

Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям

# Сталинские небоскребы:

от Дворца  
Советов  
к высотным  
зданиям





А. А. Васькин (текст)  
Ю. И. Назаренко (фото)

# Сталинские небоскребы:

от Дворца Советов  
к высотным зданиям

Москва 2009

Gerza scan

**Васькин А. А. (текст), Назаренко Ю. И. (фото)**

**В 19** Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям. – М.: Издательство «Спутник+», 2009. – 236 с.

ISBN 978-5-9973-0300-6

Сталинская архитектура и ее воплощение в московских высотных зданиях – такова тема новой книги лауреата Горьковской литературной премии Александра Васькина. Автор современных фотографий – Юлия Назаренко.

Влияние Сталина на развитие советской архитектуры стало особенно ощутимым в начале 1930-х гг., в период активной борьбы с конструктивистами-формалистами (Мельников, Леонидов и др.). В 1932 г., когда был создан Союз советских архитекторов, всем советским зодчим велено было творить только в стиле «социалистический реализм». Подобное развитие событий было характерно и для других видов искусства – музыки, живописи, литературы.

Представители старой академической школы (Щусев, Жолтовский) активно поддерживали сталинскую архитектурную политику, основанную в т. ч. и на разрушении памятников русского зодчества. Выдвинулись и молодые кадры (Алабян, Душкин, Чечулин и пр.).

Социалистический реализм в архитектуре базировался на «освоении классического наследия» Древней Греции и Античного Рима. Яркий образец «освоения» – конкурс на проект Дворца Советов, гигантского сталинского небоскреба. Ради сооружения дворца снесли Храм Христа Спасителя на Волхонке (именно Сталин настоял на сносе храма, хотя архитекторы выбрали для строительства другое место). В книге вопрос рассматривается с несколько неожиданной стороны: что общего между Дворцом Советов в Москве и Купольным дворцом в Берлине? Как отреагировал Гитлер, когда узнал о строительстве Дворца Советов в большевистской столице?

А после 1945 г. в советской архитектуре произошел крутой поворот – к «использованию традиций русской национальной архитектуры», результатом чего и стало возведение в Москве восьми сталинских высоток (одну из них так и не успели достроить). По замыслу вождя, со временем возведение высотных зданий должно было превратиться в индустрию, производящую небоскребы для крупных городов Советского Союза.

В книге освещены самые разные аспекты темы: подробности создания проектов Дворца Советов и сталинских высоток, биографии архитекторов, почему одни из них получили Сталинские премии первой степени, а другие – лишь второй, непомерная стоимость строительства, отстранение архитектора Иофана от работы над проектом МГУ, пустота высотных шпилей, запроектированный наклон высотки у Красных ворот, участие зеков в строительстве и многое другое...

А после смерти Сталина в 1953 г. высотки подверглись жесточайшей критике: Хрущев в пух и прах разнес проекты зодчих-высотников, разогнал Академию архитектуры, отобрал Сталинскую премию у архитектора Полякова и призвал покончить с архитектурой «свадебных тортов». А вместо высоток в Москве появились целые кварталы безликих и серых «хрущевок»...

В книге немало цветных и черно-белых иллюстраций, позволяющих сравнить первоначальные проекты зданий с тем, что было построено впоследствии.

ISBN 978-5-9973-0300-6

© Издательство «Спутник+», 2009



А. А. Васькин (текст)  
Ю. И. Назаренко (фото)

# Сталинные небоскребы:

**от Дворца Советов  
к высотным зданиям**

Москва 2009

Gerza scan

# Содержание

Все выше, выше и выше.....	5
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.....	99
Министерство иностранных дел Российской Федерации .....	121
Гостиница «Украина».....	143
Жилой дом на Котельнической набережной .....	157
Дом у Красных ворот .....	175
Гостиница «Ленинградская» .....	187
Дом на Кудринской площади.....	201
Неосуществленные проекты высотных зданий Москвы.	
Небоскреб в Зарядье и «чечулинский сундук» .....	217
Список литературы .....	231

Всё выше, выше и выше



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

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

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

К какому стилю можно было бы отнести сталинские небоскребы с точки зрения сегодняшнего дня, когда многое стало известным, а потому ясным? В советском архитектуроведении долгие годы после возведения высотных зданий принято было утверждать, что они построены в стиле

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

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

Последнее предложение лучше читать между строк, т. к. написано



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

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

В США и Великобритании неоклассицизм 1910–20-х гг. развивался преимущественно в официальной архитектуре, отличаясь парадной представительностью и подчёркнутой монументальностью (например, памятник А. Линкольну в Вашингтоне, 1914–22). В 1930-е гг. средства



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

неоклассики широко использовались в архитектуре Италии и Германии для создания преувеличенно монументальных, подавляющих человека сооружений, служивших целям пропаганды фашистской идеологии (Университетский городок в Риме, 1930—35, архитектор М. Пьячентини; Дом искусства в Мюнхене, 1933—37, архитектор П.Л. Трост; Имперская канцелярия в Берлине, 1938, архитектор А. Шпеер, разрушена в 1945). В этих постройках неоклассицизм был приведён к подчинённым строгой симметрии, застывшим, огрубленным формам.

С конца 1950-х гг. неоклассицизм развивался преимущественно в архитектуре США, чему способствовало строительство по официальной программе (предусматривавшей опре-

деленный стилистический характер сооружений) около 50 зданий дипломатических служб США в разных странах. Для этого направления характерны сочетание некоторых композиционных приёмов классицизма с формами, диктуемыми современными конструкциями, имитация дорогих материалов, нередко — введение в постройки за пределами США элементов, внешне ассоциирующихся с местной архитектурной традицией (посольства США в Дели, 1958, Лондоне, 1960, Афинах, 1957—61). Наиболее значительное сооружение неоклассического направления в официальной и коммерческой архитектуре США — Линкольн-Центр в Нью-Йорке (1960-е гг.), здания которого образуют чёткое и симметричное обрамление прямоугольной площади.

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

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

В конце статьи об этом говорится весьма скромно, да и то полунамеками: «нашли известное отражение в советской архитектуре». Ну ни капли гордости за огромные достижения со-

ветских зодчих не чувствуется в этих словах. А написано будто с чувством стыда, неловкости. А может, и нет повода для неловкости, потому что сталинские высотки (а именно они, похоже, «известно отражены») никогда и не были образцом неоклассицизма? Равно как и многое построенное в Берлине при Гитлере. Просто советские искусствоведы, в очередной раз желая любым способом подвести теорию под практику (а не наоборот, что было бы более логичным), назвали белое черным, а черное белым.

Когда пытаются определить, какому архитектурному стилю ближе всего соответствуют сталинские высотки, то чаще всего называют ампи<sup>1</sup>. И действительно, в определение этого стиля во многом вписываются основные черты построенных в середине прошлого века в Москве зданий, и в частности, высотных. Но сформировался этот стиль в первой трети XIX века. Что же привело к использованию в Москве — передовой советской столице — этого по сути архаичного стиля, явившегося предвестником краха самого Наполеона I и крушения его империи? Не логично ли то, что почти сразу после смерти Сталина поползла по швам и созданная им система, распад которой удалось приостановить лишь на некоторое время? Разберемся во всем по порядку.

Зарождение сталинской архитектуры не случайно совпало с началом 1930-х годов — периодом централизации всех творческих союзов. Вместо независимых в суждениях и творчестве многочисленных ассоциаций и объединений художников, музыкантов, писателей Сталин учредил

<sup>1</sup> Ампи<sup>р</sup> (от французского *empire* — империя) — завершающая стадия классицизма. Ориентируясь, как и классицизм, на образцы античного искусства как на идеальный эстетический эталон, ампи<sup>р</sup> включил в их круг художественное наследие Древней Греции и Императорского Рима, черпая из него мотивы для воплощения величественной мощи и воинской силы: монументальные формы массивных портиков, военную эмблематику в архитектурных деталях и декоре (воинские доспехи, лавровые венки, орлы и т. д.). Ампи<sup>р</sup> включает в себя и отдельные древнеегипетские архитектурные и пластические мотивы (большие нерасчленённые плоскости стен и пилонов, массивные геометрические объёмы, египетский орнамент, стилизованные сфинксы). Ампи<sup>р</sup> сложился в недрах классицизма, в котором поиски изящной простоты форм и декора постепенно сменяются стремлением к их предельной лапидарности и монументальной выразительности. Крайним проявлением ампи<sup>ра</sup> является проникнутый гражданским пафосом суровый аскетизм архитекторов эпохи Великой французской революции. Выдвинутые ими новые градостроительные и художественные идеи стали основой развития ампи<sup>ра</sup>, получая в различных

странах истолкование, продиктованное местными особенностями общественной и политической жизни. В эпоху империи Наполеона I целям прославления успехов государства служила мемориальная архитектура (триумф. арки, памятные колонны), повторявшая древнеримские образцы. В этот период в архитектуре французского ампира усиливаются черты пышной репрезентативности, нередко приводившей к чрезмерной измелённости деталей, что сказалось и в декоративно-прикладном искусстве.

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

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

Величественные ансамбли и отдельные здания (преимущественно в Петербурге) создают А. Н. Воронихин, А. Д. Захаров, К. И. Росси, В. П. Стасов; в Москве строительство ведётся Д. И. Жилярди,

соответствующие союзы (постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.). Был среди них и Союз советских архитекторов, основанный в июле 1932 г. И с точки зрения любого диктатора это было правильно. Только собрав в одном кулаке все нити управления искусством, можно добиться от его жрецов всего, чего требуется. А требовалось от них полное сосредоточение своих сил на осуществлении сталинской государственной идеологии. Каждый вид искусства со своей стороны обязан был подчиняться ее целям, а деятели искусства — работать по единому методу «социалистического реализма»<sup>2</sup>.

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

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

1) преодоление последствий формализма-конструктивизма, господствовавшего в архитектуре 1920-х годов;



2) критическое освоение классического наследия.

Это был явный поворот со столбовой дороги развития мировой архитектуры, как потом выяснилось, соскальзывание в никуда. А поиск новых форм, которым занимались до 1932 г. различные объединения и ассоциации архитекторов, и вовсе был оставлен за бортом. А ведь сколько было архитектурных сообществ! АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов, ОСА — Объединение современных архитекторов, САСС — Сектор архитекторов социалистического строительства, АРУ, объединяющее архитекторов-урбанистов, ВОПРА — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов и даже ВАНО — Всесоюзное архитектурное научное общество.

Еще в 1920-е годы Москва воспринималась за рубежом как один из центров мировой архитектуры, прежде всего, благодаря активно развивавшемуся в тот период конструктивизму<sup>3</sup>. Отныне конструктивизм был объявлен вредным течением — формализмом. А его лучшие представители, такие как Константин Мельников, подверглись ostracismu и порицанию, да еще и в самых оскорбительных выражениях:

«Вредной погоне за мещанским украшательством, за дешевым эффектом под стать и та фальшивая, псевдореволюционная «новизна», которую стараются насадить мелкобуржуазные формалисты от архитектуры. Самым усердным из них бесспорно является архитектор К. Мельников, «прославившийся» уродливым зданием клуба коммунальников на Стро-

О.И. Бове, А.Т. Григорьевым (особенно характерным для Москвы становится тип небольшого особняка с уютным интерьером). Шонкун своеобразием и поэтичностью отличаются городские особняки и сельские усадьбы русского ампира, где классицистические формы и декор находят органическое воплощение в дереве. Развитие русского ампира тесно связано с деятельностью учрежденной в 1757 г. Императорской Академией Художеств в Петербурге.

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

<sup>2</sup> Социалистический реализм — «художественный метод литературы и искусства, представляющий собой эстетическое выражение социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и созидание социалистического общества. Изображение жизни в свете идеалов социализма обуславливает и содержание, и основные художественно-структурные принципы искусства социалистического реализма», (БСЭ. — М., 1971–1979). Довольно путанное определение, нам кажется более удачной следующая формула, выведенная Львом Копелевым: «Социалистический реализм — это метод прославления нашего партийного руководства в таких эстетических формах, которые были бы понятны и самому партийному руководству».

<sup>3</sup> Конструктивизм — направление в архитектуре 1920-х гг., требовавшее от архитекторов учёта особенностей функционирования зданий, сооружений и комплексов путём создания их рационального плана и оборудования. Архитекторы-конструктивисты (К.С. Мельни-

ков, братья Л.А., В.А. и А.А. Веснины, М.Я. Гинзбург, И.И. Леонидов др.) вели поиски новых приёмов планировки населённых мест и принципов расселения, выдвигали проекты перестройки быта, разрабатывали новые типы общественных зданий (Дворцы труда, Дома Советов, рабочие клубы, фабрики-кухни и т.д.). В архитектуре принципы конструктивизма впервые чётко проявились в созданном братьями Весниными проекте Дворца труда для Москвы (1923): необычный внешний вид здания, в котором выявлена его конструктивная основа — железобетонный каркас; чёткий и рациональный план. Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу «конструирования» окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, её логичных, целесообразных конструкций, а также эстетические качества таких материалов, как металл, дерево, стекло. Показной роскоши буржуазного быта конструктивисты противопоставляли простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм, в чём видели олицетворение демократичности и новых отношений между людьми.



**К. С. Мельников**

мынке. Многие из москвичей и приезжих, попадая в этот район столицы, удивленно пожимают плечами при виде огромных бетонных опухолей, из которых архитектор составил главный фасад, умудрившись разместить в этих наростах балконы зрительного зала. То обстоятельство, что эта чудовищная затея невероятно усложнила и удорожила конструкцию сооружения и обезобразила внешний облик здания, архитектора нисколько не смущает. Его главная цель — выкинуть трюк, сделать здание «ужасно оригинальным» — была достигнута. А это только и нужно «новаторам», подобным Мельникову.

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

...Архитектор К. Мельников успел наделить московские улицы целым рядом своих немислимых зданий. Много столетий назад художник Иероним Босх населил свои полотна скопищами чудовищных уродов, людей с птичьими головами, пернатых горбунов, крылатых гадов, отвратительных двуногих. Но даже самое болезненное

средневековое воображение, самые мрачные фантазии Босха бледнеют перед творениями архитектора Мельникова, перед уродством его сооружений, где все человеческие представления об архитектуре поставлены вверх ногами. Чтобы убедиться в сказанном, достаточно посмотреть хотя бы на «дом», который построил этот архитектор в Кривоарбатском переулке. Этот каменный цилиндр может быть местом принудительного заключения, силосной башней, всем чем угодно, только не домом, в котором добровольно могут селиться люди.

И вот этакая «архитектура вниз головой», вопреки всем ожиданиям, оказывается «последним словом» художественного «новаторства». Архитектор Мельников неумоимо творит новые карикатурные проекты, в которых поражает своих ахающих коллег «ниспровержением архитектурных канонов», эти проекты становятся предметом многотуманных экспертиз, а «направление» Мельникова — предметом подражания восхищенных учеников.

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

Те же авторы бьют прямой наводкой и по Ивану Леонидову:

«На ложном пути стоит и архитектор Леонидов. Ему было поручено спроектировать колхозный культурный центр в противовес старому

*И. И. Леонидов*

сельскому центру — церкви. Архитектор должен был расположить зрительный зал, ряд клубных комнат и т.д. с учетом конструкции, техники и возможностей, которыми располагает колхоз, а также эксплуатационных требований. Это — большая и почетная, но трудная задача, от решения которой отказались многие наши видные архитекторы.

Не решил ее и товарищ Леонидов. Данный в его проекте план оказался неудобным. Освещение распределено неравномерно и дисгармонизирует с размерами помещения. Темен центральный коридор. Конструкции (сложный деревянный каркас, железобетон) — не колхозного типа. Не годится для колхоза и плоская крыша. В общем, ничего не получилось.

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

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

Никто не посмеет сказать, что в наших условиях погибают таланты. Мы

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

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

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

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





*А. В. Щусев*

Поначалу он собрал их на съезд вновь созданного союза, состоявшийся в 1934 г. Выступивший на представительном собрании Алексей Щусев подтвердил общность понимания проблемы: «Общественные и утилитарные сооружения Древнего Рима по своему масштабу и художественному качеству — единственное явление этого рода во всей мировой архитектуре. В этой области непосредственными преемниками Рима являемся только мы, только в социалистическом обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства».

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

Архитекторы побывали во Франции, Италии, Греции, а также в сирийском Баальбеке и Стамбуле. Привлекает внимание география поездок: не Германия, не Англия, не сканди-

навские страны. В этом было конкретное указание — какое именно наследие надо осваивать: Древнего Рима и Древней Греции, с французской приправой. Зодчим предстояло за десять-двадцать лет пройти путь, для «освоения» которого обычно требуются века.

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

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

Овладеть культурным наследием — это не значит хорошо изучить прошлое и уметь грамотно варьировать в своих работах отдельные элементы его. Вопрос ставится иначе. Надо отказаться от слепого подражания классике. Разрешая определенную архитектурную задачу, необходимо исходить не из классических канонов, а из назначения сооружения, его идейного содержа-



*К. С. Алабян*

ния, расположения — одним словом, из тех реальных факторов, которые определяют данный архитектурный организм» — делился своими передовыми мыслями Каро Алабян на собрании в Союзе советских архитекторов, посвященном обсуждению статьи газеты «Правда» под красноречивым названием «Какофония в архитектуре».

Вернувшиеся на родину архитекторы не только рассказывали о творческой командировке тем своим коллегам, кому не посчастливилось познакомиться с лучшими образцами буржуазной культуры и искусства. Они сразу включились в работу. Результаты — построенные в Москве здания — не заставили себя ждать. Это и ставший символом архитектуры 1930-х гг. Театр Красной Армии (1934—1940, К. Алабян), и жилой дом № 25 на Тверской улице (1933—1936, А. Буров), и Речной вокзал (1937, А. Рухлядев), и Концертный зал им. Чайковского (1940, Д. Чечулин и др.) и многие другие здания, построенные под влиянием лучших образцов античного зодчества.

Активно работали в Москве и представители старшего поколения, в частности, Иван Жолтовский (1867—1959), не нуждавшийся в членстве во вновь созданной сталинской академии, т. к. действительным членом императорской Академии художеств он стал еще в 1909 г. В своих московских постройках Жолтовский мастерски использовал композиционные приемы и архитектурные мотивы эпохи Возрождения (дом Скакового общества на Скаковой аллее, 1903—1905 гг.; особняк Тарасова



*И. В. Жолтовский*

на Спиридоновке, 1909—1912 гг.). Стиливым пристрастием Жолтовского было палладианство, названное так по имени итальянского зодчего Андреа Палладио (1508—1580). Вот почему Жолтовский оказался востребован Сталиным, особенно в период «освоения классического наследия», и строил свои дома на главных магистралях и площадях красной Москвы. Образец палладианства в столице — возведенный по проекту Жолтовского дом № 13 на Моховой улице (1934 г., на месте снесенной церкви св. Великомученика Георгия, что на Красной горке — рядом с гостиницей «Националь»). Жолтовский расположил свой дом на красной линии будущей Аллеи Ильича, которая должна была вести к Дворцу Советов.

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

Декорирующий фасад дома на Моховой улице наполнен крупными формами: гигантский коринфский ордер с восемью полуколоннами, определяющий одновременно и большие пространства внутренних объемов здания. Ордер дома перекликается с лучшими образчиками дореволюционной архитектуры — портиком Большого театра и колоннадой Музея изобразитель-



*Москва, Моховая ул., д. 13*

ных искусств (парадную лестницу которого спроектировал тот же Жолтовский).

А тем временем шла работа по созданию генерального плана реконструкции Москвы, начатая еще в 1931 г., после июньского пленума ЦК ВКП(б), посвященного вопросам коренной перестройки советской столицы.

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

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





*Проект нового центра Москвы, 1935 г.*

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

Как видно из сталинских указаний, говоря о реконструкции Москвы, он оперирует в основном экономическими терминами. Конкретный архитектурный стиль он не называет. И это вроде бы неплохо. Создается видимость свободы творчества. В подтверждение чего объявляется конкурс на лучший план реконструкции,

<sup>4</sup> Москва. — М., 1948.

для участия в котором приглашаются и зарубежные зодчие — Ш. Ле Корбюзье, К. Мейер и другие. Но в итоге в 1933 г. предпочтение отдается своим — авторской группе В. Семенова и С. Чернышева. После неоднократных доработок, вызванных вмешательством в процесс самого Сталина, «сталинский генеральный план реконструкции Москвы» (как его назвали), наконец-таки, 10 июля 1935 г. был утвержден Советом народных комиссаров СССР и ЦК ВКП(б).

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

1. Строительство Дворца Советов.
2. Строительство метрополитена.
3. Создание новой транспортной системы.
4. Обводнение Москвы системой канала Москва-Волга. Сооружение новых мостов и набережных.
5. Озеленение Москвы. Создание Центрального и районных парков культуры и отдыха. Возведение нового стадиона в Измайлове.

Планы были громадные. И для их осуществления Москву нужно было изрядно подчистить, и, как следует из приведенных выше указаний товарища Сталина, оставить лишь некие «основы». Таким образом, большевики развязали себе руки в уничтожении старой Москвы. А тем немногим, кто попробовал выразить беспокойство, вождь сказал: «Не волнуйтесь, мы построим лучше!». Но лучше ли? Перечень уничтоженных в прошлом веке памятников архитектуры Москвы безбрежен, как перспектива построения коммунизма: Чудов монастырь в Кремле, Казанский собор,

Воскресенские ворота Китай-города, Никитский и Страстной монастыри, Сухарева башня, историческая застройка Охотного ряда, Тверской улицы и многое другое... Урон, нанесенный большевиками Москве, не сравнится с ущербом, вызванным какой-либо оккупацией.

Нельзя согласиться и с одним из главных тезисов инициаторов разрушения Москвы — поскольку Москва более двух веков не была столицей (с 1712 по 1918 г.), то сложившаяся к началу двадцатого века ее застройка уже не могла отвечать возложенным на нее советской властью столичным представительским функциям. Действительно, Петербург с этой точки зрения более приемлем для статуса главного города страны, поскольку и строился как будущая имперская столица. Для Москвы перенос столицы не обошелся без последствий — с 1714 до 1730-х гг. по указу царя Петра I постройка каменных зданий в Москве была запрещена, как и в других городах Российской империи, кроме Петербурга. Но это не означает, что старую Москву, ставшую вновь столицей, следовало извести на корню. Ведь мировая история знает немало примеров, когда столица государства строится абсолютно в новом месте, без ущерба для сложившейся архитектуры. Но другого пути, видимо, большевики себе не представляли, потому как разрушение было следствием их идеологии — «весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем...». Главные слова здесь — «разрушим до основания». В рамках этого девиза действия Сталина представляются вполне логичными.

Итак, самой главной и определяющей дальнейшее развитие Москвы



*Храм Христа Спасителя,  
арх. К. А. Тон*



*Разрушение Храма  
Христа Спасителя, 1931 г.*



частью плана было возведение первого советского небоскреба — Дворца Советов. Впервые инициативу о необходимости строительства дворца озвучили еще при Ленине, в 1922 г. Но тогда, видимо, было не до этого.

А в 1931 г. начали, как всегда, с решения оргвопросов. Были учреждены Совет строительства и Управление строительством Дворца Советов. Но наиболее представительным органом стал Временный технический совет вышеназванного управления. Членами совета являлись не только сами зодчие, но и виднейшие представители других видов искусств: от писателей — Максим Горький, от художников — Игорь Грабарь, от скульпторов — Сергей Меркуров, от деятелей театра — Константин Станиславский, Всеволод Мейерхольд и другие. Так была обозначена истинная «всенародность» процесса создания дворца.

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

В мае 1931 года на заседании Временного технического совета

для возведения дворца единогласно был выбран Охотный ряд. Но Совет строительства (т. е. товарищ Сталин) с этим вариантом не согласился и повелел вновь собраться и обсудить все возможные варианты. Вновь принялись заседать и решили: «...признать как более или менее вероятные точки строительства Дворца Советов — Китай-город, затем Охотный ряд и Болото и на последнем месте храм Христа Спасителя»<sup>5</sup>.

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

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

<sup>5</sup> Эйгель И. История создания и разрушения храма Христа Спасителя // Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 7.



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



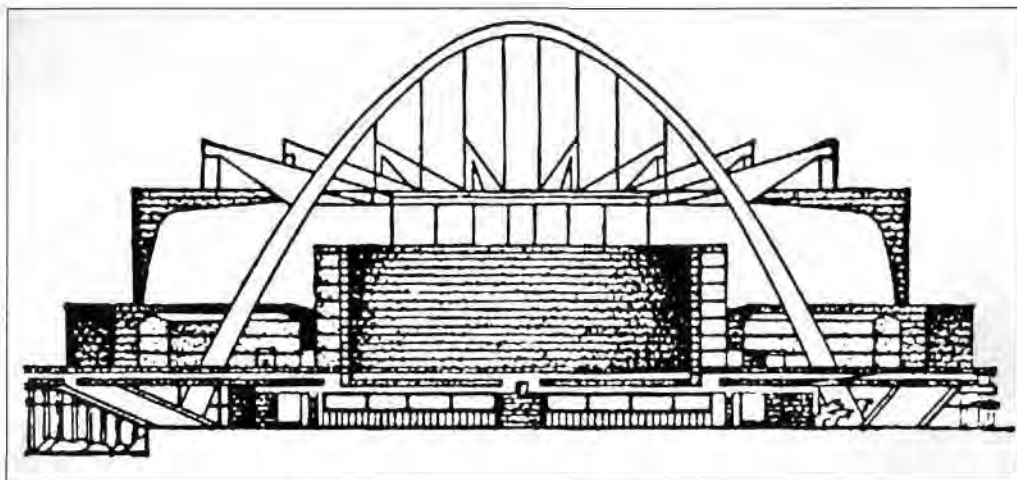
*Дворец Советов,  
арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.*

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

В одном из постановлений Совета строительства говорилось: «Здание Дворца Советов должно быть размещено на площади открыто, и ограждение ее колоннадами или другими сооружениями, нарушающими впечатление открытого расположения, не допускается... Преобладающую во многих проектах приземистость здания необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения. При этом желательно дать зданию завершающее возглавление и вместе с тем избежать в оформлении храмовых мотивов... Монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов, долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки, не нашли своего законченного решения ни в одном из представленных проектов. Не предпринимая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры...»<sup>6</sup>.

При дальнейшем уточнении задач строительства, сформулированном в сталинских указаниях, предпо-

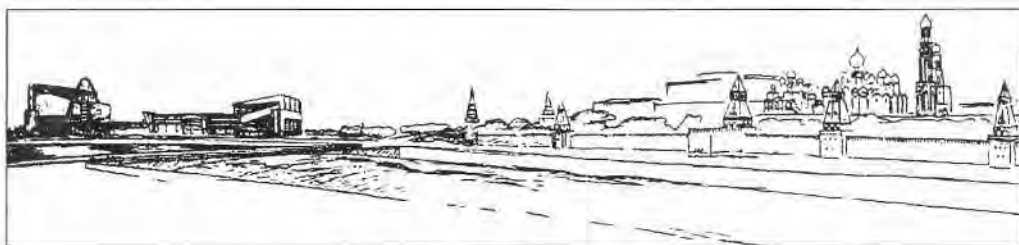
<sup>6</sup> *Постановление Совета строительства Дворца Советов от 28 февраля 1932 года «Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов СССР в г. Москве».*



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

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

Несмотря на отбор, на второй тур конкурса было представлено 160 проектов, включая 12 заказных и 24 внеконкурсных, а также 112 проектных предложений; 24 предложения поступили от иностранных участников, среди которых были всемирно известные архитекторы: Ш. Ле Корбюзье, В. Гропиус, Э. Мендельсон. Ясно



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



обозначившийся к этому времени поворот советской архитектуры к классическому наследию прошлого обусловил и выбор победителей. В феврале 1932 г. высшие премии были присуждены архитекторам И. Жолтовскому, Б. Иофану, Г. Гамильтону (США).

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

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

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

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

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

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

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

Неудивительно, что в мае 1933 г. Совет строительства Дворца Советов

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



принял за основу проект Бориса Иофана<sup>8</sup>. Таков был и окончательный выбор Сталина. Но работа Иофана не была признана полностью совершенной. На основе доработок, которые он должен был внести в свой проект, предполагалось в результате создать своего рода идеальный дворец: «На заседании Совета строительства, руководимого В.М. Молотовым, была высказана и сформулирована плодотворная и смелая идея синтеза двух искусств — архитектуры и скульптуры. В международных рекордах советских летчиков, в борьбе за урожай на советских полях — во всем воплощена мудрость, во всем живет гений великого вождя народов — Сталина. В этом залог успеха каждого советского начинания.

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

Надо рассматривать Дворец Советов как памятник Ленину.

Поэтому не надо бояться высоты. Идти в высоту.

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

Надо завершить здание мощной скульптурой Ленина.

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

На устоях круглых башенных ярусов, ниже статуи Ильича, нужно поставить четыре скульптурные



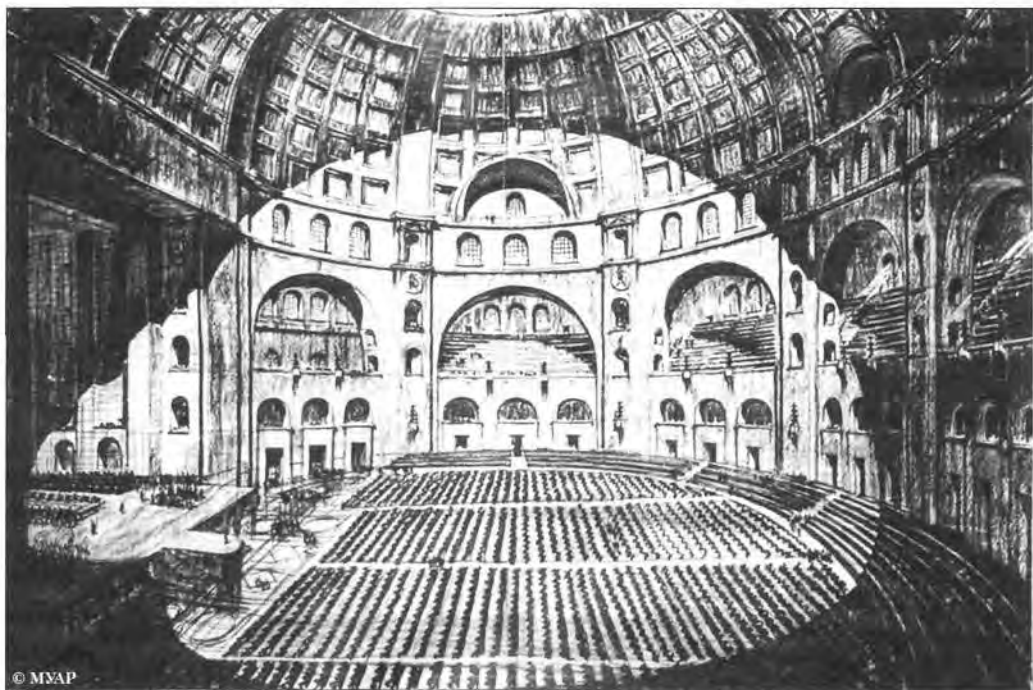
<sup>8</sup> **ИОФАН** Борис Михайлович (1891–1976).

Учился в художественном училище в Одессе (1903–1911), затем работал в Санкт-Петербурге под руководством старшего брата, архитектора Дмитрия Иофана (1885–1961). В 1914 г. выехал в Италию, где получил образование в Высшем институте изящных искусств в Риме (1916) и Римской школе инженеров (1919). Работал в мастерской известного римского архитектора А. Бразини. Самостоятельные проекты римского периода выполнены Иофаном в стилистике неоклассицизма и в духе римской барочной архитектуры (проект здания советского посольства в Риме, 1922–23, и др.).

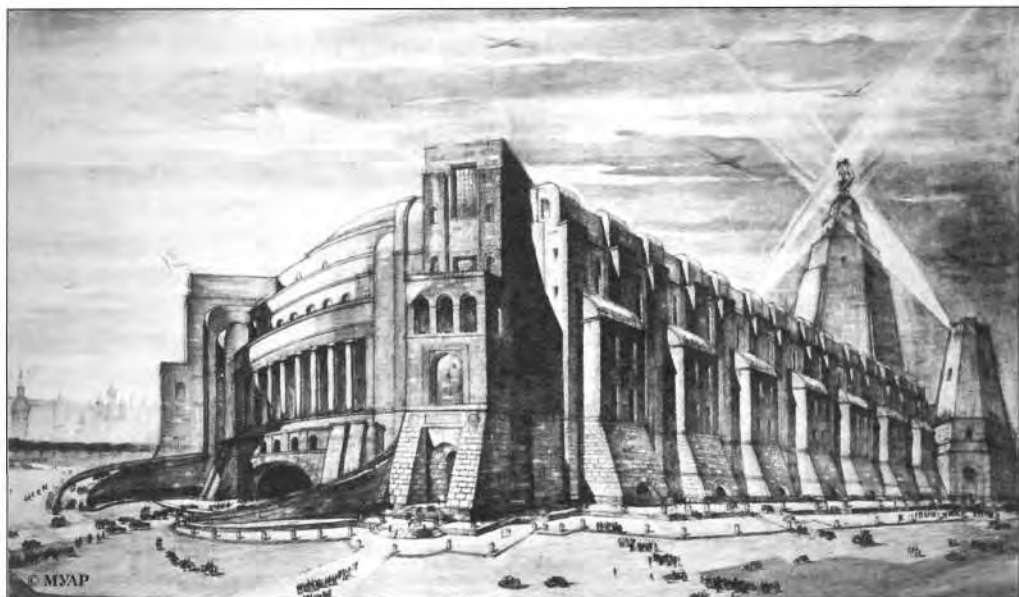
В 1924 г. вернулся в Советский Союз, где немедленно принялся за работу: квартал опытно-образцовых домов на Русаковской улице (1924–1925), Опытная станция при Химическом институте им. Карпова (1926–1927), учебный городок Академии им. К.А. Тимирязева (1927–1931). В работах этого периода (многие совместно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



*Проект Дворца Советов,  
арх. А. Бразини, 1934 г.*



*Проект главного зала Дворца Советов,  
арх. А. Бразини, 1934 г.*



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



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

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

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

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

Свой успех в глазах Сталина Иофан закрепил своим участием в проектировании советских павильонов на Всемирных выставках в Париже (1937) и в Нью-Йорке (1939). Другие работы: станция метрополитена «Бауманская» (1939–1944), лабораторный корпус Института физических проблем на Воробьевском шоссе (1944–1947; совм. с Е. Н. Стамо), Институт нефти и газа (1949–1956), Государственный институт физической культуры в Измайлове

группы — они должны выразить идеи международной солидарности пролетариата, идеи Коммунистического Интернационала.

