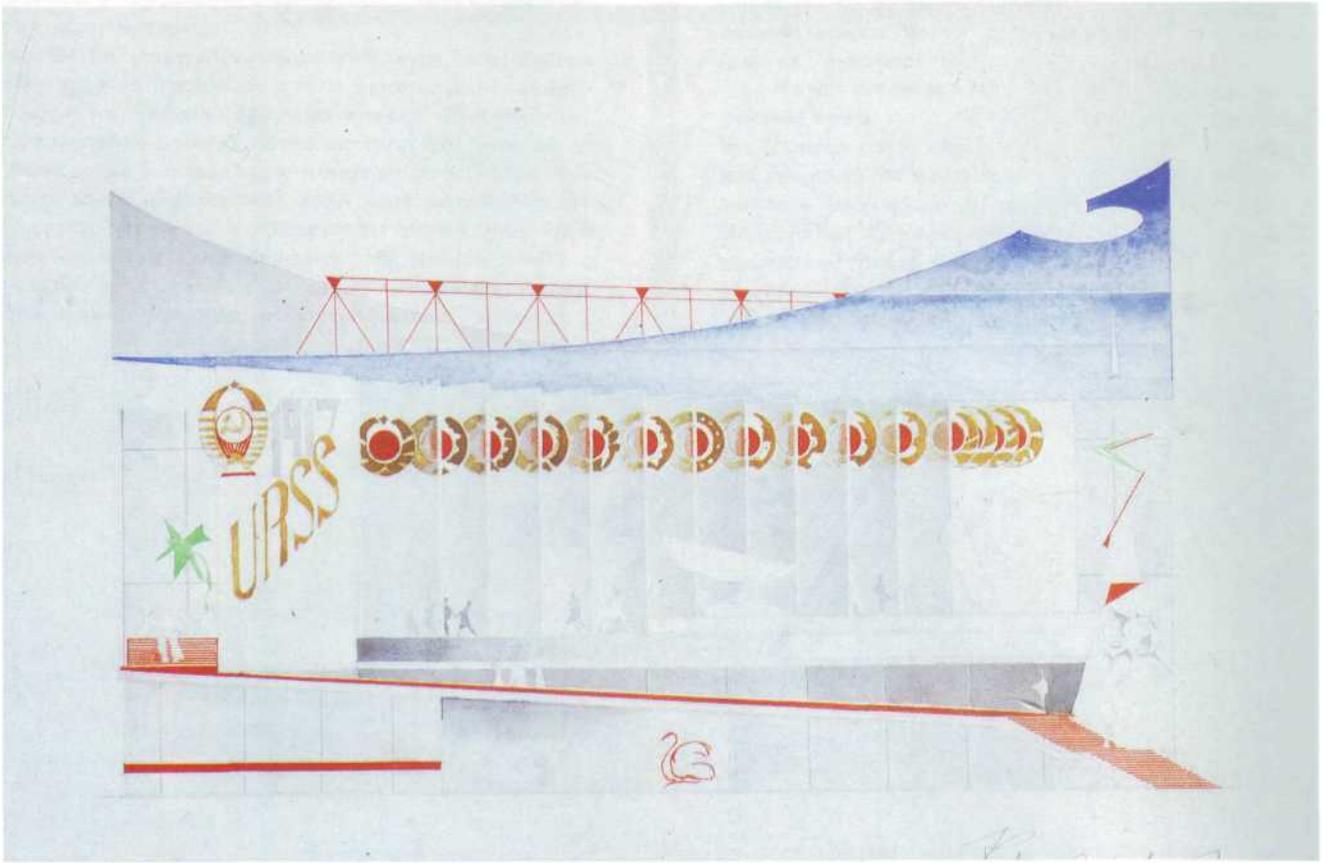
многие позабыли) вновь показал, что талант его все так же свеж и способен на создание произведений экстра-класса, как и много лет назад. В проекте павильона 1962 года поражает его современность. Это не просто продолжение тех творческих открытий, которые с такой щедростью рассыпаны в мельниковских проектах 20—30-х годов. Это проект 60-х годов. И можно только удивляться, как архитектор, не участвовавший долгие годы в архитектурной жизни и вроде бы даже не следивший за процессами развития мировой архитектуры, сумел так точно (и перспективно) выразить

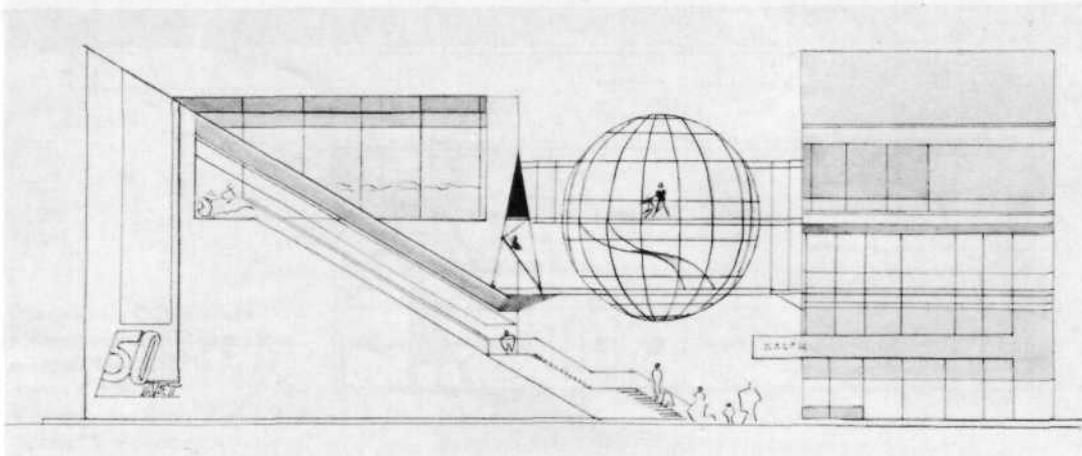
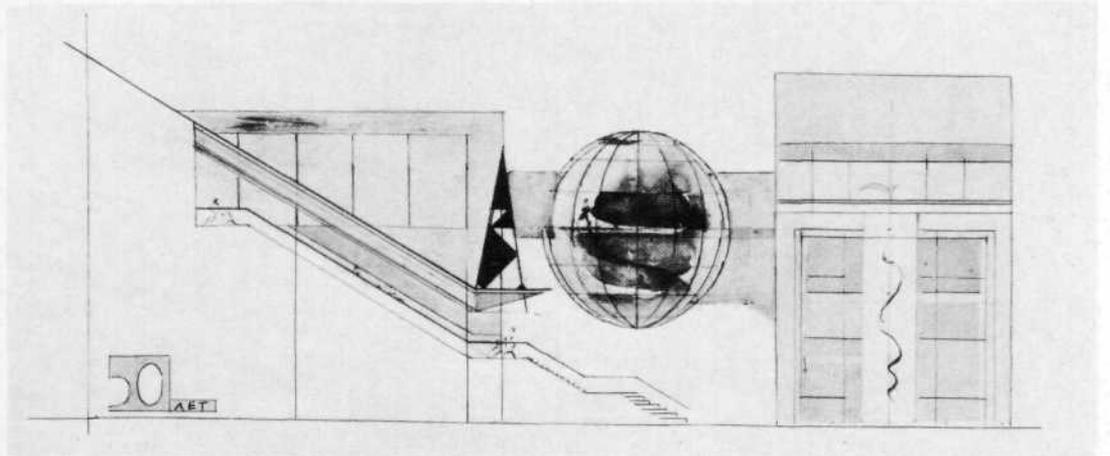
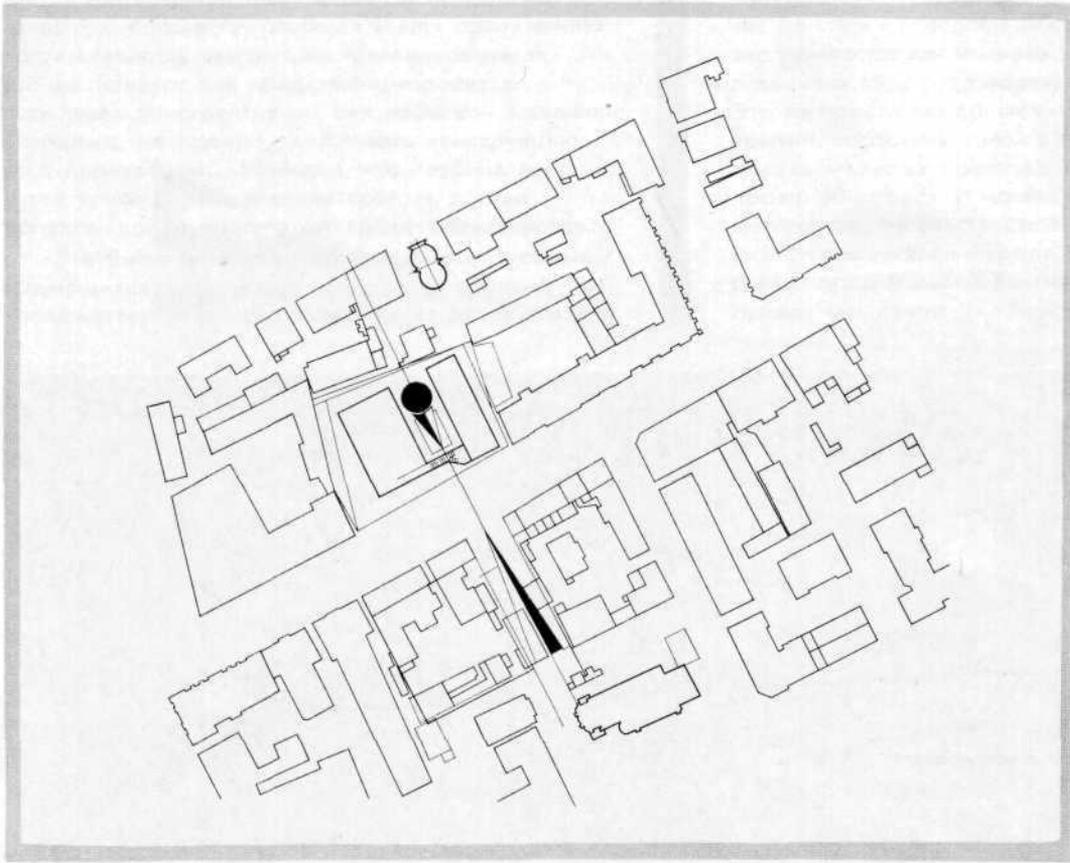


1 | 2  
3

Павильон СССР для  
Международной выставки  
в Нью-Йорке. Встречный  
проект, 1962

1 — перспектива; 2 —  
фасад; 3 — разрез и план



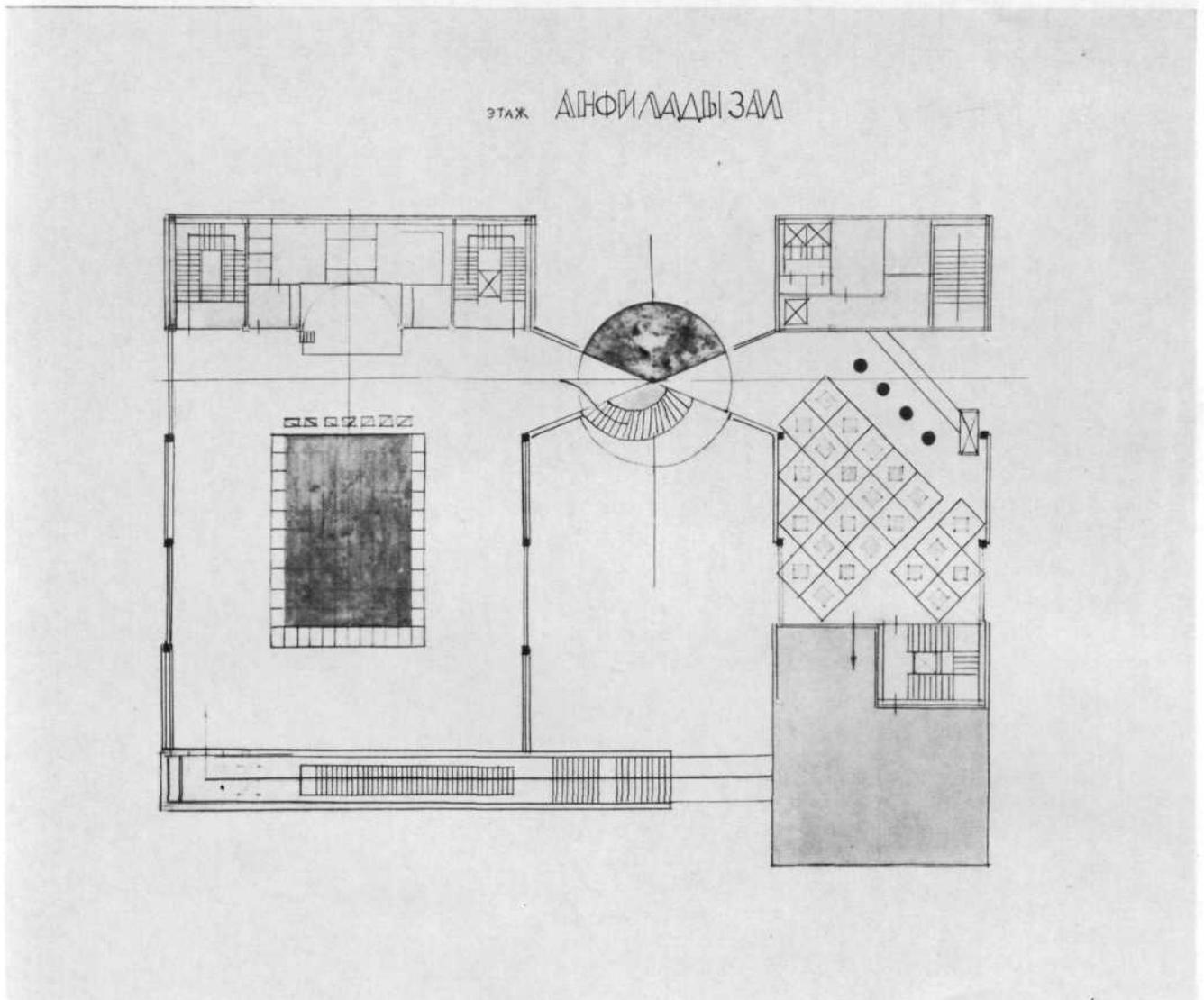


основные тенденции формообразования современной архитектуры.

В 1967 году Мельников участвует в открытом конкурсе на проект детского двухзального кинотеатра на Арбате. Тема привлекла Константина Степановича прежде всего потому, что участок для кинотеатра был выделен недалеко от его собственного дома. Он хорошо знал этот район Москвы и хотел включить в старую застройку еще одно оригинальное произведение. На небольшом участке он ставит с разрывом, торцами к улице, два прямоугольных корпуса разной ширины,

повесив между ними в центре мостового перехода, соединявшего фойе двух корпусов, стеклянный шар с винтовой лестницей внутри.

На конкурсе это был, безусловно, самый интересный проект. Но он не был оценен по достоинству (присуждена лишь поощрительная премия), что обидело Мельникова, и он больше не участвовал в конкурсах. В последние годы жизни Константин Степанович много размышляет и тщательно работает над автобиографией, пытаясь осмыслить свой творческий путь и свое место в современной архитектуре.



1 2 | 4  
3

Детский кинотеатр  
в Москве. Конкурсный  
проект, 1967

1 — генплан; 2 — фасад  
(эскиз); 3 — фасад; 4 —  
план



«Архитектура — не целесообразность. Архитектура — это красота, другой архитектуры нет и не может быть».

К. Мельников, 1968

«В строительных конструкциях есть душа — уметь ее выразить значит создать архитектуру».

К. Мельников, 1960

## Новизна пространственно-художественного решения. Реализм «фантазера»

Главным в творчестве современного архитектора Константин Степанович считал решение пространственных задач (создание пространства) и поиски новых художественных форм. Из его неоднократных высказываний можно было понять, что главное в его взглядах — это примат **художественного** в творчестве архитектора. Основным недостатком архитектуры 60-х годов он считал то, что архитектура подменяется инженерией, а творческие проблемы — вопросами утилитарного удобства. Он говорил, что несмотря на то, что архитектура связана с миллионными затратами, к ней надо относиться как к очень тонкому искусству.

Мельников не считал, что основные недостатки советской архитектуры периода «украшательства» были связаны с использованием тех или иных стилистических форм прошлого. По его мнению, дело было не в конкретном творческом направлении или в стремлении к украшательству, а в отсутствии понимания при решении творческих проблем роли таких задач, как создание пространства и новой художественной формы. Он был уверен, что и в 60-е годы мало что изменилось в творческом подходе к проблемам формообразования — продолжается, говорил он, то же «украшательство», но только в других формах.

Сам Мельников во всех своих проектах искал прежде всего необычного решения пространства. Он вообще был убежден, что архитектор должен все время создавать новое, причем принципиально новое — только тогда это можно считать творчеством. Новое в проектах должно быть не только по отношению к произведениям других архитекторов, но и по отношению к своим собственным, ранее созданным. Константин Степанович говорил, что он никогда не смотрит во время проектирования чьи-либо произведения, книги, журналы или увражи. И даже свои ранние варианты эскизов откладывает в сторону и не смотрит на них, чтобы не повторяться.

Надо сказать, что это не просто слова. Проекты Мельникова выдерживают любую, даже самую строгую

проверку на патентную чистоту пространственного решения и художественной формы. Все, что он запроектировал, принадлежит ему и только ему и не имеет предшественников. Такую строгую проверку, пожалуй, едва ли выдержит какой-либо другой современный архитектор. В этом смысле Мельников уникален.

Дело совсем не в том, как писали в свое время некоторые критики, что Мельников недоучитывал формообразующую роль функционально-конструктивной основы сооружения. Его проекты виртуозно решены именно с функционально-конструктивной точки зрения, в том числе и те, которые остались неосуществленными и входят в «нереализованное наследство».

Важно однако отметить, что «нереализованное наследство» 20-х годов может быть названо «нереализованным» лишь условно. Да, многие проекты остались на бумаге или в макетах, они не были воплощены в реальные сооружения. Но для развития архитектуры они отнюдь не остались «нереализованными». Показанные на выставках и широко опубликованные в профессиональной печати, они оказали большое влияние на развитие архитектуры XX века. Некоторые из таких проектов по своей роли в развитии архитектуры более значимы, чем десятки построенных зданий.

И все же осуществленное сооружение всегда позволяет более всесторонне выявить заложенные в проекте творческие идеи.

Среди лидеров новаторских течений советской архитектуры 20-х годов К. С. Мельникову «пг. зло», пожалуй, больше, чем другим в реализации проектов. А. Веснин, И. Леонидов, Н. Ладовский, М. Гинзбург, Л. Лисицкий, И. Голосов и другие пионеры советской архитектуры, создавшие в те годы много интересных проектов, смогли реализовать лишь единицы из них.

По проектам же Мельникова было построено полтора десятка сооружений, большая часть которых стала явлением в советской и мировой архитектуре.

Это важно отметить и потому, что были реализованы проекты одного из изобретательнейших архитекторов XX века. Сам факт широкой реализации его произведений заставляет по-иному отнестись и к тем его произведениям, которые остались в проектах и которые в 20-е и 30-е годы нередко объявлялись «фантастическими».

И можно понять Мельникова, когда он с недоумением писал по поводу таких обвинений: «Меня обвиняют в оригинальничаньи, в фантастике, в утопичности моих проектов. Между тем фантаст Мельников построил десятки реально стоящих сооружений».

Из истории искусства известно, что все принципиально новое, как правило, встречается современниками с большей или меньшей долей скептицизма. Нам иногда кажется, что когда-нибудь, в будущем, все новое в художественном творчестве будет восторженно встречаться современниками. Однако все обстоит не так просто. Общепринятые критерии оценки произведений

искусства формируются под влиянием творчества художников и не могут обгонять сам процесс художественного развития. Поэтому чем более радикальна новизна архитектурного проекта, тем в большее противоречие вступает он с существующими в данный момент критериями оценки.

Тот, кто идет первым, кто своими новаторскими проектами ломает многие привычные представления, безусловно способствует преодолению **психологического барьера восприятия** новой формы. Но сам он, как уже отмечалось, часто оказывается в невыгодном положении, так как, расширяя диапазон формально-эстетических поисков, он всегда находится, так сказать, на крайнем левом фланге, причем лавры иногда достаются его более «умеренным» последователям, которые в сравнении с «крайностями» первопроходца выглядят «реалистическими новаторами». Достаточно привести пример консольного выноса объема балкона зрительного зала в клубе имени Русакова. Сколько резких слов в свое время было написано о «формализме» этого приема. Сейчас этот прием широко применяется во всей современной архитектуре — как в советской (кинотеатр «Россия» в Москве, зрительный зал санатория «Сочи»), так и в зарубежной (бассейн в Вупперстале, ФРГ, городской зал в Вене).

Непонимание современниками многих новаторских предложений Мельникова, особенно в области архитектурно-художественной формы, психологически можно понять. Это судьба многих новаторов, слишком резко ломающих привычные представления. Причем в архитектуре, тесно связанной с материальной жизнью общества, отношение к художественным открытиям более осторожное, чем в других видах искусства.

Существование определенного психологического барьера в оценке новаторских поисков в области архитектурного образа наглядно видно и на примере отношения современников к творчеству Мельникова. Многие его проекты объявлялись нереальными и фантастическими, причем в обоснование таких оценок не приводилось никаких технико-экономических расчетов. Считалось, что «фантастичность» мельниковских поисков наглядно видна каждому даже в самом внешнем облике здания.

Как бы не замечая, что значительная часть проектов Мельникова была осуществлена в натуре, критики связывали доказательство «фантастичности» его произведений с неосуществленными конкурсными проектами крупных общественных зданий. Это прежде всего такие произведения Мельникова, как проекты Дворца труда (1923), Памятника Колумбу (1929), Дворца народов СССР (1932) и здания Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве (1934). Особенно резкой критике именно как «фантастический» подвергался последний проект.