Все эти предложения товарища Сталина были решением единственно возможным, единым и целостным. Оно вытекало из принципиальных разногласий творческого коллектива, оно снимало эти разногласия и открывало путь дальнейшим плодотворным исканиям. Как только было решено, что Дворец Советов — это памятник Ленину ...творческие устремления архитекторов приобрели конкретность, цель стала понятна и ясна»<sup>9</sup>.

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

Последний вариант Дворца Советов выглядел как самое большое здание на земле. Его высота должна была достигать 415 метров при общем объеме 7500 тыс. м<sup>3</sup> — выше самых высоких сооружений своего времени: Эйфелевой башни и небоскреба Эмпайр-стейт-билдинг. Проект Иофана при участии Щуко и Гельфрейха сохранил ранее заложенный принцип решения, при котором, по мнению авторов, увеличение высоты отдельных ярусов подчеркивает устремленность ввысь и более строгое соотношение со статуей, для которой здание служило основанием. Сложность этого проекта была очевидной: необходимо было не только совместить ра-

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

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

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

Адольф Гитлер захотел выстроить новый Берлин, центр которого должен был заполниться грандиозными дворцами: зданиями рейхсканцелярии, верховного командования вермахта, партийной канцелярии, дворцом самого Гитлера и Домом собраний. Лишь одно мешало осуществлению планов — старый рейхстаг. Он занимал столь нужное для строительства место. Архитекторы предложили снести никчемное здание, как и многие другие стоящие здесь дома (как они были похожи в этом на своих советских коллег!). Но фюрер с ними не согла-

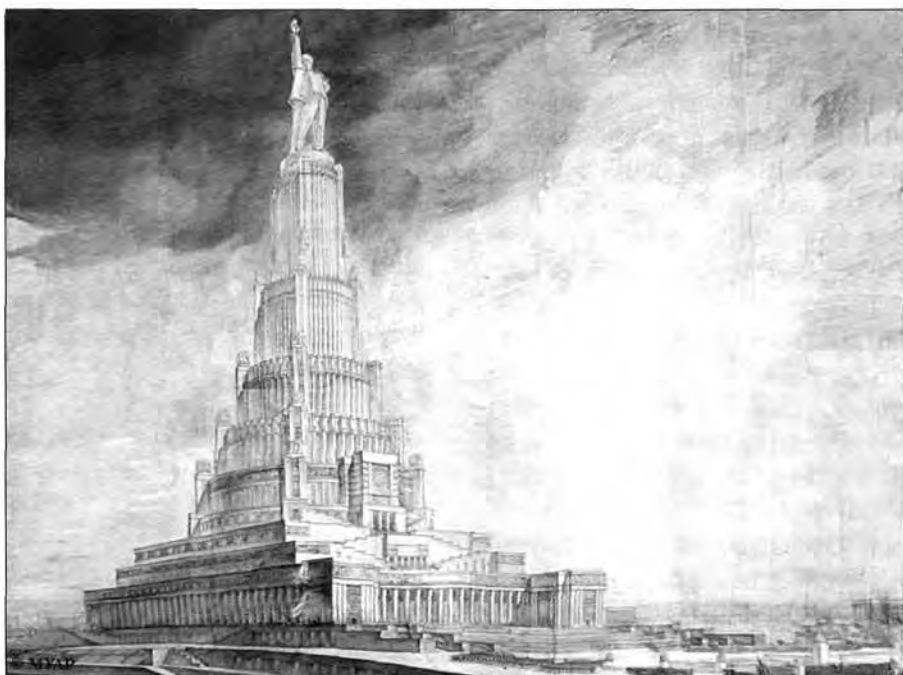
(1964–74). Автор неосуществленного проекта высотного здания МГУ на Воробьевых горах (1948). Руководил проектированием жилой застройки в Марьиной Роще, Северном Измайлове, Сокольниках (1955–70).

<sup>9</sup> Атаров Н. Дворец Советов, М., 1940.

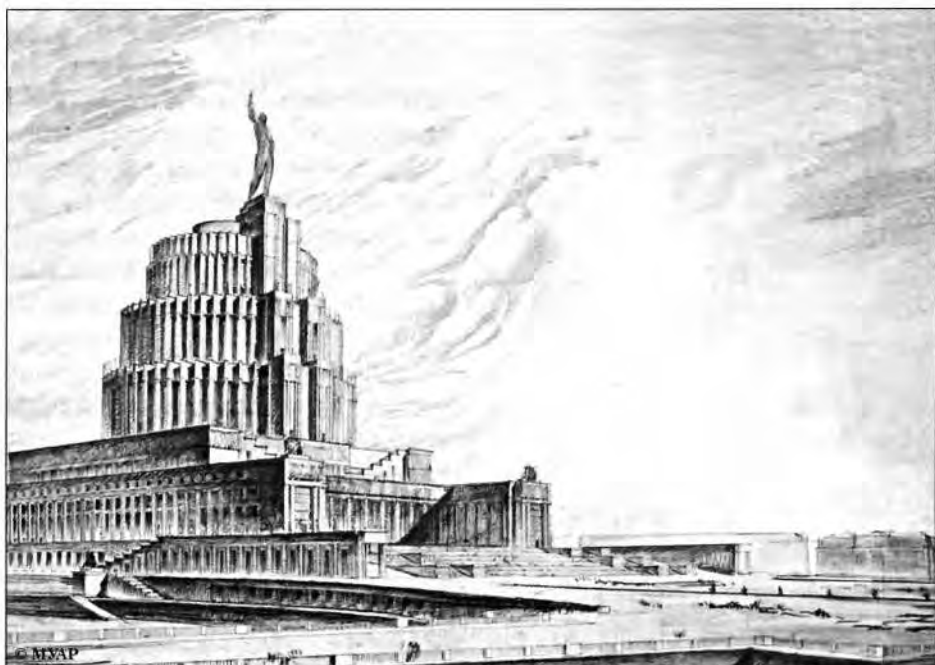




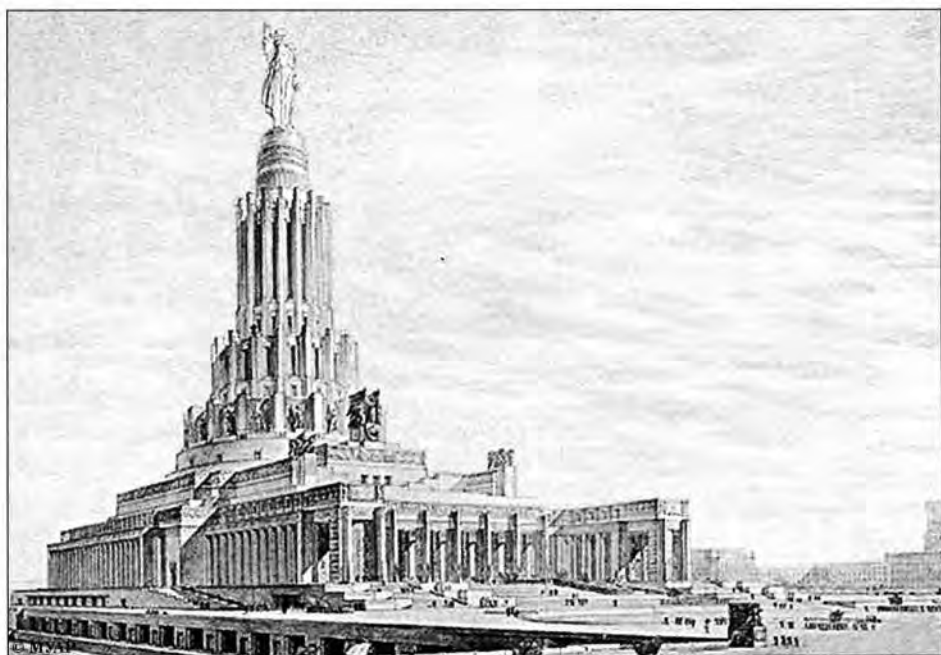
*Перспектива Дворца Советов,  
арх. Б.М. Иофан, 1932–1940 гг.*



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



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



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



*Альберт Шпеер*

сился, предложив использовать здание старого германского парламента под библиотеку и прочие сопутствующие цели. Новый дом для парламента должен был вместить гораздо большее число депутатов, т.к. по планам прагматичного фюрера их количество неизбежно бы выросло в связи с приростом немецкого населения и германской территории.

По мнению Гитлера, сосредоточие в центре столицы перечисленных зданий должно было стать сердцевиной тысячелетнего рейха, призванной на много веков вперед символизировать достигнутое величие.

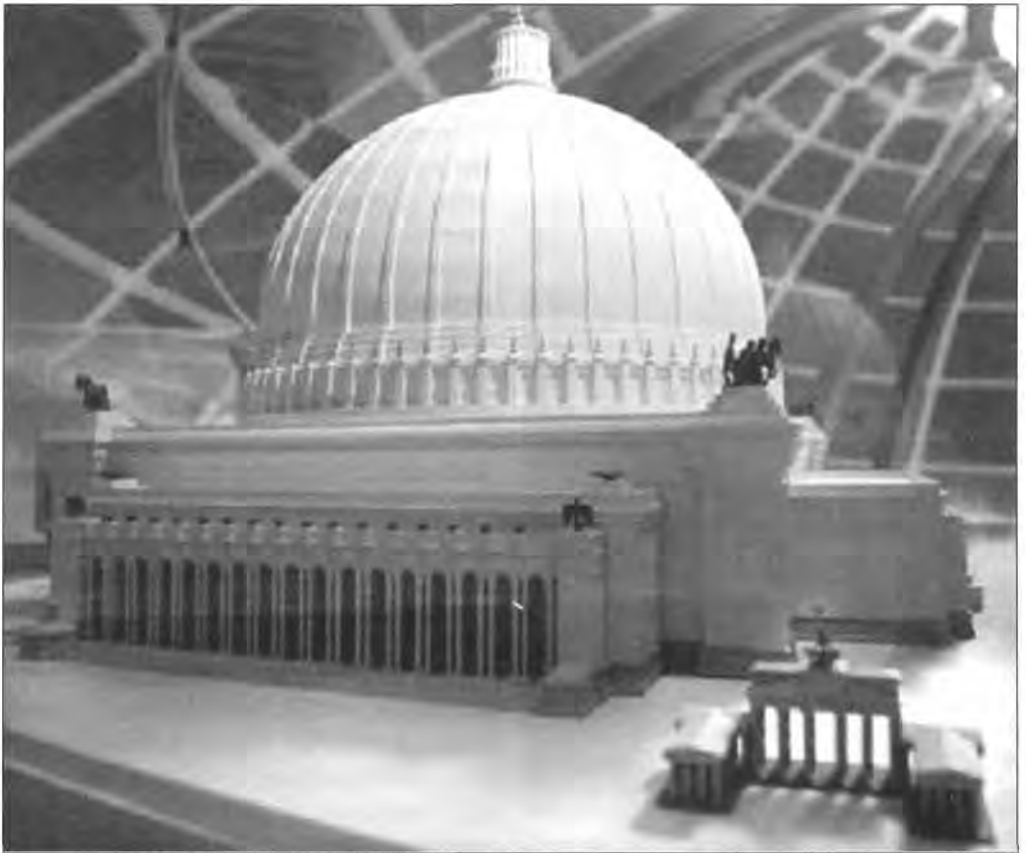
Более всего отвлекало на себя внимание Гитлера проектирование Дома собраний, более известного как Купольный дворец. Это было бы самое большое здание в мире. Как видим, гигантомания свойственна многим диктаторам. Площадь Купольного дворца в проекте достигала астрономической цифры — 21 000 000 квадратных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

Интересно, что на всех чертежах дворца, выполненных придворным архитектором Шпеером и представленных Гитлеру на обозрение, была приписка: «Разработано на основе идей фюрера». Вождь немного пожурил зодчих за эту вольность, сказав, что он всего лишь набросал примерную схему, а истинный автор — Шпеер. Но Шпеер упорно не соглашался, заявив, что автором является любимый фюрер. «Гитлер воспринял мой решительный отказ приписать себе авторство не без внутреннего удовлетворения», — писал Шпеер позднее. Гитлеру так понравился макет будущего дворца, что он не скрывал своего



восторга. Еще в 1924 г., когда он сидел в тюрьме, идея сооружения дома-гиганта в центре Берлина засела у него в голове. Правда, тогда сокамерники подняли его на смех. Теперь же желающих посмеяться не нашлось.

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



*Модель Купольного дворца в Берлине, арх. А. Шпеер, 1938 г.  
На первом плане — Бранденбургские ворота*



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

«Его явно огорчила перспектива, что он не воздвигнет величайшее монументальное здание в мире, и вдобавок угнетало сознание, что не в его власти отменить замысел Сталина, издав какой-нибудь указ. В конце концов, он утешился мыслью, что его здание будет отличаться от сталинского дворца уникальностью. Он говорил: «Подумаешь, какой-то небоскреб — чуть меньше, чуть больше, чуть ниже или выше. Купол — вот что отличает наше здание от всех остальных!», — вспоминал Шпеер в тюрьме Шпандау, где он находился в заключении с 1945 по 1966 г.

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

ровского же дворца двухсоттридцатиметровый в высоту купол венчался сорокаметровым фонарем с орлом на макушке.

В чем гитлеровское здание превосходило его сталинский антипод, так это в количестве людей, помещавшихся внутри, — до 180 тысяч человек стоя! Эти массы людей должны были собираться здесь, чтобы внимать речам Гитлера.

Подобно Дворцу Советов, Купольный дворец воплотил бы в себе все идейные черты культового сооружения, но если проект московского небоскреба навевает церковные мотивы уже чисто внешние, то с Купольным дворцом сложнее: тут религиозная тематика заложена внутри. Идейно отправной точкой для него служил собор святого Петра в Риме с его всемирным значением для католического христианства. Но, поскольку дворец Гитлера по внутреннему объему в семнадцать раз превышал римский собор, то и значение его для всего мира также должно быть несравнимо выше, чем у этого религиозного сооружения. Если же говорить о внешнем прообразе Купольного дворца, то это пантеон в Риме. В проекте дворца отчетливо прослеживаются его основные черты: сам купол (диаметр 250 метров), круглое отверстие наверху, открывающее путь естественному освещению (диаметр 46 метров).

Как и в Москве, где к Дворцу Советов должен был вести широкий, проломленный через весь город проспект, берлинский дворец также являлся завершающей точкой, которой заканчивалась Парадная улица Гитлера (фюреру очень хотелось иметь и у себя свои Елисейские поля).



### ***Конец карьеры.***

*Альберт Шпеер*

*в зале Нюрнбергского трибунала, 1946 г.*



*Проект Дворца Советов, разрез,  
арх. Б.М. Иофан и др., 1932–1940 гг.*



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

Так же как и в Москве, площадку под строительство в Берлине подготовили довольно быстро, снеся для этого старую застройку, правда, культовых сооружений, подобных Храму Христа Спасителя, там не взрывали. Зато изготовили макет здания в натуральную величину (впоследствии он сгорел во время бомбежек Берлина союзнической авиацией), закупили за валюту (бывшую в дефиците в условиях подготовки к войне) гранит в Швеции и Финляндии. Началом строительства должна была стать закладка первого камня в основание будущего сооружения в 1940 г., а закончить эпопею планировалось в 1950 г., т.е. позднее, чем было задумано Сталиным. Интересно, что Гитлер выдвигал подобные сроки, уже зная о предстоящей войне с Советским Союзом. Он не мог не представлять себе громадный объем расходов на строительство и что эти расходы повлияют и на финансирование военной компании. Но, видимо, фюрер так был уверен в близком разгроме СССР, что не сомневался в своих планах.

Аналогично Дворцу Советов, Купольный дворец должен был зеркально отражаться в воде, отчего его воздействие на окружающих еще более бы усилилось. Поэтому Гитлер пошел еще дальше Сталина, не планировавшего расширять русло Москвы-реки, а захотевшего лишь сделать из Москвы порт пяти морей, и решил превратить реку Шпрее в озеро. Если бы идея озера воплотилась, то Купольный дворец оказался бы с трех сторон окруженным водой. А с четвертой стороны

открывалась бы огромная площадь имени Адольфа Гитлера.

Использование площадей, образованных после строительства дворцов, и в Москве, и в Берлине имело одну цель — устройство массовых первомайских демонстраций (в гитлеровской Германии это тоже был большой праздник), а также всякого рода митингов и шествий. Но в Берлине площадь должна была быть несоизмеримо больше и вмещала бы до миллиона человек.

Строительство Дворца Советов на месте взорванного для этой цели Храма Христа Спасителя превратилось в самостоятельную хозяйственно-экономическую и научно-исследовательскую отрасль. В ее системе функционировали специальные лаборатории по оптике и акустике, по разработке специальных материалов: стали ДС (Дворец Советов), кирпича ДС, действовали механический и керамзитобетонный заводы, к строительной площадке была подведена специальная железнодорожная ветка. Специальными постановлениями Совета народных комиссаров СССР и Совета труда и обороны строительство Дворца Советов было объявлено ударной стройкой. К концу 1939 г. успели лишь вырыть огромный котлован и зарыть в землю арматуру из специальной стали. Денег, требуемых на строительство, как и в Германии, решили не экономить...

Кстати о деньгах. Обращает на себя внимание такой занятный факт: в июле 1939 г. на специально созванном пленуме Союза советских архитекторов начальник управления строительства Дворца Советов

товарищ Прокофьев выразил свою обеспокоенность отсутствием финансового расчета стоимости здания, а также технического проекта. Среди проблем была названа и неопределенность детальной проработки интерьера дворца и внутренней отделки его многочисленных помещений. Сегодня остается неясным, как при таком подходе могло быть осуществлено строительство Дворца Советов к запланированному 1942 г.

Декоративное убранство дворца не могло не поражать своим размахом. Одних только картин было предусмотрено столько, что измеряли их количество квадратными метра-



*Перспектива Дворца Советов, арх. Б.М. Иофан, 1932–1940 гг.  
На первом плане — Боровицкая башня Кремля и Пашков дом*



*П. Д. Корин*

ми — 18 тысяч квадратных метров масляной живописи! 12 тысяч фресок, 4 тысячи мозаик, 20 тысяч барельефов, 12 скульптурных групп до 12 метров высотой, 170 скульптур до 6-ти метров и т.д.

К внешнему оформлению дворца привлекли и лучших художников, в частности потомственного иконописца Павла Корина. Ему поручили работу над монументальным мозаичным фризом «Марш в будущее», колоссальным по своим размерам. А 10 сентября 1937 г. Корин записал в своем дневнике: «Все мои вещи из экспозиции в Третьяковской галерее сняты. На днях сняли и портрет Горького. Дали бы мне люди в зрелом возрасте сделать то, что мне предназначено сделать!». Что имеет в виду под своим предназначением Корин? Уж конечно, не «Марш в будущее», о работе над которым бойко рассказывали советские газеты. Главной картиной художника стала так и не законченная им «Русь уходящая. Реквием». При советской власти она и не могла быть закончена. Более того, впервые во всей полноте результаты работы Корина над этой картиной были показаны в Третьяковской галерее лишь в 1993 г.!

Проявившаяся в работе над дворцовым фризом двойственность положения Павла Корина выразилась в том, что свойственные его творческой манере патетическая тональность, гигантомания оказались востребованными официальной идеологией. Его творчество, как это ни странно, вписывалось в социалистический реализм. Корин — один из немногих советских художников, привлеченных к оформлению послевоенных стан-



ций метро, ставшим олицетворением триумфа победителей. Но вместе с тем, в «Марше в будущее» символика мифов соцреализма доводится автором до некой парадоксальной кульминации. Корин весьма канонически разрабатывает тему «светлого пути». Мотив победного шествия дан у него в максимальной смысловой определенности, однако, вся гуманистическая подоплека, изначально искренний утопизм соответствующих образных представлений теперь поглощаются крайней гипертрофией внешнего выражения. Поступь обнаженных гигантов с экстатически поднятыми руками выглядит наподобие устрашающего обряда языческих инициаций, не оставляя даже самого малого места наивной улыб-



*«Марш в будущее», эскиз мозаичного фризa для Дворца Советов.*

*П.Д. Корин, 1937 г.*



**Строительство Дворца Советов  
на месте взорванного Храма Христа Спасителя,**  
с картины худ. В.В. Рождественского «Московский пейзаж. Стройка», 1936 г.

<sup>10</sup> Морозов А.И. *Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х гг.* М., 1995.

ке веры в человеческое блаженство каждого. Павел Корин как бы останавливает своих зрителей непосредственно у критической черты, за которой — очевидный крах советского мифа<sup>10</sup>.

Однако война нарушила планы архитекторов и художников. В 1941 г. строительство Дворца было приостановлено и уже не возобновлялось. Работа же над проектом Дворца Советов (на бумаге) продолжалась. Находившийся в эвакуации Борис Иофан также не сидел сложа руки: он занялся проектированием Дворца Советов, но уже не для Москвы, а для тылового Свердловска.

22 июня 1941 г. стало не только началом тяжелейшей по своим последствиям войны, нанесшей непоп-

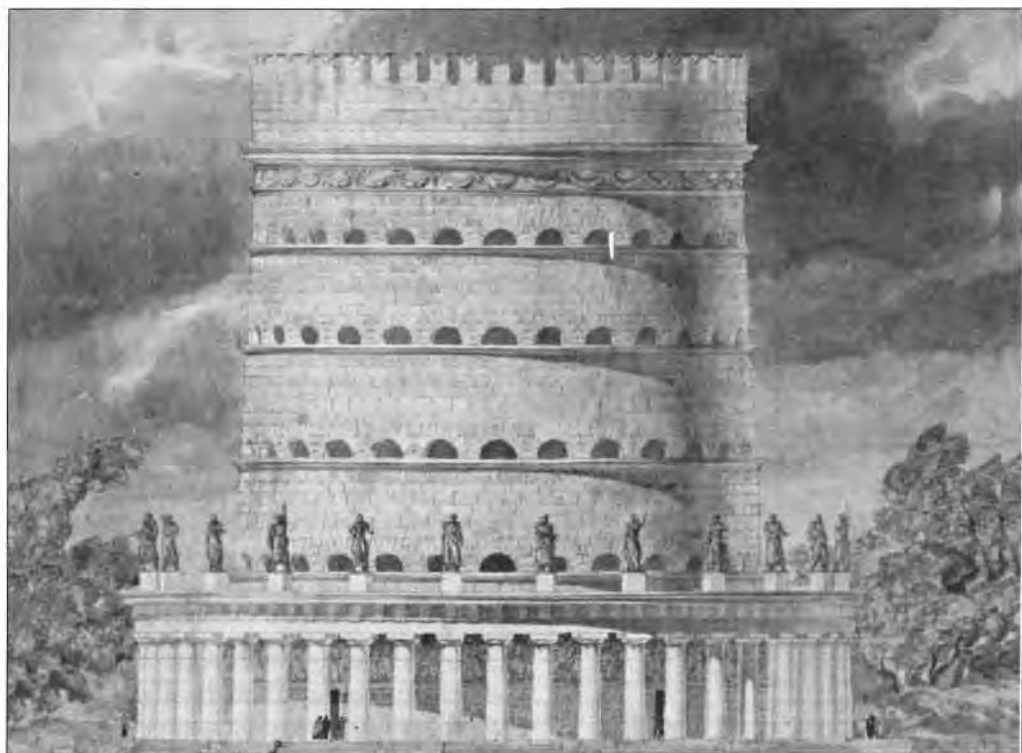
равимый урон в том числе и культурным ценностям нашего народа. Нападение гитлеровской Германии на Советский Союз стало той весомой причиной, которая вынудила Сталина, отбросив всякие условности, обратиться напрямую к народу. В своей речи на параде 7 ноября 1941 г. вождь впервые апеллировал к памяти великих пращуров, сокрушивших когда-то врага: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова». Речь эта стала в буквальном смысле судьбоносной. И даже, несмотря на то, что в условиях стоявшего в тот день мороза операторская камера отказала и сталинскую речь не удалось записать, вождь без всяких уговоров согласился повторить все сказанное уже в помещении. Для этого ему пришлось надеть шинель и фуражку. Но и после второй записи выяснилось, что качество ее слишком низкое. И тогда вождь в третий раз (случай ни до, ни после не повторявшийся) прочитал свою речь. И операторам ничего за это не сделали! Описанный эпизод говорит о сверхзначимости, приданной Сталиным словам о великих предках.

Патриотический посыл к обществу был бы невозможным до войны, когда русская история, согласно школьным учебникам и академическим монографиям, была уподоблена непрерывной борьбе за возникновение единственно справедливого пролетарского государства. Отныне многовековое становление русского

государства, превращение его в российскую империю стало частью истории советской. Сталин спешит и действием подтвердить изменение ориентиров: он приказывает своему секретарю Поскребышеву повесить в кремлевском кабинете портреты Суворова и Кутузова, которые отныне будут соседствовать с изображениями Ленина, Маркса и Энгельса. Ход, надо сказать, удачный. Во многих мемуарах военного времени находим мы свидетельства посетителей сталинского кабинета, где они впервые увидели и запомнили портреты русских полководцев.

Важно отметить, что поворот в государственной идеологии стал объективным следствием создавшейся ситуации, объединившей и власть, и народ в борьбе против немецко-фашистских оккупантов. Вопрос буквально стоял о жизни и смерти. В результате великой войны на политической карте мира из двух государств могло остаться лишь одно: Советский Союз или Германия. Советский народ остался один на один с захватчиками, об открытии второго фронта будущими союзниками тогда еще и речи быть не могло. К кому же обращаться в таких условиях? Естественно, что власть должна обратиться к народу, а народ с именем этой власти на устах должен заступиться за родную страну, вспомнив при этом богатейший опыт своих предков по защите отечества.

Обращение к историческим истокам ознаменовало собою изменения в развитии всех областей советского искусства, в том числе и в зодчестве. Тогда впервые и были брошены семена, приведшие впоследствии к «ис-



*Проект Пантеона героям Великой Отечественной войны,  
арх. Г.П. Гольц, 1942–1943 гг.*

пользованию традиций русской национальной архитектуры».

В странах, где приближенность к правящему режиму является основным стимулом для творческих людей, им не надо специально указывать, кого именно из исторических персонажей следует прославлять литературными, живописными и скульптурными средствами. Почти сразу после ноябрьской речи вождя то в одной, то в другой области искусства стали проявляться ее последствия. Кинофильмы и картины, оперы и романы, памятники и поэмы — и все на сюжеты из русской истории. Не могли не откликнуться и архитекторы.

В начале 1942 г. Союз советских архитекторов объявил конкурс на со-

здание проектов Пантеона в честь героев Великой Отечественной войны. Лучшие проекты были показаны в Москве в 1942—1943 гг. Многие из них были ориентированы в своих архитектурных решениях на высотный силуэт того же Дворца Советов.

Впервые так явно среди прочих проектов были выделены работы, в той или иной степени интерпретирующие формы древнерусской архитектуры — шатровые церкви, намогильные курганы. Объединяло проекты и присутствие в них пространственного размаха, классической простоты, так характерных для русского триумфального зодчества. Местом для возведения Пантеона, так, впрочем, и оставшегося на бумаге, подавляющее число авторов выбрало Ленинские горы. И хотя Пантеон так и не был построен, главное произошло — окончательный выбор направления, по которому теперь следовало идти деятелям советского искусства, и в частности, архитекторам.

Великая Отечественная война закончилась триумфальной победой, на алтарь которой было положено неимоверное число людских и материальных ресурсов. Но даже во время войны в Москве не прекращалось строительство метро. А для окончательного выполнения сталинского плана реконструкции Москвы 1935 г. необходимо было еще достроить Дворец Советов и стадион в Измайлово. Но ни один из этих пунктов так и не был воплощен. Вождь загорелся новой идеей — высотными зданиями.

О том, что на желание Сталина наводнить столицу высотными домами повлияло победное окончание, свидетельствовал Н. С. Хрущев:

«Помню, как у Сталина возникла идея построить высотные здания. Мы закончили войну победой, получили признание победителей, к нам, говорил он, станут ездить иностранцы, ходить по Москве, а у нас нет высотных зданий. И они будут сравнивать Москву с капиталистическими столицами. Мы потерпим моральный ущерб. В основе такой мотивировки лежало желание произвести впечатление. Но ведь эти дома не храмы. Когда возводили церковь, то хотели как бы подавить человека, подчинить его помыслы Богу».

Необходимость строительства высотных зданий в ряде важнейших градостроительных и транспортных узлов Москвы официально объяснялась необходимостью возродить исторически сложившуюся к началу двадцатого века архитектурную планировку столицы, уничтоженную в процессе реконструкции в довоенный период. От этой реконструкции осталась лишь радиально-кольцевая планировка города, да и то не везде.

Теоретически строительство высотных домов вытекало все из того же генплана 1935 г., в соответствии с которым всеобщей, всеохватывающей и притягивающей доминантой красной Москвы должен был стать Дворец Советов со статуей Ленина под облаками. От этой громады и должны были расходиться лучи-магистраль, окольцованные высотными домами как роскошными перстнями на руках русских царей и великих князей.

Со времени своего основания Москва, как и немалая часть древних русских городов, была с архитектурной точки зрения городом вертикалей, зрительно державших и направляв-



*С картины худ. Б. Карпова, 1948 г.*

ших ее дальнейшее развитие и разрастание. Многие из них были снесены по прямому указанию Сталина в 1930-е гг. — храмы Китай-города и Белого города, колокольни Андроникова и Симонова монастырей. Новыми вертикалями отныне должны были стать сталинские небоскребы. Высотные дома играли в проектах архитекторов роль своеобразной силовой поддержки столпа Дворца Советов. Они перекликались с ним, то отдаляя, то приближая к себе архитектурную перспективу центра столицы, ведь официально планов по строительству дворца никто не отменял. Эта перспектива, простираясь от Дворца Советов, должна была на первом своем этапе включать в себя непостроенное высотное здание в Зарядье (на его месте затем была возведена гостиница «Россия»), с одной стороны, с другой — череду башен Кремля с колокольней Ивана Великого. Следующим звеном был небоскреб в Котельниках, затем — высотки Садового кольца, и так далее...

«Пропорции и силуэт зданий, — читаем в постановлении Совета Министров СССР «О строительстве в Москве многоэтажных зданий» от 13 января 1947 года, — должны быть оригинальными и своей архитектурно-художественной композицией... увязаны с исторической застройкой и силуэтом будущего Дворца Советов».

Таким образом, «реконструкция» столицы продолжалась, но уже без Дворца Советов. А его сооружение объявлялось делом светлого будущего, временные границы которого отодвигались с каждым новым съездом партии.

По каким-то своим, только ему известным соображениям Сталин



всячески затягивал со строительством Дворца, хотя никакой Гитлер уже не мог помешать ему. А вот возведение небоскребов, наоборот, форсировал. Почему? Не было ли это своеобразным проявлением инерции победного настроения, царившего не только в кремлевском кабинете, но и в душах представителей немалой части советского общества? Эта инерция выразилась в желании Сталина навечно утвердить сам факт победы, воплотить его как можно более мощно и грандиозно. Отсюда, например, и колоссальные размеры послевоенных станций метрополитена, например, «Комсомольской-кольцевой».

А граждане победившей страны вправе были надеяться на большее: не только на возможность поглазеть снаружи на высотные здания и хоть одним глазком взглянуть на достижения цивилизации — мусоропровод, стиральную машину и тому подобное. Рассчитывали советские люди, прежде всего, на прекращение репрессий, на изменения во внутренней политике, послабления в экономической сфере.

Так что особой необходимости в торопливости с возведением высоток не было. Учитывая, к тому же, какие огромные потери — и экономические, и людские — понес советский народ в Великой Отечественной войне. Да и нелогично это было. Ведь сначала следовало построить саму доминанту, т.е. Дворец Советов, а потом уже возводить ее высотное окружение.