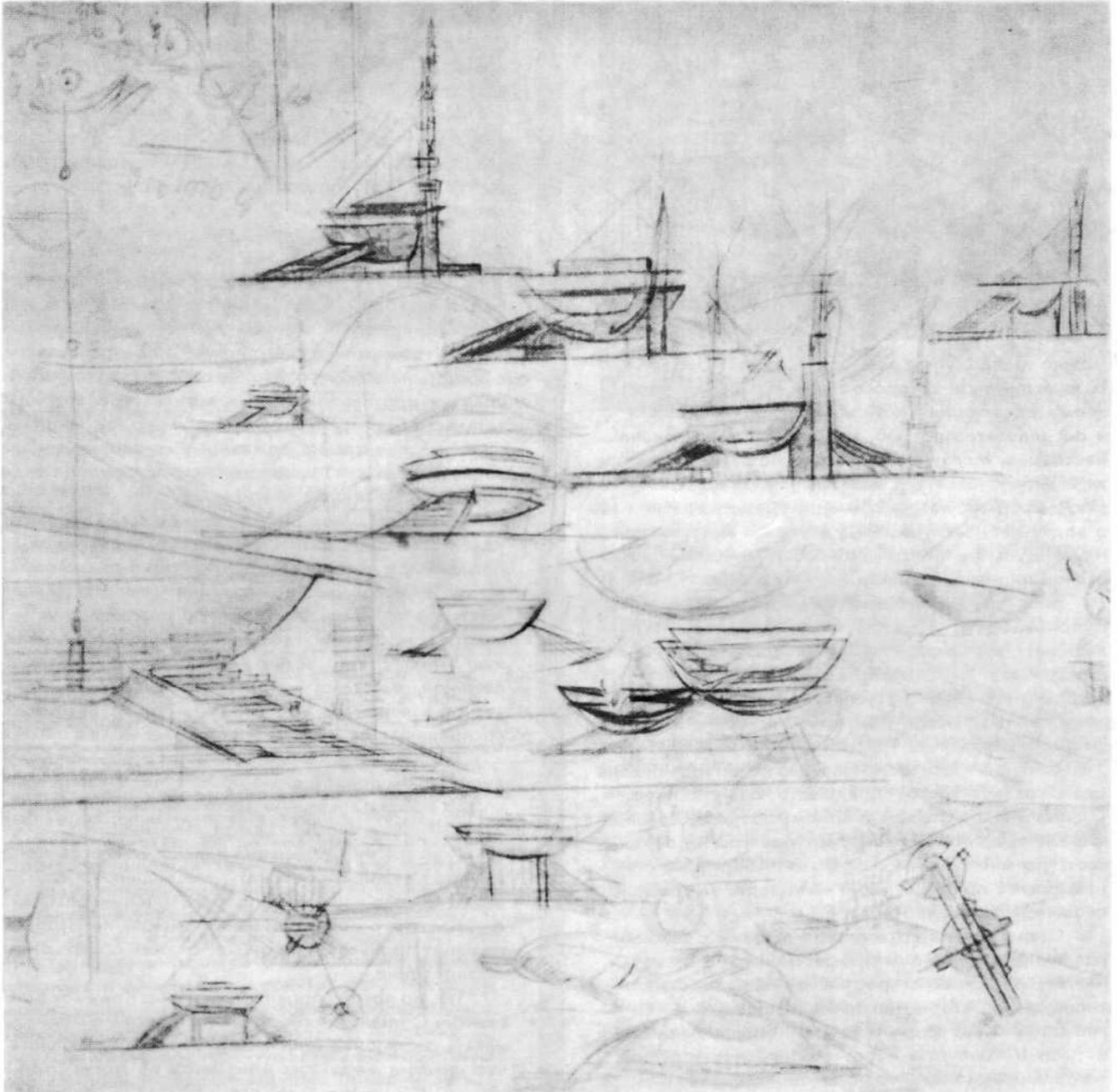
На чем же было основано почти всеобщее мнение, что из всех поданных на конкурс проектов именно проект Мельникова (и Леонидова) менее всего реален? Видимо, здесь играл не последнюю роль все тот же психологический барьер оценки произведений архитектуры. Не-

обычное по форме здание Наркомтяжпрома в проекте Мельникова по сравнению с другими не менее грандиозными проектами этого конкурса (с обилием колоннад и арок) казалось фантастическим прежде всего из-за непривычности его облика, хотя с точки зрения чисто технической осуществление мельниковского проекта едва ли представило бы больше трудностей, чем реализация других конкурсных проектов. Просто грандиозные композиции в «духе Пиранези» психологически легче воспринимались и казались поэтому реальнее.

Этот пример еще раз доказывает сложность преодоления психологического барьера в восприятии новой архитектурной формы и трудности, стоящие перед архитекторами-новаторами, ведущими смелые поиски в области архитектурного образа.

Интересно с этой точки зрения привести оценку конкурса на проект здания Наркомтяжпрома, данную Л. Лисицким.

«Мы встречаемся здесь с двумя группами архитекторов,— писал он,— одна, более многочисленная, слепа к образу, глуха к языку чувства,—



Эскизы монументального сооружения (видимо, выставочного павильона) в виде поднятой на опорах перевернутой полусферы («чаши»)

и в результате — немая, ничего не говорящая работа... Другая небольшая группа бесспорных художников (в их числе Лисицкий называет К. Мельникова и И. Леонидова — С. Х.) ощущает задачу, вживается в нее и строит образ... Из сопоставления работ этих групп мы видим, что речь должна идти о типе архитектора»<sup>1</sup>.

Действительно, при оценке творчества Мельникова неизбежно возникает вопрос о типе архитектора, о своеобразии формообразующего таланта этого уникального мастера. В одной из своих статей Р. Хигер писал в 30-е годы: «Вряд ли



«Творчество там, где можно сказать — это мое». «Меня обвиняют в оригинальничаньи, в фантастике, в утопичности моих проектов. Между тем фантаст Мельников построил десятки реально стоящих сооружений».

можно назвать у нас еще одного такого зодчего, творческий путь которого отличался бы за все время революции такой же прямолинейностью и последовательностью, как у К. С. Мельникова... Бесспорно, Мельников уникален по своему изобретательному таланту в архитектуре. И его фантазия, деформирующая обычные представления о зодчестве, заслуживает удивления и изучения... Не следует ли Мельникову забыть о своей творческой индивидуальности?

Было бы очень жаль, если бы это случилось. Было бы жаль, если бы советская архитектура лишилась своеобразия творческого дарования Мельникова»<sup>2</sup>. В проектах Мельникова действительно поражает необычная степень раскованности творческой фантазии мастера в вопросах формообразования.

Стилистически вся новая архитектура внешне резко отличается от предшествующих стилей. Однако анализ средств и приемов художественной выразительности новой архитектуры показывает, что многое в них не только имеет преемственную связь с прошлым, но и не выходит за пределы сложившихся стереотипов.

Стереотипы в архитектуре связаны с самыми различными уровнями профессионального творчества: образный стереотип функционального типа здания, стереотип набора приемлемых геометрических форм и композиционных приемов и т. д. В конечном счете степень новаторства того или иного архитектора определяется тем, насколько он радикально ломал и преодолевал

сложившиеся стереотипы. Причем ломал и преодолевал первым и в новом направлении. В этом отношении Мельников не имеет конкурентов в архитектуре XX века в целом, его творческая смелость в преодолении стереотипов была раскована в наивысшей степени.

Сравним, например, Мельникова с близким ему по творческим позициям И. Голосовым. И. Голосов в начале 20-х годов проектировал сложные динамические композиции в духе символического романтизма, а затем создал много интересных проектов, используя приемы конструктивизма. Одновременно с прохождением через эти два течения новой архитектуры он разрабатывал проблемы архитектурно-художественной композиции. Проанализировав различные простые объемные геометрические формы и опыт их применения в мировой архитектуре, И. Голосов пришел к выводу, что некоторые объемы (вертикальный полуцилиндр, четверть шара и др.) не могут использоваться как самостоятельные элементы — их должны как бы «держать» другие объемы. Он также выделил группу «отрицательных объемных форм» (опрокинутая пирамида, эллипсоид и др.), которые, по его мнению, противопоказаны архитектуре.

Мельников в те же годы совершенно свободно экспериментировал в области создания объемно-пространственной композиции. Он брал любые геометрические объемы и поворачивал их в пространстве как угодно, не подозревая о существовании противопоказанных архитектуре «отрицательных объемных форм». Например, он использовал горизонтально лежащий цилиндр, перевернутый конус и перевернутую полусферу (в виде поднятой на опорах чаши) и т. д.

В проектах Мельникова прежде всего поражает удивительная способность создавать сложные композиции при простоте мышления объемом. Мельников не усложняет композицию (как это делали многие в те годы), а в простую композицию вносит ясную, но всегда неожиданную и оригинальную идею, отчего композиция становится внешне сложной, оставаясь в то же время внутренне четкой и ясной. Такая композиция легко и цельно воспринимается и хорошо запечатлевается в памяти.

Любой, даже самый сложный по объемно-планировочному построению проект Мельникова несет в себе простую и ясную пространственную идею. В этом уникальность таланта Мельникова.

Константин Степанович далеко не всегда мог и считал нужным объяснить, как возник у него замысел того или иного проекта или конкретной формы. Но о возникновении замысла некоторых из своих произведений он мог сказать совершенно определенно.

Так, по поводу проекта памятника Колумбу Константин Степанович говорил, что долго не мог начать работу над проектом, так как ему казалось, что никакие масштабы монумента не могут отразить грандиозности самого события — открытия Америки. Лишь включив в монумент работу **стихий** (ветер вращает верхнюю часть, оказывая давление на флюгера-«крылья»), он добился нужной сомасштабности монумента и события.

Своими новаторскими проектами, ломавшими

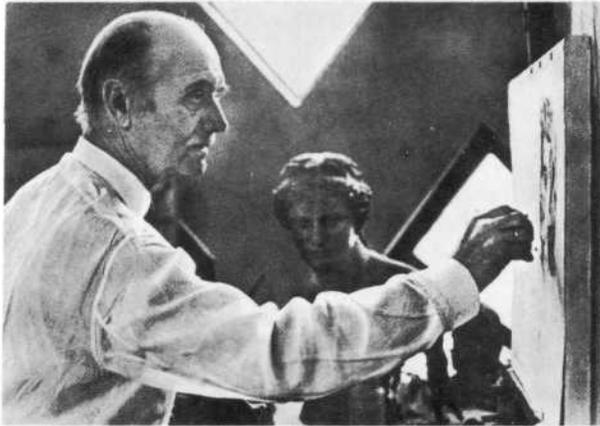
<sup>1</sup> Архитектура СССР.— 1934.— № 10.— С. 5.

<sup>2</sup> Архитектура СССР.— 1935.— № 1.— С. 30—32.

многие привычные представления, Мельников способствовал преодолению психологического барьера восприятия новой формы, новых объемно-пространственных решений.

## В поисках новой пространственной™ объемно-планировочной композиции

Одна из проблем, которая возникла уже на этапе становления новой архитектуры,— это отношение к традиционным приемам создания



«Архитектура любезна людям тем, что Она не замуравалась, как другие Искусства — Литература, Живопись, Скульптура,— в толстенных стенах музеев и библиотек. Она одна в грозной обнаженности, на глазах тысячелетий властно звучит каменным языком гения».

«Великую среди Искусств Архитектуру сопровождают страницы сомнений в Ее существовании и, что еще удивительнее, вместо наслаждения Ее называют удобством».

ансамбля и поиски новых приемов пространственно-планировочной организации комплексов. Противопоставление «старой» симметрии «новой» асимметрии, отказ от периметральной застройки, внедрение строчной застройки и т. д.— все это были поиски новой пространственности архитектурных комплексов. Причем в 20-е годы, когда в архитектуру мощным потоком вливались научно-технические достижения, архитекторы много внимания уделяли рациональной целесообразности пространственной организации комплексов: инсоляции, аэрации, последовательности функциональной взаимосвязи элементов комплекса и т. д.

И все же, если внимательно проанализировать пространственно-планировочные приемы, применявшиеся в 20-е годы в проектах комплексов, то можно увидеть, что очень широко использовались традиционные приемы. Новые по внешним формам и даже подчеркнута необычные по объемной композиции здания нередко объединялись в общую планировочно-пространственную структуру с преобладанием традиционных, проверенных веками приемов. Классицистическое мышление, активно изгонявшееся из объемной композиции, довольно прочно сохранялось в простран-

венно-планировочной структуре комплексов. Пожалуй, большинством архитекторов это даже и не осознавалось. Перенесение основной арены творческой полемики на внешние стилеобразующие уровни формообразования создало для классицистического мышления в пространственно-планировочной сфере как бы некую «экологическую нишу», где оно неплохо сохранялось. Классицистический тип мышления при создании пространственно-планировочной композиции комплекса можно обнаружить в проектах даже наиболее авторитетных лидеров тех творческих течений



«Архитектура, едва очистившись от минувшей эклектики, пала в объятия своей расчетливой сестры — инженерии, увязла в блеске собственной новизны». «Современные зодчие всего мира изнежены легкостью побед на архитектурном фронте, потому что с ума сошедшая техника, ее новейшие приемы строительства, пока их новизна не сменится новой новизной, принимается ими за архитектуру».

20-х годов, которые в своих кредо отказывались от традиционных приемов и провозглашали примат рациональных приемов организации комплексов (Ле Корбюзье, братья Веснины, В. Гропиус, И. Леонидов и др.).

К. Мельников в своих поисках новой пространственности в архитектуре одинаково радикально взрывал классицистическое мышление на всех уровнях: в пространстве интерьера, объемной композиции здания, пространственно-планировочной структуре комплекса. И на всех уровнях, профессионально решая рациональные задачи, он особое внимание уделял художественным проблемам объемно-пространственной композиции. Могут сказать, что это всегда делали и делают архитекторы. Да, действительно — всегда делают. Речь, следовательно, не о том, что Мельников делал то, что не делали другие. Речь о том, как он это делал, что на том этапе имело принципиальное значение.

Пристальное внимание Мельникова к поискам новых приемов организации пространства комплекса проявилось уже в первых его работах 20-х годов: в жилом комплексе «Пила», во Дворце труда и в Ново-Сухаревском рынке. Новое состояло в том, что в этих комплексах и объемы зданий, и разделяющее их пространство неотделимы друг от друга; пространство так же формируется зданиями, как сами здания стенами. Это как бы некий органический синтез сложных форм как пространства (наружного по отношению к зданиям, но внутрен-

него по отношению к комплексу в целом), так и самих зданий.

Все это было очень трудно отразить в графике проекта, так как полноценное восприятие новых приемов соотношения формы построек и связанного с ними пространства возможно лишь в натуре. Мельников подчеркивал это в беседах со мною, неоднократно повторяя, что проектная графика не может передать того ощущения архитектурного пространства находящимся в нем человеком, которое внутренним профессиональным зрением «видит» автор проекта.



«Утверждаю АРХИТЕКТУРУ, т. е. нечто рожденное моим счастьем, преобразующим давящую тяжесть — в игру мускулов, громоздкость — в пышное благоухание, людские привычки — в стадию первичных идей, и самую логику — в пластическое лицемерие».

Использовавшиеся Мельниковым новые приемы организации пространства действительно с трудом поддавались передаче средствами архитектурной графики. В «Пиле» Мельников использует все виды графических изображений — генплан, фасад, аксонометрию, перспективу и т. д., чтобы как-то выявить сложную роль внешнего пространства в общем архитектурно-художественном решении. И все же то, что «видел» Мельников, как правило, не видели в его проектной графике члены жюри конкурсов. Можно напомнить, что, оценив в целом положительно проект «Пила», Иваницкий писал о планировке этого жилого комплекса, что она «подчинена отвлеченной схеме орнаментального характера, чуждой жизненным требованиям»<sup>1</sup>.

Не была по достоинству оценена и сложная, необычная пространственно-планировочная композиция мельниковского Дворца труда в Москве. Он решал здание не как монумент, окруженный площадями и улицами, или как «парад» фасадов периметрально застроенного квартала, как это было сделано в подавляющем большинстве конкурсных проектов, а создал сложное наружное архитектурное пространство внутри самого квартала, раздробив здание на элементы и превратив его в сложный комплекс. Тогда не оценили принципиальной новизны этого проекта и заложенных в нем новых возможностей решения архитектурного пространства. Только сейчас, всматриваясь в проект, мы видим, какие значительные потенциальные возможности формообразования в нем были заложены.

Внешне же в генпланах и Дворца труда, и Ново-

Сухаревского рынка можно было обнаружить все ту же «орнаментальность», так смутившую Иваницкого в «Пиле». Но дело, разумеется, не в орнаментальности как таковой, а в том, что действительно в планировочно-пространственных композициях всех трех ранних мельниковских комплексов была заметная даже при взгляде на генплан некая внефункциональная идея. Ясно было и то, что идея эта художественная, но какая-то необычная и вроде бы даже надуманная, так как «орнаментальность» построения комплекса проявляется четко лишь в генплане, и не известно, заметит ли ее человек, находящийся внутри комплекса. Видимо, и эти соображения подказали Иваницкому оценку генплана «Пилы» как «отвлеченной схемы».

Действительно, в генпланах или аксонометриях запроектированных Мельниковым комплексов можно усмотреть некую орнаментальность, вроде бы не имеющую отношения к реально воспринимаемой человеком пространственно-планировочной структуре. Однако, судя по всему, Мельников считал, что эта невидимая человеком орнаментальность генплана очень важна для восприятия всей пространственной композиции, тем более что она находит сложное отражение в объемном построении. И он упорно ищет новые приемы архитектурной пространственности, создавая пространственные «орнаменты» в проектах Арбатской площади, Зеленого города, Парка культуры и отдыха в Москве и в других.

Мельникову не удалось проверить в натуре в наиболее развитом виде свои представления о пространственном решении сложного архитектурного комплекса. Но его уникальная художественно-пространственная интуиция, ни разу не подведшая его при осуществлении отдельных сооружений, думаю, может служить гарантией того, что и любой из сложных комплексов Мельникова производил бы в натуре то впечатление, на которое рассчитывал автор. Некоторое представление об этом давал Ново-Сухаревский рынок, но, во-первых, это, пожалуй, самый простой по объемно-пространственной структуре комплекс Мельникова, а во-вторых, он просуществовал недолго.

## Учет особенностей восприятия

Мельников видел рациональное не только в функционально-конструктивной основе сооружения. В своих формально-эстетических поисках он стремился расширить объективные предпосылки формообразования в архитектуре — включить в них, кроме утилитарного назначения и конструктивного решения, и закономерности восприятия. В 20-е годы этой проблеме много внимания уделял лидер рационализма Ладовский. Мельников внес в эту проблему свой вклад. Во многом интуитивно, как тонкий художник, он сумел уловить и использовать такие особенности восприятия новой архитектурной формы, которые отражают объективные закономерности психофизиологии восприятия. Он говорил, что архитектор должен уметь учитывать и использовать особенности человеческого глаза

<sup>1</sup> Архитектура СССР.—1923.—№ 3—5.—С. 44.

(«играть на глазе зрителя, как на инструменте»), как композитор учитывает особенности человеческого уха («играет на ухе»).

Например, во многих проектах Мельникова учитывается, что человек воспринимает не столько абсолютные качества формы, цвета, освещенности и т. д., сколько их соотношения (в том числе соотношения с фоном или с предыдущим восприятием).

В своем конкурсном проекте советского павильона для Всемирной выставки в Париже 1937 года Мельников предлагал пропустить посетителя



«Убежден, что глубина архитектурного произведения состоит в идее проекта, составленного НА ГРАНИ ВОЗМОЖНОГО». «Чем дерзостней проект, тем грознее стена препятствий и тем быстрее перерастает совесть

у умников-экспертов в трусость». «Одно из самых сильных измерений архитектуры — диагональ». «Монументальность здания не в толстых стенах, а в изяществе формы и естественно-природной конструктивной системе».

выставки по слабо освещенному эскалатору и сразу (**пока** у него еще расширенный зрачок) вводить его на верхнюю площадку залитого солнечным светом основного зала с экранами (обе продольные стенки — стеклянные экраны), спускающегося вниз террасами. Впечатления посетителей с учетом контраста освещенности в этом случае Мельников определял как «психологический удар».

Решая интерьер спальни своего собственного дома, Мельников использовал другой прием: стены, пол, потолок и даже «вырастающие» из пола кровати он сделал из одного материала — штукатурки, окрашенной в медно-золотистый **цвет** (здесь не было подвесных светильников — только розетки). В этом помещении (к сожалению, его отделка не сохранилась), где в самой архитектуре не было цветовых и фактурных соотношений (постели были закрыты розовыми одеялами, занавески белые и розовые), по словам Мельникова, был «виден воздух».

В принципе всем вроде бы ясно (и архитекторам в том числе), что новая и неожиданная художественная форма сильнее воздействует на зрителя. Это особенно важно в выставочных павильонах,

которые человек, как правило, видит один раз (речь идет не о постоянных выставках) и где первое впечатление часто бывает и единственным. Но что значит создать новый, действительно необычный, запоминающийся образ павильона? Мельников двумя выставочными павильонами («Махорка» и советский павильон в Париже) фактически совершил переворот в выставочной архитектуре. Эти павильоны были не просто лучшими на выставках, они к тому же были самыми запоминающимися. Значит, при их создании были использованы такие приемы и средства архитектурно-художест-



«Честь архитектуры — блюсти вековые традиции Государств, сохраняющих в Архитектуре своих столиц свое столичное — «Я». Современные архитекторы теряют свою честь, устранившись от тяжести личного творчества».

венной выразительности, которые действительно учитывали особенности восприятия человеком художественного облика.

Как известно, психология восприятия связана с так называемой **установкой**, со степенью запечатленности образа в сознании человека. Поэтому одной из задач архитектора является не только композиционно грамотно спроектировать здание, но и сделать его образ запоминающимся. Это требует особых качеств творческой интуиции мастера.

Все постройки и проекты Мельникова имеют не только оригинальный, но и легко запоминающийся (запечатляющийся в сознании) образ. Мельников обостренно чувствовал те качества архитектурного образа, которые позволяют ему закрепляться в памяти человека. Это наглядно видно во всех его постройках и проектах.

Внимание к проблеме восприятия человеком реальной объемно-пространственной композиции влияло и на отношение Мельникова к формам подачи проекта. Он считал, что архитектурная графика и осуществленный объект — это разные вещи. Есть мастера архитектурной графики, говорил он, а есть мастера архитектуры. Часто то, что хорошо в графике, в натуре выглядит бледно, и наоборот.

По его мнению, тот, кто много внимания уделяет графике, скорей всего не уверен в качествах самого объекта или не чувствует натуру. Чувство объекта он считал важнее графики. Поэтому Мельников никогда не придавал решающего значения графической подаче проекта. Многое из того, считал он, что автор проекта видит и чувствует в будущем здании, архитектурная графика передать не может. Понять до конца замысел

автора можно лишь, воспринимая в натуре осуществленное здание. Особенно это относится к восприятию внутреннего пространства. Здесь, считал Мельников, даже сам автор проекта не может все предвидеть. Например, он говорил, что ему очень хотелось бы в натуре проверить, как воспринимает человек такую необычную форму внутреннего пространства, которую он запроектировал в конкурсном проекте памятника Колумбу, — усеченный конус, в который сверху врезан вершиной другой подобный, но перевернутый конус. Он признавался, что даже не представляет себе, какое



«...Ценность человеческого труда, проявленного в форме искусства, недооценивается из-за несовершенства аргументов в его защиту». «Легко усваивается другими то, что им хорошо знакомо». «Увидеть Архитектуру по проектам то же, что услышать Музыку по нотам».

впечатление производил бы этот необычный по пространству интерьер, но считал, что впечатление должно быть сильным, так как человек ощущает связь форм стен и потолка. При одном лишь представлении о таком пространстве, говорил Мельников, у него даже дух захватывает.

Мельников отрицательно относился к макетированию как средству приблизить проект к реальному объекту. Он считал макет фальшивой копией, которая искажает представление о здании, так как дает его в ином масштабе. Ему казалось, что макет может убить задуманную автором архитектурную идею и не выявить ту изюминку впечатления от здания, которую он, как автор, чувствует, но передать до постройки здания не может ни в макете, ни в чертеже.

Поэтому все даже самые сложные объемы он давал в чертежах. Макеты он делал очень редко.

Такое отношение Мельникова к формам подачи архитектурного проекта было связано еще и с тем, что, по его мнению, в архитектуре многое зависит от ракурсов, в которых воспринимается здание. Архитекторы, говорил он, часто забывают об этом, komponюя прежде всего фасады. Во многих проектах самого Мельникова фасадов как таковых (т. е. воспринимаемых фронтально) практически нет. Их объемно-пространственная композиция, как правило, рассчитана на различные и самые неожиданные ракурсы восприятия.

Мельников много экспериментировал в области ракурсного восприятия. Не случайно такой

остро чувствующий ракурсы художник-фотограф, как А. Родченко, любил снимать постройки Мельникова.

Наряду с ракурсами восприятия, использующими возможности взглядов снизу вверх, Мельников экспериментировал и с такими возможностями ракурсного восприятия, которые связаны с величиной угла зрения. Общеизвестно, что по мере приближения человека к зданию растет и угол зрения, в пределах которого оно воспринимается. Но в этом случае угол зрения увеличивается вверх. Мельникова интересовало, нельзя ли одно-



«...Если Архитектура будет критически рассматривать при проектировании данные от технологов, это принесет пользу в совершенствовании самой технологии». «Как бы техника ни кичилась, ей никогда не достичь того храма, который она строит, и не перекричать застенчивый шепот Искусства».

временно увеличивать угол зрения на здание и вверх и вниз. В одном из своих проектов — конкурсном проекте здания Наркомтяжпрома в Москве — он попытался использовать такой прием создания объемно-пространственной композиции, который позволил бы создать новые, необычные условия восприятия зданий. Он заглабляет здание на 16 этажей в открытый котлован и на столько же поднимает над уровнем земли ближайшие к котловану корпуса. С далекого расстояния человек видит лишь ту часть сооружения, которая возвышается над уровнем земли. По мере приближения создается необычный эффект — угол зрения, в пределах которого воспринимается здание, увеличивается одновременно и вверх и вниз, т. е. здание как бы растет в двух направлениях: вверх (за счет приближения к нему человека) и вниз (за счет того, что по мере приближения из-за бровки котлована открываются все новые заглабленные в него этажи).

По поводу проекта Наркомтяжпрома Мельников говорил, что большие здания не надо измельчать. Их детали должны восприниматься издали, упругими, как мускулы.

## Диагонали, симметрия, пространственный вход

Выше уже говорилось, что Константин Степанович избегал классифицировать свои творческие приемы.

Разумеется, у него была своя концепция формы,

но он никогда не излагал ее в развернутом виде. Анализ его работ выявляет и систему наиболее характерных для него художественно-композиционных приемов.

Например, первое, что бросается в глаза даже при беглом знакомстве с постройками и проектами Мельникова,— это роль наклонных и диагональных линий как в объемно-пространственной композиции, так и в решении плана. Если учесть, что конструктивизм 20-х годов ужесточил примат горизонтали и вертикали, отказавшись даже от наклонных крыш, то станет ясно, что в этих усло-



«Я никогда не мог проектировать такое, что наводило бы скуку. А неинтересным и скучным мне казалось все то, что напоминало виденное». «Мне никогда не приходилось изучать какие-нибудь альбомы, пособия или специально заглядываться на чужие сооружения».

виях наклонные и диагональные формы воспринимались особенно остро.

Мельников сознательно ввел такие формы в архитектуру и очень ценил наличие диагоналей в своих проектах. Наклонные и диагональные формы Мельникова вносили в объемно-пространственную композицию внутреннюю напряженность. Он не делает основой композиции ни спокойную пропорцию, ни динамику, ни конструкцию. В то же время все это как бы в скрытом виде присутствует во внешнем облике созданных Мельниковым зданий. Для них характерны не внешний динамизм, не выявление конструкций и не спокойная статика, а внутренняя напряженность самой архитектурной формы. Мельников в своих архитектурных образах создает зрительно нагруженные в конструктивном отношении формы. В композициях Мельникова нет «неработающих» элементов: все упруго и в то же время без внешне выявленного многократного запаса прочности. Отсюда любовь архитектора к наклонным консолям как к наиболее зрительно нагруженной форме.

Принципиальным в этом отношении Мельников считал клуб имени Русакова, где крупные объемы на значительной высоте укреплены консолями. Такой прием (отработка которого восходит к павильону «Махорка») он считал очень сильным композиционным средством и сравнивал объемы на консолях с напряженными мускулами. Мельников вообще противник вялых, ненагруженных, неупругих форм.

Хочется еще раз подчеркнуть, что и новые фор-

мы, и новые приемы композиции не были в творчестве Мельникова результатом какого-то сложного логического процесса формально-эстетических поисков. Они рождались как бы непроизвольно. Это было свойственно его таланту, он как бы мыслил объемно-пространственными образами, не связанными с конкретными стереотипами.

Константин Степанович с интересом и даже с удивлением ознакомился с результатами некоторых проделанных мной анализов его композиционных приемов. Он говорил, что даже и не подозревал, что столь разные образы могут содержать нечто общее по подходу к объемно-пространственной организации композиции.

Во время одной из встреч я изложил ему предварительные результаты анализа проблем симметрии в его работах.

Как известно, в 20-е годы, особенно в работах конструктивистов, целенаправленно культивировались асимметричные композиции, которые полемически противопоставлялись старой осевой симметрии произведений классицизма. Отказ от фасадной симметрии рассматривался как один из приемов утверждения приоритета объемно-пространственной композиции.

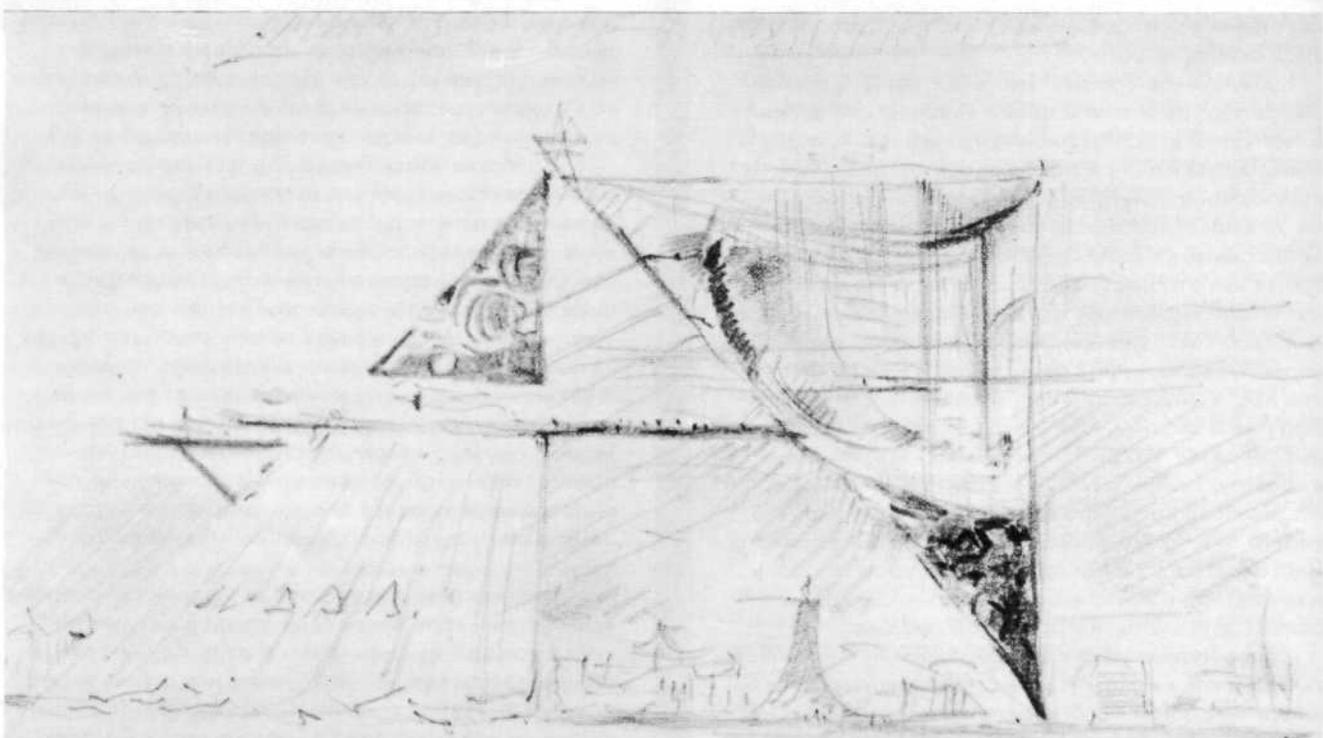
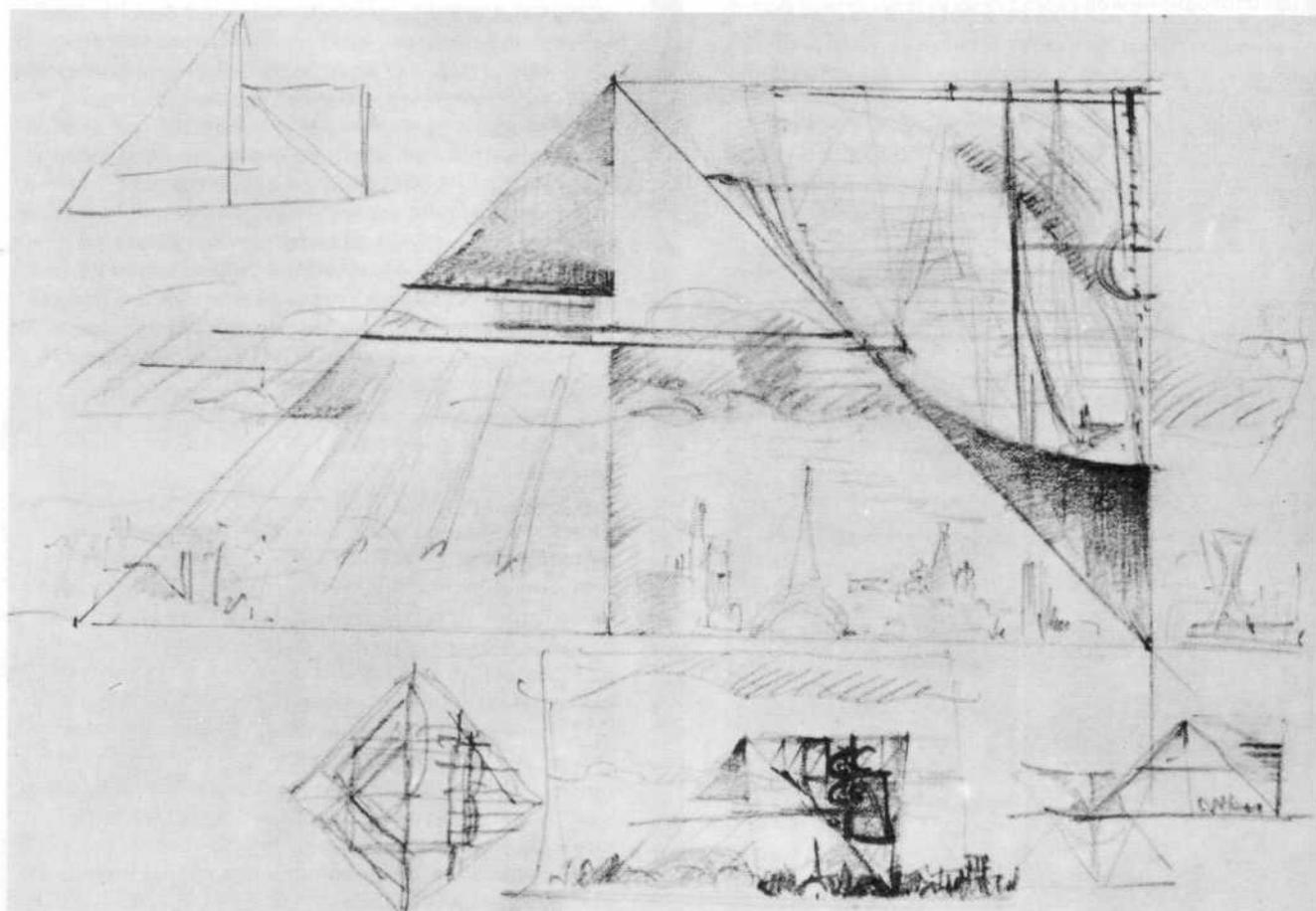
Мельников в отличие от многих других архитекторов тех лет не отказался от симметрии как приема создания выразительной и ясной композиции, но использовал не только простую осевую симметрию, но и целый ряд других, более сложных и зрительно не откровенно выявленных приемов построения симметрии.

Симметрия — один из важных приемов освоения архитектором объемно-пространственной среды. И чем выше уровень пространственного мышления мастера, тем более свободно архитектор пользуется самыми различными приемами симметрии (не всегда даже подозревая об этом).

В работах Мельникова удалось выявить целый ряд интересных приемов использования симметрии. Архитекторы всегда широко пользовались симметрией плана и симметрией объема и фасада относительно вертикальной оси. Симметрией фасада относительно горизонтальной оси архитекторы в самих сооружениях практически не пользовались, хотя широко применялся этот композиционный прием, создавая условия для отражения здания в водной глади. Мельников использовал прием симметричного построения объемно-пространственной композиции относительно горизонтальной плоскости в самом здании в проекте памятника Колумбу, создав необычную композицию.

Неоднократно использовал Мельников и прием «симметрии вращения» (или ложной симметрии), когда композиция состоит из двух одинаковых объемов, один из которых повернут относительно другого вокруг вертикальной оси на 180° (павильон в Париже, проект гаража в Париже, гараж в Моекве).

Более сложный прием,— когда один из двух одинаковых элементов не только повернут относительно другого на 180° вокруг вертикальной оси, но и, кроме того, повернут на 180° вокруг горизонтальной (собственный жилой дом, а также



И ВОСТОК И ЗАПАД ЕСТЬ  
НЕТ ВРАЖОБИ А ИЛ  
ЗАБЫТА ЧАСТЬ  
ГЕОСТ 6

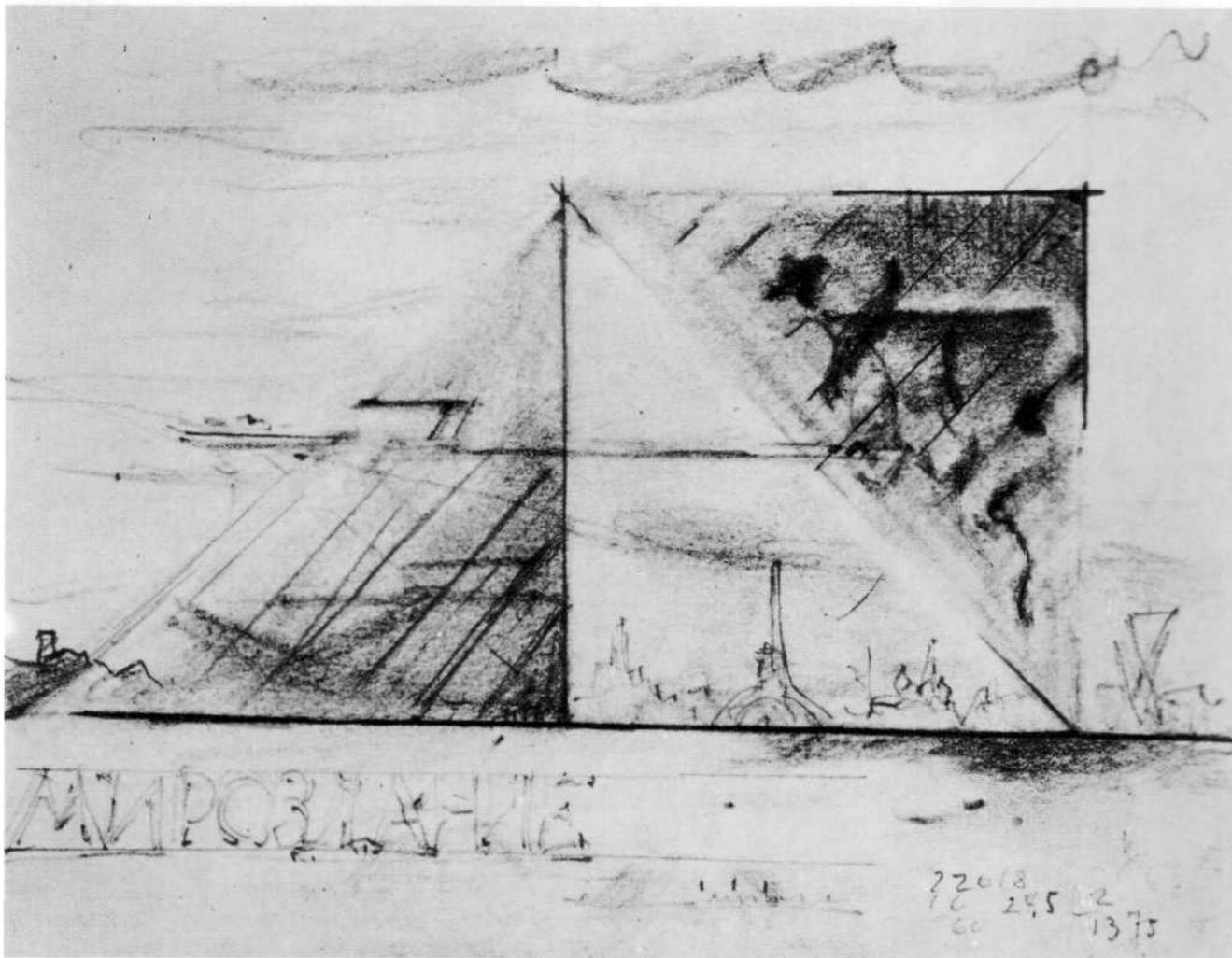
МАССЫ ТРАВЯТ ЗАБСЬ - МАССАМ ВОРХ ВВЕРХУ

проект Дворца народов и более поздние эскизы на эту тему). В проекте Дворца народов композиция в схеме была образована так: конус разрезан вертикальной плоскостью на две половины, одна из которых поставлена основанием на землю, а другая перевернута основанием вверх и в ней размещен амфитеатр зала (затем появляются эскизы на эту тему, где перевернутая часть конуса повернута еще и вокруг вертикальной оси на 180°).

Константин Степанович признал интересным проделанный мною анализ, однако сказал, что

Объясняя решение входной части своих проектов общественных зданий, Константин Степанович говорил, что он всегда старался делать вход в виде зовущего внутрь «антре» (его слово) — в виде открытого вонне вестибюля. Такой пространственно решенный вход — не торжественно-парадный, а пространственно-открытый — он считал важной частью общественного здания. В таком входе он видел промежуточное пространственное звено между внешним пространством и интерьером.

Именно так решены входы в выставочных



«Мироздание в архитектуре». Архитектурные фантазии на тему объемно-пространственной композиции проектов Дворца народов и Дворца Советов, 1967, 1972. Эскизы

процесс получения проанализированных мной приемов использования закономерностей симметрии был у него таким, что он не ощущал логику симметрии. Он мыслил сразу объемно-пространственной композицией, а не процессом ее создания.

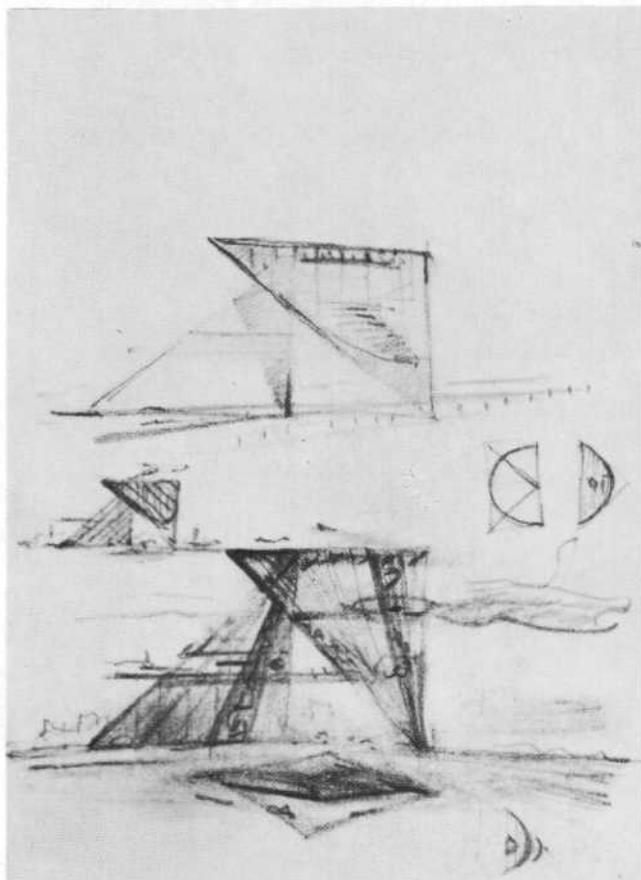
павильонах в Париже (1925, 1937), Дворцов труда в Москве и Ташкенте, Наркомтяжпрома, клубов, «Аркоса» и др.

### О роли живописи и техники в концепции формы (феномен Мельникова)

Говорили мы с Константином Степановичем и о художниках, например о Малевиче и о Татлине, которых он оценивал очень высоко. О Татлине говорил — большой художник, о Малевиче — светлая личность, кристалл.

И все же Мельников настаивал на том, что

левое изобразительное искусство на этапе, когда он переходил к поискам новой архитектурной формы, не только не влияло на него, но и было ему вообще мало знакомо. Сначала мне это казалось странным, тем более что многие другие архитекторы в начале 20-х годов испытывали сильное влияние левой живописи и скульптуры и сами экспериментировали с отвлеченной формой в рамках левых течений (А. Веснин, И. Голосов, Н. Ладовский, В. Кринский и др.)- Такой путь в новую архитектуру представлялся мне как историком чуть ли не обязательным.

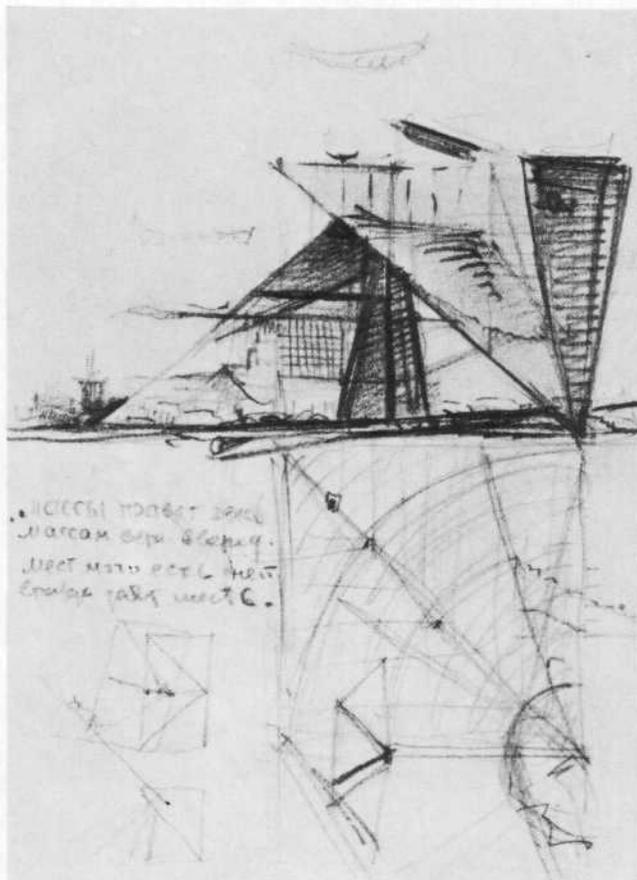


Еще до моего личного знакомства с Мельниковым один из архитекторов старшего поколения в беседе со мной утверждал, что Мельников до своих новаторских поисков в архитектуре увлекался экспериментами в живописи в духе левых течений. Мне это казалось не только достоверным, но и само собой разумеющимся. Влиял на такое мнение и хорошо знакомый творческий путь В. Кринского, который так же, как и Мельников, имел архитектурное и живописное образование и в обоих видах искусства как бы параллельно вел формально-эстетические эксперименты с новой формой в духе кубизма.

Но знакомство с материалами архива Мельникова ставило в тупик. Две линии его творчества — архитектурная и живописно-графическая — сначала развивались параллельно, затем внешне как бы разошлись благодаря отходу одной из них (а именно архитектурной) от прежнего направления.