Но Сталин принял другое решение. Склонный к гигантомании, он не изменил ей. Вместо одного небоскреба он решил построить высотные дома с башенками. Неслучайно и то, что проекты высоток были утвержде-

ны к его семидесятилетию. Возможно, что стареющий вождь хотел оставить потомкам такую своеобразную память о себе. Ведь стоят же до сих пор египетские пирамиды — лучшее воспоминание о фараонах, а чем может похвастать Европа? Есть ли там хотя бы одно огромного размера здание, хотя бы отдаленно напоминающее пирамиду?

К его гигантомании прибавилась неоправданная гипертрофированная пышность и помпезность. И куда только подевалась идея освоения классического наследия, так результативно эксплуатировавшаяся в предвоенный период? А может, Сталин выжал из нее все, что можно? И архитектура итальянских палаццо уже не устраивала вождя? Грезивший формулой «Москва — третий Рим», он уже не мог уподоблять образ своей столицы Риму второму. Рим для него — прошедший этап. Так полюбивший время Ивана Грозного, Сталин примеривает на себя тогу властителя мирового порядка. А потому все, что может быть навеяно внешним миром, для него теперь не указ. Отсюда, кстати, и борьба с космополитизмом, идолопоклонством перед Западом: «Самое лучшее — только у нас!».

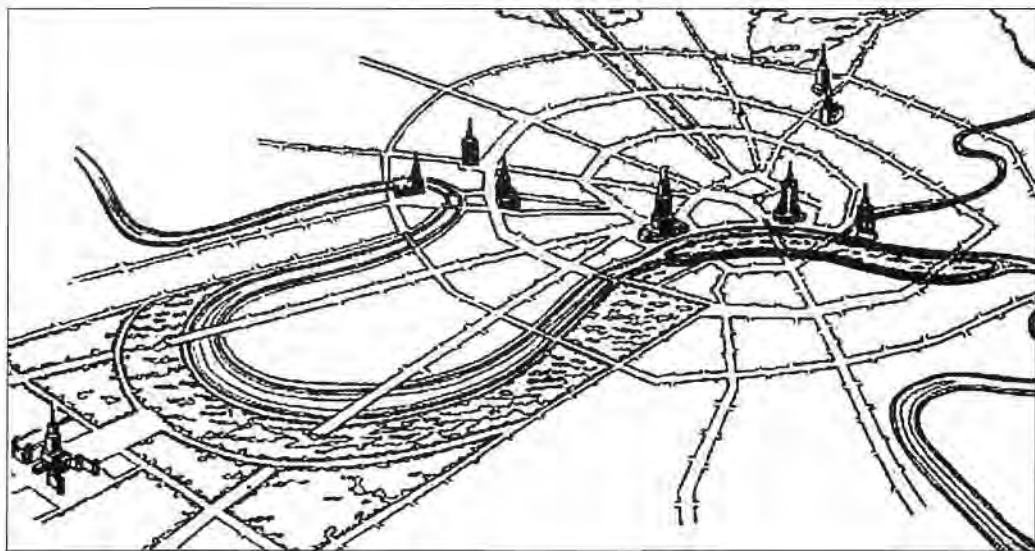
В конце 1940-х — начале 1950-х гг. никому и в голову не придет упомянуть о той давней стажировке молодых советских зодчих в Европе. И обстановка железного занавеса, опустившегося между Советским Союзом и остальным миром в 1947 г., сыграла здесь не последнюю роль. Вождь уже не нуждается в проведении каких-либо конкурсов. Он сам выбирает зодчих, лично что-то дорисовывает в их проектах, поскольку является авторитетом абсолютно во всех областях науки и техни-

ки. Но кто его сделал таким? Отчасти и сами архитекторы, спешившие угодить ему, опередить друг друга в создании проектов, восхваляющих вождя.

Отныне гиперболизированный ампи́р главенствует в Москве. И здесь мы вынуждены вновь вспомнить определение этого стиля — «пышная репрезентативность, нередко приводящая к чрезмерной измельченности». Заметно возрастает роль монументально-декоративной скульптуры в облике зданий. Она становится более помпезной, чем до войны, резко меняется характер декора, который в 1930-е годы был куда более скромным. О палладианстве и не вспоминают. Зато почти на каждом вновь построенном здании раздутый ордер, чрезмерное обилие военной атрибутики, пышные орнаменты и рельефы, вследствие чего непомерно растет стоимость строительства, в которой до 30% уходит на декор.

На первый план выходит имперская риторика и ее практическое воплощение: *«Тематика московских высотных зданий — университет, административные сооружения, гостиницы, жилые дома — определена важнейшими государственными интересами: историческим значением Москвы как идеологического центра страны, задачами ее дальнейшей реконструкции. Авторы высотных зданий нашли выразительные приемы композиций, при которых функциональные требования, выдвигаемые назначением здания, многообразные условия, градостроительные задачи и художественные формы слились в цельные идейно-художественные образы, раскрывающие величие и силу.*

Для того чтобы ярче представить себе значение высотных зданий в формировании нового городского ансамбля, следует обратиться к истории. Вспомним старую Москву первой половины XIX столетия. Ее своеобразный силуэт строился на контрасте основного жилого массива города и вертикалей. Основное тело города составляли жилые массивы в 1–2 этажа, над которыми возникали высотные (для того времени) сооружения башен, колоколен, звонниц монастырей. Последние располагались по изгибам Москвы-реки, по возвышенным холмам города. Уступчатое, ярусное строение этих вертикалей с уходящими ввысь силуэтами получило свое завершение в единственном по выразительности и красоте ансамбле Кремля. Здесь можно провести историческую параллель, поскольку принципы градостроительства, заложенных в прошлые века, соблюдаются и при реконструкции и осуществлении сталинского плана, а именно при



*Высотные здания и Дворец Советов на карте столицы*

строительстве 8—10-этажных зданий по периметру города, с постепенным увеличением количества этажей по мере продвижения вглубь города. Отсюда резко меняется и архитектурный масштаб города, как бы поднимающегося по вертикали. Над этим основным массивом возникнут новые 20—30-этажные высотные здания. С далеких расстояний будут видны разнообразные ярусные башни высотных зданий столицы.

Рассмотрим принцип размещения высотных зданий. Жилой дом на Котельнической набережной, основной массив которого в 17 этажей, достигающий в вертикальной башне вместе с техническими этажами высоты 170 метров, как бы поднимает венчающую эмблему над городом. Вслед за ним на набережной Москвы-реки, у Красной площади и Кремля, 32-этажное административное здание. Высота вместе с венчающим шатром и эмблемой достигает 275 метров над древним центром города. Далее, на высоком правом берегу Москвы-реки, на Ленинских горах, огромный комплекс Университета возносит свою звезду на 315,5 метров над уровнем реки, создавая тем самым композиционную доминанту для юго-западного района города. 29-этажное здание на Дорогомиловской набережной достигает высоты 170 метров. Так фиксируется вертикалями водная магистраль столицы, которая композиционно связывается с главными лучами улиц Москвы и Кремлевским ансамблем. По широкому Садовому кольцу располагаются три высотных здания: 27-этажное здание на Смоленской площади, 24-этажный жилой дом на площади Восстания и адми-

нистративное 16-этажное, с техническими этажами в средней башенной части, достигающей 25 этажей, с жилыми корпусами — у Красных ворот. Эти здания, поднимаясь от 130 до 170 метров, возглавляют ансамбль пересечений кольцевой магистрали с радиальными магистралями, объединяя их в единый ансамбль города, подчеркивая центр Москвы.

Анализ размещения высотных зданий показывает, что эти сооружения как бы скрепляют основные узлы градостроительной структуры столицы, образуя новые ансамбли районов, подчиненные ансамблю центра города. Поднимаясь над городом, новые вертикали создают гармоническое единство художественного образа столицы, придавая пышность, помпезность, величие» (по материалам советской архитектурной библиографии начала 1950-х гг.).

Первые восемь высоток были заложены всего через два года после окончания Великой Отечественной войны, в дни празднования 800-летия Москвы. Небоскребы по плану должны были быть построены на Садовом кольце, центральных проспектах и набережных Москвы...

*«По предложению товарища Сталина Совет Министров Союза ССР принял решение о строительстве в Москве многоэтажных зданий. Это решение знаменует новый исторический этап в многолетней работе по реконструкции Москвы.*

*В Москве должны быть построены: один дом в 32 этажа, два дома в 26 этажей и несколько 16-этажных домов. Проектирование и строительство этих домов возложено на управление строительства Дворца Со-*

ветов при Совете Министров СССР и на ряд крупнейших министерств. Наиболее крупное здание в 32 этажа будет выстроено на Ленинских горах в центре излучины Москвы-реки. В здании будут находиться гостиница и жилые квартиры...

В день восьмисотлетия юбилея Столицы состоялась закладка восьми многоэтажных зданий, которые, по предложению товарища Сталина, будут сооружены в Москве.

На митинг, посвященный закладке самого высокого, 32-этажного здания, собрались трудящиеся Ленинского района. Этот дом, в котором будет 750 жилых квартир и 520 рабочих комнат, сооружается на Ленинских горах, на берегу Москвы-реки. Перед трибуной — сложенный из кирпича столбик, к которому прикреплена бронзированная плита с надписью: «Здесь будет сооружено 32-этажное здание. Заложено в день 800-летия города Москвы 7 сентября 1947 года».

На митинге выступил действительный член академии архитектуры СССР Б. Иофан — один из авторов проекта будущего здания. Одно из 26-этажных зданий было заложено в Зарядье близ Кремля, второе — на территории мраморного завода Метростроя, где будет проходить красивейшая магистраль столицы — Новый Арбат. В этот же день в разных районах Москвы была произведена торжественная закладка пяти шестнадцатиэтажных зданий», — рапортовала газета «Советское искусство» в своих парадных репортажах в 1947 году.

Как видно из газетной статьи, поначалу предназначение ряда высоток

виделось Сталину совсем другим, чем мы знаем сейчас. Особенно интересным представляется первоначальный проект высотки на Ленинских горах. Там предполагалось построить жилое здание. Но вождь принял довольно-таки оправданное (даже с точки зрения дня сегодняшнего) решение — приспособить небоскреб под учебные цели.

О том, когда Сталину пришла именно эта мысль, мы можем узнать из воспоминаний Ю. А. Жданова, заведующего отделом науки ЦК КПСС в позднесталинский период, сына Андрея Жданова и зятя Сталина.

Как-то в конце 1940-х годов Сталин вызвал его к себе и высказался так:

«О Московском университете. Не сильное там руководство. Быть может, стоит разделить Московский университет на два университета: в одном сосредоточить естественные науки (физический, физико-технический, математический, химический, биологический и почвенно-географический факультеты), в другом — общественные (исторический, филологический, юридический, философский факультеты).

Старое здание отремонтировать и отдать общественным наукам, а для естественных выстроить новое, где-нибудь на Воробьевых горах. Приспособить для этого одно из строящихся в Москве больших зданий. Сделать его не в 16, а в 10, причем 8 этажей оборудовать по всем требованиям современной науки.

Уровень науки у нас понизился. По сути дела, у нас сейчас не делается серьезных открытий. Еще до войны



что-то делалось, был стимул. А сейчас у нас нередко говорят: дайте образец из-за границы, мы разберем, а потом сами построим. Что, меньше пытливости у нас? Нет. Дело в организации.

...Химия сейчас — важнейшая наука, у нее громадное будущее. Не создать ли нам университет химии?

...Мало у нас в руководстве спокойных... Есть такие люди: если им хорошо, то они думают, что и всем хорошо...».

Задача выбора участков под строительство высотных зданий и организация авторских коллективов была поручена сталинскому любимцу, главному архитектору Москвы Дмитрию Чечулину (автору двух будущих небоскребов) и Алексею Щусеву, автору проектов Марфо-Мариинской обители, Мавзолея, Казанского вокзала, гостиницы «Москва» и много еще чего. На тот момент Щусев был официально признан самым выдающимся советским архитектором. Но ему не суждено было увидеть, как построенные высотки изменяют Москву — Щусев скончался в 1949 г.

Задача перед архитекторами была поставлена непростая. Ведь с появлением на московском горизонте высоток преображался и облик города, образовывались новые градостроительные ансамбли, требовалось создание соответствующих транспортных развязок.

Позднее Чечулин рассказал, как происходила работа: «За короткое время были ориентировочно намечены точки, в которых должны появиться высотные здания. Это было очень ответственное задание. Требовалось четкое планировочное реше-

ние, продуманная увязка в единое целое комплексов, ансамблей города. Высотные здания должны были играть роль градообразующих элементов, архитектурных доминант.

Проектированием каждого отдельного высотного здания занимались специально созданные авторские группы. В течение двух лет все проекты предстояло утвердить и начать строительство. Художественный образ каждого здания должен был отличаться своеобразием и в то же время быть глубоко связанным с планировочной структурой города, его сложившейся объемно-пространственной композицией. Высотные дома своей образной сутью должны были придать новое звучание архитектурному облику столицы. Предстояло на основе этого нового качества продолжать дальше строить Москву.

Сооружение высотных зданий было для нас абсолютно новым делом. Возникало множество вопросов технологического порядка: как организовать производство стальных каркасов, лифтов, как обеспечить эффективную работу коммуникаций. Бесшумные скоростные лифты, тепловая воздушная завеса, системы управления и регулирования сложного домашнего хозяйства, автоматизированная система вентиляции и очистки воздуха и многие другие технические новшества впервые у нас в стране были разработаны и внедрены именно в высотных зданиях. Сооружение высотных зданий положило начало индустриальному методу строительства таких объектов.

Все, что связало с их появлением, — от зарождения идеи, состав-

ления первых предварительных наметок, подбора авторского состава до детальных проработок проектов, их утверждения и полного окончания строительства, — все это пришлось пережить. Быть может, поэтому товарищи, коллеги окрестили меня «высотником».

Практика работы наталкивала на мысль о необходимости ансамблевого решения градостроительных узлов, возникавших в результате строительства высотных зданий, необходимости дальнейшей реконструкции центра. Тогда-то и был подготовлен крупномасштабный макет. Он был столь огромный, что помещался только в Мраморном зале Московского Совета. Макет давал зримое представление о том, как высотные здания вписываются в силуэт Москвы, в ее центральную



*Панорама центра и западной зоны Москвы.  
На первом плане Кремль, в центре — Дворец Советов  
в варианте 1946 г. Б. Иофана и В. Гельфрейха; на заднем плане:  
комплекс МГУ им. М. В. Ломоносова (слева),  
высотное здание Министерства иностранных дел,  
гостиница «Украина» и высотный жилой дом на Кудринской площади*

часть. Их громады, транспортные узлы, магистрали предстали на макете, давая возможность ясно увидеть облик центра Москвы недалекого будущего.

План реконструкции центра был рассчитан на 20—25 лет. Приступая к его осуществлению, архитекторы сознавали, что социалистическая реконструкция исторически сложившегося города — это длительная, повседневная созидательная работа по его оздоровлению, материальному обогащению и архитектурному преобразению.

Осуществление плана развития и реконструкции города проходит через ряд последовательных этапов: детального проектирования, гарантирующего ансамблевую застройку в целом, а также отдельных магистралей. При этом важнейшим этапом всей работы должно стать перспективное проектирование, основанное на тщательном изучении исторически сложившейся архитектурной структуры города и использовании ее возможностей для формирования новых ансамблей.

Хочу подчеркнуть, что высотные здания духом своим, характером архитектурных форм родственны Москве. И это не случайно: ведь проектирование велось на основе внимательного отношения к исторически сложившейся архитектурной структуре города».

Чечулин не пишет о деталях и конкретном содержании работы над проектами высоток. Лишь одна фраза обращает на себя внимание: «все это пришлось пережить». Какой-то подспудностью веет от нее, зависимостью, отсутствием самостоя-

тельности в творческом процессе создания «нового силуэта столицы». Оно и понятно: сооружением высотных зданий руководил маршал Советского Союза Берия Л.П., уже отлично зарекомендовавший себя к этому времени реализацией советского атомного проекта. В процитированной ранее статье из «Советского искусства» участие Министерства внутренних дел в строительстве аккуратно подразумевается под «рядом крупнейших министерств».

Имевшиеся в распоряжении Берии репрессивные органы позволяли в кратчайшие сроки решить любую поставленную перед ним проблему, будь то рытье очередного канала, создание атомной бомбы, прокладка железной дороги за Полярным кругом. К таким особо важным заданиям относилось и сооружение высотных зданий в столице. Сроки назначались кратчайшие. Берия лично «решал вопросы» с архитекторами, и общение это не всегда было приятным. Конечно, он не позволял себе публично унижать зодчих, они и без этого соблюдали субординацию. Спорить с Лаврентием Павловичем было опасно. Например, после одного из первых совещаний с его участием, на котором архитектор К. Алабян высказал мнение о неэкономичности будущих проектов высоток, последнего отстранили от участия в работе. А затем и вовсе назначили на второразрядную должность районного архитектора в Москве.

Еще один аспект строительства небоскребов в столице — разрушение находившихся на их месте памятников архитектуры. Поскольку большая часть высоток была поставлена в центре города, то и последствия этого



**Вид на высотные здания с Воробьевых гор.**  
С картины Т.И. Лившица «Москва с Ленинских гор», 1977 г.

были довольно тяжелыми для старой Москвы — разрушение Зарядья, Домниковки, Швивой горки, Красных ворот, части старого Арбата. Здесь проявилось и откровенное пренебрежение со стороны архитекторов-высотников к историческому центру Москвы. В то время вопрос о необходимости экономии столичной земли как таковой не рассматривался вовсе. По причине «капризности» и неустойчивости столичных грунтов (особенно при строительстве зданий повышенной этажности) требовалось сооружение огромных оснований для будущих высоток. Чтобы расчистить место для этих оснований, было снесено немало ценных зданий. И в этом проявился определенный цинизм зодчих — твердя повсюду о приоритете «русской национальной архитектуры», они одновременно уничтожали все, что имело к ней прямое отношение<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> В 1957 году новый главный архитектор Москвы И. Ловейко с радостью и удовлетворением писал, что «сегодня лишь по старым фотографиям и архивным материалам можно восстановить в памяти облик старой Москвы».

Интересно, что даже когда Сталин умер, его архитекторы по инерции продолжали предлагать проекты, предусматривающие снос памятников русской архитектуры. В частности, Чечулин и Душкин настаивали на сооружении непосредственно на Красной площади очередного огромнейшего Пантеона «в целях увековечения памяти великих вождей Ленина и Сталина, а также выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского государства». Усыпальницу предполагалось поставить на месте ГУМа и других прилегающих исторических зданий. Нашлись и противники идеи — для них удобнее показалась Софийская набережная, что и говорить, место не менее историческое в Москве. В итоге опять сошлись на Ленинских горах.

И сам Сталин, и его архитекторы отдавали себе отчет в том, что возведение небоскребов существенно изменит привычный облик Москвы. Поэтому неудивительно, что уже 1 февраля 1949 г. было опубликовано постановление Совета министров СССР и ЦК ВКП (б) о разработке нового генерального плана реконструкции Москвы. Такая спешка нужна была для того, чтобы задним числом зафиксировать изменения, произошедшие в сталинской архитектурной политике. Ведь ни одна высотка еще не была построена — а план, исходящий из их наличия, уже есть, и руководил его разработкой все тот же Дмитрий Чечулин.

Внимания всех, кто детально рассматривает историю возведения сталинских высоток, не может не привлечь следующий интересный факт. На протяжении времени с момента закладки зданий и до окончания строительства

запланированные этажность и внешний облик зданий менялись. Решения по этому поводу пересматривались прямо «на ходу», так что проектирование велось параллельно со строительством. Нередко декоративное оформление зданий, шпили, скульптурные группы, венчавшие те или иные ансамбли, сооружались наскоро, без серьезных расчетов и должных технических согласований. Например, каркасы верхних этажей зданий не предполагали нагрузок, превышающих расчетные. Поэтому украшения и шпили максимально облегчали, изготавливая их, по возможности, пустыми (в дальнейшем именно это обстоятельство послужит поводом для серьезной критики в адрес архитекторов-высотников).

Все эти несуразности были следствием постоянного вмешательства в творческий процесс самого главного заказчика строительства — Сталина Иосифа Виссарионовича. Напрямую с авторами проектов он не встречался, то ли из-за своей занятости, то ли потому, что считал это лишним. Ведь архитекторов у него было много, каждому не объяснишь. Вот почему зодчие терялись в догадках: какой именно вариант понравится товарищу Сталину? Подтверждение этому мы находим в мемуарах самих архитекторов. Автор проекта высотки на Кудринской площади Михаил Посохин пишет: «О вкусах И. В. Сталина мы, молодые архитекторы, узнавали через вышестоящих людей и рассказы окружающих. Видеть и слышать его мне не приходилось. Особенно четко его вкусы проявились при проектировании высотных домов в Москве, увенчанных по его желанию остроконечными за-



вершениями (говорили, что Сталин любил готику)».

А вот что говорил другой архитектор, проектировавший поначалу высотку на Ленинских горах, Борис Иофан: «...В первый период строительства небоскребов в США американские архитекторы проектировали их то в виде ряда дворцов времени итальянского Возрождения, поставленных друг на друга, то в виде огромных массивов зданий, завершенных портиками в бездушном ложно-классическом духе, то в виде тяжелого массива здания, покоящегося на таких же портиках и аркадах. В последующий период пошла мода на готику, и американские архитекторы строили многоэтажные универмаги в виде готичес-



*С картины Г.А. Сысолятина «Москва строится», 1975 г.*

ких храмов, причем не без сарказма называли их «коммерческими соборами». В ряде случаев американские небоскребы являются лишь инженерными сооружениями с навешенными на них разнохарактерными украшениями. Советские архитекторы не пойдут по этому пути. У них есть, чем руководствоваться в поисках характера архитектуры многоэтажных зданий. Направление их творческих исканий определено в известных правительственных решениях о Дворце Советов, содержащих глубокую и лаконичную формулировку требований, предъявляемых к архитектуре высотных сооружений...».

Что же получается: один зодчий говорит, что товарищ Сталин предпочитает готику, а другой, более опытный и маститый, утверждает, что готика — это не наша дорога, мы пойдем другим путем. Каким именно — Иофан не указывает, не называя ни одного архитектурного стиля. Почему? Потому что основным стилем для него и его коллег являются решения партии и правительства. Архитекторы готовы выполнить любую волю руководства, подстроиться в своей работе под метод «социалистического реализма». Особенно ухудшается в такой ситуации положение людей одаренных, не способных обмануть ни себя, ни зрителей. Чем больше талантливый художник фальшивит, тем зримее обозначаются в его произведениях черты вранья, тем ярче проступает в них тривиальный остов навязываемого ему стиля.

В погоне за одобрением «сверху» многие из зодчих теряли не только свой творческий почерк, но и челове-

ческие качества. Когда после смерти Сталина высотки станут объектом ожесточенной критики, первыми, кто ринется топить своих вчерашних коллег, будут именно архитекторы-высотники. Напереребой будут они забираться на трибуны, писать статьи, обличая тех, с кем еще вчера обмывали полученную Сталинскую премию. И в этом заключена трагичность положения несвободных людей, не способных к самостоятельному творчеству, оценивающих свои проекты исключительно с точки зрения их привлекательности для конкретного заказчика.

Но это не является проблемой, порожденной советским строем. Во все времена противоречия между заказчиком и исполнителем отражались на качестве творческого процесса. Эти противоречия приводили к самым печальным последствиям для обеих сторон. Парадоксальный вывод о схожести ситуации, в которой оказались советские и немецкие зодчие, приходит, когда читаешь слова того же Шпеера. Вот что он пишет о тридцатых годах прошлого столетия: «...Мои проекты того времени имели все меньше общего с тем, что я признавал «своим стилем». Подобный уход от собственных начал проявлялся не в одних лишь суперразмерах моих проектов. В них не оставалось ничего от некогда столь приятного мне дорического стиля, они стали искусством времени упадка в чистом виде. Неисчерпаемое богатство средств, предоставленных в мое распоряжение, но также и гитлеровская установка на парадность вывели меня на дорогу к стилю, который скорее имел своим прообра-

зом роскошные дворцы восточных деспотов».

Не будем забывать, что, в отличие от советских коллег, у Шпеера было немало времени, чтобы критически переосмыслить все свое творчество. И, кажется, что писавший эти строки заключенный тюрьмы Шпандау гораздо раньше осознал и выразил все то, о чем у нас стали говорить гораздо позже, когда и Советского Союза не стало.

Однако вопрос остается актуальным и сегодня: готов ли художник поступиться принципами ради удовлетворения требований того, кто платит, и где граница этого отступления находится? В случае с проектами высотных зданий мы можем утверждать, что процесс «прогибания» зашел здесь довольно далеко. Лишь один зодчий заупрямился и лишился вследствие этого престижного заказа, но об этом далее.

Помимо психологических факторов, оказывавших свое негативное влияние на процесс проектирования, был и еще один — отсутствие главного ориентира для высотных зданий, коим являлся Дворец Советов. Ведь задание, данное партией и правительством, четко обуславливало необходимость соответствия архитектуры высоток и архитектуры дворца. Высотники могли лишь предполагать и догадываться о степени туманности перспектив строительства Дворца Советов. И это также не способствовало творческим удачам.

А Борис Иофан, отстраненный от работы над высоткой на Ленинских горах, все не унимался, по-прежнему надеясь на продолжение строительства Дворца Советов; в мае 1949 года



**Гостиница «Украина».**

*С картины Б. Ф. Рыбченкова «Вечер на Новом Арбате», 1968 г.*

он решается обратиться по этому вопросу к Сталину:

*«Дорогой Иосиф Виссарионович!*

*В ближайшие два года, в результате строительства многоэтажных зданий в Москве, будет создан ряд крупных специализированных строительных организаций, оснащенных необходимым оборудованием, подсобными предприятиями, а главное — опытными кадрами инженеров, техников и рабочих строителей.*

*Эти организации, по мере завершения отдельных видов работ, могли бы переключаться на продолжение сооружения Дворца Советов, основные фундаменты которого завершены.*

*Для этой цели необходимо подготовить рабочие чертежи к началу 1951 года, что способствовало бы быстрым темпам строительства Дворца Советов.*

*Проектные работы с августа 1948 года сильно сокращены, и в на-*

*стоящее время над проектом Дворца работает 6 человек.*

*Чтобы развернуть составление чертежей, необходим просмотр Правительством новых моделей и эскизов варианта Дворца Советов с уменьшенными высотой и объемом.*

*Если просмотр сейчас наших проектных материалов Вы сочтете преждевременным, очень прошу Вашего указания о поручении мне, наряду с работой по Дворцу Советов, любой архитектурно-строительной работы, так как имею огромное желание участвовать и в текущем строительстве.*

*Я мог бы включиться, например, в массовое индустриальное жилищное строительство, в области которого у меня есть некоторые соображения и предварительные эскизы.*

*Решил обратиться к Вам, Иосиф Виссарионович, также и по этому вопросу, полагая, что мой опыт может быть полезным для грандиозного строительства в нашей стране».*

«Его пример — другим наука», сказано будто про Иофана. Упрямство в отстаивании своего проекта ему дорого обошлось. У него не только его отобрали, передав Льву Рудневу, но и не предоставили другой работы. И вот теперь он вынужден униженно просить о предоставлении ему «любой архитектурно-строительной работы», а ведь еще недавно от имени всех советских зодчих он утверждал, что знает, каким путем они должны идти. Похоже, что он слишком много на себя взял. А письмо это осталось без ответа.

Возможно, что, по мнению Сталина, столь высокое здание Москве уже не было нужно. Ведь если бы случилась новая война, о возможнос-

ти которой в то время неоднократно твердил вождь, то маскировка этой вавилонской башни была бы невозможна по техническим причинам.<sup>12</sup>

«Пережившие» своеобразную ломку (и психологическую, и творческую) архитекторы-высотники были вознаграждены по заслугам и получили вождеденные Сталинские премии. В 1949 г., в год семидесятилетия главного заказчика, проекты были окончательно им утверждены, и Комитет по Сталинским премиям объявил свое решение. Сталинские премии первой степени получили следующие проекты и их авторы:

— проект здания МГУ на Ленинских горах — действительные члены Академии архитектуры СССР Лев Руднев (руководитель) и Сергей Чернышев, архитекторы Павел Абросимов и Александр Хряков;

— проект административного здания в Зарядье напротив Кремля — действительный член Академии архитектуры СССР Дмитрий Чечулин;

— проект здания гостиницы «Украина» на Дорогомиловской набережной — действительный член Академии архитектуры СССР Анатолий Мордвинов;

— проект административного здания на Смоленской площади — действительный член Академии архитектуры СССР Владимир Гельфрейх (руководитель) и архитектор Михаил Минкус.

Сталинские премии второй степени получили:

— проект здания гостиницы «Ленинградская» — член-корреспондент Академии архитектуры СССР Леонид Поляков и архитектор Александр Борецкий;

<sup>12</sup> Долгое время вырытый гигантский котлован диаметром почти в полтораста метров был закрыт от любопытных глаз забором, пока наконец на месте взорванного храма в 1958–1960 гг. не устроили открытый плавательный бассейн «Москва». Но идея Дворца Советов не была забыта. В 1957–1959 гг. был проведен конкурс на проект нового дворца и опять же на Воробьевых горах, в процессе которого были отвергнуты идеи высотности, символической «перегруженности» архитектурных форм. Согласно новому архитектурному времени дворец должен был быть результатом, с одной стороны, монументальных, а с другой, рациональных и конструктивно-строгих решений, с усилением выразительной роли простых геометрически ясных объемов и использованием новейших технических средств — большепролётных конструкций, сборного железобетонного каркаса, стекла и стеклопластика для целостного и пространственного решения интерьеров; среди победителей этого конкурса — творческий коллектив под руководством М. Т. Бархина, Я. Б. Белопольского, А. Н. Павлова, И. И. Ловейко.

— проект жилого здания на Котельнической набережной — архитектор Андрей Ростковский (руководитель Дмитрий Чечулин);

— проект жилого здания на площади Восстания — архитекторы Михаил Посохин и Ашот Мндоянц;

— проект административно-жилого здания у Красных ворот — архитекторы Алексей Душкин и Борис Мезенцев.

Почему Сталин поделил премии именно таким образом? Ответ на этот вопрос мог дать только он сам. Правда, при более внимательном прочтении списка лауреатов логика прослеживается.

В группе остепененных по первому разряду — в основном академи-



*Альтернативный проект высотного здания на площади Восстания, арх. В. Олтаржевский, И. Кузнецов, 1947 г.*



ки и люди в возрасте, а вот среди тех, кто удостоился премий второй степени, — всего лишь один член-корреспондент, остальные же — архитекторы весьма молодые. Двоим — Посохину и Мндоянцу нет и сорока лет. Что же получается? Те, кто поопытнее и посolidней, получили награду более весомую, а молодежь — второстепенную. А как же насчет художественной ценности и творческой индивидуальности конкретного проекта? Разве не они должны являться критериями оценки проделанной архитекторами работы, особенно при выдвижении на высшую в стране премию? Очевидно, что нет.

Учитывая, что премированные проекты являлись лишь первыми ласточками и вскоре во многих крупных советских городах должны были появиться свои высотки, такие понятия как эстетика, красота при их будущем проектировании уже не могли быть отправными. Одно дело — единичные экземпляры, другое — массовое строительство, индустрия строительства высотных зданий. Если уже в построенных семи московских высотках многие находят сходство и даже путают их, то можно предположить, насколько похожим был бы внешний вид куда большего числа высотных зданий, так и не возведенных в связи со смертью Сталина. Вот почему для него не имела особого значения оригинальность проекта. Более того, любая вычурность из общего ряда была даже опасной. И архитекторы, несомненно, это понимали. Тут уж ни о каком полете творческой фантазии говорить не приходится. И в этом также недостаток сталинского высотного строительства. Ведь каждое такое здание должно быть

максимально корректно встроено в городской ландшафт, а при индустриальном подходе к проектированию и возведению высоток это требование отходило бы на второй план.

Правда, официальная пропаганда придерживалась пока иного мнения: *«Высотные здания Москвы являются самыми крупными по объему и самыми высокими сооружениями не только в Москве. Ни в одной столице Европы нет подобных сооружений: Высота наших зданий — отнюдь не самоцель, и сами они не являются простым нагромождением этажей. Архитектура московских высотных зданий отличается исключительной выразительностью, ясностью образа, жизнеутверждающим оптимизмом. В отличие от американских небоскребов с их оголенной, безрадостной архитектурой, лишенной национального своеобразия, в наших высотных зданиях отражены характерные черты русской национальной архитектуры с ее красочностью и стремлением ввысь».*

Много в начале 1950-х гг. писалось и говорилось по поводу зеркального отличия технологии строительства высоток в Советском Союзе и в США.

В частности, подчеркивалось, что в советской стране применялись новейшие и оригинальные методы строительства, использовалась невиданная дотоле строительная техника. В частности, в Москве на строительстве высотных зданий привычную клепку заменили сваркой, применялись самоподъемные башенные краны. Это было действительно передовое явление по тем временам.

Подспудно исповедуя желание перегнать Америку по числу и высо-

те небоскребов, Сталин тем не менее, со свойственной ему двуличностью, официально провозглашал принцип «не так, как в Америке», сопутствовавший всему процессу создания высотных зданий: «Перед проектировщиками стоит задача — дать свои оригинальные решения архитектурного образа высотных сооружений и в то же время решить совершенно новые задачи в отношении техники строительства, не повторяя ошибок, допущенных при возведении таких зданий в США.