Это не укладывалось ни в какие схемы, и одно время я даже подозревал, что Константин Степанович не хочет показывать свою «левую» живопись или же уничтожил ее.

Теперь уже нет никаких сомнений, что левой живописи и графики у Мельникова никогда не было, что он всегда рисовал и создавал живописные вещи в традиционной, даже вроде бы в старомодной манере. Поэтому становится понятным, что и чужая левая живопись не влияла на него и даже действительно могла быть ему, как архитектору, не очень интересна, если он сам, как худож-



ник, не пытался экспериментировать в рисунке и в живописи.

Короче говоря, этот внешний фактор, судя по всему, не оказал в начале 20-х годов решающего влияния на его формально-эстетические поиски в архитектуре. Мельников, видимо, не нуждался для своих поисков новой архитектурной формы в импульсах, идущих от экспериментов левой живописи.

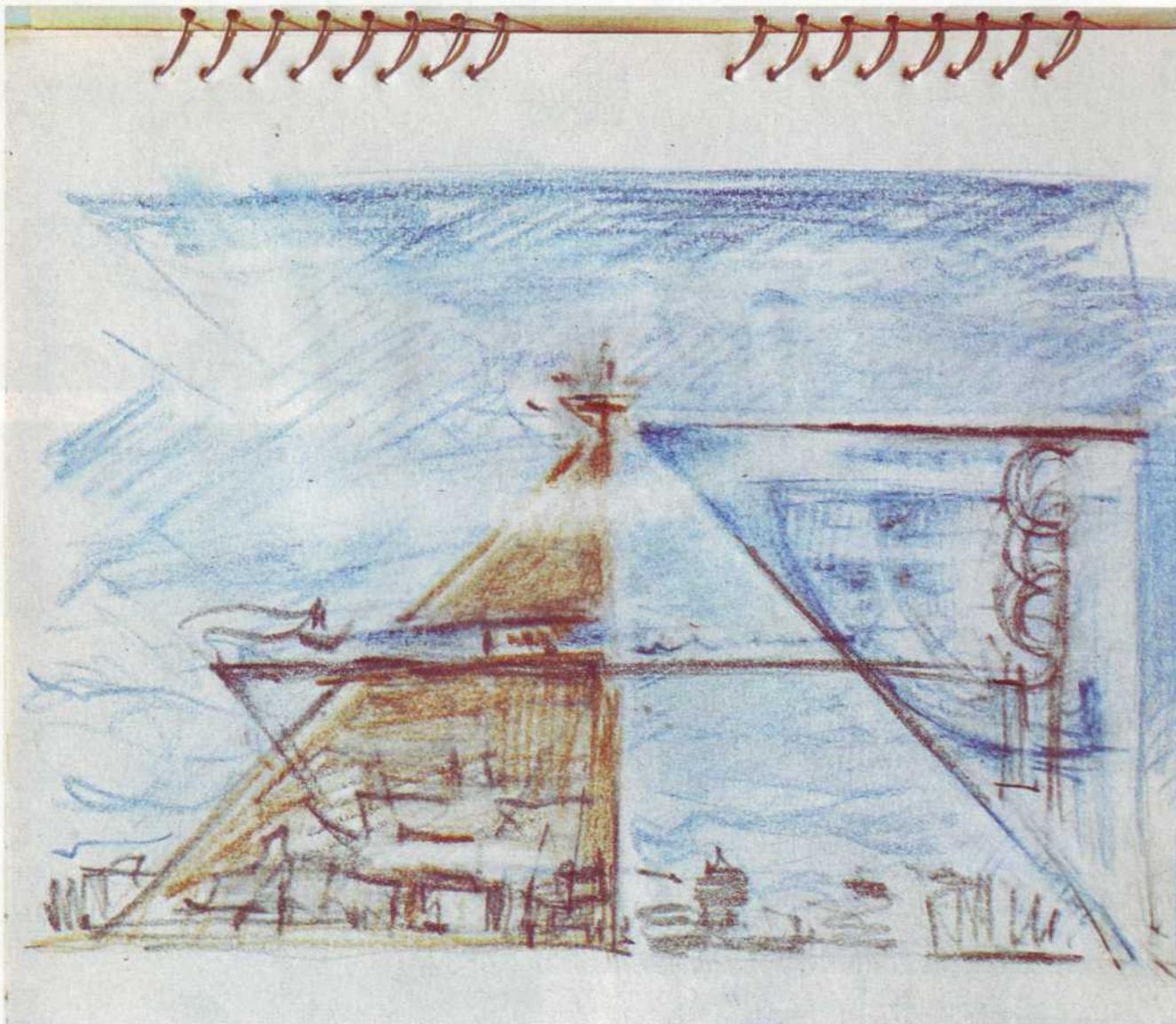
Проблема взаимоотношения в творчестве К. Мельникова архитектуры и живописи требует специального анализа. Многое из того, что уже стало традиционным в искусствоведческих работах, посвященных взаимодействию изобразительного искусства и архитектуры в первой трети XX века, при анализе этой проблемы в творчестве Мельникова не срабатывает.

Имея законченное профессиональное образование как живописец, Мельников однако всегда

считал себя архитектором; не прежде всего архитектором (а потом еще и живописцем), а именно архитектором.

В его собственном доме развешаны его живописные и графические работы. Я бывал в этом доме много раз при жизни Мельникова, мы часто беседовали о его творчестве и он ни разу не заговорил о себе как о художнике, не обращал моего внимания на свои живописные работы, не рассказывал о них, не излагал своих взглядов как художник. Я тоже практически не интересовался его живописью. Она тогда казалась мне даже чем-то

чуждым его архитектуре. Теперь я сожалею, что не побеседовал с Константином Степановичем о его живописи. Только в последние годы я внимательно всмотрелся в его живопись, и для меня стало ясно не только то, что Мельников был безусловно одаренным и высокопрофессиональным художником, но и то, что его живопись нельзя разводить с его архитектурой. Это не две концепции формы, а одна, но архитектура и живопись в ней связаны не на уровне стилистики, а на уровне эмоционально-пространственного восприятия. Учет этого важен и для понимания архитектуры Мельникова в том

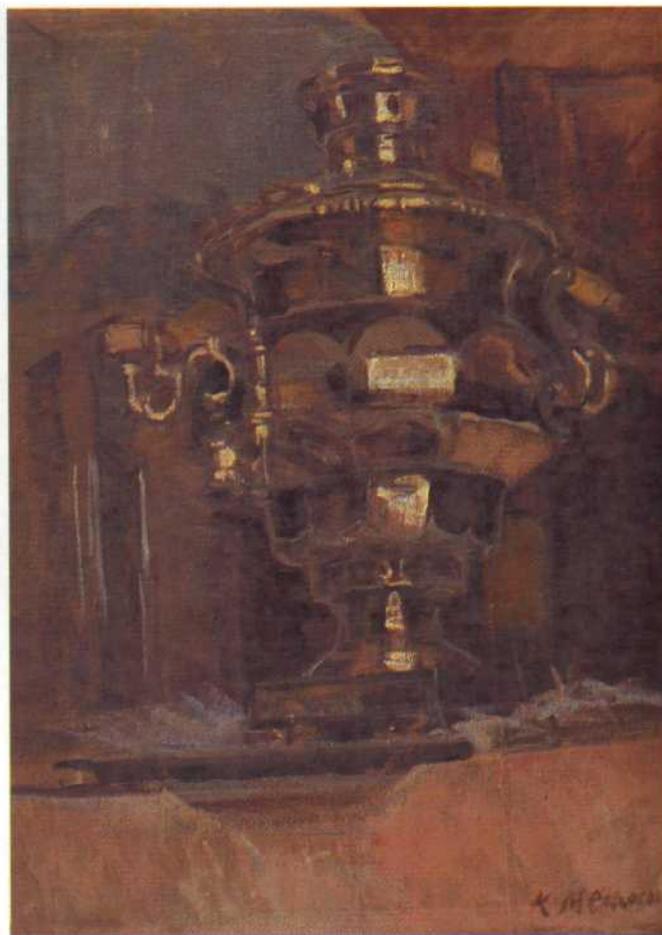
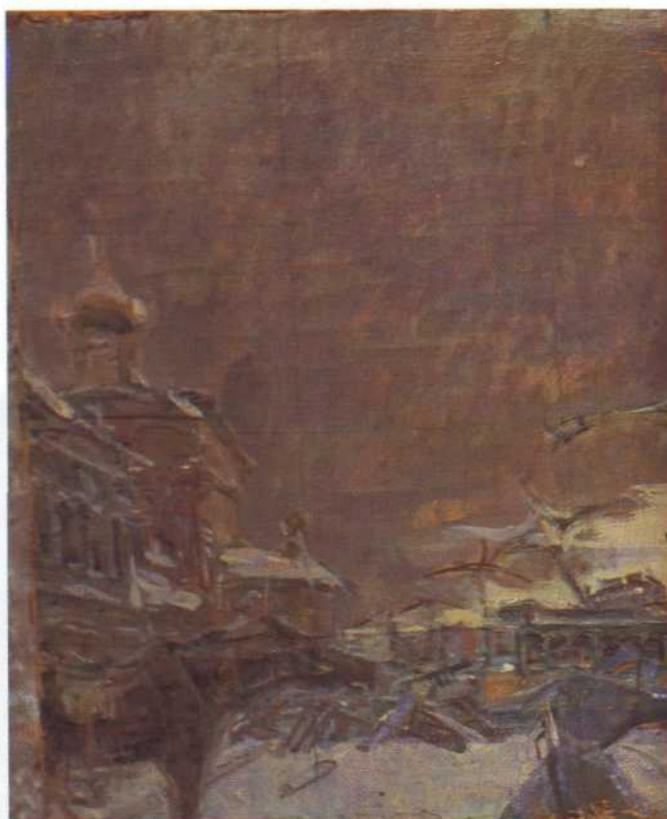
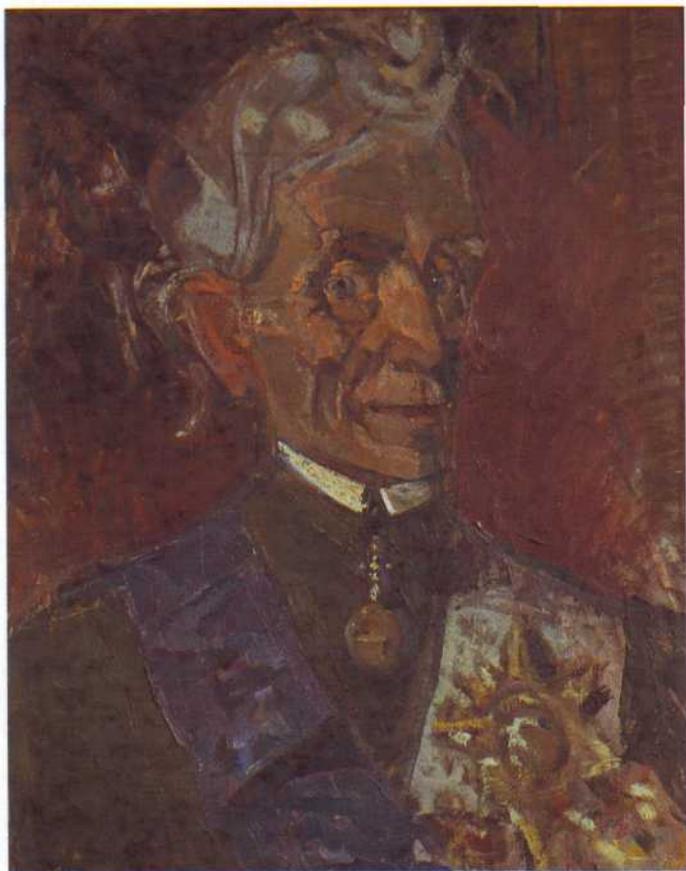


«Мироздание в архитектуре». Архитектурные фантазии на тему объемно-пространственной композиции проектов Дворца народов и Дворца Советов, 1967, 1973. Эскизы

смысле, что в обоих видах искусства он был прежде всего эмоциональным художником. Он не любил рационального и в архитектуре, и в живописи. Он, например, не любил абстрактные композиции Кандинского, в которых под экспрессивной формой он ощущал рациональную рассудочность ученого художника. В то же время Мельников любил импрессионистов и Сезанна. Для него живопись делилась не на традиционную и новую, а на рационально-рассудочную и эмоциональную. Он

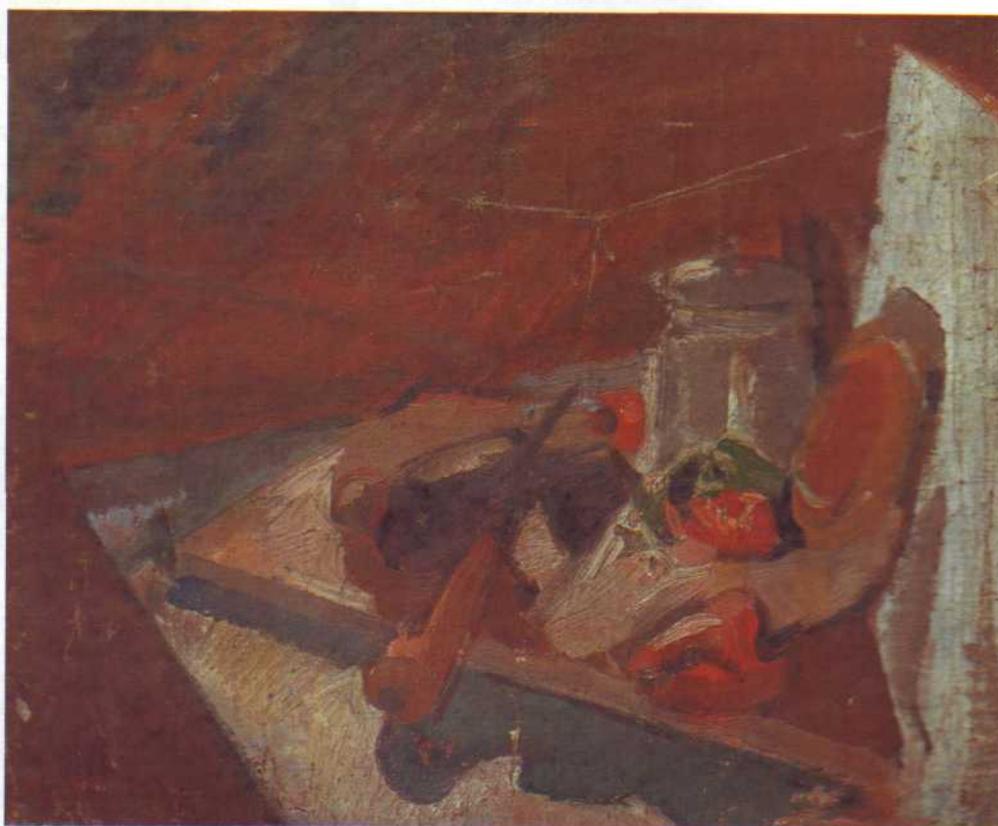
чутко ощущал рациональность художника, и такие произведения для него не существовали вне зависимости от степени всеобщего признания художника.

Живописи самого Мельникова присущ сдержанный колорит, хотя в отдельных работах темперамент мастера проявляется и в цвете. Он прекрасный рисовальщик, что видно и по его ученическим рисункам, и по архитектурным эскизам. Точность глаза рисовальщика безусловно помогла и Мельникову-живописцу. Его живописные портреты сделаны без предварительной графиче-



1	2	4
3		5

Живописные работы  
К. С. Мельникова  
1 — портрет Суворова,  
40-е годы; 2 — «Баррикады  
на Красной Пресне»,  
40-е годы; 3 — натюрморт  
с самоваром; 4 —  
натюрморт; 5 — «Минин  
и Пожарский (Нижний  
Новгород)», 40-е годы



ской прорисовки, на холсте только масляная краска.

Уже в ученических живописных работах (обнаженные натурщицы) видны многие особенности таланта Мельникова-художника: продуманность композиции, внимание к объему и пространству, тоновая гармония, которая с особой наглядностью проявляется на черно-белых фотографиях, где сохраняется гармония соотношений.

Особенно интенсивно Мельников занимается

живописью и рисунком в годы учебы и в первые годы после ее окончания. В годы бурного архитектурного проектирования он меньше внимания уделяет живописи и рисунку, хотя и в эти годы продолжает писать и рисовать портреты своих близких, делает пейзажные зарисовки, занимается акварелью (натюрморты), т. е. занятия живописью и рисунком в эти годы заполняют у него досуг, как и у многих других архитекторов.

Со второй половины 30-х годов, когда Мельников на долгие годы оказался отключенным от реальной архитектурно-проектной практики, он начинает работать как профессиональный живописец, обращаясь к исторической и историко-революционной тематике.

Он долго работает над многофигурной композицией, посвященной сбору пожертвований среди населения Нижнего Новгорода на ополчение для освобождения России от польского нашествия в начале XVII века. Сохранились эскизы этой картины. Располагая сцену сбора пожертвова-



«Каждый раз, когда мне поручали работу, по счету, скажем, 20-ю или 30-ю, все равно я стоял перед ней, как перед новой, начинал все сначала, из страшно далекого, на глаза наезжала повязка, как в жмурках, — трудно угадать: где появится Жар-птица Ивана-царевича».

ний на фоне древнего Нижегородского кремля, Мельников искал необычную по пропорциям композицию картины, вытянутую то по вертикали, то по горизонтали.

Вторая картина, к которой также сохранились эскизы, — это баррикады на Красной Пресне в Москве в 1905 году.

Создавал Мельников и портреты исторических деятелей, например русского полководца Суворова.

И все же в долгие годы отрыва от архитектурной практики Мельников так и не сменил свою основную профессию, т. е. не сделал основным профессиональным занятием живопись. Находясь вне активной архитектурной жизни, он продолжал считать себя прежде всего архитектором. Это подтверждает и анализ его рукописного наследства. В автобиографических записках он неизменно пишет о себе как об архитекторе и нигде — как о профессиональном живописце.

В автобиографии, написанной 19 декабря 1962 года, когда ему было 72 года, Мельников пишет о себе только как об архитекторе. И, уже поставив подпись, добавляет еще один абзац:

**«Добавление к автобиографии.»**

В моей интеллектуальной жизни немалое значение, а порой и доминирующее значение, имел труд живописно-графических изображений как с натуры, так и образной передачи наших чувств. Рисунки, этюды, портреты и жанровые картины приобретались Художественным Советом М.Т.Х.».

То, что Мельников считал себя именно архитектором, а не живописцем, подтверждается и чисто психологическими особенностями его отношения к архитекторам и художникам. Архитекто-

ров, особенно своих современников, он оценивает очень пристрастно, все время сопоставляя их творческие концепции со своей. Художников он оценивает спокойнее, с позиций высококвалифицированного потребителя искусства и, разумеется, с учетом своего индивидуального восприятия живописи. В живописи он признает, что у него были любимые учителя, в архитектуре, кроме влияния (и то косвенного) Жолтовского, он никого не считал своими учителями. Из русской живописи он любовался Рублевым, ему нравились Врубель, Суриков, К. Коровин, Архипов, Нестеров (хотя он считал его несколько суховатым). В то же время он не любил или был равнодушен к произведениям Репина, Левитана, Шишкина.

Вопрос о соотношении архитектора и художника в творческой личности Мельникова тесно связан и с проблемой синтеза архитектуры с другими видами искусства. Казалось бы, профессиональный живописец Мельников мог хотя бы экспериментировать в области синтеза новой архитектуры с фигуративной живописью, которой он сам всегда отдавал предпочтение. Однако ни в одном из его проектов живопись не вводится в структуру архитектурного произведения, хотя скульптура вводилась им неоднократно (гараж в Париже, Дворец народов, Наркомтяжпром). Важно подчеркнуть, что фигуративная скульптура не просто украшает стены, обозначает вход или венчает здание, а «работает» в конструктивных узлах (атланты) или внешне добавляет напряженность архитектурному образу.

Он широко использует в своих проектах цвет, нередко вводя его неожиданно, и относится к цветовому решению архитектурных произведений настолько серьезно, что сам подбирает колер при окраске фасадов. Например, именно так был покрашен клуб имени Русакова, тонкое цветовое решение которого отмечалось в те годы в профессиональной прессе.

Цвет — это, пожалуй, единственное, что позволял себе Мельников-архитектор заимствовать у Мельникова-живописца.

Мельников широко использовал в своих проектах крупные надписи, включая шрифт в структуре архитектурного образа. Это было не что-то временное, накладное (не просто вывеска или реклама), а органическая часть архитектуры. Включение шрифта в структуру художественного образа было проэкспериментировано Мельниковым уже в павильоне «Махорка», где надпись выполнена в технике росписи. В постоянных сооружениях Мельников использовал рельефные надписи.

Можно сказать, что синтез с рельефными надписями, располагавшимися на самых ответственных местах здания, была находка Мельникова. Такие надписи были реализованы в его осуществленных объектах (гаражи, клубы, собственный дом) и играли активную роль в структуре архитектурного образа.

Итак, Мельников как профессиональный художник никогда не экспериментировал в духе левой и тем более беспредметной живописи, хотя в архитектуре был одним из самых изобретательнейших экспериментаторов. Это первая загадка, которую поставил перед историками Мельников

и которая требует, видимо, более углубленного анализа сложных процессов взаимодействия изобразительного искусства и архитектуры в первой трети XX века.

Вторая загадка (об этом уже говорилось выше) заключалась в отношении Мельникова к такому важному формообразующему импульсу новой архитектуры, как техника. Прекрасно зная конструкции, материалы, достижения прикладной инженерно-строительной науки, Константин Степанович в то же время неоднократно высказывал резко критические оценки работ тех архитекторов, в творческом кредо которых много внимания уделялось выявлению конструктивно-технической обусловленности новой формы. Такой подход казался ему наиболее уязвимой частью творческой концепции конструктивизма.

Ничто за долгие годы не поколебало убеждения Константина Степановича в том, что в вопросах формообразования в архитектуре техника играет подчиненную роль. В конце 1969 года, откликаясь на просьбу польского журнала «Проект» предоставить им для публикации какое-нибудь его оригинальное высказывание по проблемам творчества, он написал: «Как бы техника ни кичилась, ей никогда не достичь того храма, который она строит, и не перекричать застенчивый шепот искусства»<sup>1</sup>.

Значит, один из самых изобретательнейших архитекторов XX века, оказывается, не считал для своего творчества решающими импульсами эксперименты в левых течениях изобразительного искусства и новую технику.

Феномен Мельникова требует, видимо, многих дополнительных исследований. Мне хотелось бы сейчас высказать по этому поводу лишь предварительные соображения.

Мы уже привыкли к тому, что именно левое изобразительное искусство вывело забредшую в тупик неоклассики архитектуру на новую дорогу, раскрыв ей, в частности, глаза и на художественные формообразующие возможности новой техники, и признаем, что общая тенденция к формированию нового стиля XX века раньше проявилась в изобразительном искусстве, а еще до этого материальные элементы нового стиля стали зарождаться в технике. И факты действительно подтверждают подобные суждения. Можно просто год за годом на конкретных примерах и биографиях мастеров показать, как формально-эстетические находки левого изобразительного искусства и элементы новой техники влияли на формирование новой архитектуры.

Эти формообразующие факторы, бесспорно, сыграли в свое время очень большую роль. В этом нет никаких сомнений. Но анализ творчества пионеров современной архитектуры показывает, что зримые черты влияния этих факторов на их формообразующие эксперименты проявляются по-разному. У одних они видны, что называется, невооруженным глазом, у других могут быть выявлены лишь в процессе углубленного анализа.

Возникает мысль, что на какой-то стадии

влияния различных внешних факторов на становление средств и приемов художественной выразительности новой архитектуры в ней самой должна была накопиться такая критическая масса усвоенных новаций, что создавались условия для «цепной реакции» художественных процессов формообразования за счет внутриархитектурных возможностей и потенциалов. Но одних условий было, разумеется, мало. Нужен был еще и художественный талант особого рода, талант до такой степени архитектурный, что никакие привходящие обстоятельства, а также присущие даже самому художнику навыки и знания

«В первичной стадии работы над проектом нет какого-либо общего априорного закона последовательности творческих процессов. Очень многое зависит от интуиции».

«Наиболее мучительная стадия творческого процесса — представить себе будущее сооружение в натуре, решить, не нуждается ли оно в каких-либо изменениях или доделках?»



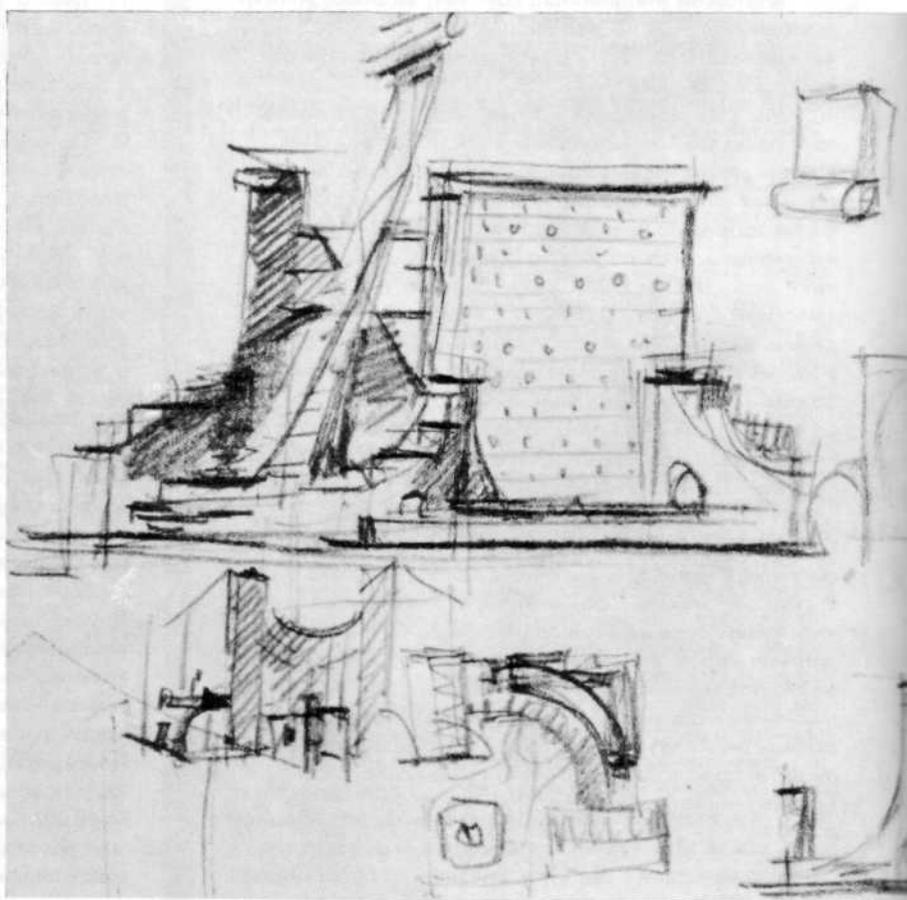
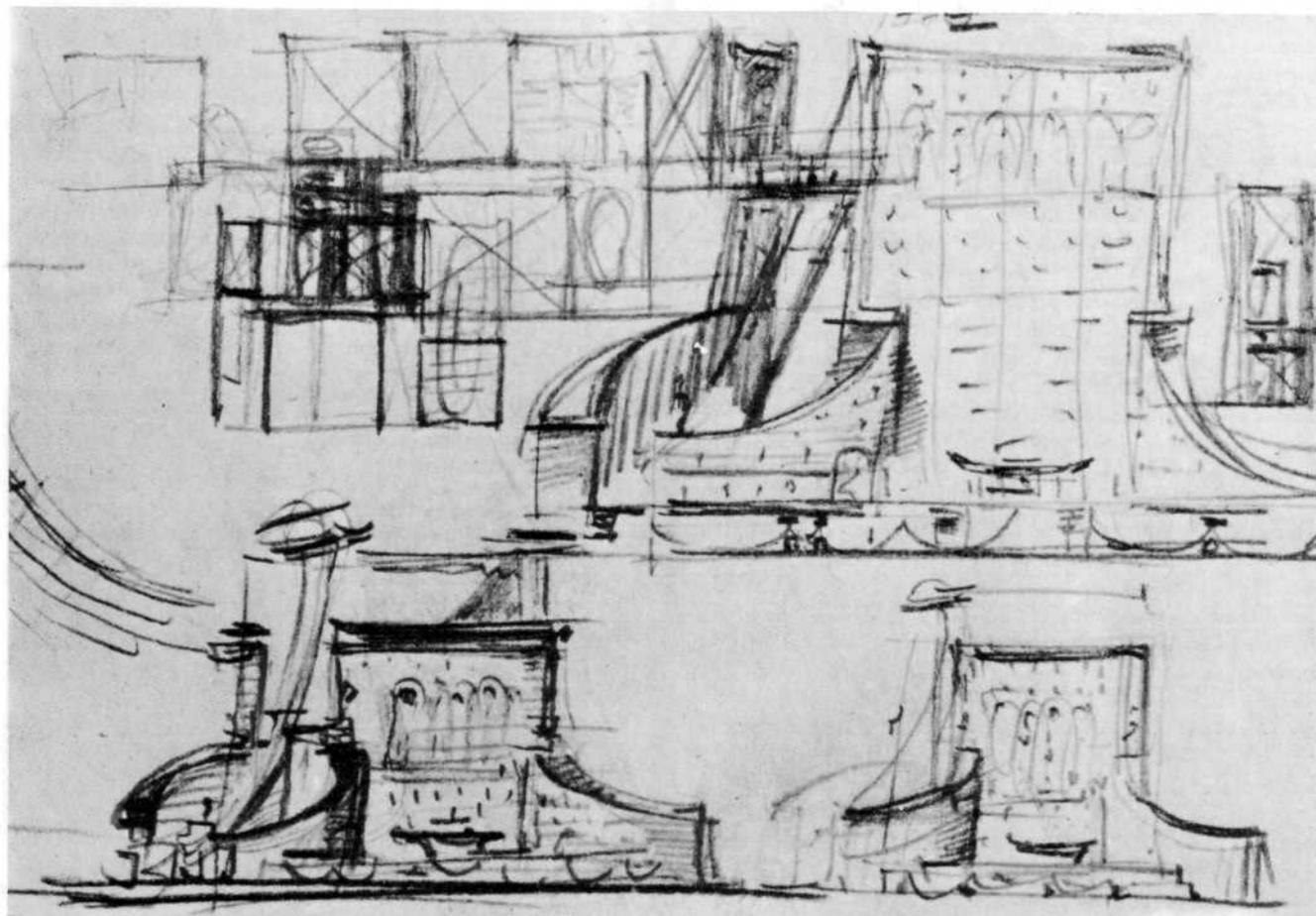
не мешали бы ему свободно творить за счет внутренних формообразующих потенциалов архитектуры.

Пожалуй, в первой трети XX века не было другого такого художественно одаренного архитектора, который бы так свободно творил новую архитектуру, опираясь на внутрипрофессиональные формообразующие потенциалы. Сант'Элиа, Мендельсон, Ле Корбюзье, Мис ван дер Роэ, А. Веснин, И. Голосов и другие пионеры современной архитектуры, внесшие вклад в процессы формообразования, сделали тогда очень много в этом направлении. Но в их работах все же явно видны как черты формообразующих внешних факторов, так и элементы взаимовлияния. У Мельникова, если это и присутствует, то в минимальной степени и то лишь как неизбежное отражение стиля эпохи. В этом смысле талант Мельникова вне всякого сомнения уникален.

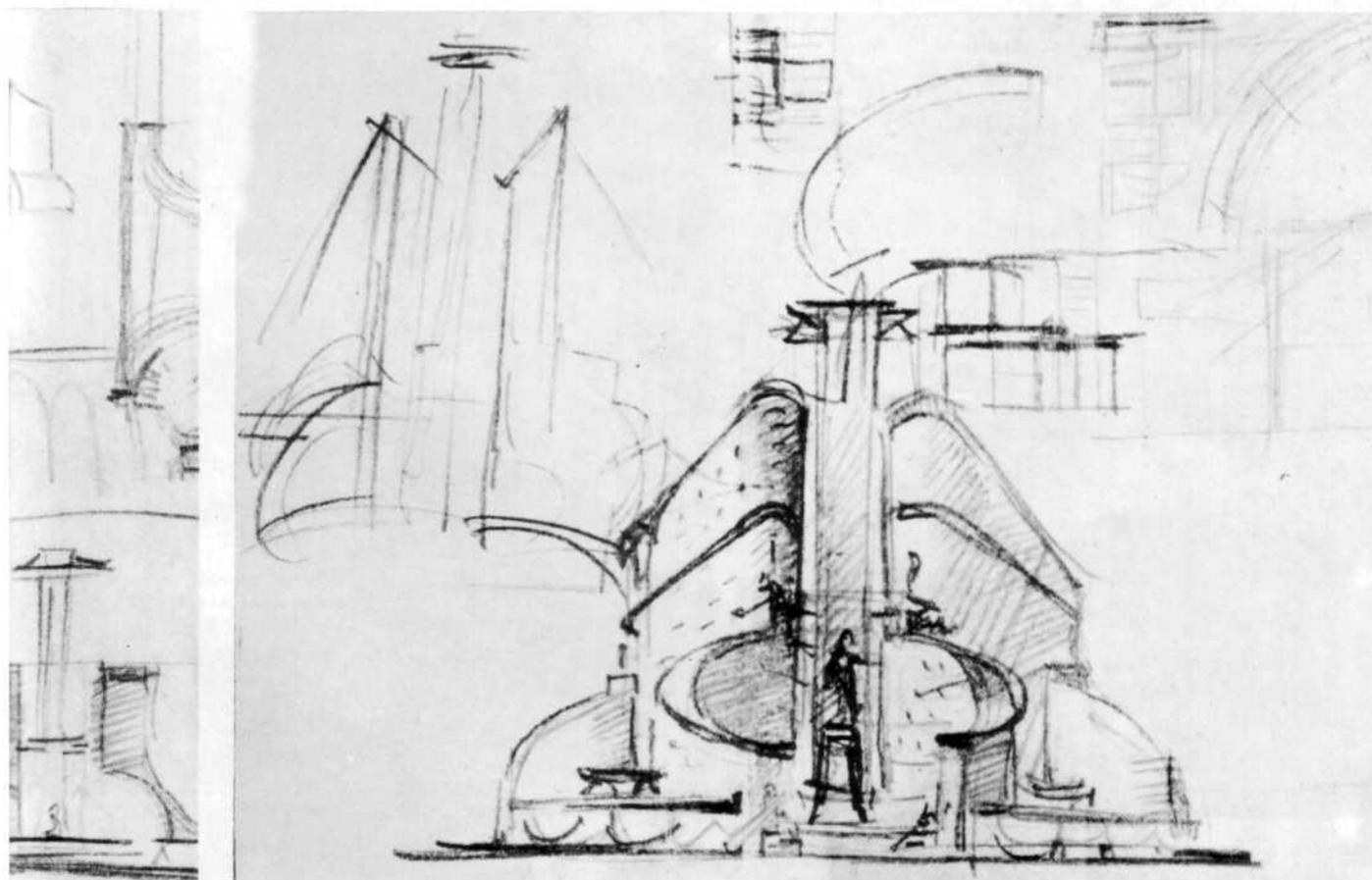
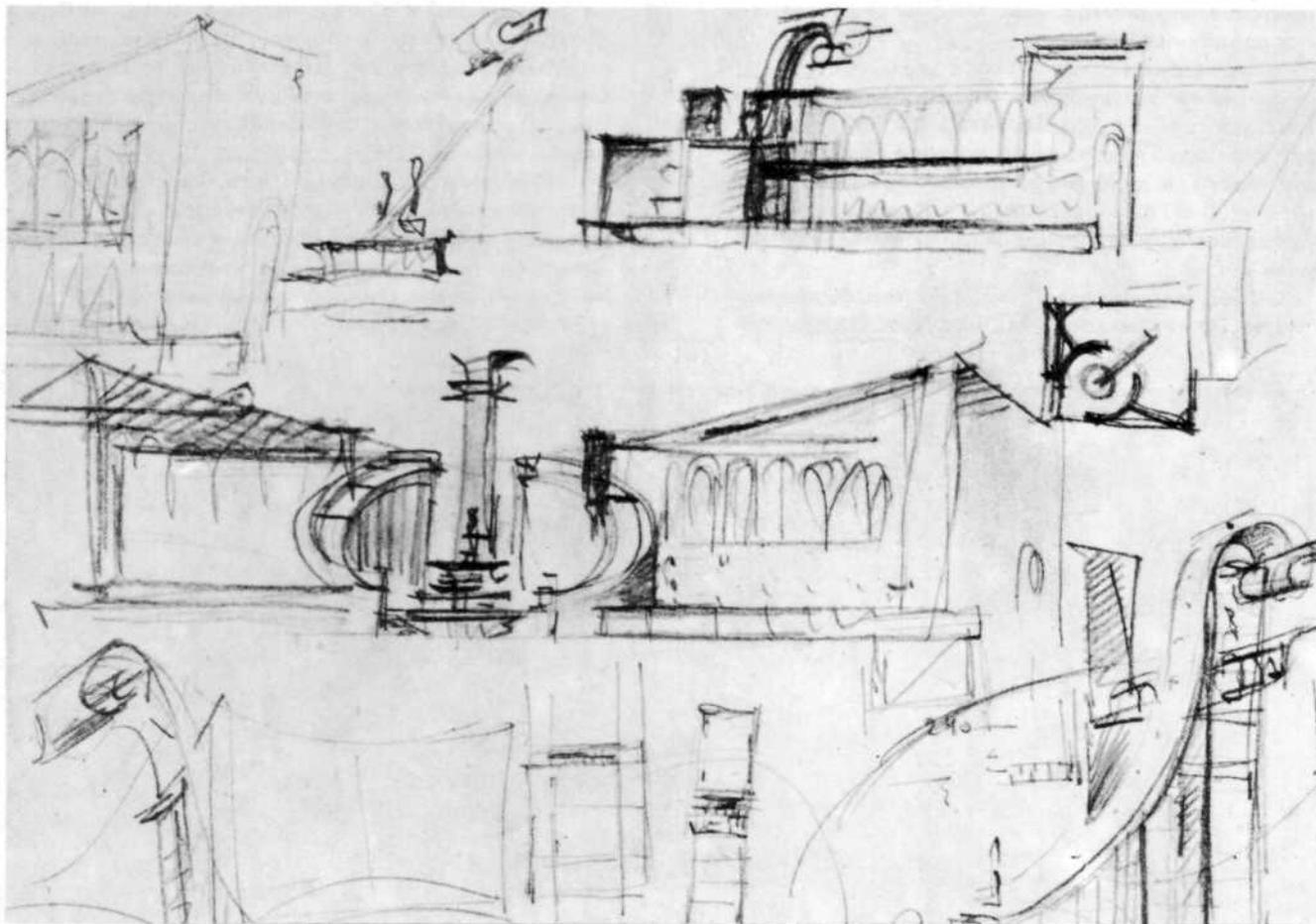
## Взаимоотношения со стилем эпохи

Как мастер Мельников уникален еще и в том смысле, что его произведения меньше, чем работы других пионеров современной архитектуры, стилистически привязаны к конкретному этапу развития архитектуры XX века. В этом Мельников близок Райту, и не случайно, видимо, Константин Степанович выделял творчество Райта среди других мастеров. Стилистические этапы новой архитектуры уходят в прошлое один за другим (ушли ранний Корбюзье и школа Миса, ушел Мендельсон и наш конструктивизм и т. д.), а Мельников и Райт как бы внесильны, они идут вслед за нами и не воспри-

<sup>1</sup> Проект.— 1970.— № 2/75.— С. 43.



Проект жилого дома для  
сотрудников газеты  
«Известия», 1935.  
Предварительные эскизы  
(поиски композиции)



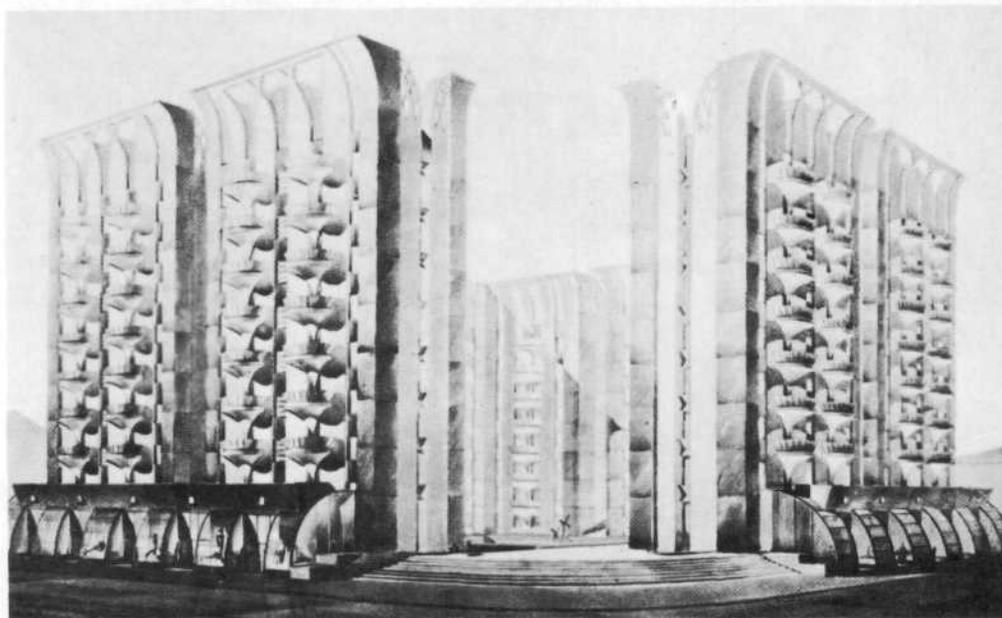
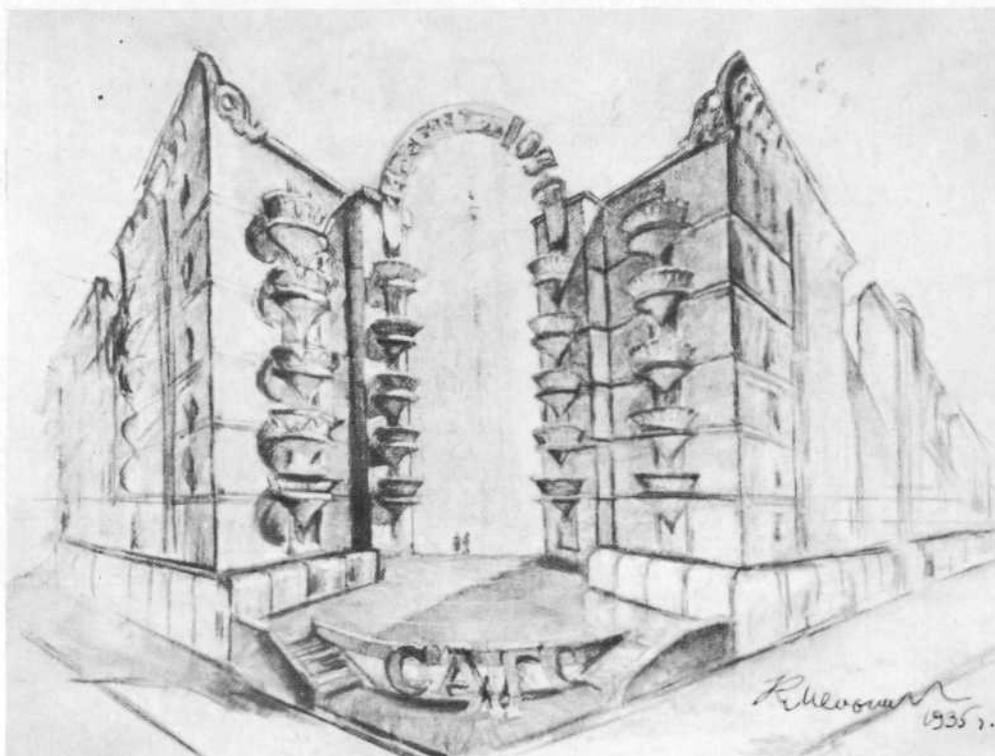
нимаются как прочно стилистически прикрепленные к определенному этапу.

В их творческом методе и в реальном творчестве при почти безудержной формообразующей фантазии трудно выделить элементы, поддающиеся формализации такого рода, которая позволяет стилизовать в духе работ данного мастера. Легко было в 20-е годы работать под Корбюзье, под Мендельсона, под Леонидова, а позднее под Миса и т. д.