В частности, для нас совершенно неприемлема распространенная в Америке планировка, при которой большое количество помещений лишено естественного освещения или выходит окнами в глубокие узкие дворы. В наших многоэтаж-



**Панорама высотных зданий с Воробьевых гор.**  
*С картины Г.А. Сысолятина «Москва олимпийская», 1980 г.*

ных зданиях все жилые комнаты и рабочие помещения должны быть хорошо и естественно освещены. Второй крупный недостаток многих американских небоскребов — их недостаточная «жесткость». Под действием ветра многие дома в США настолько сильно деформируются, что живущие в них часто ощущают колебания здания. Нередко при сильном ветре в комнатах расплескивается вода, раскачиваются повешенные предметы и т. д. Эти явления в наших зданиях будут совершенно исключены...

Надо сделать здания покрепче, из более прочного материала — и только. Однако материал не решает вопроса жесткости. Спица из самой лучшей стали все же гнется. Любая колонна или простенок высотой 100 с лишним метров, даже изготовленные из сплошного металла, тоже будут гнуться. Не решает вопроса и массивность конструкции, так как она имеет экономический и функциональный предел. Больше того, массивность будет всеми мерами изгоняться из конструкций высотных зданий. Экономика и техника требуют уменьшения веса здания, применения максимально легких и тонких конструкций. Значит, выход можно найти только в правильном построении всего организма здания в целом.

О том, что возможность раскачивания действительно существует, говорит не только зарубежный опыт. По подсчетам наших инженеров, на высоте 100 метров (а высота здания на Ленинских горах будет составлять примерно 130—140 метров) скорости ветра возрастают в два с половиной — три раза. Условия нашего

климата усугубляют возникающие при этом трудности.

Жесткость здания может обеспечить прежде всего его план. Его конфигурация должна быть «жесткой» и иметь форму букв Т (тавровая), Н (двутауровая), П (покоем), Х (крестообразная) и т. д. или комбинацию из них.

В американских высотных зданиях это обстоятельство учитывается не всегда. Небоскребы, выросшие в условиях ненормально взвинченных цен на землю, представляют собой, как правило, однобашенный тип сооружения...»<sup>13</sup>.

О том, почему в наше время в Москве как грибы растут дома-башни, мы теперь тоже знаем...

Однако была у этого строительства и обратная сторона, говорить о которой не очень-то принято даже сегодня. И это тоже была отличная от американской наша, советская «технология». Дело в том, что при возведении высоток активно использовался и применялся труд заключенных советских граждан. Об этом в газетах тогда, естественно, не писали.

А писали о том, что, например, на Ленинских горах высотное здание ударно возводят 3000 комсомольцев-стахановцев. Однако в действительности здесь работало гораздо больше людей. Специально для строительства университета в конце 1948 года в МВД был подготовлен приказ об условно-досрочном освобождении из лагерей нескольких тысяч заключенных, имевших строительные специальности. Остаток срока они провели на сооружении МГУ (и Москву посмотрели с птичьего полета!).

---

<sup>13</sup> Троцкий А. Самые высокие здания столицы // Советское искусство. 1947. 20 июня; Соколов Н. Композиция высотных зданий // Советское искусство. 1947. 18 июля.

Когда возведение высотного здания МГУ подходило к концу, было решено «максимально приблизить места проживания и работы заключенных». Новый лагерный пункт был оборудован прямо на 24-м и 25-м этажах строящейся башни университета. Такое решение чрезвычайно быстро оправдало себя, особенно с экономической точки зрения: ведь в этом случае не было необходимости ни в сторожевых вышках, ни в колючей проволоке — все равно некуда деваться!

Стоимость строительства высоток оказалась весьма высокой — и это даже при использовании дармового труда заключенных! Самой дорогой оказалась гостиница «Ленинградская». Совсем кстати здесь приходятся слова Н. С. Хрущева: «Когда построили высотные дома и доложили Сталину, какова должна быть квартплата, чтобы строительство себя экономически оправдало, то выяснилось, что большинство москвичей не смогут себе позволить оплачивать такие квартиры. Сталин предложил дать эти квартиры людям, имеющим высокие заработки, — народным артистам, видным ученым, известным литераторам. Одним словом, верхушке общества. Но даже для них квартплату пришлось снизить, и она не восполняла затраты на сооружение домов».

У каждой империи есть точка максимального могущества, у Советского Союза она совпала с Великой Отечественной войной, когда все имеющиеся моральные и материальные ресурсы были использованы для достижения военной и политической победы, и не только над Германией. Когда решается такой глобальный вопрос, то все

средства хороши. Но после войны обстановка в мире изменилась. Конфронтация должна была смениться политикой созидания, мирного строительства, в том числе и в СССР. Но Сталин, обладавший самой сильной на тот момент армией, был озабочен другими задачами. Такими, например, как овладение проливами Босфор и Дарданеллы, превращение Москвы в центр всемирного православия и т.д. и т.п. А были ли в Советском Союзе средства для достижения этих задач — вот в чем вопрос. Ответить адекватно на него Иосиф Виссарионович вряд ли был способен. У вождя-победителя случилось «головокружение от успехов», за которое он сам когда-то критиковал товарищей по партии.

Архитектура сталинских высоток — это архитектура непопозволенной роскоши в период ослабления запаса прочности государства, когда страна нуждалась в увеличении, прежде всего, численности населения. Новотлюдей-то как раз не хватало. И то, что в строительстве высоток участвовали заключенные, являлось закономерностью — люди, лишенные в этой стране всех прав, засажены за решетку, день и ночь слышавшие из всех репродукторов слова «человек проходит как хозяин», должны строить дома, эту страну прославляющие. Заметьте, не метро они строили, а именно эти «символы гордости за наш народ», как обозначил их Сталин — единственный хозяин в стране (так что песню «Широка страна моя родная» зря упрекают в прославлении сталинского режима, ведь автор ее текста — Лебедев-Кумач не называет



*С плаката худ. В. Иванова, 1950*

прямо фамилию человека-хозяина). И если бы не зеки, были бы вообще построены высотки в Москве?

Полые шпили, венчающие высотки, — это тоже символ показного имперского величия, показухи, как и все эти каменные мускулистые сталевары и полногрудые крестьянки, украшающие крыши высоток. Кстати, сразу после строительства на уровне второго этажа каждого небоскреба были закреплены решетки — каменное изобилие из яблок-груш стало уже осыпаться на головы ошавевших от такой красотищи москвичей и гостей столицы. А если убрать, очистить фасады зданий от этой помпезной шелухи, то, что останется в сухом остатке? Не те ли самые американские небоскребы, подражая которым так боялись записные советские искусствоведы, да и сами авторы проектов.

Вспомним и об обстановке, царившей в Советском Союзе в период строительства сталинских небоскребов. Абсолютно во всех областях общественной жизни происходило послевоенное «закручивание гаек», причем, похоже, что это был окончательный зажим. Последние силы власти были брошены на поиск внутренних идеологических врагов среди лучших представителей советской творческой и научной интеллигенции. Во всех областях искусства вешающий вождь своей единственной здоровой рукой «наводил порядок». Он приготовил целый букет судьбоносных постановлений, призванных вытравить в советском послевоенном искусстве ростки всего живого. Этот букет в ловких руках сталинских подручных из Агитпропа ЦК ВКП(б)



превратился в поганую метлу, которой выметали из советского общества всякого рода «антинародный» сор. Таковы были постановления «О журналах «Звезда» и «Ленинград», «О репертуаре драматических театров», о фильме «Большая жизнь», об опере «Великая дружба» и т. д.

Немало здоровья у Сталина отняла и борьба с идолопоклонством перед Западом, с так раздражавшими вождя безродными космополитами, просочившимися каким-то образом даже через устроенный Гитлером Холокост.

И все это воплощалось в жизнь, несмотря на то, что народ пережил тяжелейшую войну, голод, разруху. Как же нужно было ненавидеть своих же граждан, кем же нужно было считать себя (богом?) чтобы в очередной раз устроить в стране кровавую баню: ленинградское дело, дело антифашистского комитета, дело военных, дело врачей, дело МГБ и т. д. и т. п.

Похоже, что раскрученный Сталиным после войны очередной виток репрессий против народа-победителя был ничем иным, как следствием остро ощущавшегося им нехорошего, опасного запаха свободы, которым надышались миллионы советских людей, побывавших за границей. Аналогия напрашивалась прямая: 1812 г. — победа в Отечественной войне, 1825 г. — восстание декабристов. И как же кстати пришлось фултонская речь Черчилля, объявившего, что между Советским Союзом и остальным миром опустился железный занавес. А в условиях изоляции страны внутренних врагов искать всегда проще, ведь деться им некуда, да и пожаловаться некому, не то, что сейчас.



С плаката худ. В. Иванова, 1949

Изолированность советского искусства той поры привела его не к светлому будущему, а отбросила в дремучее прошлое. И к архитектуре это имеет самое прямое отношение. Те же шпили, навязанные Сталиным, открывают его истинные вкусовые пристрастия — ведь они так похожи на кремлевские башни и колокольни, которые он ежедневно видел из окна своего рабочего кабинета. Но зачем же бесконечно тиражировать зубцы кремлевских стен, уже много раз повторенные на многочисленных плакатах типа «О нас думает Сталин в Кремле». Налицо был явный тупик, в котором оказалось к 1953 г. все советское искусство.

Могло ли быть по-другому? Вряд ли, потому что сталинские архитекторы, до войны расчищавшие Москву от церквей и монастырей, не могли заниматься обратным процессом прежде всего по этической причине. Церкви строили на века и боялись Бога, а советские зодчие боялись товарища Сталина, живого бога, но смертного. Что можно было построить в такой обстановке, если силы уходят на борьбу с самим собой, со своей творческой индивидуальностью. Двойная мораль никогда не приводит к творческим удачам.

Вот почему упадок советской империи был вполне предсказуем. Высотки явились последним натужным выбросом страха, своеобразным надгробием самому вождю. Как только Сталин умер — кончился и запал. Но цинизм сталинского времени, когда страна жила как в автобусе — половина сидела, а вторая половина тряслась — не прошел даром, он привел к равнодушию.

Итак, в начале 1950-х гг. семь высотных зданий были построены.

И почти сразу же после сдачи домов в эксплуатацию, которая совпала со смертью Сталина, начались ломания копий по поводу обоснованности строительства высотных домов. Особенно остро полемика по этому поводу развернулась в период так называемой «оттепели». «Строить дворцы... И это в то время, когда послевоенная страна голодала, выбираясь из разрухи!» — говорили новые советские руководители. Чрезвычайно дорогие строительные материалы, огромные расходы на транспортировку их в Москву, а главное, бесплатный труд десятков тысяч лагерников на строительстве высотных домов — все это не способствовало поднятию пошатнувшегося авторитета приемов и методов архитектурной сталинской политики.

Первым сигналом стало открывшееся в ноябре 1954 г. в Москве «Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций». Столь длинное название указывало не только на широкий диапазон специалистов разного ранга и уровня, с которыми решило посоветоваться советское правительство. Самим фактом проведения этого совещания открывалась и новая страница в истории отечественной архитектуры. В президиуме представительного собрания уселась вся советская верхушка во главе с 1-м секретарем ЦК КПСС Никитой Хрущевым. А в зале — академики архитектуры, руководители строительных трестов, прорабы, передовики строительного производства.



**Н. С. Хрущев:**  
*«Людам нужны квартиры!»*

Именно к ним Хрущев обращается с трибуны с судьбоносной речью: «Проектируя высотные здания, архитекторы интересовались главным образом созданием силуэта сооружений и не думали, во что обойдется строительство и эксплуатация этих зданий... Архитектор Захаров, например, представил проектные соображения по застройке Большой Тульской улицы такими домами, которые своими очертаниями мало чем отличались от церквей. Попросили его объяснить ... чем это вызвано. Он ответил: «Мы сочетаем наши проекты с высотными зданиями, необходимо показать силуэт зданий. Вот, оказывается, какие проблемы больше всего занимают товарища Захарова. Ему нужны красивые силуэты, а людям нужны квартиры. Им не любоваться силуэтами, а жить в домах нужно!».

«Людам нужны квартиры» — этот постулат являлся тогда беспримысленным козырем в борьбе за власть (а когда у нас бесплатные квартиры не были таким козырем?). В Советском Союзе недостаток жилья превратился постепенно в проблему общенационального масштаба, ставшую объектом политических спекуляций. И, надо сказать, что вопрос обеспечения населения отдельными квартирами к концу советской власти если уж и не был решен, то была объявлена хотя бы дата его решения — 2000 год. К концу 1980-х гг. условия жизни советских граждан стали несравнимо лучше, особенно по сравнению с 1930—1940-ми гг. Но именно послевоенные годы стали своеобразным апофеозом нерешенного жилищного вопроса. И в 1930-е годы люди жили в подвалах, но, отстраивая тогда



новую Москву по сталинскому плану реконструкции, они все же надеялись на лучшее.

Война не только не решила вопрос с жильем, но и отбросила его решение на много лет назад: немецкими захватчиками было разрушено 1710 советских городов и поселков, 70 тысяч деревень и сел, 32 тысячи промышленных предприятий, 25 миллионов человек осталось без крыши над головой.

И вот в таких сложнейших условиях Сталин решил построить свои небоскребы, представительность которых явилась главной целью строительства. А уж о том, что такие вот высотки могли решить жилищный вопрос, и говорить не приходится. Уже сам факт наличия в построенных зданиях большого количества нежилых помещений, пустот, образовавшихся вследствие «особенностей» проектирования, свидетельствует о несвоевременности появления в Москве небоскребов. Да эта несвоевременность и сама бросалась в глаза<sup>14</sup>.

Все лучшие строительные силы после окончания войны были брошены в Москву. Даже восстановлению Ленинграда, гораздо сильнее пострадавшему в результате блокады, не было уделено столько внимания, как Москве. Не говоря уже о других городах.

Оставалось только в нужное время и в нужном месте озвучить мысли, обуревавшие многих. И человек такой нашелся — Хрущев Никита Сергеевич. И сказано это было не в тиши кремлевского кабинета, а при большом стечении народа. И в этом тоже был определенный смысл и предназначение. Произнесенные с трибуны



**Н. С. Хрущев:**

**«Строить теперь нужно быстро, дешево и по типовым проектам!»**

<sup>14</sup> Понимал ли это Сталин? Видимо, понимал. Но говорить вслух о нерешенности жилищного вопроса при нем было не принято. Более того, сам вождь еще в 1934 г. на семнадцатом съезде ВКП(б) заявил о светлом настоящем советских людей: «Изменился облик наших городов. Неизбежным признаком крупных городов буржуазных стран являются трущобы, так называются рабочие кварталы. Революция в СССР привела к тому, что эти трущобы исчезли у нас. Они заменены вновь отстроенными хорошими и светлыми рабочими кварталами». А в 1955 г. журнал «Архитектура СССР» впервые написал о том, в каких условиях жили простые советские люди: «в Стали-

но (Донецк — авт.) и в Макеевке канализованы только центральные районы, а большинство шахтерских поселков с двух-трехэтажной застройкой не имеют канализации». Конечно, можно все свалить на войну и оккупацию. Но ведь война закончилась к тому времени уже как десять лет.

Слова сразу попали в печать, пошли в народ. Авторитет внезапно прозревшего и озаботившегося трудностями «простых советских людей» Никиты Сергеевича стал расти как на дрожжах. А во всех жилищных трудностях обвинили архитекторов. Прежде всего — президента Академии архитектуры СССР А. Мордвинова и главного архитектора Москвы А. Власова.

Архитектор Мордвинов, автор проекта высотного здания гостиницы «Украина», в своем выступлении на совещании признает ошибки, и не только свои, а всего архитектурного сообщества. Главным недостатком он называет «архитектурные излишества», то есть «излишняя усложненность конфигураций зданий, преувеличенные объемы, раздутые площади подсобных помещений... Декоративная перегрузка фасадов и интерьеров, помимо удорожания, придающая советским сооружениям чуждый им вычурный, помпезный, претенциозный характер ... чрезмерно обогащаются фасады зданий, выходящие на второстепенные улицы и переулки». Он заявляет, что построенные здания «поражают контрастом между более чем скромными квартирами и пышностью фасадов, обильно оснащенных сложными декоративными деталями и орнаментированной керамикой».

Указующий перст Никиты Хрущева нарисовал перед советскими архитекторами и строителями цель, к которой надо стремиться: «фасады зданий должны иметь красивый и привлекательный вид за счет хороших пропорций всего сооружения, хороших пропорций оконных и дверных проемов, умелого расположения бал-

конов, правильного использования фактуры и цвета, правдивого выявления стеновых деталей и конструкций в крупноблочном и крупнопанельном строительстве». Строить теперь нужно быстро, дешево и одинаково, т.е. по типовым проектам.

Подобное указание партийного бонзы напоминает слова одного из персонажей известной советской кинокомедии: «Сейчас с людьми надо мягше, а на проблемы смотреть ширше. Учись, студент!». Только вот сидевшие в зале многоопытные и образованные люди студентами не были. Но почему-то Хрущев, сам ничего не смысливший в архитектуре, считал себя вправе учить зодчих, как надо строить дома. Впрочем, он и в других областях проявил себя своеобразным «классным руководителем»: поучал художников, писателей, композиторов. И в этом он мало чем отличался от Сталина. Лишь методы их различались. Сталин не опускался до того, чтобы лично унижать деятелей культуры и искусства. Он поручал это Ждановым, Маленковым, Щербаковым и прочим.

Официально изменение градостроительной политики в Советском Союзе было оформлено постановлением ЦК КПСС и Совета министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Постановление можно разделить на две части: поиск виновных, на которых можно было бы повесить всех собак, и конкретные директивы, как строить дальше.

«Крайними» оказались зодчие — авторы «неправильных» и дорогих проектов. «Неправильность» проектов проявилась в том, что они «не соответствовали линии партии и правительства

в архитектурно-строительном деле», являлись «внешне показной стороной архитектуры, изобилующей большими излишествами». Среди «неправильных» проектов фигурировали прежде всего высотные здания Москвы и их авторы: Душкин, Чечулин, Поляков, Борецкий, Чернышев, Мордвинов.

Вспомнили недобрым словом и Комитет по Сталинским премиям, который выдвигал на премии «неправильные» проекты. Можно подумать, что комитет действительно что-то решал при присуждении премий.

Были сделаны и оргвыводы. Руководителей Союза советских архитекторов и Академии архитектуры обвинили в том, что они «не поняли необходимости устранения излишеств в строительстве и под флагом борьбы с конструктивизмом содействовали распространению этих излишеств». Многие из упомянутых зодчих лишились своих должностей. А вместо Академии архитектуры вскоре учредили Академию строительства и архитектуры.

Но лишили не только постов, но и наград. У архитекторов Полякова и Борецкого за то, что они «после присуждения им Сталинской премии за эскизный проект гостиницы «Ленинградская» допустили при последующей разработке проекта крупные излишества...» отобрали Сталинскую премию. И это через нять лет после ее присуждения! (Вполне резонным было бы лишение лауреатства архитектора Чечулина — ведь он получил премию не за построенное в дальнейшем здание на Котельнической набережной, где он впоследствии и жил, а за не воплощенный проект в Зарядье).



Далее в постановлении говорилось, что проекты всех строящихся на тот момент зданий необходимо пересмотреть и переработать на предмет их удешевления и «устранения излишеств». Срок давался сжатый — три месяца. А главной задачей архитекторов должна была стать «разработка экономических проектов и типовых конструкций и применение их в строительстве».

Симметричным ответом архитекторов в процессе борьбы с украшательством стал полный отказ от каких-либо архитектурных излишеств. В результате уже через несколько лет столица заполнилась безликими строениями, ставшими, как и сталинские высотки, символом своего времени. Возьмем, к примеру, Ленинский проспект столицы. Он делится как бы на две части — ту, что успели заложить и построить до 1953 г., и остальную, построенную после смерти Сталина. Архитектурная граница между разными эпохами проходит по площади Гагарина. До площади — «украшательство», после — серые, однообразные вереницы жилых домов, прямо скажем, не доставляющие эстетического удовольствия. Две части одного проспекта построены будто бы совсем в разное время. И это действительно так...

А что же произошло дальше? Аутодафе, устроенное авторам высотных зданий в период «оттепели», самым плачевным образом отразилось на дальнейшем развитии советской архитектуры. Власти не жаловали архитекторов и до войны, тогда повсюду выискивали конструктивизм. Но теперь дела обстояли гораздо печальнее. Все, что создавалось в борь-

бе с конструктивизмом, было объявлено ложным. Очередные глубокие раны, нанесенные советской архитектуре в 1954—1955 гг., стали для нее смертельными. Своего второго взлета, пусть даже и связанного с «освоением классического наследия», она уже не пережила. А новая идеология архитектурной политики, о необходимости разработки которой говорил Хрущев, оказалась мертворожденной. Как результат — одинаковые улицы, похожие друг на друга монотонные кварталы, целые города хрущевок, неотличимые друг от друга ни «исключительной выразительностью», ни «ясностью образа», ни «жизнеутверждающим оптимизмом». Сплошная архитектура равнодушия, распространившаяся и на так называемый период застоя.

А какого, интересно, результата ждали не такие уж далекие советские руководители? Державшие художников в постоянном страхе, и даже не за свою жизнь, а в страхе, что завтра все то, что ты создавал много лет, вдохновленный решениями партии и правительства, может быть объявлено той же партией «неправильным». И, самое главное, что виноват в этом будешь ты сам!

Все это и привело к творческой импотенции советской архитектуры. Чего же удивляться, если, например, Дворец съездов (построенный в древнем Кремле по проекту тех же высотников Посохина и Мндоянца) так напоминает Курский вокзал, а здание МХАТ на Тверском бульваре больше походит на мемориально-торжественный то ли крематорий, то ли колумбарий. А пробитый через центр Москвы Новый Арбат?

Этот список можно продолжать, и будет он длинным. Потому что все это архитектура «без излишеств» и всяких «архитектурных конфигураций». И сегодня, когда интенсивная застройка Москвы порождает столько споров, а зарубежные архитекторы чувствуют себя у нас как дома, не пожинаем ли мы плоды той самой давней дискуссии «об излишествах»?

О том, насколько органично вошли сталинские высотки в застройку Москвы, стали ли они неотъемлемыми элементами ее силуэта, мы расскажем в следующих главах.

# Сталинские небоскребы:

от Дворца  
Советов  
к высотным  
зданиям



*Московский  
государственный  
университет  
им. М.В. Ломоносова*

*Воробьевы горы*

**Архитекторы:**

*Л.В. Руднев, С.Е. Чернышев, П.В. Абросимов, А.Ф. Хряков*

**Инженер:**

*В.Н. Насонов*

**1948–1953 гг.**





*Л.В. Руднев*

### **Руднев Лев Владимирович (1885–1956)**

Окончил петербургскую Академию художеств (1915), где учился у Л. Н. Бенуа. Профессор Академии художеств в Ленинграде (1922–48) и Московского архитектурного института (1948–52). Основные работы в Москве: здания Военной академии им. М. В. Фрунзе (совм. с В. Мунцем, 1932–1937), Народного комиссариата военно-морского флота в Колымажном переулке (совм. с В. Мунцем, 1934–38), жилые дома на Фрунзенской набережной (1938–55), на Садово-Кудринской улице (1947), на Гончарной улице (1940-е), высотное здание Московского государственного университета (руководитель творческого коллектива, Сталинская премия, 1949). Под руководством Руднева построено и еще одно высотное здание — Дворец культуры и науки в Варшаве (с соавторами; 1952–55).

### **Хряков Александр Федорович (1903–1976)**

Учился в Академии художеств в Ленинграде (1922–28) у В. Г. Гельфрейха, Л. В. Руднева, И. А. Фомина, В. А. Щуко. Работы в Москве: жилые дома (с соавторами) на Земляном валу (1950–55), Ленинградском проспекте (1948–56), комплекс зданий Московского университета на Ленинских горах (соавтор, Сталинская премия, 1949) и корпуса гуманитарных факультетов МГУ (1970, 1974), зал-аудитория и Большой читальный зал в Библиотеке им. В. И. Ленина (1953–56), Центральный стадион им. В. И. Ленина в Лужниках (1955–56; Ленинская премия, 1959), кинотеатры «Украина» (1958–61) и «Бородино» (1965).



*Варшава. Дворец культуры и науки.  
Проект Л.В. Руднева с соавторами*

**Абросимов Павел Васильевич**  
(1900–1961)

Учился в Академии художеств в Ленинграде (1923–1928) у И. А. Фомина и В. А. Щуко. Работы (в качестве соавтора): жилой дом на площади Революции в Ленинграде (1928–1932), Дом Совета Министров Украинской ССР в Киеве (1934–38), высотное здание Московского государственного университета (соавтор, Сталинская премия, 1949),



*П.В. Абросимов*

**Чернышев Сергей Егорович**  
(1881–1963)

Окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1901) и петербургскую Академию художеств (1907), где учился у Л. Н. Бенуа. В 1910-х гг. — победитель многих архитектурных конкурсов. До 1917 г. проектировал доходные дома и особняки, в частности, дом Абрикосовых на Остоженке. В 1920–1930-е гг. разрабатывал классические формы в создаваемых им проектах: Физико-химический институт на ул. Воронцово поле (1928), Институт марксизма-ленинизма на Советской, ныне Тверской площади (1926) и др. Главный архитектор Москвы (1934–41). Разработал генеральный план реконструкции Москвы (совместно с В. Н. Семеновым и др., 1931–35), а в рамках его — проект реконструкции улицы Горького (ныне Тверская) и Ленинградского шоссе. Участник проектирования комплекса зданий Московского государственного университета на Ленинских горах (Сталинская премия, 1949). 1-й секретарь Союза архитекторов СССР (1950–1955).



*С.Е. Чернышев*





*Неосуществленный проект МГУ работы Б.М. Иофана, 1947 г.*



*МГУ, проект Л.В. Руднева с соавторами, 1949 г.*

Комплекс зданий Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова на Воробьевых горах состоит из 27 основных построек с главным корпусом (32 этажа, высота 235 м), в котором размещены факультеты, администрация, научная библиотека, музей, актовый зал, общежитие.

Это высотное здание занимает самую высокую географическую точку над Москвой-рекой и сохраняет по сей день значение наиболее масштабной вертикали столицы и по своим размерам, и по своей градостроительной роли, даже несмотря на большое количество высотных построек, возведенных в столице за последнее десятилетие. Последний факт говорит о достоинствах архитектурного проекта.

Первоначально проектирование высотного здания на Ленинских го-





рах было поручено маститому советскому архитектору Б.М. Иофану, являвшемуся также победителем конкурса на проект Дворца Советов. Никому другому не была так близка идея строительства здесь высотного здания, как Борису Иофану, т.к. все высотные дома, согласно поставленной перед архитекторами задаче, должны были быть ориентированы на Дворец Советов. При проектировании этой высотки Иофан применил во многом те же методы, что и при создании дворца.

Воробьевы горы издавна привлекали к себе внимание власть придержащих. В семнадцатом веке здесь стоял загородный дворец русских царей. В веке девятнадцатом Воробьевы горы были избраны в качестве площадки для строительства Храма Христа Спасителя по проекту архитектора Александра Витберга. Работы начались в 1823 г. и остановились довольно скоро — в 1826 г. Причиной послужили неподходящие природные условия — оползневый склон, скрывающий в своей глубине разветвленную систему родников, разрушающих гористую местность. Невозможной оказалась и доставка по Москве-реке судов с камнями для строительства. Уровень воды в реке был недостаточно высоким, для чего уже тогда было высочайше повелено соединить Москва-реку с Волгой. Но искомого результата достичь не удалось (соединение рек было осуществлено уже при Сталине, но и после этого Москва не стала морским портом, как хотели того большевики).

Интересно скрещение судеб двух архитекторов — Иофана и Витберга. Оба они были отстранены от работы,

так и не увидев свои проекты воплощенными на Воробьевых горах. Архитектор Александр Витберг в 1835 г. после долгого расследования был обвинен в растрате, осужден и сослан в Вятку. У зодчего Бориса Иофана в 1948 г. также отобрали при весьма неприятных для него обстоятельствах почти заверченный им проект. Правда, в Сибирь его не отправили. Но уже сам факт отстранения от работы оставил у него на сердце тяжелую рану.

Любопытно и другое — в 1830 г. Николай I избрал новое место для Храма Христа Спасителя — рядом с Кремлем, на Волхонке. Выбрал он и другого архитектора, Константина Тона. По его проекту храм строили более сорока лет. И вот не прошло и полувека после освящения в 1883 г. Храма Христа Спасителя, как он был взорван для сооружения на его месте Дворца Советов опять же по проекту Бориса Иофана, настаивавшего на выборе именно этой площадки. Но и этот проект Иофана также не был осуществлен. Словно злой рок сопутствовал всей дальнейшей проектной деятельности архитектора, наверное, по причине его столь пренебрежительного отношения к одному из образцов русского классического зодчества — Храму Христа Спасителя.

Отстранили Иофана от работы за несколько дней до завершения проекта. Когда уже построенная перспектива ждала отмывки, а инженеры и экономисты заканчивали подсчеты, проектирование высотного здания на Ленинских горах неожиданно было поручено другой группе архитекторов во главе с известным советским зодчим Львом Рудневым. На память





невольно приходил беспрецедентный в истории роспуск «архитектурной команды» В. И. Баженова.

Причиной замены автора проекта МГУ явилась принципиальная позиция Иофана как художника. Мягкий в обращении с людьми, способный пойти на компромисс в личных отношениях, весьма почтительный к мнению руководства, он становился неуступчивым, когда речь шла о художественных качествах произведения архитектуры. Так было, когда рассматривалось предложение увеличить высоту павильона СССР на Международной выставке 1937 г. в Париже, стоящего напротив немецкого павильона. Павильон Иофана был, как известно, увенчан скульптурой В. И. Мухиной «Рабочий и колхозница». Возражения Иофана были приняты во внимание. В итоге советский павильон был признан одним из самых лучших на выставке, он буквально «задавил» смотрящего на него фашистского орла-стервятника, взгромоздившегося на крыше немецкого павильона.

Так было и при уточнении местоположения здания МГУ на Ленинских горах осенью 1948 г. Зодчий не соглашался отодвинуть здание в глубину участка от Москвы-реки, считая подобное решение большой потерей для художественного ансамбля столицы — при взгляде со стороны центра города здание загораживали холмы, падало значение водного зеркала реки, играющего активную роль в композиции задуманного архитектором «храма науки». Товарищу Сталину возражения Иофана показались недостойными внимания,



что обернулось для последнего отстранением от проекта.

«Особую заботу архитектора Иофана составляла градостроительная роль нового комплекса МГУ, его связь с высотными зданиями в силуэте столицы и связь с Москвой-рекой. Зодчему хотелось, чтобы здание, от которого начинается новый район, включилось в застройку города. Для того чтобы здание со стороны города не скрывалось за возвышенностью Ленинских гор и связывалось с водной гладью, он ставил его на четверть километра ближе к бровке реки по сравнению с тем местом, где теперь расположен МГУ. Эти неполные три сотни метров оказались роковыми для судьбы проекта Иофана. Он настаивал на своем, но не получил поддержки. За несколько дней до окончания всесторонне разработанного эскизного проекта Иофану пришлось передать его в руки другой группы архитекторов, которые и довели работу до полного завершения. Новое здание Московского университета им. М.В. Ломоносова было построено на Ленинских горах в первоначально установленный короткий срок», писал один из биографов архитектора в 1978 г.

Уже в наше время, характеризующееся излишней вольностью суждений, было высказано и такое мнение: отстранение Иофана было вызвано его еврейским происхождением. На этом настаивает Д. Хмельницкий в книге «Зодчий Сталин». Затем он идет еще дальше и утверждает: а неучастие архитектора Каро Алабяна в проектировании высоток вызвано армянским происхождением





последнего. Не можем согласиться с подобными высказываниями. При чем здесь национальность? Для Сталина национальное и социальное происхождение, и даже партийность того или иного человека играли не первостепенную роль. Главным критерием была полезность. Если человек мог еще пригодиться — его не трогали, если свою миссию он уже выполнил — значит, в нем уже не было никакой необходимости<sup>1</sup>.

Но работа Иофана была не бесполезной, она принесла свои плоды: Руднев сохранил как все объемно-пространственное решение иофановского проекта, так и пятиглавую композицию центральной части здания, предложенные предшественником. Это стало возможным благодаря тому, что Лев Руднев сам немало работал в области высотного строительства, в частности, в 1947 г. он разработал проект здания Адмиралтейства для Москвы. И сооружение высотки университета было темой очень близкой ему. Руднев не был случайным человеком в этом вопросе, явив собою весьма достойную замену Иофану.

Уже с середины 1930-х гг. Руднева вдохновляли проблема высотности зданий, соотношения зданий такого рода с окружающей городской средой, вопросы пространственной организации этой среды. Все перечисленные задачи нашли закономерное воплощение в комплексе зданий высотки на Ленинских горах, решенном подчеркнуто скульптурно, раскрытом для восприятия с различных точек зрения.