А под Мельникова и Райта работать было очень трудно. У этих выдающихся мастеров фактически

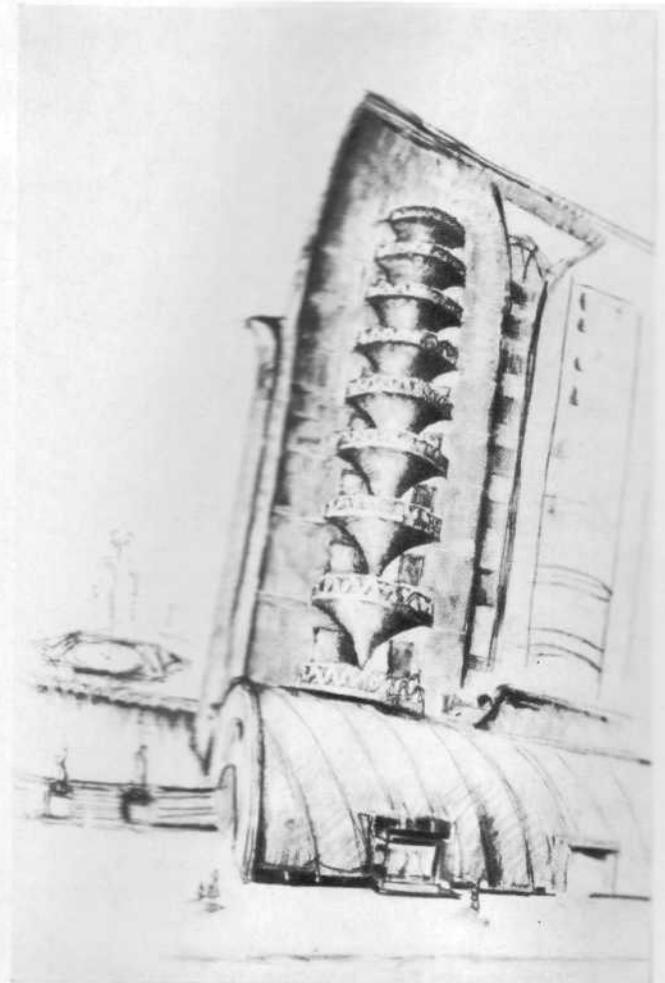
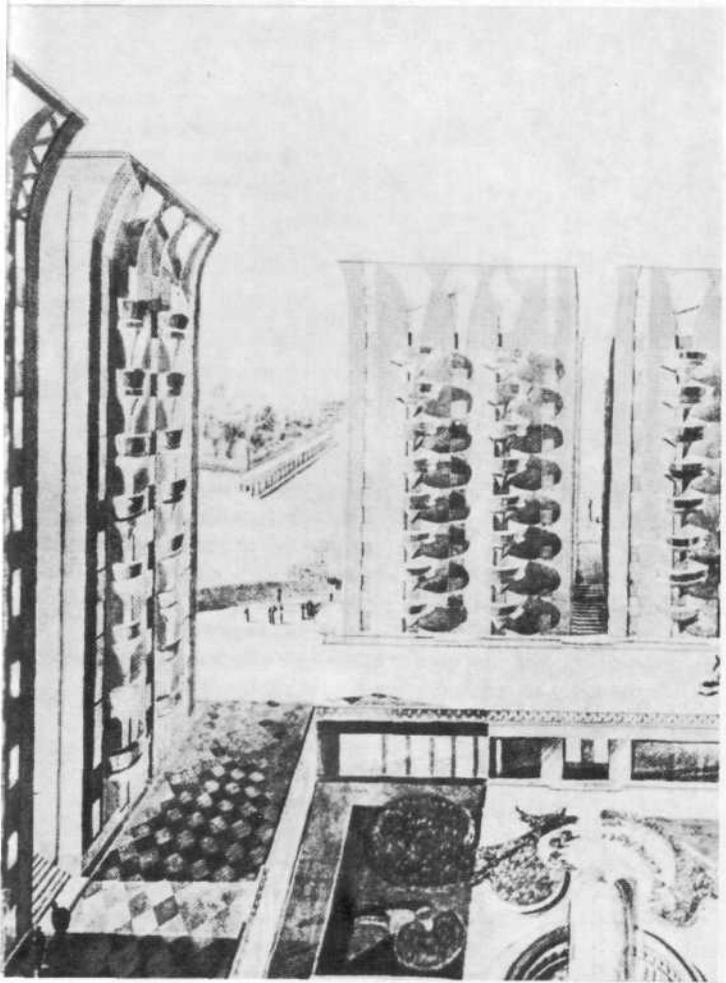
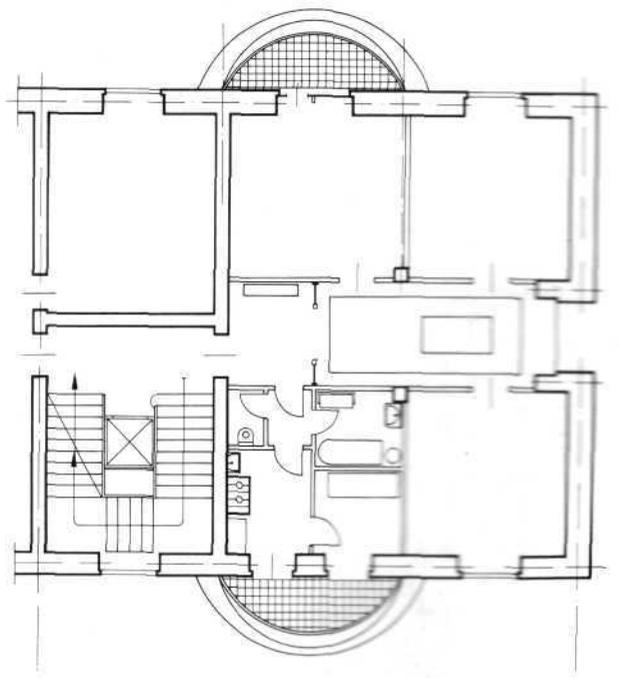
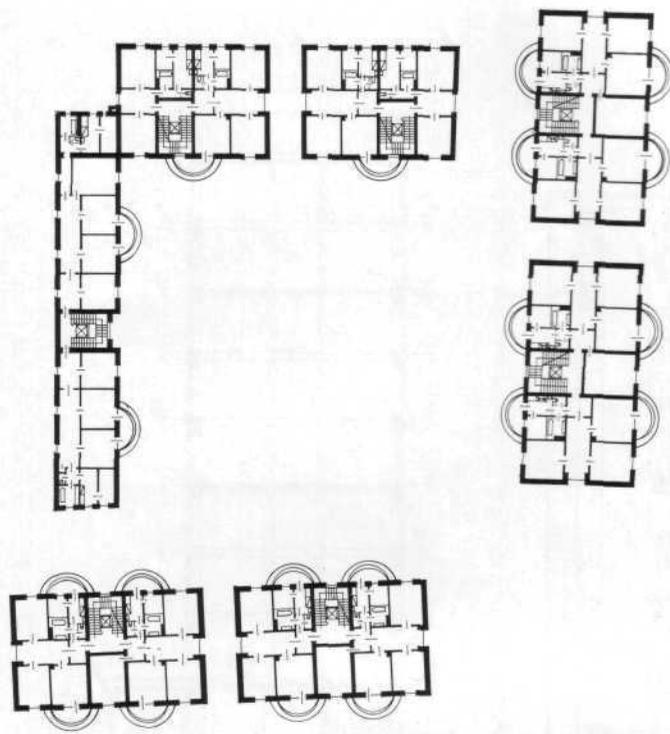
не было школы в общепринятом смысле, не было плеяды талантливых учеников, не было и широкого круга последователей. Их талант иного плана. Они сами влияли на развитие архитектуры столь же мощно, как другие в совокупности со своей творческой школой,

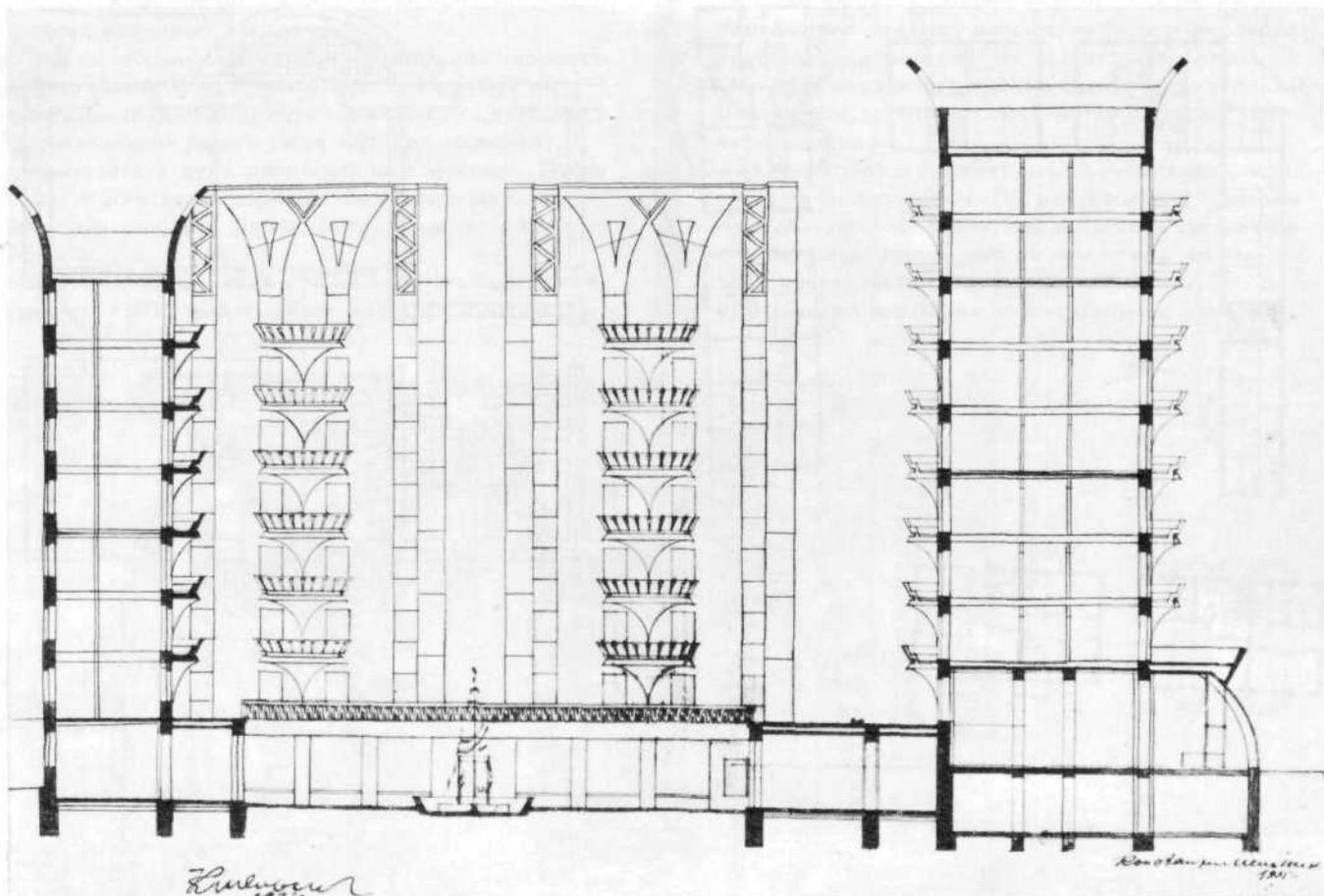
Мне хочется выразить мысль, что талант, подобный мельниковскому (и райтовскому), потому и создает произведения, прорывающие стилистические границы этапов, что он менее крепко связан с конкретным стилистическим этапом. Это делает его вклад все более значительным в перепек-



1	3	4
2	5	6

Проект жилого дома для сотрудников газеты «Известия», 1935  
 1 — предварительный эскиз; 2 — перспектива; 3 — план типового этажа; 4 — план жилой ячейки; 5 — перспектива со стороны двора; 6 — перспектива (фрагмент)





Проект жилого дома для  
сотрудников газеты  
«Известия», 1935. Разрез

тиве. Но это же обрекает художника и на творческое одиночество.

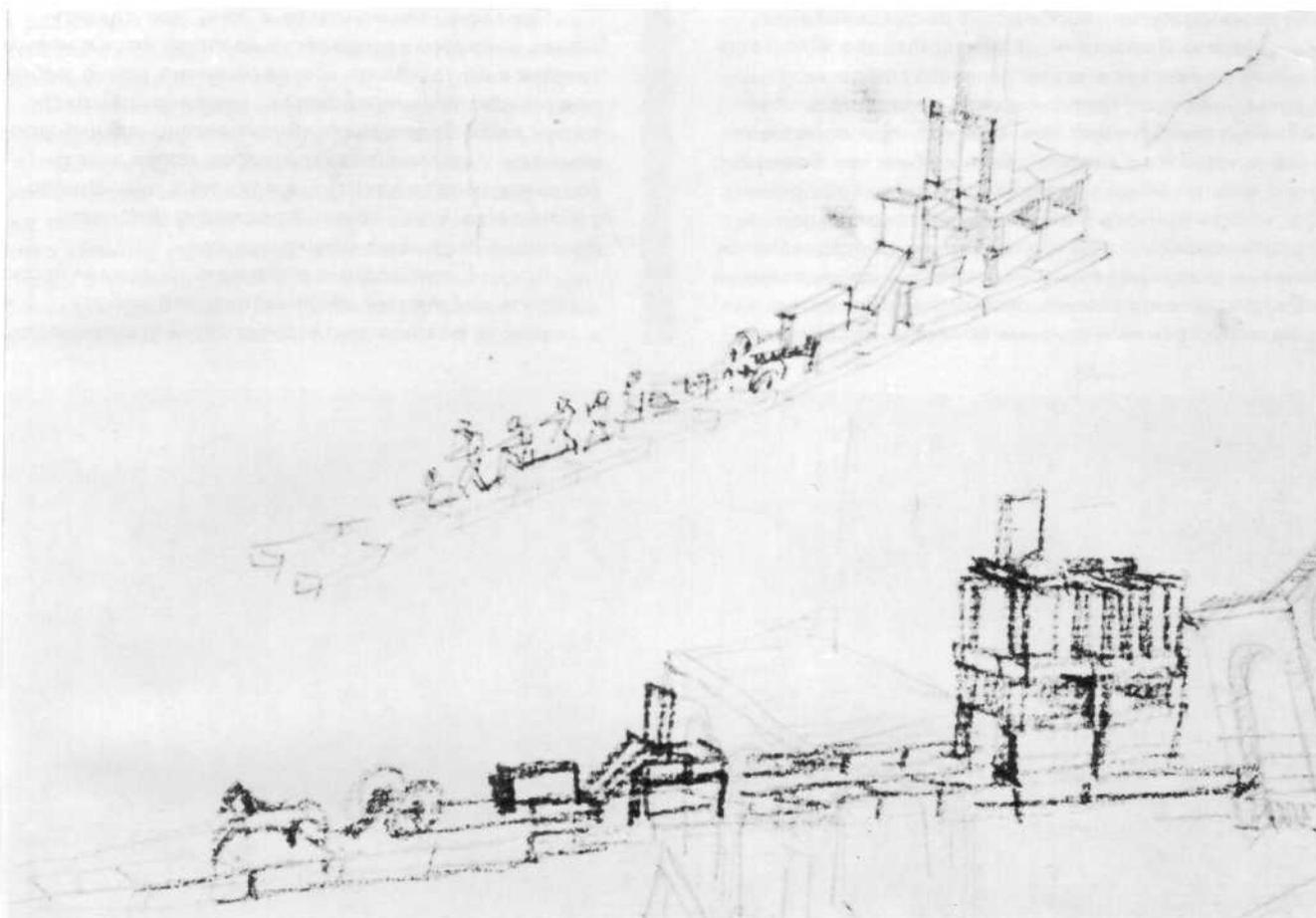
Талант Мельникова — это как бы естественный генератор новых формообразующих художественных идей. Он работал раскованно и свободно, но не совсем синхронно со стилеобразующими процессами своего времени. Его формообразующие потенции были рассчитаны на более широкий временной диапазон. Отсюда и лично-творческая неконтактность Мельникова и неоднократно отмечавшиеся современниками несовпадения «по фазе» его формально-эстетических находок с конкретными стилевыми процессами. А это нередко воспринималось как нечто чуждое, а иногда даже и как лишенное достаточного вкуса.

Об этом писали и на страницах печати. Бывало, что Мельникова обвиняли в безвкусице люди с бесспорно развитым художественным вкусом (например, Лисицкий). Это требует объяснения. Сравним опять Мельникова с Райтом. Никто не сомневается, что у Корбюзье все сделано со вкусом, у Мис ван дер Роэ и Леонидова тоже, а по отношению к Райту и Мельникову некоторые считают, что у них вроде бы неоднократно бывали

вкусовые сбои. В чем же тут дело: в самих работах или в критериях оценки?

Мы нередко путаем художественный вкус как таковой и вкус (критерий оценки) в пределах определенного стилевого единства. Наиболее «безвкусными» нам кажутся не только действительно слабые в художественном отношении произведения, но практически все произведения близко лежащего к нам по времени предыдущего стилевого этапа (достаточно вспомнить длительное отношение к произведениям модерна — югенд-стиля как к дурной безвкусице). Талант Мельникова (и Райта) таков, что он все время выходит за пределы стилевого единства, а значит, и за пределы характерных для него критериев оценки, причем выходит именно на такую стилистическую дистанцию, где (по аналогии с пройденным этапом) расположены произведения, воспринимаемые наиболее критически.

Мне кажется, что во многом именно этим объясняется столь сложное восприятие современниками ряда произведений Мельникова.



Графические работы  
К. С. Мельникова.  
Композиция; рисунок  
гипсовой головы, 1935

## Своеобразие таланта мастера

Существует мнение, что уровень мастера определяется его вершинными работами, пиками его творчества. Это, безусловно, верно. Однако положение это требует и некоторого дополнения — сами по себе вершинные работы мастера не только свидетельствуют об общем уровне таланта данного художника в широкой сфере творчества, но и помогают определить ту область и те условия, где и когда его творческие потенции проявлялись с наибольшей силой.

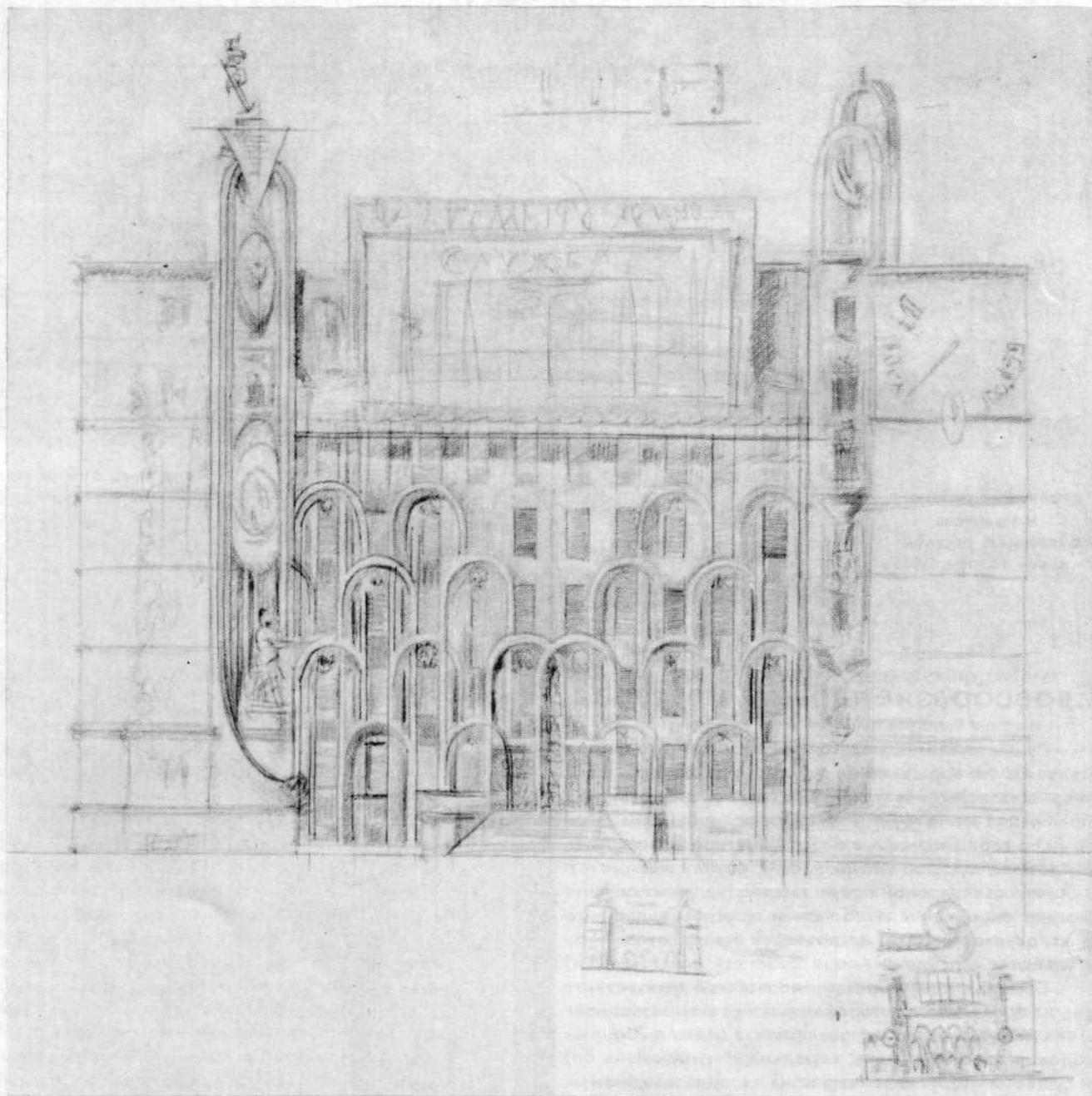
Сложная история развития советской архитектуры, на протяжении которой несколько раз резко менялась творческая направленность (начало 20-х годов, начало 30-х годов, середина 50-х годов) и существенно менялся спрос на «специализацию» талантов, позволяет на примере творчества целого ряда архитекторов проследить, как изменялось соотношение творческих возможностей их таланта в зависимости от конкретных условий того или иного этапа. Менялись творческие лидеры, одни архитекторы снижали, попадая в новую творческую



ситуацию, другие, наоборот, профессионально расцветали. Думаю, что, в принципе, это естественно, так как талант в такой сложной сфере творчества, как архитектура, своих вершинных возможностей достигает, как правило, при определенных условиях и в определенных областях. Больше того, чем выше по уровню талант, тем, как правило, концентрированней его профессиональная направленность, и тем более ярко он проявляется именно в определенных условиях и в определенной области, и тем сложнее он приспосабливается к иным условиям и к иным областям творчества.

Парадокс заключается в том, что таланты менее высокого класса легче адаптируются к новым творческим условиям и относительно ровно работают в различных областях, нередко демонстрируя даже более высокий профессиональный уровень там, где талант экстракласса, попав в невыгодные для себя условия, с трудом к ним приспосабливается и не может продемонстрировать присущий ему высочайший уровень.

Все это необходимо учитывать, оценивая сложный путь творчества Мельникова, его работу в условиях различной творческой направленности,



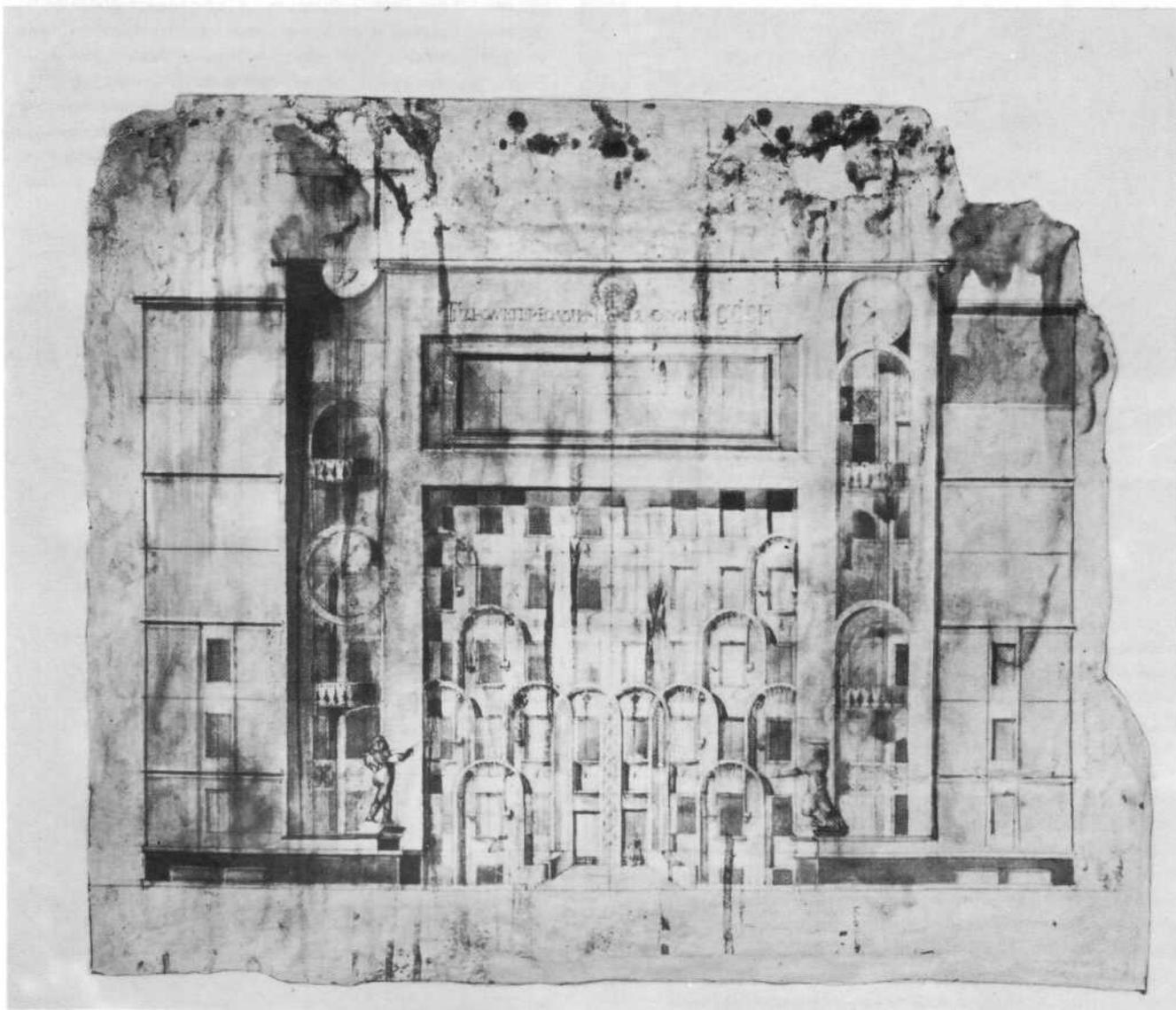
Здание Гидрометеослужбы в Москве. Проект, середина 1930-х годов. Эскиз; фасад

в различных областях архитектуры. Например, неоклассика, которая господствовала в отечественной архитектуре в 1910-е годы и в духе которой выполнены многие его студенческие проекты, не позволила проявиться в полную силу таланту Мельникова.

Сравнительный анализ архитектурных проектов Мельникова, выполненных в различных жанрах и в различных условиях, позволяет более отчетливо выявить сердцевину уникального таланта мастера. Например, такой анализ выявляет, что разработка фасадов — это не его жанр. Не лежала у Мельникова к ним душа ни в студенческие годы, ни

ные проблемы архитектуры: не как разработку фасадной стены, а как решение объемно-пространственной задачи. В своих проектах старался избегать решений, которые переносили центр тяжести в создании образа на фасад. В его проектах почти нет фасадов, композиция которых определяет облик здания вне зависимости от его пространственного решения.

Он проектировал прежде всего объемно-пространственную композицию, а не фасады. И именно так видел в замыслах свои произведения. Его немногочисленные чисто фасадные решения, -



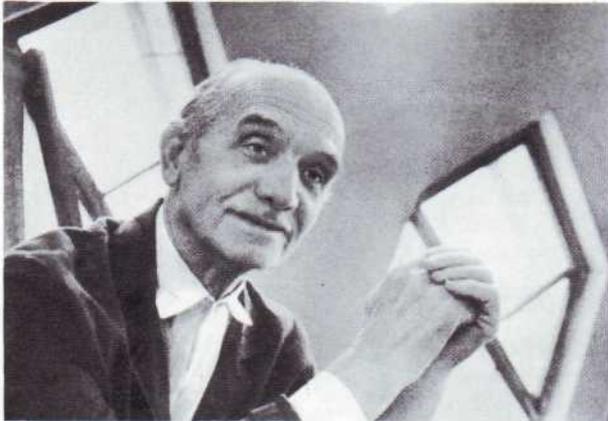
в 20-е, ни позднее, когда «фасадность» возобладала в нашей архитектуре. Кстати, и поэтому не мог он продуктивно работать в годы «украшательства», когда уровень мастера определяли прежде всего по умению компоновать фасады. Тогда и выдвинулись на первый план мастера фасада, прежде всего наиболее виртуозный среди них — Жолтовский.

Мельников увядал как мастер, если главное в архитектурной задаче было решить фасад. Он иначе воспринимал главные художественно-композицион-

например некоторые проекты, выполненные в годы «украшательства», показывают, что такая задача его не увлекала. По эскизам видно, что его не удовлетворяли задачи разработки самой по себе фасадной стены, если не было объемно-пространственной пластики. Ему мало было не только чисто декоративной, цветовой или графической обработки фасада, но и даже крупнорельефной (типа балконов и эркеров). Мельников органически не воспринимал архитектуру как фасадную стену. Это была особенность его таланта.

Если же Мельников оказывался вынужденным решать именно композицию фасада, то и в этом случае стремился средствами пластики придать фасадной стене элементы пространственности и динамики.

Характерный пример — решение фасадов гаража «Интуриста» в Москве. Первый вариант проекта гаража (утвержденный к строительству) был выполнен архитектором В. Курочкиным. Это было типичное конструктивистское промышленное сооружение с плоскими обильно остекленными фасадами. К. Мельников, не затрагивая общую



«Город — сейф  
Архитектурных  
драгоценностей —  
величавостью выше всех

высоких гор Земли  
и красотой выше всех  
прелестей цветущих  
ландшафтов Природы».

объемно-пространственную композицию и планировку здания, резко изменил композицию фасадов (особенно главного), введя в него пластику, ритм и динамику.

Оригинально задумано и сложное ритмико-пластическое решение фасада здания Гидрометеослужбы в Москве. На плоскость фасада как бы наложена вторая композиционная структура из пересекающихся между собой арок.

Сталкиваясь в 30-е годы со все более усилившейся тенденцией «фасадности» архитектуры, Мельников даже в таких, казалось бы, чисто фасадных задачах, как многоэтажный секционный жилой дом, пытается уйти от чисто плоскостного решения композиции. Он разрывает секции, пластически разрабатывает углы, изгибает парапет и т. п., чтобы вместо неприемлемой для него фасадной задачи получить новое качество — пространственность. Такой подход к, казалось бы, традиционной задаче, имеющей много испробованных путей обычного решения, всех удивлял. Было непонятно, зачем Мельников усложняет себе задачу, а не создает еще один вариант фасада жилого дома, как это делают все.

Но Мельников в силу особенностей своего таланта, специфики индивидуального видения архитектуры не мог работать иначе. Он стремился разру-

шить фасадную стену, старался так изменить программу проекта, чтобы создать условия для проявления сильных сторон своего таланта. Изменив же условия, он легко выходил на свои излюбленные приемы, т. е. на решение объемно-пространственных задач. Это было характерно почти для всех случаев, когда Мельников сталкивался с задачей, традиционно решаемой фасадной композицией. Он каждый раз или менял программу, или искал такое решение, которое позволяло создать объемно-пространственную структуру. Особенно наглядно это видно в его поисках приемов стыковки однотипных секций в различных типах сооружений. Он или использует соответствующие приемы стыковки обычных прямоугольных в плане секций (жилого комплекса «Пила», Ново-Сухаревского рынка), или вставляет между ними трапециевидные вставки (тупоугольные жилые секции), или использует круглые в плане секции (собственный жилой дом, проект блокированного дома, конкурсный проект Академии имени Фрунзе).



Он старается избегать «фасадности» даже в самых небольших по размерам зданиях. Так, в первых эскизах собственного дома (с квадратным планом) он сдвигает этажи относительно друг друга, помещая наружные стены второго этажа над диагональными внутренними стенами первого.

Итак, первая «негативная» особенность таланта Мельникова — органическое неприятие «фасадности», которую он стремился изгнать из своих проектов.

Вторая «негативная» особенность его таланта — это органическое отвращение к декору, что заметно уже в студенческих проектах, где декор выполнялся им явно без удовольствия, по необходимости.

В годы «украшательства» Мельников пробует «приучить» себя к работе с декором. Сохранились альбомы с многочисленными эскизами — поисками архитектурных обломов. В этих эскизах, как и в поисках композиционного решения фасадов, заметна какая-то натужная вымученность, видно, что



Мельникову не по душе эта работа. Не его это был жанр, и, как искренний художник, не мог он в полную силу таланта разрабатывать декор.

Таким образом, в таланте Мельникова были как бы свои ограничения (не в сознательно сформулированном творческом кредо, а именно в таланте).

Но такие ограничения таланта важны для концентрации его на основном, свойственном именно ему направлении творчества. И чем жестче ограничения в других областях, тем мощнее проявляется такой талант в его главном качестве.

Талант Мельникова в вопросах формообразо-



«Лучшими моими инструментами были симметрия вне симметрии, беспредельная упругость

диагонали, полноценная худоба треугольника и невесомая тяжесть консоли».

вания был, пожалуй, в высшей степени концентрированным, он не тратился на «боковые ходы». Значение творческого вклада Мельникова именно в том, что на этапе становления новой архитектуры он работал в той сфере формообразования, которая была более всего важна для развития архитектуры и где ощущался наиболее острый дефицит художественных идей. Декор, орнамент и традиционные архитектурные элементы были отвергнуты. Чисто внешняя пластика фасадов давала слишком мало, чтобы противопоставить художественный образ новой архитектуры многовековым традициям. Выявление функционально-конструктивной основы — эту возможность широко использовали конструктивисты. Однако казавшиеся поначалу беспредельными возможности создания оригинального внешнего облика были сравнительно быстро исчерпаны. Кроме того, чистая логика на уровне художественного облика срывает лишь на стадии нововведения.

Уже в 20-е годы многим архитекторам стало ясно, что интенсивная эксплуатация возможностей функционально-конструктивной основы здания способствовала канонизации формально-эстетических приемов новой архитектуры. Возникла реальная опасность унификации облика районов новой застройки. Требовался приток принципиально

новых творческих идей в вопросах формообразования, резко возростала роль первичных художественных идей на уровне разработки объемно-пространственной композиции.

Одним из наиболее мощных генераторов таких первичных художественных идей на этапе становления новой архитектуры и был талант Мельникова. Это было счастливое совпадение «спроса» со стороны конкретного этапа в развитии мировой архитектуры и уникальных формообразующих особенностей (и потенциальных возможностей) таланта мастера. Можно сказать, что архитектуре XX века явно повезло, что в этом веке жил архитектор с таким уникальным талантом. Но, с другой стороны, не меньше повезло и Мельникову, что на талант такого редкого своеобразия был острый спрос именно на этапе становления новой архитектуры.

Основной вклад Мельникова в расширение формообразующих возможностей новой архитектуры состоял в том, что он пошел по пути органической «игры» пространства и простой объемной формы. Главное в своеобразии его творчества — это мышление в процессе проектирования одновременно пространством интерьера и объемной композицией. Он моделирует оригинальный внешний объем здания путем организации оригинального внутреннего пространства. Мельни-



ков как бы принципиально мыслит прозрачными стенами. И это было действительно органичное мышление. Мельников «видел» строительную структуру здания, одновременно создающую оригинальный интерьер и оригинальный объемный облик. Наиболее характерные примеры такого подхода — клубы имени Русакова, «Свобода», «Буревестник», памятник Колумбу, собственный дом, Дворец народов.

Эскизы и варианты саркофага для Мавзолея Ленина как бы обнажают способ профессионального мышления Мельникова — здесь формы объема



«По природе мы не чувствуем размеров высоты, если не с чем сравнить: зрением нужно управлять так же, как и слухом, — музыкально».

«Каждый архитектор имеет свою творческую линию. Подчас он об этом забывает, отвлекается от нее из-за ложной робости, портит себя и развивает худосочие в искусстве».

и внутреннего пространства предельно совпадают благодаря прозрачности структуры (и даже отсутствия ребер). Это 1924 год, для которого, видимо, и характерно авторское осознание и становление основного приема творчества Мельникова. Работа над саркофагом безусловно помогла ему выявить формообразующие потенциалы своего таланта. Не меньшую роль сыграла и разработка в том же 1924 году двух конкурсных проектов — «Ленинградской правды» и павильона в Париже.

Особенно важен был процесс проектирования павильона — от внешней подчеркнута агитационной динамической композиции, насыщенной эмблематикой, к органичной объемно-пространственной структуре. Возможно, именно в работе над парижским павильоном и родился Мельников как выдающийся мастер архитектуры XX века (его «Пила», Дворец труда и даже павильон «Махорка» — это все же подходы). В ходе разработки эскизов парижского павильона шел процесс все большего слияния внутреннего пространства и внешней композиции. Сначала внешняя композиция все подавляла (земной шар, мачты и т. д.), затем появился оригинальный пилообразный план. Постепенно

динамика исчезала из облика павильона, символика и эмблематика уступали место архитектуре и, наконец, выявляя специфику сооружения, Мельников создает фактически открытый интерьер лестницы, оригинальный по пространству и по покрытию.

Тут все ажурно, нет никаких добавлений, работает само пространство, оригинально образованное диагональным разрезом прямоугольной призмы.

Это было уже полноценным проявлением творческого кредо. Затем идут клубы и другие произведения. Мельников обрел свой голос и заговорил на нем мощно и чисто.

Если начало 20-х годов — это своеобразный разгон в поисках Мельникова, когда он выходил на главное направление своего творчества, то начало 30-х годов, когда менялась творческая направленность советской архитектуры, привело к некоторой утрате чистоты концепции формы за счет появления монументально-декоративного начала. В чем-то это сказывается уже во Дворце народов, затем в Наркомтяжпроме, в жилом комплексе для работников издательства «Известия», в проекте застройки набережных, в павильоне в Париже для выставки 1937 года, далее этот процесс усиления монументально-декоративного начала продолжается до конкурсных проектов Пантеона и памятника воссоединения Украины с Россией. Затем процесс повернул как бы в обратную сторону — началось очищение концепции формы. Это уже отчетливо проявилось в конкурсном проекте Дворца Советов («Разноравное»), а в проекте павильона на выставке в Нью-Йорке концепция проявляется во всей своей чистоте. Показательно, что развивающие одну тему проекты Дворца народов и Дворца Советов нахо-

дятся как бы на одинаковых стадиях замутнения чистоты формообразующей концепции, но один в начале этого процесса, а другой в конце. Далее Мельников, развивая эту тему в эскизах, выходит на предельно чистые по форме и сверхоригинальные по композиции построения.

Итак, основная специфика формообразующей концепции Мельникова заключается в том, что он мыслил **одновременно** пространством интерьера и внешним объемом. Но такое мышление для своего наиболее яркого проявления требует определенных условий и, кроме того, в чистом виде оно возможно в определенном диапазоне архитектурных тем — небольшие объекты или большие внутренние помещения, т. е. когда оболочка покрывает выявляемые вовне (в объемах) конфигурации пространства интерьера. Во многих конкретных темах или ситуациях роль такого приема формообразования существенно снижалась. Сталкиваясь с подобными темами, формообразующее мышление Мельникова как бы выворачивалось наизнанку. Он уже как бы зданиями одевал наружное пространство (это явно заметно в «Пиле», доме-коммуне, Ново-Сухаревском рынке, в Наркомтяжпроме, в Арбатской площади, в набережных, ЦПКиО и частично во Дворцах труда в Москве и в Ташкенте).

Вторая тенденция формообразования более **характерна** для начала 20-х и начала 30-х годов, а в основной период формирования творческой концепции Мельникова, в его «звездный час» (середина и вторая половина 20-х годов), преобладала тяга к скорлупе, оригинально облегающей по конфигурации интерьер.

## Заключение

Константин Степанович Мельников вошел в архитектуру XX века как один из самых выдающихся архитекторов. Он прожил долгую и сложную творческую жизнь, в которой были периоды всеобщего признания и долгие годы забвения. Все это было, и это нельзя отделить от судьбы и личности своеобразнейшего мастера, тайна творчества которого еще во многом не познана ни его современниками, ни нами. Думаю, эта тайна так никогда и не будет до конца познана. Каждое новое поколение будет открывать в творчестве Мельникова новые глубины, познавать новые пласты. Это специфика творческого наследия мастеров такого масштаба.

Особенно привлекает в творчестве Мельникова его умение создать новую объемно-пространственную композицию и новый образ такими приемами и такими средствами, которые сообщают произведению новизну экстракласса. Как это удавалось Мельникову — одна из важнейших проблем для исследователей его творчества.

XX век проходит в архитектуре под знаком поисков нового. Архитекторы стремятся создать новое и в той или иной степени действительно создают новое. Идет непрерывный процесс обновления и совершенствования новых профессиональных средств и приемов. Если проанализировать поиски нового, то можно обнаружить действительно огромное количество интересных и самых невероятных экстравагантных предложений. И вроде бы в атмосфере всеобщего непрерывного формо-творчества трудно выделить находки одного мастера. Однако среди этого бушующего моря имеются, образно говоря, гранитные скалы новаторских находок такой пробы, которые всем видны и резко выделяются в общем потоке формообразования. Почему так происходит, каковы специфические качества такого новаторства? — это проблема, в которой далеко не все ясно.

Новое в архитектуре воспринимается и тогда, когда архитектор не реформирует те элементы, которые есть везде, в любом здании и которые, как правило, не затрагиваются как таковые при создании даже самых сложных объемно-пространственных композиций. Но такие, даже сверхсложные композиции, воспринимаются как состоящие из все

тех же привычных элементов. И даже непрофессиональный визуальный анализ такой композиции выделяет в ней композиционный прием и легко угадывает другие возможные варианты комбинирования привычных элементов в духе этого же приема.

И совсем другое дело, когда новизна затрагивает общие для всех построек привычные элементы. Тогда в архитектурном произведении возникает новизна иного класса — не в результате использования нового сочетания привычных элементов, не в результате перебора вариантов сочетаний, а как результат фундаментального изменения самих элементов или глубинных закономерностей их использования. Такие новации не только сразу замечаются всеми, но и, как правило, на первых порах вызывают критическую реакцию, так как в этом случае архитектор творит новое вне общепринятых «правил игры». Но раз введенные в творческий обиход такие нововведения выполняют роль кристалла, брошенного в перенасыщенный раствор, и вызывают бурный процесс кристаллизации, пробивая дорогу новым формообразующим возможностям.

Анализ показывает, что Мельников творил новое, как правило, именно на этом уровне, поэтому сначала его проекты вызвали протест, а затем становились вехами в формообразующих процессах архитектуры. А так как история архитектуры — это, в конце концов, история творческих открытий, то нет никаких сомнений, что Мельников прочно вошел в историю мировой архитектуры, ибо многие его проекты (и постройки) могут быть причислены к творческим открытиям.

Несмотря на все сложности, выпавшие на его творческом пути, Мельников ни на минуту не усомнился в правильности выбора профессии. Он был влюблен в архитектуру, всю жизнь думал только о ней, страстно служил ей даже тогда, когда оказался вне реального архитектурного творчества. Его стремления не ограничивались созданием отдельных сооружений. В мечтах он видел себя строителем города, целиком состоящего из его проектов.

В автобиографии, датированной 1962 годом, он писал: «Архитектор, — ответственный хозяин львиной доли Государственного бюджета.

Строителям доверены огромные суммы денег и так слабо видны в строительстве наши следы, следы архитектуры. Все в наших руках, в какой чудовищно богатой обстановке мы живем и не слышим громового зова современности, не видим сверкающего полета к единению человечества. Нас не мучает тоска, боимся, пугаемся наших чувств, работаем, но не трудимся, дышим, дышим, но не вдохновляемся, не верим в силу свою и не верим в искусство, верим и не верим. У меня на руках есть документ-соглашение, подписанное К. С. Мельниковым и Г. В. Юргенсоном о совместной разработке проекта города-Столицы СССР с целью внести этот материал на рассмотрение Правительства к 10-летию Советской власти. Работу мы начали и выезжали для обследования на выбранное нами место, но со смертью тов. Юргенсона этой прекрасной идее не суждено было осуществиться. Дата документа 22-ое ноября 1926 года».

Мельников верил, что архитектура может и должна сыграть свою роль в «сверкающем полете к единению человечества». Его не оставляют мечты о создании нового города, новой столицы не только страны, но столицы мира. Уже в послевоенные годы он пытается графически изобразить эту грандиозную идею, выбрав для «Столицы мира» не равнинный, а горный ландшафт (на Кавказе), который призван был усилить выразительность объемно-пространственной композиции.

Это, конечно, только мечты, но мечты человека, который имел право ощущать себя ответственным за архитектуру XX века в целом. Мы это поняли слишком поздно, а он это знал всегда и не скрывал этого.

Вот таким был и таким останется в памяти будущих поколений этот архитектор, который на наших глазах закладывал основы архитектуры третьего тысячелетия.

## Основные архитектурные работы К. С. МЕЛЬНИКОВА

### 1914—1915

Вестибюль в римском стиле. Курсовой проект.  
Загородный кафе-ресторан в стиле Ренессанс. Курсовой проект.  
Дом в романском стиле. Курсовой проект.  
Двухэтажный корпус для приезжих в стиле Ренессанс. Курсовой проект.  
Железнодорожный павильон для «высочайших особ» в римском стиле. Курсовой проект.  
Художественно-промышленное училище в стиле елизаветинского барокко. Курсовой проект.  
Церковь для провинции в русском стиле. Курсовой проект.

### 1916—1917

Военный музей в классическом стиле. Курсовой проект.  
Санаторий для раненых офицеров в Крыму в стиле александровского ампира. Дипломный проект (не окончен).  
Здание заводоуправления завода АМО в Москве.

### 1918—1920

Поселок служащих при Алексеевской психиатрической больнице в Москве. Проект.  
Поселок для рабочих. Проект.  
Деревянный жилой дом на три квартиры для рабочих. Проект.  
Народный дом. Проект.

### 1921—1923

Дом-мастерская для семьи архитектора. Предварительные эскизы с квадратным, круглым и овальным планом.  
Планировка Бутырского района Москвы. Проект по плану «Новой Москвы».  
Планировка Ходынского поля. Проект по плану «Новой Москвы». Совместно с А. Поляковым и И. Фидлером.  
Комплекс показательных жилых домов для рабочих в Москве. Конкурсные проекты (I и II тур).  
Дворец труда в Москве. Конкурсный проект.  
Павильон «Махорка» на Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве.

### 1924—1925

Здание московского отделения газеты «Ленинградская правда» в Москве. Конкурсный проект.  
Саркофаг в Мавзолее В. И. Ленина в Москве.  
Здание акционерного общества «Аркас» в Москве. Конкурсный проект (два варианта).  
Ново-Сухаревский рынок в Москве.  
Павильон СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже.  
Торгсектор СССР на Международной выставке современных декоративных искусств и промышленности в Париже.  
Гараж-стоянка над мостами через Сену в Париже. Проект.  
Гараж в Париже. Проект.  
Крематорий в Москве. Проект.

**1926**

Павильон СССР на международной ярмарке в Салониках (Греция).  
 Гараж для автобусов в Москве.  
 Гараж для грузовых автомашин в Москве.

**1927—1929**

Дом-мастерская К. Мельникова в Москве.  
 Клуб имени Русакова в Москве.  
 Клуб имени Зуева в Москве. Проект.  
 Клуб имени Фрунзе в Москве.  
 Клуб фарфоровой фабрики имени «Правды» в Дулеве.  
 Клуб завода «Каучук» в Москве.  
 Клуб фабрики «Буревестник» в Москве.  
 Памятник Колумбу в Санто-Доминго. Конкурсный проект.  
 Фонтан в ЦПКИО в Москве. Проект.  
 Блокированные жилые дома. Три варианта. Проекты.

**1930—1931**

Зеленый город под Москвой. Конкурсный проект.  
 Реконструкция интерьеров Камерного театра в Москве.  
 Военная академия имени Фрунзе в Москве. Конкурсный проект.  
 Театр МОСПС в Москве. Конкурсный проект.  
 Генеральный план ЦПКИО в Москве. Конкурсный проект.  
 Реконструкция Арбатской площади в Москве. Проект.

**1932—1933**

Дворец народов в Москве. Встречный проект к конкурсу на проект Дворца Советов.  
 Дворец труда в Ташкенте. Конкурсный и заказной проекты.