Убеждение Руднева, что «воздух, омывающий здание, не меньше

<sup>1</sup> Кстати здесь пришли слова Михаила Пришвина из его дневника 1936 г.: «...Советское государство почти слилось с именем Сталина... Он, вероятно, беспрерывно прижимает человека к стене, ловит с полочки все его блажи, и одного, отпустив, делает своим человеком навсегда, другого, когда надо, без колебаний уничтожает». (М. Пришвин. «Жить стало веселее...». Из дневника 1936 г. — Октябрь. — 1993. — № 10.)

участвует в композиции, чем само здание», здесь имеет практическое воплощение. Единение комплекса с природой, подчеркивание архитектурными средствами высоты Воробьевых гор говорит, прежде всего, о мастерстве Руднева и возглавляемого им творческого коллектива.

Выделенная для строительства университета площадка на высоком плато на берегу Москвы-реки предоставила уникальные возможности для формирования нового архитектурного ансамбля. Композиционное ядро университета — его главное здание, увенчанное шпилем и звездой, доминирует над всем комплексом. Значительно более низкие боковые объемы, примыкающие к главному зданию, создают ступенчатый переход к боковым крыльям, где разме-







щены общежития студентов и аспирантов и квартиры преподавателей.

Отдельно стоящие корпуса химического и физического факультетов вместе с главным зданием образуют обширный двор, обращенный к Юго-Западному району Москвы, и обеспечивают парадный подход к высотному зданию. Со стороны Москвы-реки не менее торжественный подход организован в виде системы зеленых аллей, площадей и партеров с фонтанами.

Монументальность и скульптурность, применение архитектурных приемов, подчеркивающих высотность здания университета, упор на конструктивные и художественные качества строительного материала, точно найденные способы перехода от взметнувшейся ввысь центральной башни к масштабу человека — эти качества здания МГУ выдвигают его на место наиболее удачного осуществленного проекта высотного здания.

Соавтор Руднева, архитектор Павел Абросимов, писал в 1954 г.: «Неверны и наивны представления, будто высотная композиция уже в силу своих физических размеров и композиционных возможностей обеспечивает архитектору хотя бы минимальный творческий успех. Нет, невысокий уровень мастерства, художественная незрелость автора, неопределенность его творческих исканий — все это лишь быстрее и полнее обнаружится в высотном строительстве... Нелегкая это задача — найти выразительный силуэт, интересное объемное построение и пластику высотного сооружения, органическую связь между этим зданием и рядовой

застройкой, раскрыть на него ближние и дальние перспективы».

В отделке здания использованы различные виды натурального камня; в ампирных формах декора большое место занимают скульптурные композиции и рельефы, местами значительно перегруженные. Последнее обстоятельство стало причиной официальной критики в адрес творческого коллектива проекта после 1954 г. Но еще до того, как борьба с украшательством стала основным направлением архитектурной критики в Советском Союзе, Льва Руднева упрекали во всякого рода архитектурных излишествах.

Один из бывших руководителей строительства высоток А.Н. Комаровский писал в 1972 г.: «Отдавая дань высокому уважению замечательному архитектору, руководившему творческим коллективом, Льву Владимировичу Рудневу, нельзя не упрекнуть его в излишнем стремлении украшать внешний облик здания, порой лишая его тем самым необходимой строгости. Между мной, отвечающим за строительство в целом, и Львом Владимировичем в процессе проектирования и строительства зданий возникали даже конфликты именно на эту тему. Дело доходило до рассмотрения спорных вопросов на специальных комиссиях Госстроя СССР. Комиссии тоже были против перенасыщения здания излишними архитектурными элементами (например, «лес» искусственных, конструктивно ненужных внутренних колонн), которых и после сокращения, вероятно, осталось слишком много...».

Вскоре после окончания строительства, позади только что возве-



*Высота двух крыльев с башнями, где установлены часы, термометр и барометр, колеблется от 9 до 18 этажей.*

*Центральная 57-метровая башня со шпилем завершается звездой, обрамленной колющими. Общий диаметр композиции достигает 9 метров.*





денного здания МГУ, на плоской площадке было выбрано место для строительства «Пантеона — памятника вечной славы великих людей Советской страны» в соответствии с постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 1953 г. К этой работе привлекли лучших архитекторов, но планам этим не суждено было сбыться. Жизнь внесла свои серьезные коррективы, да и самих великих людей к этому времени стало меньше (а точнее, одним самым великим).

Можно по-разному оценивать достоинства и недостатки сталинской высоты на Воробьевых горах, но один факт трудно оспорить, а именно: строительство университета стало важной отправной точкой развития Юго-Запада Москвы, предусмотренного еще генеральным планом реконструкции столицы в 1935 г.



Ярким примером талантливого разрешения сложнейшей архитектурной задачи является проект комплекса университета, который создали лауреаты Сталинской премии, члены академии архитектуры СССР Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев. Весь архитектурный ансамбль университета прекрасно связан с общим выразительным силуэтом Москвы. Чтобы представить себе величину этого сооружения, достаточно сказать, что верхняя точка университетского здания выше колокольни Ивана Великого на 170 метров<sup>2</sup>.

Водоемы, фонтаны, зеленые массивы, скульптура и архитектура сооружения составляют композиционное единство в этом живописном ансамбле архитектуры и природы.



<sup>2</sup> В дальнейшем курсив, не обозначенный сноской, относится к печатным источникам периода конца 1940 – начала 1950-х годов.





Новизна решения поставленной перед советскими архитекторами задачи наиболее доходчиво может быть проиллюстрирована на примере здания Московского Государственного Университета. Переда авторами проекта стояла сложная задача: сочетать учебные и жилые корпуса. Творческие искания архитекторов при разрешении этой проблемы чрезвычайно показательны. Старая традиция строительства подобного рода сооружений заставляла их вначале думать об университете как о комплексе раздельно существующих зданий. Они создавали ансамбль ряда сооружений, в котором здание аудиторий и учебных помещений, занимая доминирующий объем, отделялось от лабораторий, научно-исследовательских институтов. Жилые дома (общежития, дома профессорско-преподавательского состава) пониженной этажности располагались отдельно, образуя по композиции типичную жилую застройку. Но эта концепция «учебного городка» не могла отвечать градостроительному требованию — создать мощную архитектурную доминанту нового района Москвы и монументальное завершение будущего проспекта Дворца Советов, используя самую высокую точку амфитеатра Ленинских гор. С другой стороны, композиция «учебного городка» не отвечала и новому в то время принципу строительства подобного рода зданий. Имелось в виду, что в советском государстве отсутствовала противоположность между общественными и личными интересами людей, поэтому старая концепция «учебного городка» в конкретных условиях Москвы подлежала пересмотру, вернее, от нее нужно





было отказаться и выдвинуть новую. В то время существовало понятие, что коллективный труд сплачивает советских людей, что труд в лабораториях, мастерских и т.д. является естественным продолжением личного труда в домашнем кабинете ученого или преподавателя. Таким образом, не должно быть грани между личным и общественными интересами. Это принципиально новое отношение к труду позволило и композиционно разрешить проблему по-новому, соединив все элементы, учебные, научные и жилые сооружения в едином комплексе. Эта концепция кладет начало новому типу архитектурного сооружения.

Мощный объем здания, величественный фасад с пышным парадным входом говорят о монументальноторжественном стиле архитектуры здания.

Скульптурное оформление построено на чередовании отдельных декоративных групп и пронизано строгим ритмом. Оно хорошо сочетается с архитектурой и ее образным содержанием.

Нельзя не отдать должное декоративно-эффектному картушу, венчающему портал университетского здания, которому скульптор Г.И. Мотовилов придавал большое значение. К работе над картушем, который причисляют чаще к разряду лепных ремесленных украшений, нежели к области искусства, Мотовилов подошел с той же серьезностью, что и к исполнению рельефов. Композиции знамен с орденом Ленина в центре и раскрытой книгой в окружении дубовых листьев он сумел придать не только декоративную, но и смысловую, идейную





### **Мотовилов Георгий Иванович**

(1884–1963), скульптор. Характерный представитель советского монументального искусства.

Основные произведения выполнены в рамках метода социалистического реализма. Учился у С. М. Волну-

хина, С. Т. Коненкова. Среди прочих работ в Москве: скульптурное оформление станций московского метро «Электrozаводская», «Октябрьская», «Смоленская», «Парк культуры», «Комсомольская-кольцевая» (1940–1950-е); рельефы на арке бывшего главного входа на ВСХВ (1939), на доме МХАТ в Глинищевском переулке (1933); памятник А. Н. Толстому у Никитских ворот (1957).

*выразительность. Используя картуш, этот особый вид орнамента, созданный архитектурой ампира, Мотовилов преобразует эту декоративную форму в соответствии с характером и требованиями архитектуры ансамбля.*

*В связи с этим хочется отметить, что декоративная скульптура служит не только целям внешнего украшения. Правда, она лишена того взаимопроникновения, того всестороннего и органического взаимодействия с архитектурой, которое присуще скульптуре монументальной. Но, включенная в архитектурный ансамбль, она способствует выявлению идейного замысла сооружения. Вообще, монументальное произведение, как и декоративное, неразрывно связаны с данным сооружением. Но при этом они всегда являются важным идейно-художественным акцентом ансамбля, тогда как архитектурный декор выполняет лишь дополняющую, аккомпанирующую роль.*





Особого внимания заслуживает фриз на портале главного входа МГУ, выполненный Г. И. Мотовиловым. Фриз занимает в композиции главного входа центральное положение. Однако размеры фриза позволяют рассмотреть его лишь на очень близком расстоянии. Несмотря на отдаленность расстояния, скрадывающую выражения лиц, в изображениях людей можно узнать ученых, строителей, садоводов. Тема произведения — союз труда и науки, дружба народов — отчетливо раскрывается в их спокойном шествии.

Вытянутая по горизонтали лента фриза плотно заполнена изображениями людей. Надпись, сделанная в центре, разделяет рельеф на две симметричные части. Левая сторона — «Дружба народов» и правая — «Народ-созидатель».

Каждая часть представляет законченное целое, и, вместе с тем, они связаны общностью темы и единством художественного решения.





Значительное место отведено атрибутам. Химическая реторта и амперметр ученого, рейсшина и нивелир строителей, детали машин, знамена и т.д. — все это в соединении с человеческими фигурами до предела насыщает пространство фриза. Композиции рельефов не кажутся, однако, перегруженными. Все их элементы целесообразно расположены на поверхности или уходят в глубину, образуя второй и третий планы. Композиции правого и левого рельефов развиваются навстречу друг другу. В основе их лежит один и тот же ритмический строй. Движение фигур, расположенных по одну сторону, дано почти в зеркальном отражении с другой стороны. Это единство ритмов ощущается и в строении отдельных групп, и в распределении атрибутов, и в контрастном чередовании вертикальных и горизонтальных форм.

Богатое скульптурное оформление получил ансамбль МГУ на Ленинских горах. Аллея бюстов — памятников великим ученым по бокам зеркального бассейна, величественные монументальные композиции В. Мухиной «Вечная молодость науки» у главного входа, высотные скульптуры рабочего и колхозницы бригады М. Бабурина, монумент Ломоносову Н. Томского перед входом в клубную часть.

Однако следует отметить, что в декоре МГУ появились тенденции к схематизму, к ложно понятой, тяжеловесной, претенциозной монументализации, например, в высотных статуях «Молодость в науке» и «Молодость в труде».





*Архипова  
Ирина  
Константиновна*

В проектировании комплекса зданий МГУ принимала участие архитектор Ирина Константиновна Архипова, ставшая впоследствии выдающейся оперной певицей, солисткой Большого театра. Архипова закончила Московский архитектурный институт в 1948 г. и сразу же была принята на работу в одну из московских проектных организаций, включенных в процесс создания высотки университета на Ленинских горах. Ирина Архипова вспоминает:

«Строительством высотного здания университета занималась проектная мастерская бывшего Дворца Советов, куда в свое время были собраны лучшие по тем (довоенным) временам архитектурные силы. Когда строительство Дворца было приостановлено, этой мастерской поручили проектирование высотного здания МГУ и всех необходимых университету сооружений.

Мне, совсем еще молодому архитектору, поручили проектировать лабораторию, типографию и гараж. Работать было интересно, и я постаралась даже такие служебные постройки сделать привлекательными. Руководителем группы, которой передали разработку зданий для хозяйственных нужд университета, был у нас архитектор Фомин. На просмотры эскизов проектного задания он приглашал Льва Владимировича Руднева, выдающегося зодчего, автора проекта высотного здания МГУ. При первом просмотре моих эскизов Л.В. Руднев сказал: «Просто замечательный проект», и это проектное задание было передано на детальную разработку другим архитекторам. В результате их «усилий» получилось совсем не то, что я предлагала первоначально, — они очень существенно отошли от моих проектов. Когда Лев Владимирович увидел плоды их «труда», то устроил им форменный разнос. Мне потом рассказывали, как он возмущался: «Это что же вы сделали? Она все поставила «на пьедестал», а вы все «опустили на землю!» — И для большей убедительности своих слов он взобрался на какой-то стул, долженствующий изображать «пьедестал», ту высоту, на которой я выполняла своей проект, а потом спрыгнул на пол».

*Министерство  
иностранных дел  
Российской Федерации*

*Смоленская-Сенная площадь, д. 32/34*

**Архитекторы:**

*В.Г. Гельфрейх, М.А. Минкус*

**Инженер:**

*Г.М. Лимановский*

**1948–1953 гг.**





*В.Г. Гельфрейх*

### **Гельфрейх Владимир Георгиевич (1885–1967)**

Учился в петербургской Академии художеств (1906–14) у Л. Н. Бенуа. Будучи студентом, начал работать с В. А. Щуко, а с 1918 до 1939 выступал с ним как соавтор ряда общественных сооружений в Ленинграде (пропилеи у Смольного, 1923–25), Москве (новое здание Библиотеки им. В. И. Ленина, 1928–40). Один из авторов утвержденного в 1934 г. проекта Дворца Советов (не реализован).

С 1935 Гельфрейх активно участвует в реконструкции столицы — строительстве мостов (Большой Каменный, 1936–38, с В. А. Щуко, М. А. Минкусом), центрального павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (1939, 1954), московского метрополитена (наземный вестибюль станции «Новокузнецкая», 1943–44, совм. с И. Е. Рожиным; станция «Электrozаводская», 1944; Сталинская премия, 1946), высотного здания Министерства иностранных дел на Смоленской площади, (с М. А. Минкусом; Сталинская премия, 1949).

В 1950–60-х гг. Гельфрейх руководил созданием ансамблей Смоленской площади и Кутузовского проспекта, строительством жилых массивов Кунцево, Фили — Мазилово, Рублево.



*М.А. Минкус*

### **Минкус Михаил Адольфович (1905–1963)**

Учился на архитектурном факультете Одесского института изобразительных искусств (1923–25). В 1930 окончил Академию художеств в Ленинграде, где учился у И. А. Фомина и В. А. Щуко. Затем работал в Москве. В 1941 г. проектировал оборонительные сооружения под Москвой. Много работал совместно с В. Г. Гельфрейхом (в т.ч. Большой Каменный мост, 1936–38, высотное здание Министерства иностранных дел на Смоленской площади в Москве; Сталинская премия, 1949), И. А. Фоминым, В. А. Щуко. Другие работы: реконструкция Пушкинской площади (1947), многоэтажный гараж на Краснопресненском валу (1936–41, с соавторами) и жилые дома на Смоленской площади и набережной (1956–63, с соавторами) — в Москве; здание торгпредства СССР в Дели в Индии (1956–59), планировка и застройка микрорайона Давыдково в Москве (с 1963, с соавторами).

Автор ряда надгробий и архитектурной части памятников. Как график известен своими зарисовками архитектуры старой Москвы.



*Проект высотного здания МИД — вариант без шпиля,  
В.Г. Гельфрейх, М.А. Минкус, 1947 г.*





Высотное здание на Смоленской площади (27 этажей, 170 м) проектировалось для размещения Министерств внешней торговли и иностранных дел СССР.

Работа архитекторов Владимира Гельфрейха и Михаила Минкуса проходила в несколько этапов. Самой площади по существу еще не было. Алексей Щусев, консультировавший выбор мест для строительства высотных зданий, считал, что на Смоленской площади надо поставить масштабную вертикаль, с тем чтобы зрительно раскрыть, выявить дорогу на Бородинский мост. Такой подход Щусева вызвал сопротивление со стороны Гельфрейха.

В процесс проектирования пришлось вмешаться официальному руководителю работ по проектированию высотных зданий Дмитрию Чечулину: «Я пригласил к себе этого маститого архитектора, одного из авторов нового здания Библиотеки имени Ленина (имеется в виду В. Гельфрейх), и предложил ему связать в единое целое выстроенное И. А. Голосовым в предвоенные годы здание Министерства мясомолочной промышленности и будущее высотное здание МИДа. «Нет, я этого делать не буду», — стал возражать Владимир Георгиевич. — Здесь уже все сделано Голосовым и сделано прекрасно». Тогда я стал рисовать, полагая, что так он скорее меня поймет. Через какое-то время Владимира Георгиевича заинтересовала моя идея. Он тоже стал рисовать. «Пока не нарисуете, не уйдете», — сказал я твердо и оставил его одного в кабинете. Гельфрейх великолепно решил проблемы увязки существующего здания с воображаемым. И если в его совместной с В. А. Щуко





работе над новым зданием Библиотеки имени В. И. Ленина видна контрастная несопоставимость с классикой бывшего Румянцевского музея (дома Пашкова), то здесь изящные «швы» заметит только очень сведущий человек».

Поначалу авторы получили задание составить три варианта проекта здания. Эти варианты должны были отличаться друг от друга и по композиционным приемам и по архитектурному решению, и по этажности — от 9 до 40 этажей. В первом проекте надо было выделить идею высотности здания, в третьем — идею выраженного протяженного фасада дома, а во втором соединить основные мотивы первого и третьего вариантов.

Не будучи убежденными в правильности той или другой композиционной системы в условиях дан-







ного участка, авторы колебались, не решаясь сделать окончательный выбор: «В каждом из проектов можно отметить продуманное ... композиционное построение, но они все же не отвечали высоким требованиям, предъявленным к образу сооружения, к его выразительности».

На следующем этапе зодчие работали уже над двумя версиями высоты: «в первом (16-этажном) подчеркнут фронт фасада — протяженность сооружения и его парадность. Основной объем расчленен на три убывающих по высоте яруса... Второй (20-этажный) представляет собой сооружение с четко выраженной устремленностью ввысь, без членений по вертикали... Эскизные проекты были представлены на рассмотрение правительства. Оба варианта получили хорошие оценки. Для дальнейшего проектирования был одобрен второй вариант». Именно последний вариант и был окончательно утвержден и выдвинут на Сталинскую премию.

В композиции здания четко прослеживается характерное для тех лет обращение авторов к так называемым «традициям русского национального зодчества», и в частности, такому типичному приему, как ярусное построение с убывающими кверху объемами и постепенным облегчением их масс, что использовалось обычно при возведении монастырских колоколен и храмовых зданий. Вот что писали по этому поводу сами архитекторы:

«Нам представлялось, что устремленное ввысь сооружение должно свободно стоять среди окружающей застройки, омываемое со всех сторон светом и воздухом, способствуя свободному пространственному построе-

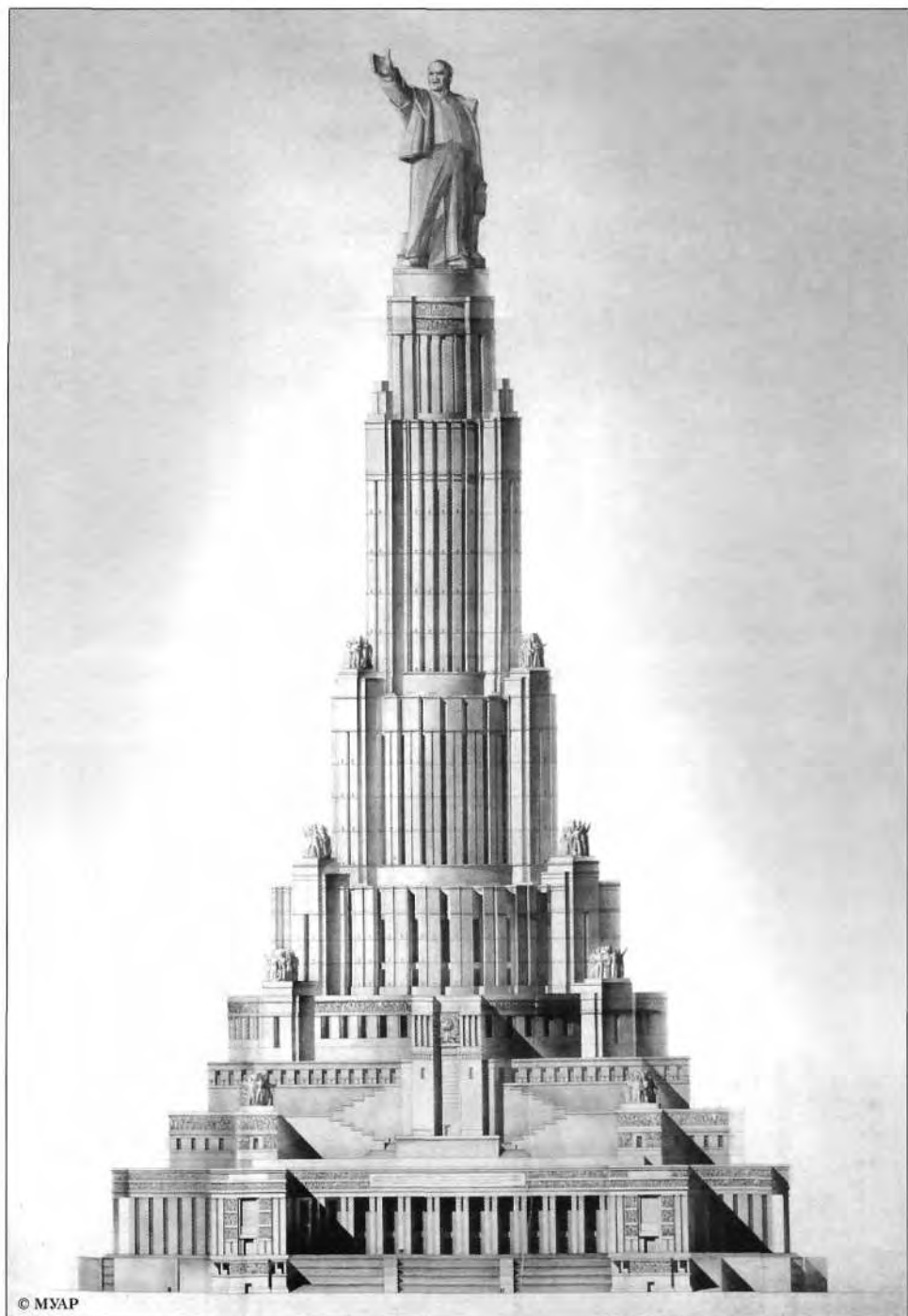


нию всего городского ансамбля района... Для того чтобы высотное здание не казалось чуждым среди рядовой застройки, но естественно выросло из нее, мы создали террасообразную композицию, при которой объемы сооружения повышаются постепенно, переходя затем в динамически устремляющуюся вверх высотную часть... Нами применена система последовательно повторяющихся четырехбашенных венчаний, придающих архитектуре всего сооружения праздничный и целостный характер, объединяющих его сильным и торжественным лейтмотивом. Точно так же повторяется мотив обелисков».

Все во внешнем облике дома, начиная от мощных порталов главного входа, свидетельствует о стремлении авторов к пафосной приподнятости художественного образа. В таком же мажорном ключе запроектированы и интерьеры. В них богато представлены дорогостоящие мрамор, бронза, латунь, ценные породы дерева, декоративные ткани и т.п. Это обилие декоративных мотивов было прямым следствием преобладавших тогда направлений в архитектурной политике. Но все же «излишеств» здесь не так много, как в других высотках.

В то же время современники отмечали и недостатки здания, главный из которых относился к вычурному шатрообразному завершению дома, заканчивающемуся шпилем. Подобный вариант завершения чужд общему строю композиции, растянутой вдоль фронта Садового кольца. Но за этот недостаток вряд ли можно укорять авторов проекта. Даже наоборот, сам факт этот воспринимается с сочувствием к ним. Ведь появив-





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



*Перспектива Дворца Советов, арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.  
На первом плане — Боровицкая башня Кремля и Пашков дом*

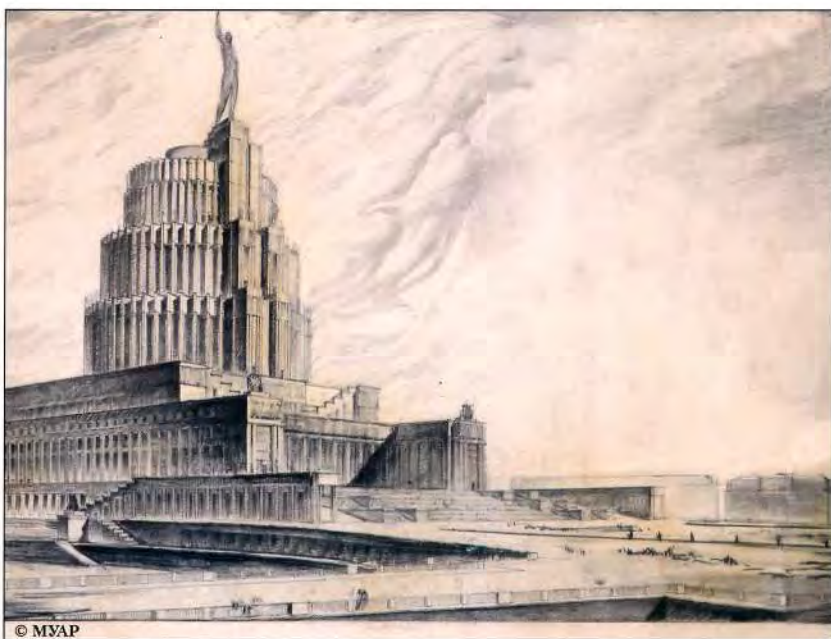


*Перспектива Дворца Советов,  
арх. Б. М. Иофан, 1932–1940 гг.*





*«Марш в будущее», эскиз мозаичного фриза для Дворца Советов,  
худ. П.Д. Корин, 1937 г.*



*Один из первоначальных вариантов проекта Дворца Советов,  
арх. Б.М. Иофан, 1932 г.*



*Высотное здание гостиницы «Ленинградская»,  
арх. Л. М. Поляков, А. Б. Борецкий и др., 1949–1954 гг.*



*Высотное здание МИД на Смоленской площади, вариант без шпиля,  
арх. В. Г. Гельфрейх, М. А. Минкус, 1948–1952 гг.*

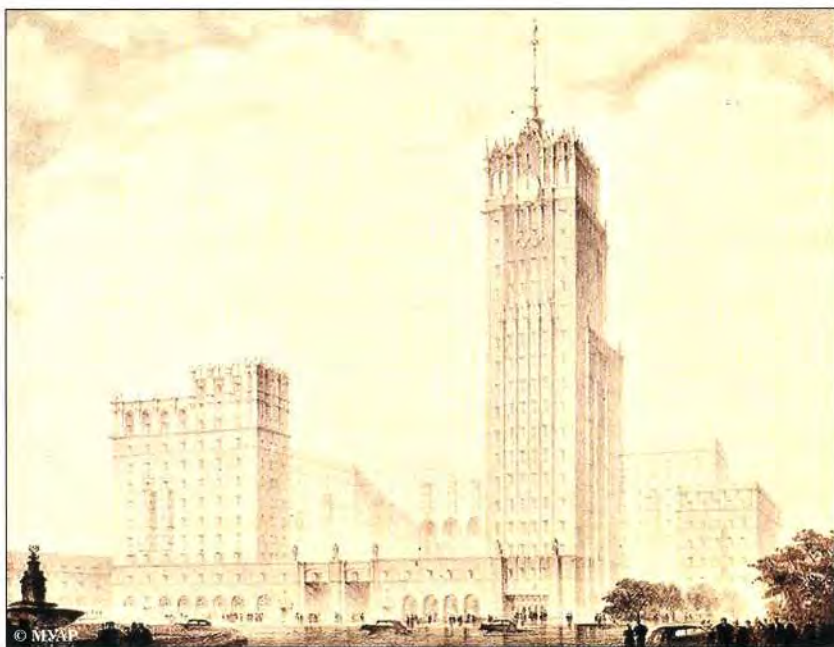


*Высотное здание у Красных ворот, один из вариантов,  
арх. А. Н. Душкин, Б. С. Мезенцев, 1948 г.*





*Университет на Ленинских горах, невоплощенный проект,  
арх. Б. М. Иофан, 1947 г.*

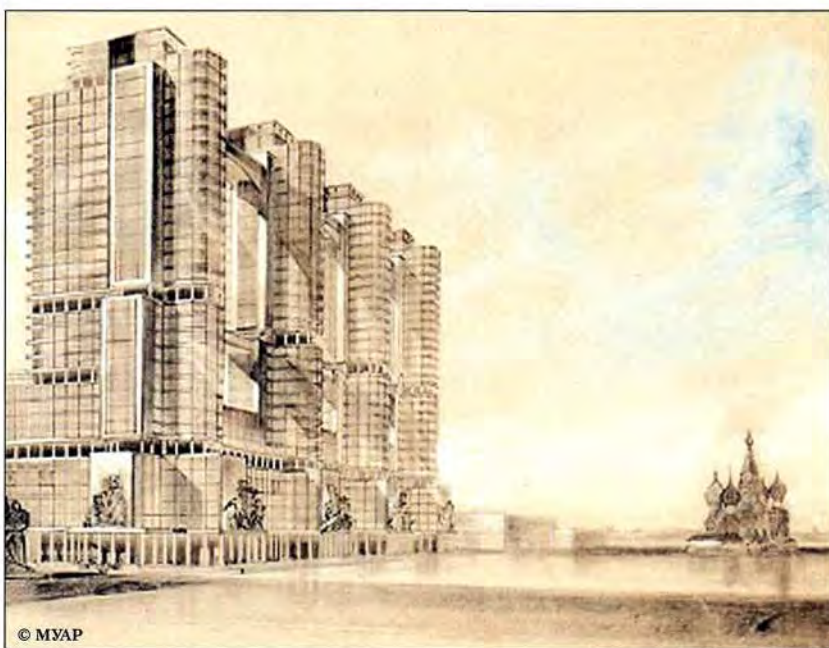


*Альтернативный проект высотного здания на площади Восстания  
арх. В. К. Олтаржевский и др., 1947 г.*





*Высотный дом в Зарядье,  
перспектива с Красной площади*



*Здание Народного Комиссариата тяжелой промышленности,  
авторы проекта: А.А. Веснин, В.А. Веснин, С. Лященко, 1934 г.*



*Здание Народного Комиссариата тяжелой промышленности, авторы проекта: А.А. Веснин, В.А. Веснин, С. Лященко, 1934 г.*



*Здание Народного Комиссариата тяжелой промышленности на Красной площади, арх. И.А. Фомин, П.В. Абросимов, М.А. Минкус, 1934 г.*



шийся на здании шатер принадлежал не их перу, а стал существенным вкладом в проект еще одного соавтора, пристально следившего за возведением всех семи зданий, — Иосифа Сталина.

Именно Сталин и приказал закончить здание таким архитектурным элементом. Сами же авторы предлагали другое завершение центральной части дома: в виде прямоугольной башни, что естественно вытекало из общего объемно-планировочного построения сооружения и было органично связано со всем его композиционным строем.

Подчеркивается рядом специалистов и определенная неорганичность художественно-пластических средств, которая проявилась в формах здания. Так, наружная стена каркасной постройки декорирована бутафорскими пустотелыми пилонами, возрождающими представление о монументальности как синониме массивности. Оправданием здесь может служить само смысловое предназначение небоскреба. Дом Министерства иностранных дел на Смоленской площади, по планам архитекторов, призван был стать своего рода гигантским монументом при въезде в центр со стороны Бородинского моста. А въезд этот был правительственный. По Воздвиженке, Старому Арбату, Бородинскому мосту, Дорогомиловской улице ездил на дачу в Кунцево Сталин. Вот архитекторы и постарались оправдать возложенное на них высокое доверие. Товарищ Сталин каждый день два раза ездил по этой дороге туда и обратно, и у него ни на минуту не должно было закрасться сомнение в целесообразности воплощения проекта.





Вместе с тем, крупное сооружение обладает тонко найденным масштабом форм и благодаря этому, при всей своей высоте, удачно вписывается в обширное пространство площади. В оформлении порталов главного входа щедро использованы лепнина, металлические решетки, обелиски. В целом это здание оценивается как наиболее сдержанный по композиции московский высотный дом. Вместе с двумя другими зданиями высотный дом МИД подчеркивает границы Садового кольца.

Добавим также, что одним из последствий строительства здания МИД стали коренная реконструкция Смоленской площади и развитие ее ансамбля. Результатом реконструкции стали сооружение слева и справа от высоты двух одинаковых башен-гостиниц «Белград» и «Золотое кольцо».





*Высотное здание в 27 этажей в центральной части дома поставлено главным фасадом в сторону Бородинского моста. Руководствуясь правительственным постановлением и генеральным планом реконструкции Москвы, авторы рассматривают административное здание как ведущее сооружение в архитектуре района. В основу центральной архитектурной композиции авторы положили высотный объем башенного типа с трехъярусным членением. Высотное здание возникает в самой гуще городской застройки. Его объемно-пространственная форма с центральной динамически развернутой вверх уступчатой архитектурной композицией исполнена с большим величием и монументальностью. Через уступы ярусов центральный объем здания переходит в боковые крылья, которые связывают*



весь массив здания с окружающей жилой застройкой. В этом построении архитектурной композиции авторы мастерски почувствовали своеобразие градостроительной ситуации. Высотное здание в их трактовке как бы вырастает постепенно из основного тела жилой застройки города.

Решение фасадных плоскостей, их ритм и пластика подчинены определенной закономерности: стены фасадов шестиэтажных корпусов имеют сильный рельеф и сочную пластику, в то время как рельеф и пластика 15-этажных корпусов значительно спокойнее, что оттеняет изящную архитектуру центральной 27-этажной части здания, насыщенную рельефом.

Применение мощных выступающих вертикальных ребер, идущих во всю высоту центральной части, их резкий контраст с остальными





фасадными плоскостями усиливают ощущение устремления вверх центральной части, подчеркивая ее главенствующее положение и сообщая всему сооружению пластическое богатство. Этот момент модуляции рельефа и пластики стен имеет колоссальное значение для высотного сооружения, так как он дает возможность применения тех или иных архитектурных приемов для усиления композиционной выразительности сооружения.

В композиции высотного здания на Смоленской площади нашли свое отражение традиции русской архитектуры. Это касается ряда приемов, таких как террасообразность, богатство силуэта, облегчение элементов сооружения снизу вверх, наконец, пластика стен. Эти приемы композиции нашли свое великопное воплощение и в лучших сооружениях Москвы. Мы это видим в таких замечательных сооружениях как Московский Кремль, его башни, особенно Спасская, Троицкая и Боровицкая, как колокольня Ивана Великого в Кремле, как церкви в селе Коломенском, в Филях, как бывший Румянцевский музей и многих других. Применение этих же приемов в композиции высотных зданий на Смоленской площади связывало воедино образную характеристику сооружения с архитектурой Москвы.



# Сталинские небоскребы:

от Дворца  
Советов  
к высотным  
зданиям





# Гостиница «Украина»

Кутузовский проспект, 2/1

**Архитекторы:**

*А.Г. Мордвинов, В.К. Олтаржевский, В.Г. Калиш*

**Инженер:**

*П.А. Красильников*

**1953–1957 гг.**





*А.Г. Мордвинов*

**Мордвинов (настоящая фамилия – Мордвишев) Аркадий Григорьевич (1896–1964)**

Окончил инженерно-строительный факультет МВТУ им. Баумана (1930). В работах Мордвинова в наибольшей степени воплотилась концепция социалистического реализма в архитектуре. Инициатор поточно-скоростного строительства жилых домов в Москве (Сталинская премия, 1941). Жилые дома, построенные по его проектам, как правило, создавались для центральных улиц и проспектов, проложенных через уничтожаемую старую застройку города. Здания отличались протяженностью и торжественностью, декоративностью парадных фасадов, скрывающих подлинную функциональную структуру: дома на улице Горького (1937–39), ныне Тверская ул.; на Большой Полянке (1940), на Большой Калужской улице, ныне начало Ленинского проспекта (1939–40), Краснохолмской и Фрунзенской набережных (1940–41, 1956–57).

Среди других работ – гостиница «Украина» (совместно с В. К. Олтаржевским и др., Сталинская премия, 1949), планировка и застройка центральной части района Новые Черемушки (1956–64), прокладка и застройка Комсомольского проспекта (1958–65) в Москве.

Председатель Комитета по делам архитектуры при Совете Министров СССР (1943–47). Президент Академии архитектуры СССР (1950–55).

**Олтаржевский Вячеслав Константинович (1880–1966)**

Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1901–1908), в Академии художеств в Вене (1905), у О. Вагнера. Участник проектирования сооружений Московской окружной железной дороги (1904–1908). Работал с такими крупными мастерами, как М. М. Перетяткович, И. А. Иванов-

Шиц и И. И. Рерберг: здания Северного страхового общества на Ильинке (1909–11), Киевского вокзала (1914–20), Купеческого клуба (ныне театр «Ленком», 1907–08). Среди его самостоятельных московских проектов – доходный дом № 31 в Давом переулке (1909).

В 1924 г. выехал в США для изучения современной архитектуры, жил в Нью-Йорке, сотрудничая с местными проектными бюро и наблюдая за бурно развернувшимся в те годы строительством небоскребов. В результате стал одним из признанных специалистов в области высотного строительства в Советском Союзе.

Вскоре по возвращении в 1934 г. в СССР назначен главным архитектором Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ). Здесь он создал к 1937 г. ряд значительных, функционалистских зданий, в частности, павильон «Механизация», в котором отразился переход конструктивизма к неоклассике. Спроектировал он и главный вход на сельскохозяйственную выставку.

В 1938 г. арестован в связи с разгромом верхушки Наркомата земледелия по «бухаринскому делу», все его постройки на ВСХВ были разобраны. До 1943 г. находился в заключении. Затем был допущен к проектной деятельности, вершиной его творчества стало участие в работе над проектом высотного здания гостиницы «Украина» (Сталинская премия). Также по проектам Олтаржевского в 1950-х гг. реконструированы здания магазина ЦУМ и ресторана «Прага».

Однако главным трудом Олтаржевского стала книга «Строительство высотных зданий в Москве», вышедшая в 1953 г. и ставшая библиографической редкостью. В ней автор наиболее полно изложил программу превращения капиталистического небоскреба с полным комплексом его технологических новшеств (особо стойкие железобетонные или цельностальные каркасы, скоростные лифты, наличие специальных «технических этажей» и т.д.) в «грандиозный образец социалистического по содержанию и неоклассического по форме искусства».



*В.К. Олтаржевский*



В здании (29 этажей, 170 м) первоначально располагалось 1000 гостиничных номеров (архитектор В.К. Олтаржевский) и 254 квартиры (архитектор В.Г. Калиш), от одной до трех комнат каждая, имевших выход на две лестничные клетки. Гостиница строилась ускоренными темпами к Международному фестивалю молодежи и студентов в Москве 1957 года.

Руководителем творческого коллектива проекта «Украины» выступил высокопоставленный архитектурный чиновник Аркадий Мордвинов. Высотное строительство не было его стезей. Он специализировался в основном на поточно-скоростной застройке центральных московских магистралей. Поэтому в помощь себе он взял



не так давно освободившегося из заключения зодчего Олтаржевского.

Для высотного здания характерно пышное декоративное оформление как внешней его части: обелиски, аттики из пятиконечных звезд, вазы в виде снопов пшеницы и т.п., так и интерьеров, особенно главного входа, отделанного мрамором и украшенного круглым живописным плафоном.

«Украина» расположена в важном в градостроительном плане месте у Дорогомиловской излучины Москвы-реки на набережной Тараса Шевченко. Здание строилось в тот период, когда еще не был сооружен Новоарбатский мост и не развилась прилегающая часть Кутузовского проспекта. «Украина» по замыслу архитекторов и должна была стать вертикальным ориентиром этого проспекта, заложенного как раз в те годы. Назвать проспект предполагалось именем Конституции, это было предусмотрено еще генеральным планом реконструкции столицы 1935 года. Проспект должен был проходить мимо Поклонной горы через Дорогомилово в центр. Теперь это Новый Арбат и Кутузовский проспект.

Полностью значение архитектурного ансамбля проявилось лишь позднее, в конце 1960-х гг., когда раскрылся вид от Арбатской площади, и дом замкнул перспективу Нового Арбата. В настоящее время дом является гармоничной составляющей всего ансамбля зданий: мэрии Москвы, Дома Правительства, жилых зданий на набережной Москвы-реки.

Острый ярусный силуэт высотного здания гостиницы, уравновешенность ее частей (авторы предложили





создать пропорции главного фасада сетками подобных треугольников), проработанность деталей и членений, удачное расположение в системе пространства Москвы-реки, магистралей и набережных придают гостинице важную роль градостроительного акцента. Вместе с благоустроенным сквером на набережной и памятником Тарасу Шевченко, установленным в 1964 г. перед главным фасадом, высотный комплекс является одной из архитектурных достопримечательностей столицы.

Нельзя не привести и другое мнение, в соответствии с которым «жутковатые громады, выросшие по бокам новой трассы, затерли своей серостью гостиничный шпиль, который на их фоне выглядит саженцем средних размеров, тянущимся из-под асфальта Нового Арбата». Дело в том, что московские архитекторы, проектируя проспект Конституции, предполагали застраивать его домами раза в три меньшими по высоте, нежели существующие. Именно так выглядит Кутузовский проспект, который успели построить еще по первоначальному замыслу.

Руководитель авторского коллектива проекта «Украины» Президент Академии архитектуры СССР Мордвинов вызвал на себя основной гнев Хрущева на Всесоюзном совещании строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов в 1954 г.: «Мы с вами, товарищ Мордвинов, часто встречались по работе в Москве. Я знаю вас как хорошего организатора... Но после войны товарищ Мордвинов изменился. Не тот стал Мордвинов. Как поется в опере «Царская невеста»: «Не уз-



наю Григория Грязнова!» (Смех, аплодисменты)» (из стенограммы совещания).

На Втором всесоюзном съезде советских архитекторов Мордвинову припомнили все его прошлые заслуги, как это у нас часто водится, когда всякого рода моськи лают на еще недавно поражавшего и нагонявшего на них страх слона: «Следуя за нашими лидерами в архитектуре, мы стали делать и писать то, что, как нам казалось, более всего отвечало потребностям народа и государственным интересам, но что на самом деле исходило лишь от отдельных власть имущих лиц... Не потому товарищ Мордвинов насаждал ампир и высотные композиции, что был любителем ампира





и высотных композиций, а потому, что утратил партийную принципиальность... Мне кажется, что Мордвинов и некоторые другие архитекторы стали бы насаждать и готику, стали бы строить и египетские пирамиды, если бы услышали, что какое-то влиятельное лицо одобрительно отозвалось о Реймском соборе или пирамиде Хеопса» – говорил с трибуны съезда близкий к Хрущеву архитектурный чиновник с Украины.

В ответном слове Мордвинов кается: «В послевоенные годы я сделал грубейшую ошибку, рассматривая в своей брошюре 1945 года только архитектурно-художественные вопросы... Сама постановка вопроса была порочна... Товарищи, я глубоко осознал свои ошибки и свою вину».



В жилых корпусах высотки жили писатели Константин Ваншенкин и Инна Гофф, Анатолий Рыбаков, Леонид Соболев.

В настоящее время в гостинице «Украина» идут реставрационные работы, а в ноябре 2007 г. произошло обрушение одной из восьми декоративных башен высотки. Обрушившийся фрагмент упал на крышу здания, которое на тот момент уже более полугода находилось на реконструкции. По одной из версий, причиной обрушения стали применявшиеся пятьдесят лет назад некачественные стройматериалы — кирпич и строительная смесь, не соответствовавшие маркам, заявленным в проектной документации. По другой версии, виной всему послужило нарушение технических требований к реконструкции подобных зданий. После реконструкции интерьеры «Украины» значительно преобразятся, превратив ее из трехзвездной гостиницы в фешенебельный отель категории «пять звезд». Возможно, что изменится и название.

**Ваншенкин  
Константин  
Яковлевич:**

«Квартиру в этом доме мы с Инной получили в 1955 году. Я к тому времени уже как четыре года был членом Союза писателей.

Конечно, условия жизни здесь было не сравнить с прежними. До переезда в высотку мы жили на Арбате, в доме с печным отоплением, я сам колот дрова. А здесь — горячая вода, централизованное отопление. Начинка была как в лучших зарубежных отелях. Роскошь чувствовалась особенно после Арбата — отделка помещений, огромные холлы, люстры и т. д., я уже не говорю про мусоропровод...

Наша однокомнатная квартира находилась на девятом этаже. Кроме нас квартиры в высотном доме получили и другие писатели. В этом же подъезде поселились Анатолий Рыбаков, Борис Бедный (автор сценария к кинофильму «Девчата»). Леонид Соболев жил с другой стороны. Он называл наш дом «недоскребом».

Вид из нашего окна был потрясающий: на Старое Дорогомилово, Ленинские горы, недавно построенный Московский университет. Очень красиво было наблюдать закат солнца. Когда первый раз к нам в гости зашел Виктор Некрасов, он сел на подоконник и сказал: «Я бы мог всю жизнь просидеть на этом подоконнике и смотреть в окно».

А в дни Московского фестиваля молодежи и студентов под окнами все буквально бурлило. Новоярбатовского моста еще не было — чтобы попасть к нам, нужно было ехать через Бородинский мост.

В центральной части высотки, где была гостиница «Украина», работал довольно хороший ресторан, в котором я нередко бывал и после того, как мы отсюда переехали. Захаживал я и в гостиницу, когда кто-либо из моих приехавших в Москву друзей останавливался в «Украине».



А переехали мы по причине тесноты. Квартирка была маленькой. И стала еще меньше с рождением дочери Гали. Нам с Инной — двум писателям — было тесно работать в таких условиях, ведь одно дело — возвращаться каждый день домой после работы, а другое — работать дома.

В 1957 году мы переехали на Ломоносовский проспект, в несравнимо большую двухкомнатную квартиру».

*«Спокойный ритм боковых поверхностей жилых блоков подчеркивает движение архитектурных масс к высотной части; зеленый партер перед гостиницей органически связывает архитектуру гостиницы с рекой. Сверху весь комплекс представляет собой прямоугольник, в котором одна короткая стена занята главным элементом композиции — высотным зданием гостиницы, две длинные стороны — жилыми корпусами, а вторая короткая сторона широко раскрывает внутреннее пространство комплекса — озелененный двор. Светлая, с золотистым оттенком облицовка здания плитами из подмосковного известняка, введение цветowych мозаик в центральной высотной части, где представлена монументально-деко-*



ративная живопись, широкое использование плоских барельефов и объемной скульптуры как искусства – все это в синтезе с архитектурой наиболее полно и конкретно подчеркивает помпезность, грандиозность и величие сооружения. Следует отметить, что стена центральной высотной части гостиницы насыщена барельефом, который не разрывает поверхность стены, как это происходит в некоторых случаях с рельефом. Стена, в данном случае покрытая плоским барельефом, выглядит очень монументально и декоративно, и, таким образом, кроме своего функционального, конструктивного значения, помогает раскрытию содержания здания. Вполне вероятно, что скульпторы при оформлении стен ссыла-





лись на опыт Индии, Египта, русских соборов во Владимире, дающий очень высокие образцы применения барельефа в сплошной обработке стены. Следует отметить, что в Греции и Риме применение барельефа иное: там он не так самостоятелен, а служит лишь частичным украшением стен (фронтон и фриз). При этом барельеф меняет свой характер в сторону горельефа и содействует дроблению плоскости стены.

Эта тенденция превращения плоскостного барельефа в горельеф продолжается и усиливается в готике и барокко, где даже орнаменты становятся объемными, доходя до своего наибольшего развития в орнаменте рококо.





# Сталинские небоскребы:

от Дворца  
Советов  
к высотным  
зданиям





# *Жилой дом на Котельнической набережной*

*Котельническая набережная, 1/15*

**Архитекторы:**

Д.Н. Чечулин, А.К. Ростковский

**Инженер:**

Л.М. Гохман

**1938—1940 гг.,  
1948—1952 гг.**





Д.Н. Чечулин

### Чечулин Дмитрий Николаевич (1901—1981)

Окончил архитектурный факультет Вхутеина в Москве (1929). Ученик А. В. Щусева.

Лауреат 1-й премии конкурса на проект Дворца Советов (1931, совм. с А. Ф. Жуковым).

Приверженец крупных масштабов и массивности объемов зданий, широко применял обобщенные формы классического ордера. Наиболее характерный пример — площадь Маяковского, ныне Триумфальная (концертный зал им. Чайковского (1940, совместно с К. К. Орловым), гостиница «Пекин» (1956). Активный участник осуществления плана реконструкции Москвы, строительства московского метрополитена (станции метро «Комсомольская» (1-я очередь, 1935), «Киевская» (2-я очередь, 1937—1938), «Динамо» (наземный вестибюль, 1938) — Сталинская премия, 1941). Станции отличаются напыщенностью декоративного оформления. До неузнаваемости перестроил дом генерал-губернатора Москвы на Тверской ул. (1943—45). Один из руководителей высотного строительства в Москве: высотный жилой дом на Котельнической набережной (1948—52, совместно с А. К. Ростковским;), проект высотного административного здания в Зарядье (Сталинская премия, 1949, не реализован). Среди его работ также плавательный бассейн «Москва» на месте Храма Христа Спасителя (1958—1960), жилые дома на Кутузовском проспекте (1948—1950), на Большой Калужской улице (1938—1940).

В 1960—80 гг. создавал рационально-лаконичные проекты, лишенные прежней декоративности: гостиница «Россия» (1967—74, снесена), Дом правительства России на Краснопресненской набережной (1980—1981).

В 1945—49 главный архитектор г. Москвы. В архитектурных кругах имел прозвище «высотник».



*Дом на Котельнической набережной, построенный к началу 1940-х гг. и вошедший впоследствии в состав высотного здания как один из его корпусов*





Это одно из первых вступивших в эксплуатацию высотных зданий (26 этажей, 173 м). Дом находится у впадения реки Яузы в реку Москву и замыкает перспективу русла реки Москвы с противоположной стороны, от Кремля на восток.

Один из авторов проекта — главный архитектор Москвы Дмитрий Чечулин, являвшийся и руководителем архитектурной стороны проектирования всех восьми высоток. Чечулин получил Сталинскую премию не за этот проект, а за проект не построенного высотного дома в Зарядье. Ему было поручено проектирование сразу двух высотных зданий — факт в своем роде беспрецедентный.

Идея строительства небоскреба именно в Котельниках зародилась у Чечулина еще до войны. Заключалась она в том, чтобы выделить стрелку Яузы и Москвы-реки высотной архитектурной доминантой и тем самым поддержать проектируемый Дворец Советов активной вертикалью. Эта идея нашла воплощение в проекте жилого дома, центральная часть которого составляла двадцать четыре этажа. До войны было выстроено лишь одно боковое крыло вдоль Котельнической набережной, которое после постройки высотного здания вошло в его состав.

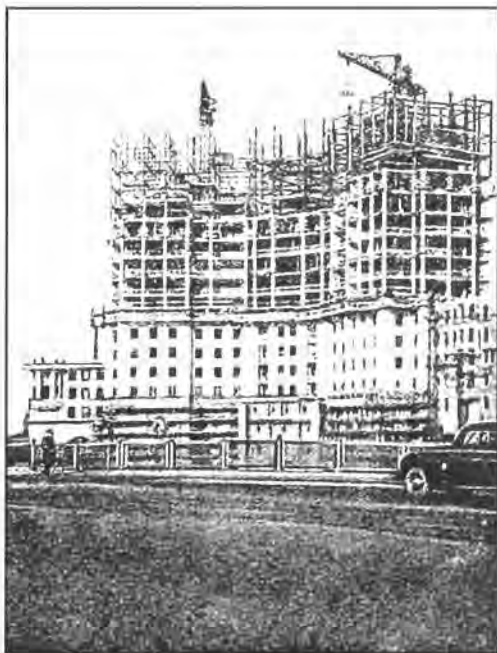


«Видя, что силуэт старой Москвы спасти невозможно, я много размышлял над тем, как сохранить исторически сложившийся характер нашей столицы. Мысль о высотных зданиях пришла во время работы над конкурсным проектом дома на Котельнической набережной. Некоторые коллеги, заботясь о том, как бы не перекрыть крупным зданием красивую композицию древних соборов на Швивой горке, предлагали построить здесь малоэтажное здание. Я же видел возможность масштабного сопоставления.

Генеральным планом 1935 года в исключительных случаях предусматривалась возможность строить дома выше 9–12 этажей. Воспользовавшись этим, я вместе с архитектором А. К. Ростковским подготовил проект здания, центральная часть которого имела двадцать пять этажей. Исполком Моссовета утвердил проект. Больше того, мысль о необходимости поднять силуэт Москвы понравилась, и мне было рекомендовано увеличить число этажей в центральной части, придать ей такое архитектурное выражение, чтобы здание просматривалось со всех концов города.

Высотные здания Москвы продолжили славные традиции классической русской архитектуры. Они одеты в белокаменный наряд, их башни, увенчанные ажурными переплетами арок, устремлены ввысь, как шатровые крыши древнего Кремля, а весь облик соответствует нашей русской природе, близок ее поэтическому характеру.

В силуэте и пропорциях высотных зданий заложены характерные для Москвы архитектурные традиции, дошедшие до нас через века в вы-





дающихся произведениях русского зодчества: башнях Кремля, стройной вертикали колокольни Ивана Великого, Меньшиковой башне, колокольне Новодевичьего монастыря. Неудивительно поэтому, что высотные здания слились с историческим силуэтом Москвы. Велика организующая роль этих сооружений, подчеркивающих кольцевую структуру плана города», писал Дмитрий Чечулин через тридцать лет после создания своего проекта.

Воспоминания Чечулина довольно откровенны, он прямо указывает на одну из самых характерных сторон сталинской архитектурной политики: уничтожение старой Москвы. И тут же он лукавит: из его дальнейших слов получается, что высотка на Котельни-





ческой набережной, как раз и служит сохранению облика столицы. А вот и опять маленькая хитрость: «исполком Моссовета утвердил проект». При чем здесь какой-то исполком? Утверждением, а точнее «рекомендациями» как и что строить, в Советском Союзе занимался лишь один человек. Дальше более правдиво: «мне было рекомендовано». Вот это в самую точку. Какие мемуары советских зодчих той поры не возьми, везде безличные предложения: рекомендовано, передали, выражено пожелание, посоветовали. Существительные называть было не принято, т.к. товарищ Сталин на авторство не претендовал. Вот почему его стиль общения — передавать указания через многочисленных помощников — породил и своеобразный эпистолярный жанр безличных предложений с одними глаголами.

И уж конечно, про «славные традиции русской архитектуры»: зачем же нужно было сносить Сухареву башню, Храм Христа Спасителя и многие другие памятники действительно русской и классической архитектуры? На этот вопрос бывший главный архитектор Москвы не дает ответа.

Но не будем слишком строги, похоже, что с годами многие из сталинских любимцев-архитекторов стали все больше соотносить построенное ими с такими понятиями как совесть, стыд, т.е. с нравственными категориями. В этих воспоминаниях, написанных в 1978 г., возможно отразилось и желание Дмитрия Чечулина снять с себя ответственность за сделанное им в Москве. Ведь на его совести и Зарядье, «расчищенное» под строительство еще одной его высотки, так и оставшейся на бумаге.





Один квадратный метр в доме на Котельнической набережной обошелся государству в 5470 рублей. Это конечно меньше, чем стоимость строительства «Ленинградской», но в середине 1950-х гг. и эта цифра производила впечатление. И вот через три десятка лет Дмитрий Чечулин ответил недоброжелателям, правда, он почему-то привел в качестве примера расточительства совсем другое высотное здание:

«Не спорю, что вместо одного высотного здания вроде того, что стоит на Смоленской площади, можно было бы на те же средства выстроить не один десяток типовых пятиэтажных домов. Но, помимо долговечности и несомненного качества высотных зданий, они обладают таким немаловажным свойством, как столичная представительность. Что же касается шпилей, в которых, что греха таить, действительно мало полезной площади, то они создавались для того, чтобы придать законченный архитектурный облик всему сооружению.

Еще два слова о дороговизне. Хочу отметить, что сегодняшние так называемые уникальные объекты, при сооружении которых применяются новейшие строительные материалы, а наряду с ними в отделочных работах ценные породы камня и дерева, обходятся государству в суммы, значительно превышающие те, что выделялось в конце сороковых годов на высотные здания. Это и понятно. Страна стала богаче, и в сегодняшних зданиях есть возможность проявить себя архитектурному искусству.

Высотные здания, их величественные силуэты в московском

небе — это не излишество, а существенная часть архитектурного образа столицы нашей Родины».

Обратимся к воплощенному проекту Чечулина и Ростовского.

В ярусной композиции здания центральный корпус, чрезмерно густо покрытый обелисками, скульптурно-бутафорскими композициями и фигурными парапетами, тем не менее весьма удачно опоясывается тремя более низкими башнями и боковыми крыльями с декоративными башенками и завершениями (а куда же без них в сталинской архитектуре!), выходящими на Москву-реку и Яузу. Благодаря этому издали здание напоминает огромную корону.

В доме находится до 700 квартир на две, три, пять комнат (из них 344 — в центральной части), магазины, кинотеатр (ныне «Иллюзион»). По проекту во дворе предусмотрен гараж на две сотни автомобилей. Все сделано для удобства жильцов, которые, не выходя на улицу, могли бы сразу попасть на почту, в кинотеатр, сберкасса, гастроном.

Первоначальный проект здания отличался от воплощенного меньшей высотой и более растянутыми по горизонтали пропорциями. В дальнейшем он был несколько доработан: высота центральной части со шпилем увеличена до 173 м, были внесены и другие изменения.

Первые пять этажей дома образуют мощный цоколь и облицованы гранитом.

Среди достоинств архитектурного проекта то, что силуэт его, образованный объемом, ступенчато нарастающим к центру, вполне эстетично вписался в сложившийся архитек-





турный ландшафт центра Москвы. Здание не только завершает обширные пространства, раскрывающиеся вдоль Москвы-реки, но и довольно органично входит в перспективы живописных узких улиц и переулков, спускающихся по склонам холмов к долине Яузы. Естественно вписалось оно и в панораму, раскрывающуюся с бровки Боровицкого холма из Кремлевского сквера. Ставшая отличительной особенностью ступенчатость объема сталинских высоток, достаточно крупного для обширных далеких перспектив, позволила создать спокойный переход от него к окружающей застройке.

Но в то же время (!), главный объем и крылья, продолженные плотным фронтом зданий вдоль Котельнической набережной, скрыли склоны Швивой горки, одного из главных холмов исторической Москвы, как бы исключив его из городского ландшафта, исчезли и перспективы, открывавшиеся ранее с холма в сторону центра. И без того узкая река Яуза кажется еще более суженной рядом с громадой непрерывного массива бокового крыла здания.

На окнах дома нередко еще можно встретить живые свидетельства времен культа личности — нацарапанные на стеклах слова «строили ЗЭКи». Кстати, во время строительства конвоиры на верхотуру и строительные леса не поднимались под страхом оказаться скинутыми на землю заключенными.

В ходе строительства жилого дома в Котельниках были выявлены «некоторые недостатки» в планировке. В частности, «завышенность подсобных помещений»: в трехкомнатных

квартирах с жилой площадью 54,8 кв. м подсобная площадь достигала 41 кв. м.

Кухни в квартирах были оборудованы по последнему слову тогдашней техники: «На кухне властвует только один цвет — белый: белый кухонный стол, белые табуретки, белые дверцы встроенного шкафа. Белоснежная эмалированная мойка для посуды, белые холодильные шкафы: один зимний, охлаждающийся воздухом, поступающим сюда с улицы; второй — летний, электрический. Тут же в кухне сушильные шкафы». А вот и ванная: «никелированный calorifer для сушки полотенец и простынь, ящик для хранения белья, зеркало над раковиной умывальника и зеркальный шкаф для хранения зубных щеток, пасты, парфюмерии и бритвенных принадлежностей».

Учитывая явный дефицит жилых площадей в столице в то время, подобное можно с полной уверенностью назвать расточительством. Но ведь в коммунальных квартирах жили все остальные, а дом этот предназначался для советской элиты, которая ни в чем не должна была испытывать трудностей. Так что простой народ мог радоваться за свою могучую страну и восхищаться зданиями и снаружи, а вот каста избранных уже изнутри.

А внутри здание еще более торжественно: интерьеры вызывают удивление и сегодня, когда, казалось бы, удивляться уже нечему. Потолок вестибюля здания расписан в технике гризайль, характерной главным образом для

XVIII века. Холл украшен барельефами из фарфора цвета слоновой кости, хрустальными люстрами и бронзовыми подсвечниками.





*Развернувшись по фронту в сторону Кремля, стоит над Москвой-рекой белокаменный дом, в котором живут простые советские люди — рабочие и инженеры, врачи и артисты, архитекторы и пенсионеры. Во всем мире не найти дома с таким составом жильцов. Невозможно даже представить, чтобы где-нибудь в Америке, Англии, Франции, в любой капиталистической стране правительство построило такое здание и заселило бы его рабочими и специалистами. В этом обычном для нас факте отражена политика Коммунистической партии и Советского правительства, направленная на максимальное удовлетворение постоянно растущих потребностей трудящихся нашей страны.*



По числу проживавших здесь деятелей советской культуры, науки и искусства этот дом по праву занимает первое место среди других высоток.

В разное время в высотке жили актрисы Фаина Раневская, Клара Лучко, Лидия Смирнова, Нонна Мордюкова, Марина Ладынина, кинорежиссер Иван Пырьев, актер Михаил Жаров, композитор Никита Богословский, поэт Александр Твардовский, писатель Константин Паустовский, режиссер Наталья Сац, балерина Раиса Стручкова, художник Аркадий Пластов, кинооператор Роман Кармен, а также сам архитектор Дмитрий Чечулин.

Здесь же в 1986–1998 гг. в корпусе Б, на 6-м этаже, в квартире 185 жила великая балерина двадцатого века Галина Уланова. В 2004 г. в бывшей квартире Улановой открылся мемориальный музей, где можно увидеть личные вещи, обстановку, в которой жила наша выдающаяся современница. Посетителям музея предстают «четыре комнаты, скромная обстановка, большое зеркало для ежедневных занятий у станка, невзирая на возраст. Вот слева любимое кресло, но от глаз посторонних Галина Сергеевна скрывалась не в гостиной, а в тихой спальне. На тахте аккуратно сложен меховый плед, в него уютно кутаться зимой, очки на тумбочке...

В музее-квартире нет духа застойной мемориальности. Уже в прихожей вас не покидает чувство, что Галина Сергеевна просто ненадолго вышла. В гардеробной комнатке зонтик, демисезонное пальто в шотландскую клетку. Везде — и в гостиной, и в спальне, и в кабинете со стелла-







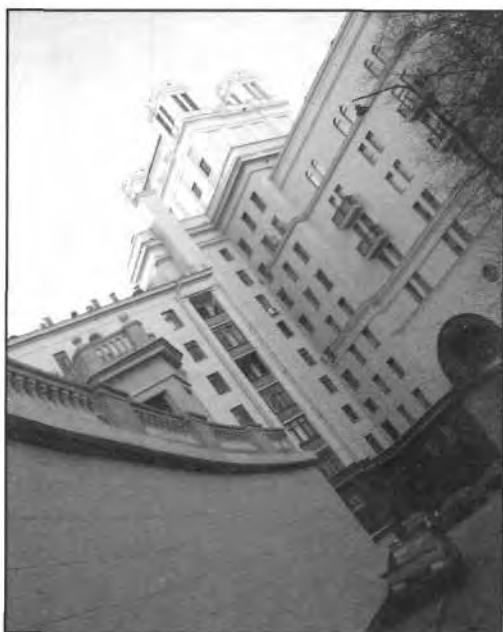
жами книг — милые детали, расставленные заботливой рукой. Квартира аскетичная и наполненная особым светом. Звучит старая шарманка, и до бесконечности ходишь по четырем комнатам жизни великой актрисы. Играет шарманка...».

Дом этот и сегодня привлекает к себе внимание. Здесь живут многие незаурядные люди. И известная русская певица, исполнение ею песни о великой русской реке неизменно вызывает большой зрительский интерес; и художественный руководитель одного из московских театров; и знаменитый писатель, бывший диссидент, поселившийся ныне чуть ли не в той же квартире, которую он покинул, эмигрируя из СССР, и многие другие...









# Дом у Красных ворот

*Садовая-Спаская, д. 21*

**Архитекторы:**

*А.Н. Душкин, Б.С. Мезенцев*

**Инженер:**

*В.М. Абрамов*

**1949—1953 гг.**





*А.Н. Душкин*

### **Душкин Алексей Николаевич (1903–1977)**

Окончил архитектурный факультет Харьковского строительного института (1930). Участник конкурса на проект Дворца Советов (1932–1933, 1958). С 1934 г. специализировался на проектировании станций московского метрополитена: «Кропоткинская» (1933–35; Сталинская премия, 1941), «Маяковская» (1938–39), «Площадь революции» (1938), «Автозаводская» (1940–43; Сталинская премия, 1946), «Новослободская» (1952). Приверженец простых, лаконичных решений, стилизованных в духе эпохи Возрождения. Спроектировал также высотное здание у Красных ворот (совм. с Б. С. Мезенцевым; Сталинская премия, 1949), универмаг «Детский мир» (1953–57) в Москве. Руководил проектированием железнодорожных вокзалов в Сочи (1948–52), Симферополе (1950), Днепрпетровске (1947–1950). Мастер малых форм, в частности, надгробия С. М. Эйзенштейну на Новодевичьем кладбище.