**1934—1936**

Здание Наркомтяжпрома в Москве. Конкурсный проект.  
 Застройка Котельнической и Гончарной набережных в Москве. Проект.  
 Гараж «Интуриста» в Москве. Совместно с В. Курочкиным.  
 Гараж Госплана в Москве. Проект.  
 Планировка района Лужников в Москве. Проект.  
 Жилой дом сотрудников газеты «Известия» в Москве. Проект.  
 Павильон СССР для Всемирной выставки в Париже. Конкурсный проект.  
 Планировка Юго-Западного района Москвы. Конкурсный проект.  
 Многоквартирный жилой дом в Москве. Проект.  
 Здание гидрометеослужбы в Москве. Проект.

**1937—1938**

Городская больница в Москве. Проект.  
 Застройка проездов Новинского бульвара в Москве.

**1945—1947**

Деревянная дача. Проект.  
 Планировка и застройка рабочего поселка при станции Лопасня. Проект.  
 Оформление фасадов типовых четырехэтажных жилых домов. Проект.  
 Оформление (окраска) фасадов корпусов мясокомбината имени Микояна в Москве.

**1954—1955**

Монумент в честь 300-летия воссоединения Украины с Россией в Москве. Конкурсный проект.  
 Пантеон в Москве. Конкурсный проект.

**1959**

Дворец Советов в Москве. Конкурсный проект.

**1962**

Павильон СССР для Международной выставки в Нью-Йорке. Встречный конкурсный проект.

**1967**

Детский кинотеатр в Москве. Конкурсный проект.

## Список литературы

### 1. ТЕКСТЫ К. С. МЕЛЬНИКОВА

Город рационализированного отдыха // Строительство Москвы.—1930.—№ 3.—С. 20—25.  
 Город рационализированного отдыха // Искусство в массы.—1930.—№ 6 (14).—С. 20—21.  
 В мастерской К. С. Мельникова // Рабис.—1930.—№ 46.—С. 8.  
 Как реконструировать и строить новую Москву // Коммунальное хозяйство.—1930.—№ 6.—С. 24 и 31.  
 Там, где будет гараж. Архитектор Мельников о своем гараже // Зеленый город.—1930.—№ 5.  
 Проект Арбатской площади // Советская архитектура.—1931.—№ 3.—С. 45.  
 Оформление проекта // Архитектура СССР.—1933.—№ 5.—С. 35.  
 Развивать свою творческую линию // Строительство Москвы.—1933.—№ 9.—С. 8.  
 Архитектуре первое место // Строительство Москвы.—1934.—№ 1.—С. 9—10.  
 Проект застройки Котельнической и Гончарной набережных // Архитектура СССР.—1934.—№ 4.—С. 26—27.  
 Архитектурное освоение новых материалов // Архитектура СССР.—1934.—№ 4.—С. 37.  
 Конкурс форпроектов дома Наркомтяжпрома. Проект К. С. Мельникова (пояснительная записка) // Архитектура СССР.—1934.—№ 10.—С. 16—17.  
 Творческое самочувствие архитектора // Архитектура СССР.—1934.—№ 9.—С. 10—11.  
 Принципы архитектурного творчества (кредо), пояснительные записки к проектам // Работы архитектурно-проектировочных мастерских за 1934 год.—Т. 2.—М., Отдел проектирования Моссовета, 1936, мастерская № 7.—С. 3—20.  
 Три критерия // Архитектурная газета.—1935, 18 июня.  
 Эстакада или подъем по спирали // Архитектурная газета.—1935, 3 сентября.  
 Отчеты руководителей мастерских // Архитектурная газета.—1935, 8 сентября.  
 Строительство и архитектор // Архитектурная композиция: Современные проблемы.—М., 1970.  
 Константин Степанович Мельников (подборка текстов Мельникова — предисловие, составление и примечания А. А. Стригалева) // Мастера советской архитектуры об архитектуре.—М., 1975.—Т. 2.  
 Константин Степанович Мельников. Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика (тексты Мельникова — составление и примечания А. А. Стригалева и И. Коккинаки, вступительная статья А. Стригалева, предисловие А. Иконникова).—М., 1985.

### 2. ТЕКСТЫ О К. С. МЕЛЬНИКОВЕ

Александров В. Дом Мельникова // Жилищное строительство.—1972.—№ 5.  
 Ангаров А. Против формализма, упрощенчества, эклектики! // Архитектурная газета.—1936.—№ 14.  
 Аранович Д. Планировка и архитектура парка культуры и отдыха // Архитектура СССР.—1934.—№ 5.  
 Аранович Д. Архитектурная реконструкция центра

- Москвы (конкурс проектов дома Наркомтяжпрома) // Строительство Москвы.— 1934.— № 10.
- Аркин Д. Е. Клуб «буревестник» // 10 рабочих клубов Москвы.— М., 1932.
- Аркин Д. «Художественное» самодурство // Комсомольская правда.— 1936.— № 41.
- Архитектор. Какофония в архитектуре // Правда.— 1936.— № 50.
- Астафьева-Другач М. И. К истории сооружения первых советских выставочных павильонов // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры.— М., 1973.— С. 391—407.
- Балихин В. С. Синтез искусств в практике советских архитекторов // Архитектура СССР.— 1935.— № 7.
- Бунин А. и Круглова М. Архитектурное оформление города // Советская архитектура.— 1931.— № 3.
- Бутескул В. Работа строительного отдела // Строительство Москвы.— 1926.— № 10.
- Быков В. Константин Мельников и Георгий Гольц // Советская архитектура.— М., 1969.— Вып. 18.
- Воблый И. За плановое оформление московских площадей // Строительство Москвы.— 1931.— № 5.
- Гараж системы архитектора Мельникова. Испытание проекта гаражей // Наша газета.— 1926.— № 112.
- Гараж строится // Зеленый город. 1930 г.— № 2.
- Гаражи для автобусов // Вечерняя Москва.— 1926.— № 117.
- Герчук Ю. Архитектор Константин Мельников // Архитектура СССР.— 1966.— № 8.
- Герчук Ю. Дом, который построил Мельников // Декоративное искусство СССР.— 1979.— № 7.
- Гинзбург Г. Выставка и архитектура // Красная Нива.— 1923.— № 38.
- Гнедовский Ю. Конкурс на проект детского кинотеатра // Строительство и архитектура Москвы.— 1968.— № 7.
- Декоративная выставка // Красная панорама.— 1925.— № 25.
- Дмитриев А. Новые московские гаражи // Строительство Москвы.— 1930.— № 6.
- Жадова Л. Советский отдел на Международной выставке декоративного искусства и промышленности в Париже в 1925 году // Техническая эстетика.— 1966.— № 10.
- Жейц В. Опыт должен привлечь внимание // Строительство Москвы.— 1929.— № 10.
- Жуков К. «Константин Мельников архитектор» (Московские особняки) // Москва.— 1967.— № 5.
- Иваницкий А. П. Конкурс проектов показательных домов для рабочих квартир в городе Москве // Архитектура.— 1923.— № 3—5.
- Из истории советской архитектуры. 1917—1925: Документы и материалы (Составитель, автор статей и примечаний В. Э. Хазанова).— М., 1963.
- Ильин М. А. Два новых клуба // Строительство Москвы.— 1931.— № 10.
- Ильин М. А. Клуб имени Русакова. Клуб «Свобода», архитектура и оформление рабочего клуба // 10 рабочих клубов Москвы.— М., 1932.
- К. С. Первая Мещанская // Архитектурная газета.— 1936.— № 8.
- К. В. Архитектура на парижской художественно-промышленной выставке 1925 г. // Строительная промышленность.— 1925.— № 9.
- Калмыков В. Три перестройки театров // Строительство Москвы.— 1931.— № 12.
- Карамышев П. Благоустройство рынков Москвы // Строительство Москвы.— 1925.— № 12.
- Карра А. 2 клубных здания // Строительство Москвы.— 1930.— № 8—9.
- Карра А. Архитектура театра. Конкурс на проект театра МОСПС // Строительство Москвы.— 1932.— № 7.
- Карра А. и Смирнов В. Новые клубы Москвы // Строительство Москвы.— 1929.— № 11.
- Карра А. и Смирнов В. Беспринципный эксперимент // Строительство Москвы.— 1929.— № 10.
- Коган П. О Париже и Парижской выставке // Искусство трудящимся.— 1925.— № 14.
- Кольцов М. Зеленый город (Идея и проект) // Революция и культура.— 1930.— № 2.
- Кожин С. Н. К. С. Мельников и его коллектив // Архитектурная газета.— 1936.— № 3.
- Коржев М. и Лунц Л. Каким будет Центральный парк культуры и отдыха // Строительство Москвы.— 1931.— № 12.
- Корнфельд Я. Рабочие клубы, дворцы культуры // Советская архитектура.— 1933.— № 2.
- Корнфельд Я. Проекты советского павильона на Парижской международной выставке, 1937 г. // Архитектурная газета.— 1936.— Приложение к № 33.
- Креницкая Н. Дома, которых еще нет. Разговор с архитектором Константином Мельниковым // РТ.— 1967.— № 5.
- К участию СССР на международной художественно-промышленной выставке в Париже // Красная Нива.— 1925.— № 7.
- Лавров Ф. Московский крематорий и его значение // Строительство Москвы.— 1926.— № 5.
- Лестница, ведущая никуда. Архитектура вверх ногами // Комсомольская правда.— 1936.— № 40.
- Лисицкий Л. Форум социалистической Москвы // Архитектура СССР.— 1934.— № 10.
- Лунц Л. Б. Перспективы строительства Центрального парка культуры и отдыха // Советская архитектура.— 1932.— № 1.
- Лунц Л. За социалистический парк.— М., 1935.
- Лухманов Н. Праздник советской архитектуры // Наша газета.— 1926.— № 37.
- Лухманов Н. Цилиндрический дом // Строительство Москвы.— 1929.— № 5.
- Лухманов Н. Масштабы Египта (К открытию Парка культуры и отдыха) // Жизнь искусства.— 1929.— № 26.
- Лухманов Н. Таинственная восьмерка // 30 дней.— 1929.— № 10.
- Лухманов Н. Архитектура клуба.— М., 1930.
- Л-нов. Неудачные конструкции // Строительство Москвы.— 1929.— № 10.
- М. Клуб коммунальников на Стромынке // Строительство Москвы.— 1928.— № 1.
- М. Новые клубы у химиков // Строительство Москвы.— 1928.— № 1.
- Маца И. Архитектурная правда и ее формалистическое извращение // Архитектурная газета.— 1936.— № 11.
- Минкус М. А. и Шасс Ю. Е. Проектирование Краснознаменной военной академии РККА им. Фрунзе // Советская архитектура.— 1933.— № 5.
- Наппельбаум Л. Зеленый город // Искусство в массы.— 1930.— № 6.
- Отдел СССР на Парижской международной выставке

- декоративного искусства // Красная Нива.— 1925.— № 33.  
 Павильон СССР на выставке в Париже // Строительная промышленность.— 1925.— № 5.  
 Павильон СССР на Парижской выставке // Красный журнал.— 1925.— № 12.  
 Павильон СССР на Салоникской выставке // Вечерняя Москва.— 1926.— № 264.  
 Парижская выставка // Новый зритель.— 1925.— № 22.  
 Покровители формализма в Архитектурном институте // Рабочая Москва.— 1936.— № 61.  
 Речмедиллов А. А. Как нужно строить гаражи // Коммунальное хозяйство.— 1926.— № 11—12.  
 Рязанцев И. Искусство выставочного ансамбля 1917—1970.— М., 1976.  
 Сизоненко А. И. Советский проект памятника Христофору Колумбу // Латинская Америка.— 1977.— № 8.  
 Соловьев Н. Дом Наркомтяжпрома // На стройках России.— 1969.— № 6.  
 Соколова Н. Клуб имени Фрунзе // 10 рабочих клубов Москвы.— М., 1932.  
 Спильная А. Выставка архитектора // За индустриальное строительство.— 1966.— № 2.  
 Стригалева А. 80-летие Константина Степановича Мельникова // Архитектура СССР.— 1970.— № 11.  
 Стригалева А. А. Проекты кинетических сооружений в творчестве К. С. Мельникова // Проблемы истории советской архитектуры. Сборник научных трудов № 2.— М., 1976.  
 Стригалева А. А. Советская архитектура на Парижской выставке 1925 года // Проблемы истории советской архитектуры. Сборник научных трудов.— М., 1980.  
 Стригалева А. А. Концепция промышленной архитектуры в творчестве К. С. Мельникова // Производство и город. Сборник научных трудов.— М., 1981.
- \*
- Стригалева А. А. К. Мельников // Зодчие Москвы. XX век.— М., 1988.  
 Тугендхольд Я. СССР на Парижской выставке // Красная Нива.— 1925.— № 39.  
 Тугендхольд Я. Стиль 1925 года // Печать и революция.— 1925.— № 7.  
 Уварова И. Здания, построенные кистью // Московский комсомолец.— 1965.— № 183.  
 Формалисты воспитывают молодежь. (На защите дипломных проектов в Архитектурном институте) // Архитектурная газета.— 1936.— № 23.  
 Хазанова В. Советская архитектура первых лет Октября.— М., 1970.  
 Хан-Магомедов С. Архитектор К. С. Мельников // Моспроектвец.— 1965.— № 47.  
 Хан-Магомедов С. Клубы сегодня и вчера // Декоративное искусство СССР.— 1966.— № 9.  
 Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников, архитектор // Неделя.— 1966.— № 7.  
 Хан-Магомедов С. О. Мавзолей Ленина.— М., 1972.  
 Хан-Магомедов С. О. Теоретические концепции творческих течений советской архитектуры.— М., 1974.  
 Хан-Магомедов С. «Творчество там, где можно сказать — это мое» (к 90-летию со дня рождения архитектора К. С. Мельникова) // Декоративное искусство.— 1980.— № 12; 1981.— № 1.  
 Хан-Магомедов С. О. Архитектор Константин Мельников.— М., 1981.  
 Хан-Магомедов С. О. Кривоарбатский переулок, 10.— М., 1984.  
 Ц-он. К итогам конкурса. Зеленый город // Строительство Москвы.— 1930.— № 6.  
 Щусев А. Игра в «гениальность» // Комсомольская правда.— 1936.— № 41.  
 Эфрос А. Как строить Зеленый город? // Зеленый город.— 1930.— № 2.

## Именной указатель

Аалто А. 15  
Алой Р. **102**  
Алпатов М. 18  
Антипов И. 27  
Архипов А. 39, 41, 44, 276

Бакшеев В. 34, 39, 41  
**Барц М.** 203  
**Бетховен Л.** ван 24  
Блок Ж. Р. 18  
Брейер М. 8  
Бродский Б. 90  
Брунеллески Ф. 15, 25  
Бутескул В. 106

Васильев 128  
Веснин А. 8, 20, 26, 53, 55, 272, 277  
Веснин Л. 53, 59  
Веснины А. и В. 76  
Веснины, братья 16, 26, 71, **199**, 262, 265  
Волков 128  
**Врубель М.** 276

Гинзбург М. 16, 25, 26, 59, 82, 199, 203, 262  
Говард Э. 198  
Гоголь Н. 94  
Голосов И. 6, 20, 26, 27, 53, 55, 59, 71, 76, 82, 132, 262, 264, 272, 277  
Голосов П. 53, 59  
Гольц Г. 15  
Гофман И. 10  
Грабарь И. **196**  
Гринберг И. 53  
Гропиус В. 8, 10, 15, 25, 265  
Губин Н. 152  
Гусев М. 27

Де Фео 102  
Джонсон Ф. 162  
Дзержинский Ф. 78  
Докучаев Н. 53  
Дудок В. М. 10  
Дусбург ван Т. 8

Жолтовский И. 15, 20, 26, 44, 46, 50, 51, 53, 55, **276**, 285

Захаров Г. 10

Ираницкий А. 58  
Иванов С. 34, 41  
Ильин В. 27  
Иофан Б. 26

Казаков М. 15  
Камерон Ч. 15  
Кандинский В. 273  
Кваренги Дж. 15  
Кильсей А. 211  
Клее П. 8  
Клодт Н. 34, 41  
Клуцис Г. 8  
Кокорин В. 53  
Колумб Х. 212  
Кольцов М. 208  
Коровин К. 39, 41, 44, -276  
Красин Л. 84  
Кринский В. 18, 53, 272  
Кузнецов А. 52  
Курочкин В. 114, 286

Ладовский Н. 5, 6, 16, 20, 26, 27, 50, 53, 55, 82, 199, 203, 208, 231, 262, 266, 272  
Ле Корбюзье 8, 10, 15, 25, 92, 265, 277, 280, 282  
Левитан И. 276  
Ленин В. И. 78  
Леонидов И. 8, 12, 26, 231, 243, 262, 264, 265, 280, 282  
Лисицкий Л. 8, 262—264, 282  
Лолейт А. 52  
Луначарский А. 82, 84  
Лоос А. 10  
Лухманов Н. 133, 136, 142, 160, 161  
Людвиг Г. 71  
Люрса А. 10  
Лялевич М. 44

Макаров 128  
Малевич К. 8, 25, 271  
Малютин С. 34, 39, 41, 44  
Маматов П. 128  
Маяковский В. 18, 21, 22, 82  
**Мельников В.** 9, 41, 162, 166, 171, 180  
Мельников С. 29, 31  
Мельникова (Яблокова) А. 39, 165, 173, 180  
Мельникова (Репкина) Е. 29, 31  
Мельникова Л. 9, 41, 166  
Мендельсон Э. 10, 15, 277,

280  
Микелоцци 15  
Милорадович С. 41  
Малютин Н. 193  
Мис ван дер Роэ Л. 8, 10, 15, 25, 277, 280, 282  
Михайлов А. 197  
Мондриан П. 8  
Мотылев М. 27  
Мохой-Надь Л. 8

Нестеров М. 276  
Никольский А. 16  
Нимейер О. 162  
Норверт Э. 53, 59

Олеша Ю. 24  
Орлов А. 27  
Охигович М. 199

Палладио А. 25  
Перетяткович М. 44  
Перре О. 10  
Петер Дж. 25, 26  
Пикфорд М. 21  
Поляков А. 53, 291  
Попова Л. 8  
Прокофьев С. 18  
Прохоров 31, 32  
Пушкин А. 22

Райт Ф. Л. 8, 10, 15, 23, 25, 162, 177, 280, 282  
Ревзин В. 191  
Репин И. 276  
Репкин И. 31  
Ритвельд Г. 8  
Родченко А. 8, 23, 72, 90, 108, 109, 126, 128, 150, 268  
**Розанов В.** 152  
Рублев А. 276  
Рухлядев А. 53  
Рыльский И. 53  
Рязанцев И. 91

Сааринен Э. 25  
Сабсович Л. 199  
Сант'Элиа А. 10, 277  
Сезанн П. 273  
Старое И. 15  
Старр Ф. 32, 91  
Суворов А. 276  
Суриков В. 276

Таиров А. 212  
Татлин 8, 23, 271  
Толстой Л. 24  
Торрохи Э. 26  
Тугендхольд Я. 101, 102

Фидлер И. 53, 291  
Фомин И. 20, 44, 52, 82  
Фридман Д. 26, 203

Чаплин В. 31—35  
Чернышев С. 53, 59

Шаляпин Ф. 22  
Шишкин И. 276  
Шкловский В. 21  
Шухов В. 109, 117

Щуко В. 44, 52, 82  
Щусев А. 50, 53

Эренбург И. 18

Юргенсон Г. 291

Яблокова (Мельникова) А. 165

# Содержание

ЛИЧНОСТЬ МАСТЕРА  
(беседы и встречи  
с К. С. Мельниковым)

ЖИЗНЕННЫЙ  
И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ТВОРЧЕСКИЙ  
МЕТОД МАСТЕРА

## От автора 5

Свойство таланта 13  
Первые впечатления 15  
Выставка и юбилей. Полное признание 17  
«Свое» и «чужое» 19  
Логическое и эмоциональное 20  
Оценка и самооценка таланта 21  
Мельников о коллегах по профессии 24  
Коллеги, друзья и семья 26

Детство 29  
Встреча с В. М. Чаплиным 31  
В Училище живописи, ваяния  
и зодчества 33  
Начало творческого пути 52  
Взлет 58  
Саркофаг для Мавзолея В. И. Ленина 78  
Павильон в Париже 82  
Гаражи 103  
Рабочие клубы 118  
Дом-мастерская в Кривоарбатском  
переулке 161  
Зеленый город 198  
Памятник-маяк Колумбу 209  
Театр МОСПС и Военная академия 212  
Дворец народов 217  
Парк культуры и отдыха, мосты,  
набережные 221  
Реконструкция Арбатской площади 231  
Во главе седьмой архитектурной  
мастерской Моссовета 232  
Дворец труда и культуры в Ташкенте 234  
Наркомтяжпром 238  
Павильон для Всемирной выставки  
в Париже 246  
40—70-е годы 248

Новизна  
пространственно-художественного  
решения. Реализм «фантазера» 261  
В поисках новой пространственности  
объемно-планировочной композиции 265  
Учет особенностей восприятия 266  
Диагонали, симметрия,  
пространственный вход 268  
О роли живописи и техники  
в концепции формы (феномен  
Мельникова) 271  
Взаимоотношения со стилем эпохи 277  
Своеобразие таланта мастера 283

## Заключение 290

Основные архитектурные работы  
К. С. Мельникова 291

## Список литературы

1. Тексты К. С. Мельникова 292  
2. Тексты о К. С. Мельникове 292  
Именной указатель 295

Научное издание

**Хан-Магомедов**  
Селим Омарович

**КОНСТАНТИН**  
**МЕЛЬНИКОВ**

Внешнее оформление  
и макет Е. И. Волкова

Художественный редактор  
Д. М. Чериковер

Технический редактор  
Т. Ф. Александрова

Корректоры Е. Б. Готлина,  
Г. Г. Морозовская

ИБ № 3741

Сдано в набор 10.11.89. Подпи-  
сано в печать 24.05.90. Т-08477.  
Формат 60X90<sup>1/8</sup>. Бумага ме-  
лованная. Гарнитура журнально-  
рубленая. Печать офсетная. Усл.  
печ. л. 37,0. Усл. кр.-отт. 143,0.  
Уч.-изд. л. 39,70. Тираж 10 000.  
Изд. № АИХ-2759. Заказ 3377.  
Цена 10 р.

Стройиздат. 101442, Москва, Ка-  
ляевская, 23а.

Ленинградская типография № 3  
головное предприятие дважды  
ордена Трудового Красного Зна-  
мени Ленинградского производ-  
ственного объединения «Ти-  
пография им. Ив. Федорова»  
Государственного комитета СССР  
по печати. 191126, Ленинград,  
Звенигородская ул., д. 11.

Khan— Magomedov S.O.  
**KONSTANTIN MELNIKOV**  
(Masters of architecture)

Examined is creative way of the outstanding architect of XX c Konstantin Stepanovich Melnikov (1890-1974). Traced is the formation and development of creative activities of one of the most distinctive and original soviet architects. Analysed are not only famous structures and designs of the master — the Soviet pavilion at Paris exhibition in 1925, clubs, own house in Krivoarbatsky by—street, the monument to Christofor Columbus, but also little known designs and structures. Analysed is the originality of K. Melnikov's paintings, as well as literary works of the master.

Especial value of the book is in the fact that the author of the book was in friendly relations with K. Melnikov and had spent many hours in discussion with the latter. Many pages of the book are characterized by the author's personal attitude to the creative work of the great architect.

The book is well illustrated. Many illustrations have been published for the first time.