*Б.С. Мезенцев*

### **Мезенцев Борис Сергеевич (1911–1970)**

Окончил Московский архитектурный институт (1935). Работы: железнодорожные вокзалы в Харькове, Смоленске, Бородине, Горках Ленинских (1946–51). Сторонник укрупненной трактовки элементов итальянского ренессанса, придания тяжеловесно-монументальным формам черт помпезной декоративности. Совместно с Душкиным спроектировал высотное здание у Красных ворот (Сталинская премия, 1949), а также здание ГУВД на Петровке (1952–59), жилые дома на Проспекте Мира, Советской площади (ныне Тверской, 1952–53). Впоследствии перешел к рационализму: дом на проспекте Вернадского (1963–73) в Москве, здание Совета Министров Узбекской ССР в Ташкенте (1965–67), Музей В. И. Ленина в Ульяновске (1967–70; Ленинская премия, 1972). Создал ряд градостроительных проектов, в том числе нескольких жилых кварталов Юго-Западного района в Москве (1954–61).





*Один из вариантов проекта высотного здания у Красных Ворот,  
А.Н. Душкин, Б.С. Мезенцев, 1948 г.*





Административно-жилое здание (18 этажей, 110 м).

Конкурс на создание высотки у Красных ворот был закрытым, одним из трех его участников и был Алексей Душкин, специализировавшийся в основном на проектировании транспортных объектов: вокзалов и станций метро. Неудивительно, что проект Душкина и был в конечном счете утвержден Министерством транспортного строительства и Комитетом по делам архитектуры СССР.

Вдова архитектора, Т. Душкина, вспоминала: «Со слов Алексея я знаю, что председатель Комитета по делам архитектуры архитектор Г. А. Симонов после совещания сказал: «Когда Душкин показал свой проект, было впечатление, что он вытащил козырный туз».

А вот Д. Чечулин утверждает иное: «Не без трудностей рождалось высотное здание Министерства путей сообщения СССР у станции метро «Лермонтовская». Его проектировал Алексей Николаевич Душкин. Мы обговорили с ним основные характеристики сооружения, предлагаемое образное решение. Душкин взялся за работу горячо. Однако проектные материалы, которые он представил, свидетельствовали об авторской неудаче. То, что было таким выигрышным, новым в его знаменитой работе на станции метро «Маяковская», применительно к огромному архитектурному объему высотного здания МПС оказалось неприемлемым. Поэтому я предложил Душкину взять в соавторы Бориса Сергеевича Мезенцева, человека большого дарования. По его проектам в первые послевоен-

ные годы были сооружены отмеченные самостоятельностью, высокой авторской культурой здания вокзалов в Харькове, Смоленске, Горках Ленинских, Бородине. Высотный дом Министерства путей сообщения стал первой работой молодого архитектора в столице». Чечулин считал, что предстоит очень большая работа, а проект ведет один Душкин, поэтому надо усилить творческий коллектив еще одним соавтором, как и в других проектах высотных зданий.

Одной из упоминаемых трудностей, но никак не творческого порядка, являлась отрицательная реакция Душкина на «подключение» к работе над проектом архитектора Бориса Мезенцева, который давно этого добивался. Их совместной работе над высоткой не сопутствовало взаимопонимание: когда Алексей Душкин стал главным архитектором МПС, Борис Мезенцев уже работал там архитектором. Между зодчими возникла напряженная обстановка, очевидно, назначение разрушило планы Б. Мезенцева самому возглавить мастерскую, утверждает Т. Душкин. А первое время Б. Мезенцев даже бывал у Душкиных в доме. Вероятно, причиной интриг была «зависть Б. Мезенцева к таланту мужа, к его наградам, интеллигентности, эрудиции и воспитанию, к порядочности и душевной чистоте, наконец, к их настоящей дружной семье». Причем проект здания, подготовленный Душкиным, по словам его жены, уже был утвержден к моменту назначения Б. Мезенцева.

Центральный объем дома, увенчанный башней с декоративным





шпилем, расчленен массивными пилястрами. В наружном декоре сочетаются классицистические элементы и древнерусские мотивы. Вся композиция здания ярусно нарастает к центру.

Башенная часть здания состоит из трех гармонично убывающих по высоте и сечению объемов. С каждым уступом архитектурные членения становятся все тоньше, а рельеф сложнее и богаче. Башенное завершение имеет наибольшую пластическую насыщенность и завершается шпилем с пятиконечной звездой. Поначалу, как и в случае со зданием МИД на Смоленской площади, небоскреб у Красных ворот задумывался бесшатровым. Однако окончательный, представленный на утверждение проект уже имел шпиль, завершающий центральную башню высотного дома. И в этом вновь проявилась неустанная сталинская забота о будущем шпильеобразном облике советской столицы.

Нижняя часть здания оформлена торжественным трехпролетным порталом входа, а верхняя — рельефным изображением государственного герба СССР. Фасады жилых объемов обогащены системой эркеров, а нижний этаж обработан лопатками с глубоким рельефом.

Нельзя сказать, чтобы проект Душкина и Мезенцева являл собою образец экономичности. Непонятно, для чего авторы включили в свой проект ранее построенную станцию метрополитена «Красные ворота» (архитектор И.А. Фомин, 1935 г.). При строительстве высотного дома одновременно сооружался и новый вестибюль станции. Чтобы плыву-

чий грунт не залил котлована станции, пришлось заморозить его мощными холодильными установками. А на замороженном грунте — возводить высотку. Но, оттаяв, грунт неизбежно просел бы, а построенное здание неизбежно накренилось. Зная это, строители намеренно накренили строящееся здание — но только в противоположную сторону. Когда строительство было завершено, грунт оттаял, просел — и здание приняло строго вертикальное положение. Сей факт долгое время подавался как говорящее само за себя преимущество советской строительной науки. Действительно, ни до, ни после этого в мировой строительной практике данный прием не использовался. Другой вопрос — во сколько обошелся государству подобный эксперимент, не проще ли было выбрать другое место для стройки — тогда удалось бы сохранить дом, где родился великий русский поэт Михаил Лермонтов.

При строительстве сталинской высотки у Красных ворот было использовано непомерно высокое количество стали на один квадратный метр здания — 39 килограмм! Такая роскошь, пусть не внешняя, но внутренняя, стала возможной благодаря особенностям проекта Душкина и Мезенцева.

Дело в том, что конструкция здания предусматривала так называемую рамно-связевую схему — не самый удачный вариант с точки зрения экономической целесообразности. При этой схеме существенно увеличиваются расходы на изготовление стального каркаса сооружения — на 20–30%, растет и трудоемкость





строительных работ. В проектах высотных зданий МГУ и «Украины» была использована другая схема — рамная, менее расточительная. А проект дома на Котельнической набережной и вовсе явился прорывом по сравнению с проектом Душкина и Мезенцева. Так что их высота — одна из самых дорогих по затратам на строительство и строительные материалы.

Здание представляет собой комплекс административных и жилых корпусов, архитектурно решенных как единый объем, имеющий в плане форму незамкнутого прямоугольника. Центральный корпус здания предназначался для Министерства транспортного строительства СССР, а расположенные перпендикулярно направлению Садового кольца боковые 8-этажные крылья — для жилья. В административном корпусе изначально находились 300 кабинетов, актовый зал, семь залов заседаний, выставочный зал, столовая и другие служебные помещения.

По проекту жилая часть дома состояла из 276 двух-, трех- и четырехкомнатных квартир. В каждой квартире предусматривался выход на две лестницы. В первом этаже корпуса, выходящего на Каланчевскую улицу, и по сей день помещается вестибюль станции метрополитена и магазины. В нижних этажах противоположного корпуса были устроены для удобства жителей детские ясли, прачечная и другие служебные помещения.

Понижение рельефа к северной границе участка использовано для устройства подземного хозяй-

ственного двора. Общий объем комплекса — 275 тыс. м<sup>3</sup>.

Если говорить о преимуществах воплощенного проекта, то одно из них обнаруживается почти сразу же, когда за мощным массивом построенного на достаточно узкой площадке дома к внешней стороне Садового кольца раскрывается неожиданно обширное пространство. Местность вдоль расходящихся отсюда под острым углом Каланчевской улицы и Новой Басманной весьма ощутимо понижается. Благодаря этому над сквером, занявшим неглубокий треугольник в развилке между ними, открывается живописная панорама Комсомольской площади слева и стройной колокольной церкви Петра и Павла на Новой Басманной справа.







С большим мастерством составлен проект высотного административного здания, расположенного у Красных ворот, автором А. Н. Душкиным. Это административное здание с жилыми корпусами выходит главным фасадом на Садовое кольцо, то есть обращено лицом к центру города. Здание предназначается для размещения административных учреждений и жилых квартир сотрудников. В плане здание имеет форму буквы П. К центральной высотной части с обеих сторон непосредственно примыкают два боковых корпуса, между которыми находится внутренний двор, широко открытый в сторону Комсомольской площади. Стены здания облицованы белым камнем — мраморовидным известняком. Отдельные части и детали здания выполняются из полированного



розового гранита (цоколь и портик главного входа), а также естественного камня твердых пород (картуши, обелиски, барельефы). Архитектурно-художественная композиция сооружения отличается монументальностью и изяществом. Прием башенно-ярусного построения главного высотного объема, доминирующего в комплексе, связывает здание с силуэтом Москвы. В конструкции этого здания можно также проследить влияние богатого русского и мирового художественного наследия: барокко и русского классицизма, а именно — в пластических архитектурных деталях — антаблементах основных ярусов, пояски, эркеры, барельефы, которые кроме своего функционального конструктивного назначения несут определенное смысловое значение и помогают раскрыть содержание здания. Необходимо отметить в здании чрезвычайно тонко разработанную систему пропорциональных отношений. Общее соотношение ярусов, построенных на принципе постоянного убывания членения (принципе, столь характерном для классической русской архитектуры), подчеркивает развитие пропорционального строя архитектурного организма.



# Гостиница «Ленинградская»

Каланчевская улица, д. 21/40

**Архитекторы:**

*Л. М. Поляков, А. Б. Борецкий*

**Инженер:**

*В. Е. Мятлюк*

**1949—1953 гг.**



*Л.М. Поляков*

### **Поляков Леонид Михайлович (1906–1965)**

Учился в Академии художеств в Петрограде (1923–29) у И. А. Фомина. Участник конкурса на проект Дворца Советов (совм. с В. А. Шуко и В. Г. Гельфрейхом, 1932–33). Свойственные его стилю такие качества как цельность и ясность композиции, а в ряде случаев и открытая стилизация мотивов Возрождения выразились, в частности, в жилых домах на Арбате и в Спиридоньевском переулке (оба 1933–35), в главном входе на Выставку достижений народного хозяйства (1954). Наиболее ярко мастерство Полякова проявилось при проектировании станций московского метрополитена: лаконично-строгая «Курская-радиальная» (1938), ампириная «Октябрьская-кольцевая» (1949; Сталинская премия, 1950), пышно-дворцовая «Арбатская» (1952, совм. с В. В. Пелевиным). С «Арбатской» связан и главный проект Полякова — вершина его творчества — гостиница «Ленинградская» (совм. с А. Б. Борецким, 1949–53, Сталинская премия, 1949 — лишен в 1955). Преподавал в Московском архитектурном институте (1945–65) и Московском высшем художественно-промышленном училище (1958–1965). Был главным архитектором г. Севастополя (1948–50), главным архитектором института «Гидропроект» (1958–65). Даже после смерти зодчего о нем продолжали говорить, что «увлекаясь разнообразием парадно-декоративного оформления и конструктивных решений своих сооружений, Поляков иногда пренебрегал функциональными требованиями».



Несмотря на то, что авторы проекта получили лишь Сталинскую премию второй степени, их проект заслужил высокую оценку архитектурных чиновников и упоминался в газетах как одно из самых значительных произведений советской архитектуры, в которых «отразились поиски путей развития современной архитектуры на основе традиций старорусского, московского зодчества». С этим нельзя не согласиться, даже с высоты сегодняшнего дня. В проекте Полякова и Борецкого в наибольшей степени воплотились сталинские ожидания того, какой должна быть образцовая советская архитектура. И потому такой мрачностью и консервативностью отдает это здание при ближайшем рассмотрении. В высотке «Ленинградской» прослеживаются все внешние признаки навязанного архитекторам «большого» стиля, чувствуется влияние архитектуры башен Кремля, Сухаревой башни и других башенных построек старой Москвы.

В наружном и особенно сильно во внутреннем декоре использованы мотивы национальной архитектуры — стилизованные элементы русского барокко, тематический рельеф со святым Георгием Победоносцем в парадном вестибюле, декоративная решетка и люстры. Через «красное теремное крыльцо» посетитель попадает во входной вестибюль, темно-синие своды которого покрыты золотыми узорами. Затем через своеобразные ворота с решетками, повторяющими рисунок решеток на станции метро «Арбатская», пространство раскрывается в центральный вестибюль. От непривычно высокого зала



*Высотное здание гостиницы  
«Ленинградская», Л.М. Поляков,  
А.Б. Борецкий, 1949 г.*



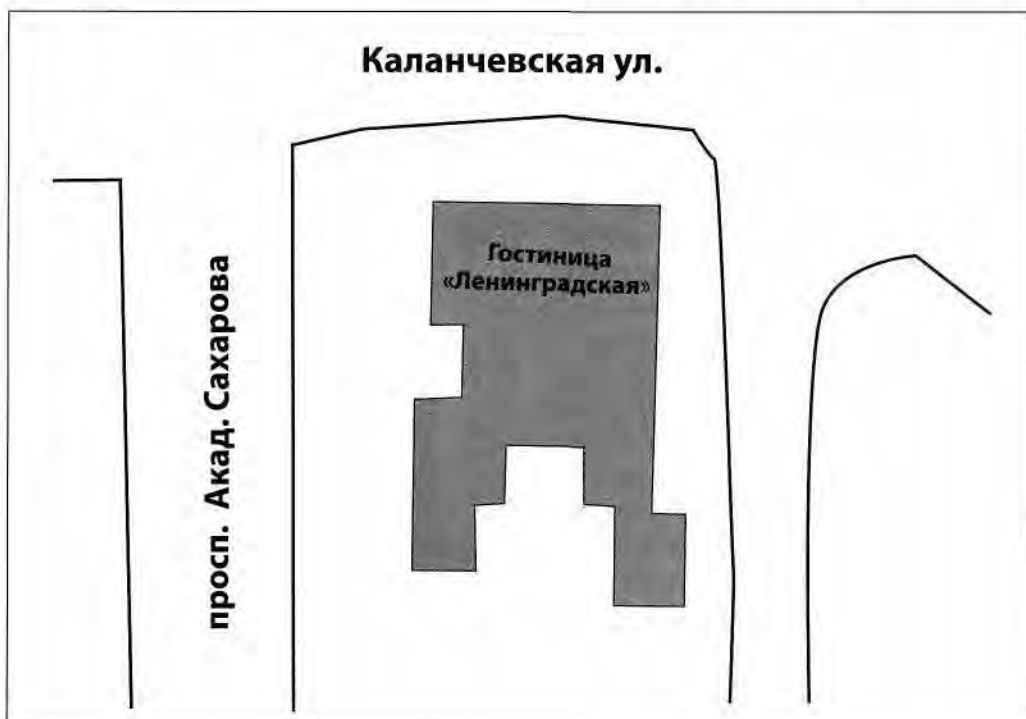
веет пафосностью. Стройные колонны из искусственного мрамора, боковые мраморные лестницы с бронзовыми фигурами сидящих леопардов со щитами, торжественный золотистый портал на темно-красном фоне, обрамленном золотистыми вертикальными полосами (портал ведет к лифтовому холлу, т.е. в высотную часть здания), пышный кессонированный потолок — это кульминация внутреннего пространства, бурлеск формы, материала, цвета — некоторые детали интерьера настолько исключительны, что попали в Книгу Рекордов Гинесса.

Портал главного лифтового холла оформлен шокшинским кварцитом — самым дорогим облицовочным материалом. На этот ярко-красный камень наложена бронзовая лепка, а сверху в кварцит врезан госу-

### Каланчевская ул.

просп. Акад. Сахарова

Гостиница  
«Ленинградская»





дарственный герб СССР, сделанный из золотой смальты. По бокам здания находятся два ресторана, имеющие отдельные входы с улицы и соединенные с центральным вестибюлем. В отделке залов щедро применены искусственный мрамор, белые лепные детали и картуши, деревянные полы и потолки, живопись, зеркала, раздвижные стенки-витражи (прорисовка деталей фасадов и декора основных интерьеров выполнена архитектором А. Г. Рочеговым и художником М. А. Энгельке).

Преимуществом проекта является достигнутое доминантное влияние «Ленинградской» над всем архитектурным ансамблем площади. Эта площадь, известная ранее как Каланчевское поле, застраивалась постепенно и в итоге стала своеобразной энциклопедией архитектурных стилей, причем характерных не только для Москвы.

Раньше всех появился здесь Петербургский вокзал (ныне Ленинградский), построенный в 1844—1851 гг. по проекту Константина Тона, уже не раз упомянутого в этой книге в качестве автора проекта Храма Христа Спасителя. Кстати, Тон программировал свой архитектурный стиль как русско-византийский, ставший производной идеи перехода имперской преемственности от Второго Рима (Византии) к Риму Третьему (Москве). Вот когда, оказывается, впервые была озвучена и воплощена необходимость «освоения классического наследия».

На одной стороне с Ленинградским стоит Ярославский вокзал (1902—1904) — один из самых стильных московских вокзалов, спроек-





тированный Федором Шехтелем и ставший по праву «феноменом русского модерна». Противостоит этим двум вокзалам Казанский вокзал (1911—1926, 1941), построенный под руководством Алексея Щусева, соединившего в своем проекте мотивы русского гражданского зодчества семнадцатого века и традиции Востока. Сооружение Щусева напоминает скорее сказочный теремной дворец, чем вокзал.

Завершает композицию Казанского вокзала Центральный дом культуры железнодорожников, яркий образец архитектуры 1920-х гг.

Вот в какой сложный, перенасыщенный архитектурный ансамбль должны были встроить высотку архитекторы. И им это удалось. Здание гостиницы завершает перспективу площади Трех вокзалов с Юго-Запада, образуя единую пространственную композицию с тремя вокзалами. Ближе всего по духу архитектура гостиницы соответствует стилю Казанского вокзала. Объединяющим началом обоих зданий является идейная основа проектов — освоенное классическое наследие русской архитектуры семнадцатого века.

Высотное здание представляет собою столпообразный на широком основании объем и занимает важное в градостроительном отношении место на пересечении Каланчевской улицы и бывшей Домниковки — старой московской улицы, застройка которой пострадала при возведении гостиницы. Немонотонная по своему цветовому решению (светлые вертикали простенков из подмосковного известняка и ярко-красные заполнения из глазурованной плитки), гос-



тиница заняла подобающее ей место в ансамбле одной из наиболее своеобразных площадей столицы.

Когда в 1954 г. начался пересмотр данных ранее превосходных оценок проектам высотных зданий, использованные Поляковым и Борецким «национальные мотивы старорусского зодчества» стали главным объектом критики не только этих конкретных зодчих, но и всей команды сталинских лауреатов-высотников. Из уст в уста передавались слова Хрущева, брошенные им в адрес одного из предметов интерьера «Ленинградской»: «Это что еще за паникадило?» — только и сказал борец с культом личности, имея в виду огромную и в своем роде уникальную люстру гостиницы.

Первый удар по архитектурному престижу Леонида Полякова нанес его же коллега и автор проекта высотки МГУ Лев Руднев. В ноябре 1954 г. в журнале «Архитектура СССР» была напечатана его статья «О формализме и классике», написанная в лучших традициях различных «дискуссий» о будущем советской архитектуры 1930—1940-х гг. (См. статью Каро Алабяна «Против формализма в архитектуре» из сборника «Против формализма и натурализма в искусстве», 1936 г.).

Руднев писал: «Использование в практике проектирования прогрессивного русского и мирового культурного наследия было... искажено малограмотным эпигонством и подражательством. В результате... эклектизм распространился на ряд произведений советской архитектуры, проник в архитектурные вузы... а в настоящее время превратился в твор-



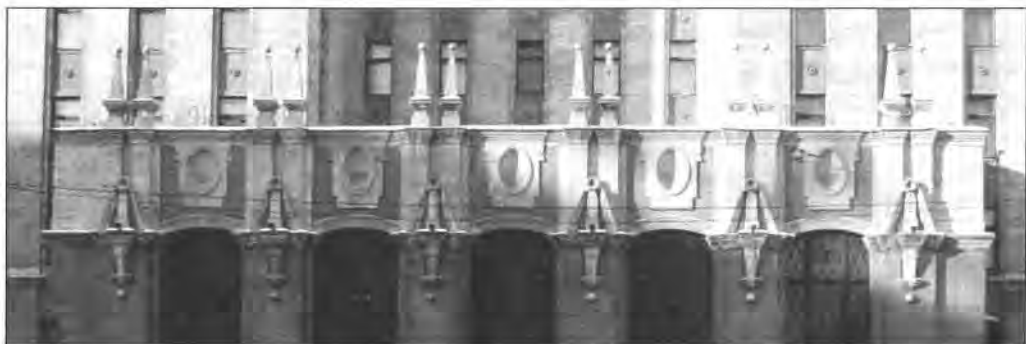


ческое направление, ставшее весьма опасным».

Такие статьи обычно называли и крайних, тех, кто был отдан на закание — «мальчиков для битья»: «...тщеславие авторов ... порождает в ряде случаев произведения дурного вкуса, подчас выпадающие из ансамбля (например, жилой дом на улице Чкалова в Москве, арх. Е. Рыбицкий).... Черты фальшивой, буржуазной помпезности и необузданного украшения находим мы в интерьерах гостиницы «Ленинградская»... (архитекторы Л. Поляков, А. Борецкий)....».

«На воре и шапка горит» — гласит русская пословица. К Льву Рудневу она имеет прямое отношение. Ведь его произведение — здание Университета на Ленинских горах — переполнено различными «излишествами» и «украшательством». То ли Руднев уже знал, из кого сделают главного козла отпущения, то ли чутьем предугадал, что пора «бежать с корабля». Но его выбор в определении главного объекта своей критики был весьма удачен. Ведь если не критиковать Руднева за «неправильный» проект МГУ, то тогда — Полякова.

И вот на каждом большом и малом собрании Полякова начинают склонять налево и направо. «Гостиница



«Ленинградская» Полякова и Борецкого — яркий пример неоправданного удорожания строительства и декоративных излишеств» — говорит с трибуны Всесоюзного совещания строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов президент Академии архитектуры СССР А. Мордвинов, автор проекта еще одной высотной гостиницы — «Украины».

Критики Полякова считают своим профессиональным и партийным долгом упомянуть и самую высокую среди других высотных зданий стоимость строительства гостиницы «Ленинградская» — 21000 рублей за 1 кв. м, а с оборудованием — 32000 рублей! По тем временам сумма это была заоблачная для подавляющей части советских людей, не вылезавших из нищеты в послевоенное время, когда все государственные средства были направлены на восстановление разрушенной промышленности (а также и на другие цели, как мы убедились).

После публичного остракизма, которому подвергся Поляков, по советским идеологическим традициям виновный должен был торжественно раскаяться, признать свою вину, заверив в этом родную партию и правительство. Но вместо этого он продолжал упорствовать и не убрал из своих «неправильных» проектов излишества. Тем самым он вновь вызвал на себя огонь неожиданно прозревших коллег. Произошло это вновь весьма торжественно — на Втором всесоюзном съезде советских архитекторов в ноябре 1955 г. в Москве. А набросился на Полякова его же коллега — ответственный секретарь Правления Союза архитекторов СССР П. В. Абросимов, сам получив-







ший Сталинскую премию за участие в проектировании высоты МГУ.

В ответ Поляков буквально молит о пощаде: «Я думаю, что выступить с покаянной речью, откреститься от всего сделанного мною и наобещать в самом непродолжительном времени стать безгрешным было бы несерьезным. Поэтому я ограничусь тем, что скажу о своем полном согласии со всей критикой в мой адрес. Было бы неискренним с моей стороны, если бы я скрыл от вас то глубокое горе, которое мною овладевает, когда я вижу, что мои значительные произведения приняты и поняты не так, как я ошибочно рассчитывал... Я заверяю вас, что приложу все свои усилия для того, чтобы создать новые произведения, которые будут удовлетворять мою художественную совесть и в то же время ответят всем условиям современного строительства, будут поняты и приняты советским народом... Я отнюдь не похож на того субъекта с медным лбом, которого нарисовал в своем докладе товарищ Абросимов и назвал моей фамилией. Я все понял и искренне принял... Я прошу еще раз поддержки в том, чтобы мне дали успокоиться, вывели меня из невозможного состояния «дежурного» примера всех нелепостей и несуразностей. Я прошу также немного объективности. Не забывайте и положительных сторон моей работы».

А ведь как все хорошо начиналось еще несколько лет назад: *«Уже сейчас ясно, а по завершении строительства высотных зданий это станет непреложным фактом, что потребуются исключительное мастерство, подлинный взлет архитектурного искусства*

*всех зодчих, которые будут строить сооружения рядом или поблизости от высотных зданий... Только мастерски выполненные ... первоклассные произведения советской архитектуры — идейной, народной, оптимистичной — могут составить ансамбль с этими прекрасными самобытными сооружениями», писал журнал «Архитектура и строительство» в 1949 г.*

В 2008 г. «Ленинградская» вместе со всеми потрохами была куплена огромной империей гостиничного бизнеса «Хилтон». Вскоре эта привокзальная гостиница станет отелем «Hilton Moscow Leningradskaya».







Рядом с площадью трех вокзалов возвышается здание гостиницы в 17 этажей (помимо 3 технических). Автор проекта — Л. М. Поляков. Общий характер композиции сооружения — ступенчато-ярусная башня высотой 132 метра. Прямоугольный в плане объем составляет мощную базу сооружения. Двумя объемами-уступами он переходит в центральную, квадратную в плане, башню, имеющую 11 этажей. Другими двумя уступами эта башня ритмично переходит в восьмигранное завершение, которое венчается шатрообразным высоким шпилем. Пилоны, занимающие весь простенок, подчеркивая стремительный взлет основных масс сооружения, придают последнему характер величественной монументальности. Пластика архитектурных форм и деталей от портала главного входа до венчающих башню коньковых завершений, конеолей под карнизами, барельефов, обелисков, говорит о творческом использовании зодчими национальных русских традиций. Богатство декоративных и столь своеобразных архитектурных деталей московского зодчества 16–17 веков переработано авторами в полном соответствии с масштабом здания, с его идейным образом. Здание гостиницы, замыкая перспективу площади, создает на ней сильный композиционный акцент в направлении к центру города.

# Сталинские небоскребы:

от Дворца  
Советов  
к высотным  
зданиям



# Дом на Кудринской площади

*Кудринская площадь, д.1*

**Архитекторы:**

*М.В. Посохин, А.А. Мндоянц*

**Инженер:**

*М.Н. Вохомский*

**1948—1954 гг.**



**М.В. Посохин**

### **Посохин Михаил Васильевич (1910–1989)**

Учился в Московском архитектурном институте (1935–38), затем работал в мастерской А. В. Щусева.

Влиятельный архитектурный чиновник, определявший архитектурную политику не только в Москве, но и на всей территории СССР. В 1963–67 — министр, председатель комитета по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, затем заместитель председателя Госстроя СССР. Руководил разработкой генерального плана развития Москвы, утвержденного в 1971 г. Будучи на протяжении двух десятилетий главным архитектором Москвы (1960–82), изменил многие районы столицы до неузнаваемости.

Работы (с соавторами): высотный дом на Кудринской площади (Сталинская премия, 1949), жилые дома на Хорошевском шоссе (1950), Новинском бульваре (1952), планировка и застройка жилых районов Хорошево-Мневники (1960), Северное Чертаново (1972–82), Кремлевский Дворец съездов (1959–61; Ленинская премия, 1962), прокладка и застройка Нового Арбата с высотными домами, ресторанами, магазинами, кинотеатром «Октябрь» и прочим (1964–69), реконструкция старого Арбата и превращение его в пешеходную зону (1980–е), спорткомплекс «Олимпийский» (1975–1980), Центр международной торговли на Красной Пресне (1974–1980). Сын Посохина пошел по стопам отца.

**Мндоянц Ашот Ашотович  
(1910–1966)**

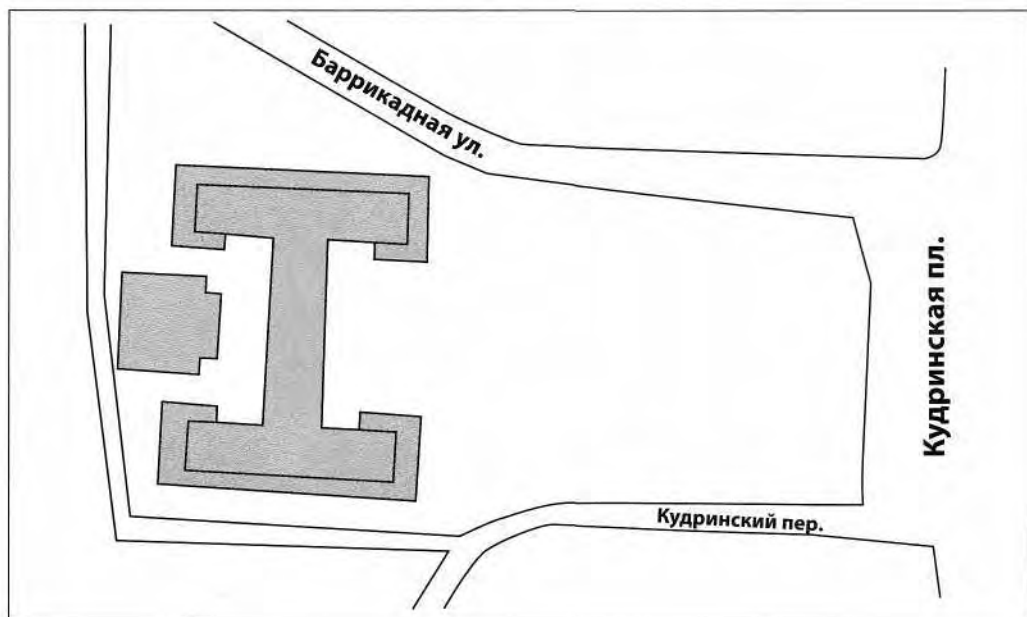
Учился на архитектурном факультете Политехникума изобразительных искусств и в Институте инженеров гражданского и коммунального строительства в Одессе (1928–32). В 1932–1935 работал в Батуми (в 1934–35 — главный архитектор города), затем в Москве. В 1941 г. занимался строительством оборонительных сооружений под Москвой. После войны принимал участие в реконструкции бывшего дома генерал-губернатора на Тверской улице (1945).

Остальные работы в столице выполнялись совместно с М. Посохиним: 1944–1946 — перестройка здания бывшего дома Апраксина на Знаменке (арх. Компорези, 1792) для Наркомата обороны СССР, высотный жилой дом на Кудринской площади (Сталинская премия, 1949), Кремлевский Дворец съездов (1959–61; Ленинская премия, 1962), застройка Нового Арбата (1964–1969) с комплексом зданий СЭВ (1969), кинотеатром «Октябрь» (1967), магазинами и ресторанами.

*А.А. Мндоянц*



*Один из вариантов высотного здания на Кудринской площади,  
М.В. Посохин, А.А. Мндоянц, 1948 г.*





Высотный дом на площади Восстания (22 этажа, 160 м) со временем должен был войти в число небоскребов, построенных на площадях Садового кольца. По замыслу Сталина обрамленное высотками Садовое кольцо играло бы роль своеобразной короны центра Москвы.

Как происходила работа над проектом, уже гораздо позднее вспоминал Михаил Посохин: «Выбор места расположения, пропорции и «лепка» высотного объема, выступающего в качестве акцента и ориентира в городе, были очень существенны. Композиция здания родилась в стремлении выявить его большое градостроительное звучание и связь с окружающей средой. Отсюда — скульптурность здания, расположенного на площади и хорошо обозреваемого с разных направлений, и вхождение его в городские перспективы...

Приступив к проектированию высотного дома, мы вначале разработали композицию всей площади, связав ее с господствующими объемами высотного дома. Тогда же возникла идея окружить здание озелененным пространством, связав его с зеленью зоопарка, который в то время предполагалось переместить на юго-запад, а его территорию превратить в городской парк. Одновременно решалась застройка площади Восстания, где высотный дом является главным композиционным элементом.

...Нам нельзя было в приказном порядке пользоваться иностранными журналами при проектировании; тем самым исключались заимствования и влияния Запада. Но желания такого не возникало; и мы увлеклись русскими высотными композициями».





Многие задумки архитекторов высоты на площади Восстания не были воплощены, причиной чему послужила смерть Сталина. После 1953 г. новым-старым советским руководителям было не до зоопарка.

В процессе проектирования этого здания много внимания уделялось реконструкции площади Восстания, района Красной Пресни и окружающей застройки. Запроектированный в неразрывной связи с площадью, высотный дом стал несущим элементом всей сложной архитектурной системы сложившегося здесь градостроительного узла. В то же время небоскреб превратился в своего рода заложника площади, т.к. при малейшей трансформации прилегающего архитектурного ансамбля возникает опасность потери смыслового значения здания, теряется связь с окружающей его средой. А при нынешних темпах изменения облика Москвы и отдельных ее районов, особенно прилегающих к центру, сохранение первоначального градостроительного значения высотного здания на Кудринской площади представляется весьма проблематичным.

Ничего принципиально нового авторы не предложили, в осуществленном проекте также отчетливо проявилась «ориентация на национальную традицию», и, в частности, на памятники русского барокко. Как и в проектах коллег-высотников, в проекте Посохина и Мндоянца уступчатая структура здания обеспечивает плавный переход от его мощного главного массива к окружающему его ансамблю площади. В то же время, высотка отличается четкостью объемно-планировочного построения, гармонией пропорцио-



нальных соотношений основных массивов и венчающих их элементов, лаконичностью пластики фасадов, органическим включением в архитектурный строй здания скульптурного декора, менее вычурного, чем в других проектах.

Поэтажный план центральной башни высоты, увенчанной восьмигранным шатрообразным шпилем, и боковых крыльев здания, построенных уступами, предусматривал расположение 452 квартир, а также магазина на первом этаже, кинотеатра, тоннеля и гаражей в цокольном этаже. В боковых корпусах здания — 16 этажей, в центральном корпусе — 22.

В соответствии с проектом в доме было предусмотрено внедрение самых передовых «достижений цивилизации»: телефонная связь квартир с вестибюлем; газовая или электрическая плита, автоматическая электромойка, холодильник, раковина в комбинации с доской для сушки посуды, максимально возможное количество



встроенных шкафов; мусоропровод, автоматическое регулирование температуры в пределах каждой квартиры; центральная пылесосная установка; центральное снабжение горячей водой; приточная вентиляция в жилых комнатах и вытяжная в коридорах и кухнях; радиофикация и телефонизация. Кроме того, в квартирах предусматривались мусородробилки под мойками: электрические мельницы, размалывающие бытовой мусор, который после этого просто спускался в канализационную сеть, ну и, конечно, устройство в вестибюле помещения для швейцара, для хранения детских колясок и велосипедов. Чтобы жить в таких условиях и пользоваться благами от советской власти, нужно было это еще заслужить. Поэтому «рабочих и крестьян» здесь и быть не могло. Квартиры в сталинской высотке на площади Восстания, как она тогда называлась, получили высокопоставленные работники Министерства авиапромышленности, летчики-испытатели, военные, артисты.

«В его композиции использованы глубинные принципы древнерусского зодчества: ярусность объемов, выразительность силуэта, равноценно воспринимающегося со всех сторон, полихромия, связь с градостроительным окружением. Творческое претворение этих традиций в известной мере роднит дом на площади Восстания с творениями старых русских мастеров и с их, как бы вылепленными рукой скульптора, устремленными ввысь объемами.

Благодаря правильно найденному масштабу форм этого сооружения естественным кажется его сочетание с памятниками зодчества», — подчер-



кивали ведущие архитекторы и специалисты.

Молодые мастера, член-корреспондент Академии архитектуры СССР М.В. Посохин, архитектор А.А. Мидо-яниц также добились большого творческого успеха, составив проект высотного жилого здания на Площади Восстания. Основной объем дома — 18 этажей. Центральная часть — 22 этажа. Вся высота сооружения до завершающей эмблемы — 160 метров. Основные входы со всех четырех сторон оформлены скульптурами — работы выпускников Строгановского училища Б. Широкова и И. Дораган, которым удалось композиционно вписать скульптуру в ансамбль здания, а также «привязать» скульптурную фигуру человека к зданию, поскольку вопрос увенчания здания портретной фигурой крайне сложен. Требования портретности сильно сдерживает декоративность решения. Все, что помогает связать скульптуру со зданием, это: динамика, определенные горизонталы и вертикали, диктуемые зданием, наконец, требуемый зданием размер идет вразрез с портретностью данного лица. Требования композиции могут нарушить портретность. Поэтому не каждую портретную статую, говоря простым языком, можно «привязать» к зданию. Кроме того, портретная фигура имеет свои границы увеличения. Однако в данном случае скульпторам удалось сохранить «масштабность» скульптур и связать их с общей компоновкой здания, сохраняя при этом ансамблевое решение.

Весь фасад членится пилястрами, которые в центральной части здания разбиваются на разных высотах поясками. Боковые крылья здания возведены уступами, причем первый уступ







выходит на высоте 8 этажа, второй — на высоте 13. Уступы, как композиционный прием, связывают сооружение с массой городской застройки. Боковые уступы завершаются легкими ажурными башенками. Центральную часть на высоте 125 метров венчает восьмигранная уступчатая башня с эмблемой. Общая выразительность, стройность и весьма тонкое введение переработанных сочных деталей русского национального зодчества делают высотное жилое здание на площади Восстания своеобразным, грациозным и нарядным.

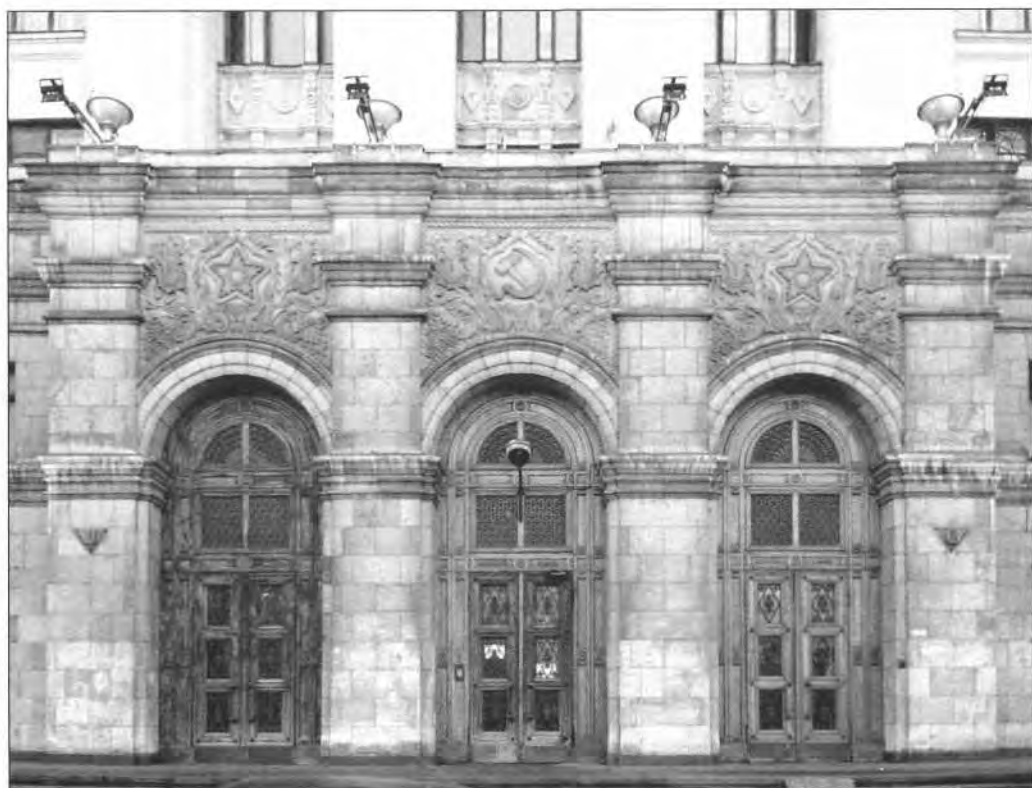
Огромную роль в композиции высотных зданий, в формировании их своеобразных художественных образов играют пластические и живописные элементы. Пластика больших масс — от сильных очертаний стилобатных частей до изящных, ажурных завершений, — пластика архитектурных деталей и объемов, барельефы и скульптура — все это составляет неразрывное, органическое единство с архитектурой сооружения.















*Неосуществленные проекты  
высотных зданий Москвы.*

*Небоскреб в Зарядье  
и «чечулинский сундук»*

Всего через два года после окончания Великой Отечественной войны, в дни празднования 800-летнего юбилея Москвы, были заложены первые восемь высоток. Первые, потому что за ними, как мы теперь знаем, должны были последовать и вторые, и третьи. Так, архитектором Л. Н. Богдановым разрабатывались проекты небоскребов у Курского вокзала, на Лубянке, Сухаревской и Пушкинской площадях. Архитектор А. А. Усачев предлагал построить такие же дома на Таганке, в районе ЗИСа, а его коллега К. Н. Малышева — у Калужской площади.

Семь высотных зданий довольно быстро вознеслись над столицей. А вот с восьмым случилась заминка. Но нет сомнения в том, что, если бы не смерть вождя в марте 1953 г., то огромная домина не только бы появилась здесь, но и затмила собой Кремль. Строился дом под особо чутким контролем товарища Берии Л. П., поскольку предназначался небоскреб именно для нужд подчиненных ему карательных органов.

Обращают на себя внимание захватывающие дух картины, нарисованные под руководством архитектора Д. Н. Чечулина, удостоенного за этот проект Сталинской премии. Только по ним и можно теперь судить, как навсегда был бы испорчен облик старой Москвы, если бы здесь, в ее сердце, вознеслась очередная высотка:

*«Особенно сложные задачи возникали при проектировании административного здания в Зарядье<sup>1</sup>. Необходимо было спроектировать здание в чрезвычайно обязывающей обстановке. Оно располагается недалеко от Кремля с его величественным*

<sup>1</sup> *Высотные здания Москвы. М., 1951.*



**Высотное здание на Пушкинской пл.**  
Проект, 1950-е гг. Архитектор Л.С. Богданов

и неповторимым ансамблем древних храмов, с его богатым, разнообразным, поистине русским силуэтом, так изумительно связанным с природой Москвы. Здесь же находится собор Василия Блаженного — гениальное творение великих русских зодчих Бармы и Постника, по своему богатству и реалистической выразительности отражающее в формах архитектуры идеи государственного объединения Руси, своеобразия русской природы, самобытной русской культуры, богатейшего народного искусства.

В композиционном центре площади — величественное произведение архитектуры социалистического реализма нашего времени — мавзолей великого Ленина, гениальное творение выдающегося русского зодчего ака-



демика А.В. Щусева, вдохновенное и прекрасное воплощение идеи о вечно живом Ленине, о бессмертии ленинизма, — мавзолей, превративший Красную площадь в социалистическую площадь столицы...

Автор, лауреат Сталинской премии, действительный член Академии архитектуры СССР Д.Н. Чечулин избрал путь контраста, при котором остается нетронутой и самостоятельной изумительная красота древнего ансамбля, а новое здание своим силуэтом будет перекликаться с вертикалью будущего Дворца Советов по другую сторону Кремля. Здание войдет в новую панораму социалистической Москвы, которая развернется вдоль набережных реки, где высотные сооружения будут подчеркивать ее живописные извивы.

В разработке проекта этого грандиозного сооружения принимает участие коллектив архитекторов, инженеров и техников Мосгорпроекта, в том числе лауреат Сталинской премии инженер-конструктор И.М. Тигранов, инженер Ю.Е. Ермаков, архитекторы А.Ф. Тархов, М.И. Боголепов,



*Высотный дом в Зарядье.  
Перспектива с Красной площади*



**Высотный дом в Зарядье.**

*Перспектива с Кремлевской набережной*

*А.В. Арго, Л.М. Наумывчева, Н.А. Кузнецова, Ю.С. Чуприненко и другие.*

Проект высотного 32-этажного здания в Зарядье будет осуществляться на участке площадью 15 га. С южной стороны этот участок выходит на набережную Москвы-реки, с северной — граничит с улицей Разина, с востока — с Китайским проездом, с запада примыкает к Красной.

В плане проектируемое здание имеет систему диагонально расположенных корпусов, с лифтами на перекрестках. По двум сторонам коридоров во всем здании устроено около 2000 рабочих комнат, часть которых объединена в отдельные группы.

В нижней части здание несколько вытянуто вдоль набережной. Широкая лестница, по бокам которой проектируются большие массивы зелени, очень эффектно спускается к набережной по уступчатым откосам.

Главным фасадом это административное здание обращено в сторону Красной площади. На стилобат с Красной площади ведет широкая лестница.

Со стороны Китайского проезда малые лестницы ведут к открытой



стоянке автомашин, огражденной сквером. Кроме того, малые лестницы ведут в сквер-заповедник, расположенный вдоль улицы Разина, где сохраняются здания — памятники архитектуры прошедших эпох.

Входы в высотное здание расположены с трех сторон: с Красной площади (главный вход), второй — со стороны Москвы-реки и третий — со стороны улицы Разина. Предусмотрены отдельные входы со стороны уровня Москворецкой набережной в вестибюль, в помещения для рабочих и служащих и в столовую. Посетители входят через главный вход и с набережной.

Основную часть здания, которую венчает золоченый многогранный шатер с завершением, достигающим высоты 275 метров, окружают 5-этажные корпуса, образующие удобные отдельные дворы. Со стороны Красной площади сквозь колоннаду виден двор, а в глубине его выступает портал входа, через который посетитель попадает в главный вестибюль. По бокам вестибюля расположены два гардероба на 1700 человек каждый.

Центральное место в главном вестибюле занимают лифты. Для рассредоточения потоков больших масс людей в диагональных крыльях высотного корпуса также имеются лифты.

Лифтовые холлы и лестницы расположены в наиболее удобных для этого узлах плана и везде выходят непосредственно в коридоры. Количество лифтов возрастает от верхних этажей к нижним. Если в верхнем этаже два лифта, то в гардеробном вестибюле их уже сорок.

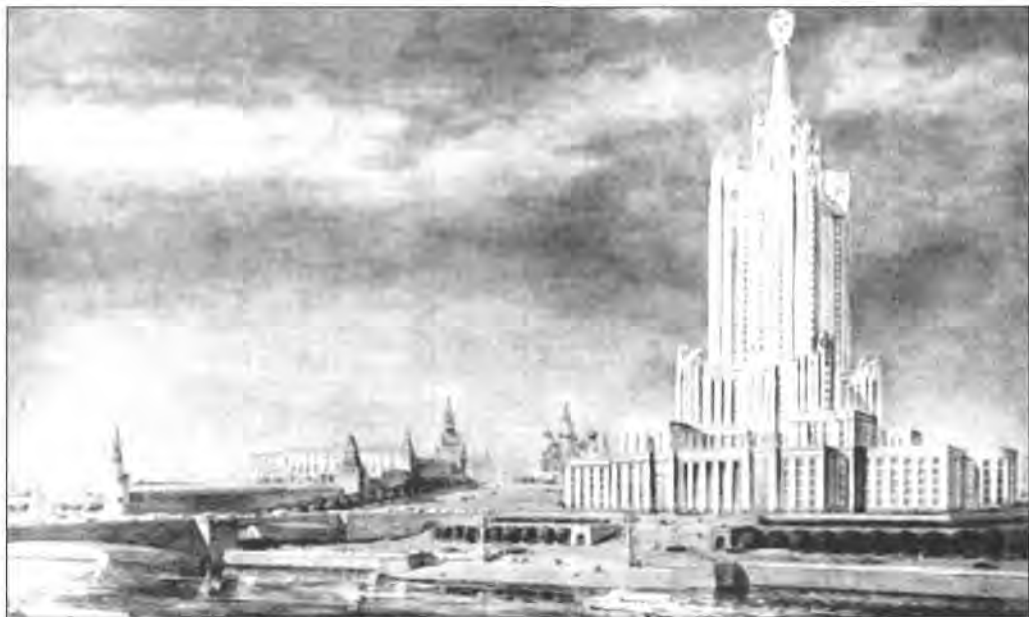
В здании предусмотрен обширный зал собраний. В его цокольном

и 1 этажах запроектированы вестибюль, гардеробы и буфет.

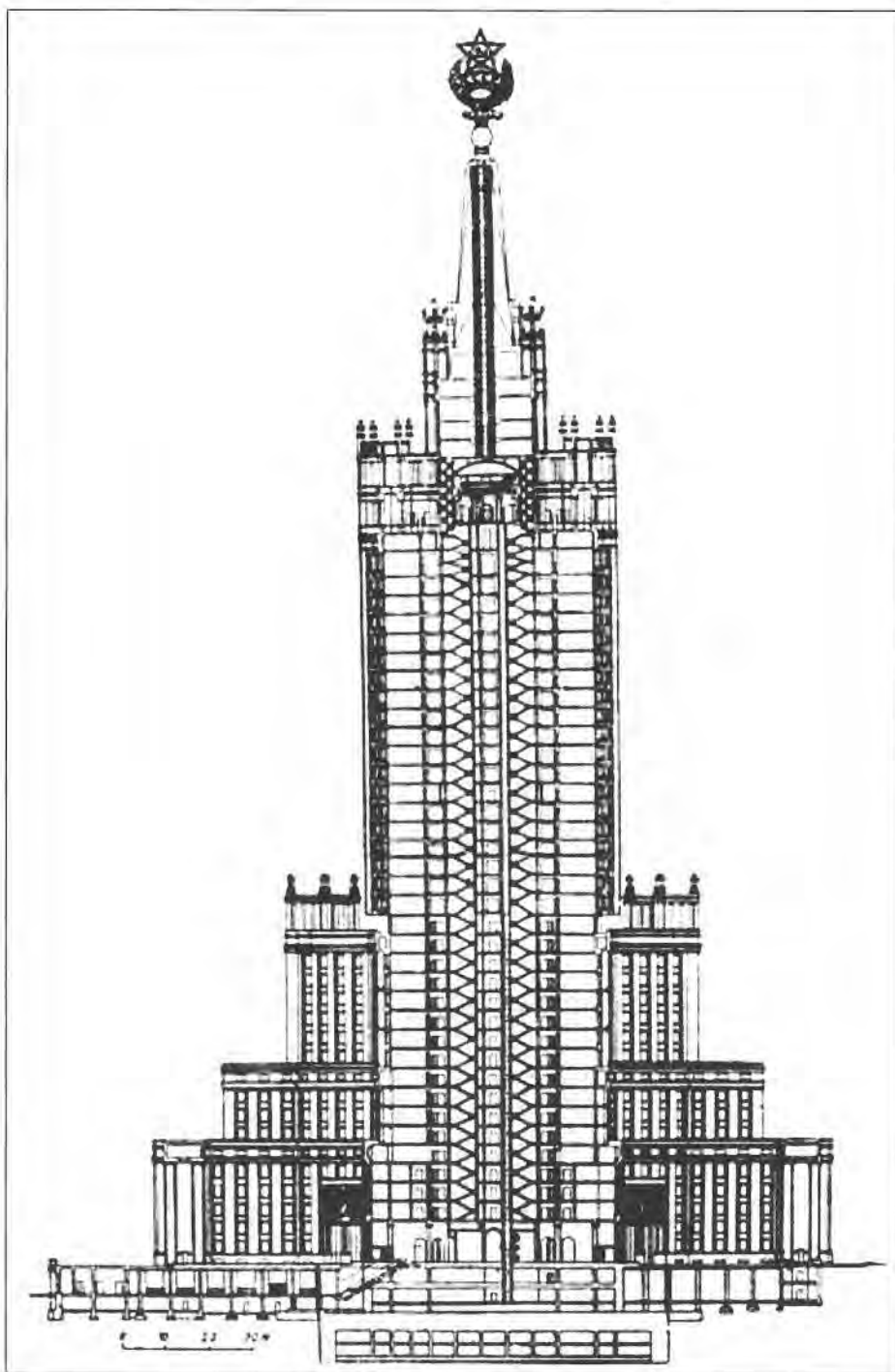
В восточном озелененном дворе будет сооружена столовая в виде отдельно стоящего здания.

В 5-этажных корпусах, которые окружают высотную часть, расположены рабочие комнаты.

Диагональные коридоры заканчиваются треугольными тупиками, по периметру которых размещены рабочие комнаты. Каждая из них имеет свою маленькую вестибюльную площадку. Начиная с 8 по 13 этаж диагональные коридоры укорачиваются, треугольные тупики уничтожаются. С 14 этажа пропадают диагональные отсеки. Остается только лифтовое фойе с рабочими комнатами. И, наконец, в венчающей части здания расположен демонстрационный зал, перекрытый куполом и четырьмя павильонами по углам плоской кровли.



*Высотный дом в Зарядье.  
Перспектива с Москвы-реки*



*Высотный дом в Зарядье.  
Поперечный разрез*

Основным, несущим, остовом высотного здания является стальной каркас. Сложное по своей форме здание потребовало схему каркаса с вертикальными решетчатыми связями.

Лучевая система плана, как в этом сооружении, так и в здании на Котельниковской набережной, создает наиболее благоприятные условия для ориентации внутренних помещений, более выгодную систему пространственных жестких связей конструкций, повышающих устойчивость здания в целом, равномерное распределение ветровой нагрузки и т.д.

Здание будет облицовано в цокольной части красным гранитом, а выше — подмосковными известняками и светлым литым камнем.

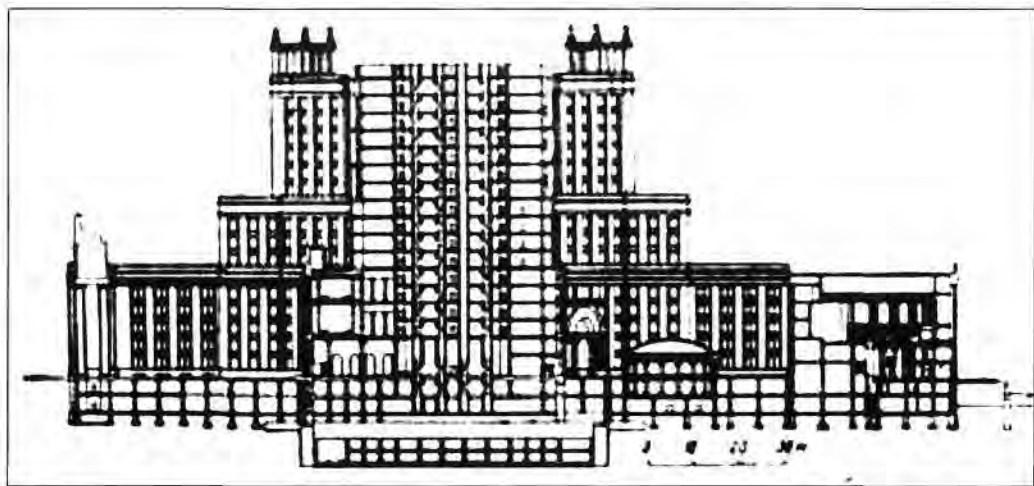
В архитектурных формах сооружения и композиции автор искал образ, который говорил бы о значении здания как важнейшей части социалистической Москвы, о величественных идеях сталинской эпохи.

Чтобы создать наилучшую композицию сооружения, автор исходил из следующих двух положений: во-первых, новое здание должно быть одним из ведущих элементов общегородского ансамбля новой многоэтажной Москвы, перекликаясь с силуэтами остальных высотных зданий и будущего Дворца Советов; во-вторых, на близких подходах к нему оно должно масштабно войти в ансамбль природы и архитектуры ближайшего окружения. Последнее требовало горизонтальной композиции масс, отвечающих набережной Москвы-реки и Кремлевской стене. Автор решил эту задачу, положив в основу плана первого нижнего уступа прямоугольник с соотношением сторон приблизительно 2:3, в силу чего нижний, первый, объем имеет форму параллелепипеда, вытяну-

того вдоль Москвы-реки и имеющего высоту только пяти этажей. Масштабная подчиненность объема этой части сооружения автором достигнута.

Второй уступ, имеющий высоту трех этажей и квадратный план, продолжает решать ту же задачу — связи с ближайшим ансамблем. Одновременно второй и следующий за ним 6-этажный уступы являются переходом к 20-этажной башне, несущей ступенчатое, пластическое завершение с шатром и эмблемой. Эта высотная часть сооружения «работает» на большие перспективы, включаясь в общий архитектурный ансамбль города. Отсюда ее симметричность.

Проект требует еще большой работы над уточнением соразмерности отдельных объемов между собой и окружением. В частности, правильное, в принципе, решение масс нижних ярусов в своей архитектурно-художественной разработке требует введения элементов, которые помогли бы установить градацию переходов от масштаба сооружений на Красной площади



*Высотный дом в Зарядье.  
Разрез нижней части здания*



*к масштабам сооружений, входящих в пространство всей Москвы.*

*Необходимо также уделить серьезное внимание поискам гармонии цветового и пластического решения.*

*Именно над этими вопросами работает в настоящее время авторский коллектив».*

Но не суждено было авторскому коллективу, а также москвичам и гостям столицы увидеть воплощенный проект небоскреба в Зарядье. От него остался лишь стилобат, на котором в 1964 г. началось возведение гостиницы «Россия». Автором проекта стал все тот же Д. Н. Чечулин. В честь архитектора-высотника московские острословы нарекли гостиницу «чечулинским сундуком».

В настоящее время, когда выходит эта книга, «сундука» уже нет и в помине. Его разобрали, снесли, как когда-то были снесены церкви и храмы Зарядья (непосредственно при участии Чечулина, ведь это он подбирал места для высоток).

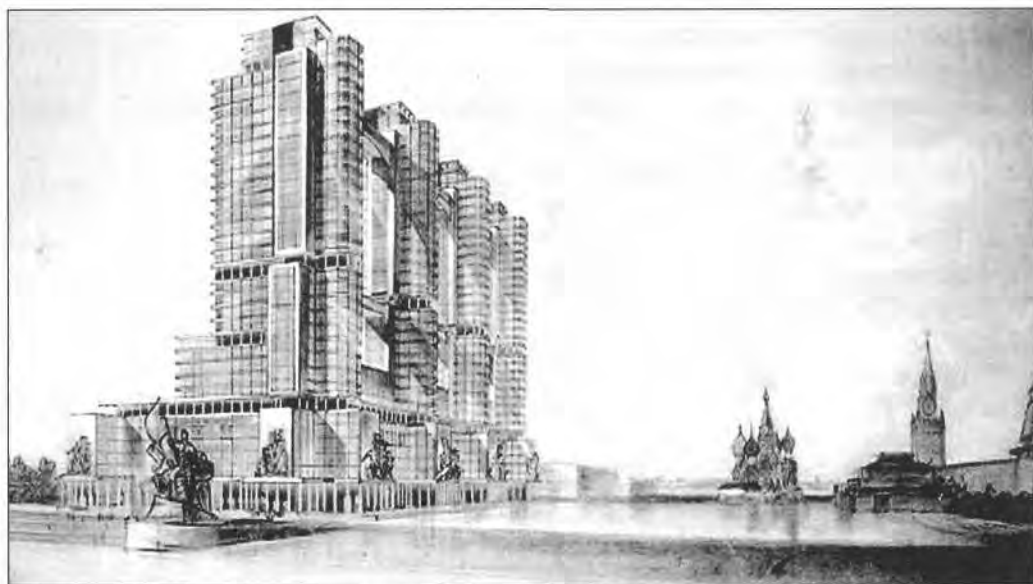
Случайна ли столь незавидная судьба гостиницы «Россия»? Нет, более того, она вполне закономерна. Идея Чечулина расчистить место под осуществление нового грандиозного проекта бумерангом вернулась через много лет и ударила уже по его детищу. «Россию» постигла участь «Москвы», «Минска», «Интуриста»...

Предполагается, что на месте «России» будут построены небольшие пятизвездочные отели. Поэтому надежда на то, что Зарядье будет восстановлено (а многие желали этого), не осуществится.

А Красная площадь долгое время не давала советским архитекторам покоя.



*Здание Народного Комиссариата тяжелой промышленности,  
авторы проекта: А.А. Веснин, В.А. Веснин, С. Лященко, 1934 г.*



*Здание Народного Комиссариата тяжелой промышленности,  
авторы проекта: А.А. Веснин, В.А. Веснин, С. Лященко, 1934 г.*

Достаточно кратко рассмотреть некоторые, опять же, неосуществленные, проекты ее застройки.

В 1934 году был объявлен конкурс на проект здания Наркомтяжпрома (Народного Комиссариата тяжелой промышленности) на Красной площади. На первый этап конкурса было подано 12 проектов.

Сооружение грандиозного комплекса Наркомтяжпрома на площади в 4 га привело бы к радикальному разрушению Красной площади, прилегающих улиц и площадей Китай-города.

Впечатляющие проекты братьев А. и В. Весниных — лидеров движения конструктивизма — не были отмечены жюри, как, впрочем, и проекты других участников, хотя на конкурс были представлены архитектурные решения, вошедшие в число интереснейших проектных идей нашего столетия.

*«На стилобате, отвечающем Кремлевской стене, поставлены четыре башни, доходящие высотой до 160 метров. Ритмическое построение, выражающееся в четырех вертикальных элементах и колоннаде стилобата, создает зрительную протяженность, необходимую для продольного обрамления площади, и отвечает построению Кремлевской стены. Членение по вертикали соответствует четырем членениям Кремлевской башни, что необходимо для включения здания в общий ансамбль. Запроектирован единый вестибюль протяженностью вдоль Красной площади» (из сопроводительной записки к проекту).*

К счастью, несмотря на свою оригинальность, проекты застройки Красной площади осуществлены не были.

# Сталинские небоскребы:

от Дворца  
Советов  
к высотным  
зданиям



## Список литературы

1. Строительство высотных зданий в Москве. — М., 1953.
2. *Иофан Б.* Новый силуэт столицы // Советское искусство. — 1947, 18 июля.
3. Зодчие Москвы. — М., 1988. — Кн. 2.
4. *Костюк М.* Итальянское наследие Б. Иофана // Вести Союза архитекторов России. — 2002. — № 1.
5. *Никитин С.* Жизнь и творчество Б. Иофана в 1920-е гг. // Итальянский Дворец Советов. Каталог выставки. — М., 2006.
6. *Пекарева Н. А., Владимир Георгиевич Гельфрейх* // Архитектура СССР. — 1960. — № 6.
7. Дворец Советов СССР. — М., 1933.
8. *Хряков А. Ф.* Выставка работ. — М., 1974.
9. Дворец Советов. — М., 1961.
10. *Васькин А. А., Гольдштадт М. Г.* От Волхонки до Знаменки. — М., 2008.
11. *Васькин А. А., Назаренко Ю. Н.* Архитектура сталинских высоток. — М., 2006.
12. *Васькин А. А., Назаренко Ю. И.* Архитектура и история московских вокзалов. — М., 2007.
13. *Олтаржевский В. К.* Строительство высотных зданий. — М., 1953.
14. Москва. Энциклопедия. — М., 1997.
15. *Посохин М. В.* Архитектура окружающей среды. — М., 1989.
16. *Посохин М. В.* Дороги жизни. — М., 1995.
17. *Комаровский А. Н.* Записки строителя. — М., 1972.
18. *Эйгель И. Ю.* Борис Иофан. — М., 1978.
19. Жизнь архитектора Душкина. 1904—1977. — М., 2004.
20. *Хмельницкий Д.* Зодчий Сталин. — М., 2007.
21. Большая советская энциклопедия. — М., 1971—1979 гг.
22. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. — М., 1994.
23. Против формализма и натурализма в искусстве. — М., 1937.
24. Архитектор Руднев. — М., 1963.
25. *Пекарева Н. А., Шевелёв А. П.* Творческий путь П. В. Абросимова // Известия Академии строительства и архитектуры СССР. — 1961. — № 2.
26. *Латур А.* Москва 1890—1991. — М.: Искусство, 1997. — С. 63.

Васькин Александр Анатольевич  
(текст),  
Назаренко Юлия Ивановна  
(фото)

## **СТАЛИНСКИЕ НЕБОСКРЕБЫ: ОТ ДВОРЦА СОВЕТОВ К ВЫСОТНЫМ ЗДАНИЯМ**

Компьютерная верстка: *Е. В. Бадюлькина*  
Корректор: *Е. В. Слободенюк*

Издательство «Спутник+»  
109428, Москва, Рязанский проспект, д. 8а  
Тел.: (495) 730-47-74, 778-45-60 (с 9.00 до 18.00)  
E-mail: [sputnikplus2000@mail.ru](mailto:sputnikplus2000@mail.ru)  
Налоговые льготы в соответствии с ОК 005-93  
Том 2 95 3000 – Книги и брошюры

Формат 70×100/16.  
Бумага офсетная. Усл. печ. 14,75 л.  
Тираж 1000 экз. Заказ 1060

Отпечатано в ОАО «Типография «Новости»»  
105005, Москва, ул. Фр. Энгельса, д. 46





*Александр Васюкин*



*Юлия Назаренко*

«В новой книге Александр Васюкин вновь демонстрирует умение четко и сжато сказать о главном, отсекая второстепенное, но отнюдь не пренебрегая яркими деталями, передающими колорит и атмосферу времени. Не обходятся вниманием исторические и экономические аспекты темы. Читатель найдет в книге немало другой полезной и занимательной информации. Привлечет и иллюстративный ряд – редкие старинные фотографии и современные снимки Юлии Назаренко». *А. Неверов.*

**ЛИТЕРАТУРНАЯ  
ГАЗЕТА** 

«Наиболее интересен раздел о неосуществленных проектах высоток. Есть и метафизика. Вот про Ленинский проспект: «Он делится как бы на две части – ту, что успели заложить и построить до 1953 года, и остальную, построенную после смерти Сталина. Архитектурная граница между разными эпохами проходит по площади Гагарина. До площади – «украшательство», после – серые, однообразные вереницы жилых домов...». И впрямь. После первого космонавта идти по Ленинскому не хочется». *Е. Лесин.*

**НГ EX LIBRIS**

«До недавнего времени тема архитектуры сталинских высоток казалась слишком близкой, чтобы говорить о них в историческом ракурсе. «Да, вот возводили буквально у нас на глазах...». Но выясняется, что прошло уже более полувека и уже пора заняться их историей, работать в архивах, искать тех, кто имел к ним непосредственное отношение... Результат такой работы – эта интереснейшая книга».

 **ТВЕРСКАЯ, 13**