

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ПЕНЗЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Историко-филологический факультет
ПИ им. В. Г. Белинского

Кафедра «История России, краеведение и
методика преподавания истории»

Направление подготовки
Профиль

44.03.01 – История
Историко-культурный туризм

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

на тему:

**Монументальная пропаганда в СССР в 1930-е - начале 1950-х гг. (на
примере г. Москвы)**

Студент

(подпись, дата)

**Косолапкина
Дарья Сергеевна**

Научный руководитель

(подпись, дата)

Кондрашин В.В.

Нормоконтролёр

(подпись, дата)

Кондрашин В.В.

Работа допущена к защите (протокол заседания кафедры от _____ № ____)

Заведующий кафедрой

(подпись, дата)

Кондрашин В.В.

Работа защищена с отметкой _____ (протокол заседания ГЭК от _____ № ____)

Секретарь ГЭК

(подпись, дата)

Кузьмина Т.Н.

Пенза, 2017

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Архитектура и градостроительство на службе тоталитарного государства: проект «общества будущего».....	20
§1. Генеральный план реконструкции Москвы.....	22
§2. Символика «победившего социализма».....	37
§3. Дворец Советов.....	43
Глава II. Монументальная пропаганда в условиях победы СССР во Второй мировой войне.....	55
§1. Факторы формирования «сталинского ампира».....	55
§2. Высотное строительство.....	59
§3. Московский метрополитен.....	80
Заключение.....	91
Глава III. Методическая разработка туристского продукта.....	100
Список использованной литературы и источников.....	154
Приложения.....	163

Введение

Власть по-разному может воздействовать на умы своих граждан, оказывая давление, дабы достичь каких-либо целей. Но одним из наиболее мощных методов и способов политического влияния на человеческое сознание является монументальная пропаганда в архитектурной среде. Прогуливаясь по улице или спеша на работу в вагонах метро, человек постоянно оказывается под давлением. В мире давно существует тенденция использования архитектуры с целью прославить победы своего народа. В разные периоды истории нашей страны архитектура восхваляла церковь или государственную власть, формируя тем самым массовое сознание. Период правления Сталина – ярчайший пример создания зданий, ансамблей, улиц, системы подземного общественного транспорта, отражающих политику партии и желания отдельно взятого человека. Москва, ставшая столицей не просто огромного социалистического государства, а целой сталинской империи, стала наглядным объектом урбанистической среды, подконтрольной государству.

К тому же отличительным плюсом монументальной пропаганды в архитектурной среде является тот факт, что даже при смене власти или уходе своего создателя, она продолжает оказывать влияние на последующие поколения людей. В последнее время все чаще наблюдается возрастающий интерес к сталинской архитектуре, ее силуэтам и образам.

Актуальность выпускной квалификационной работы определяется все возрастающим в последнее время интересом общества к советскому культурному наследию. Появившиеся возможности использования документов прошлого позволяют предоставить подробный анализ советской власти периода «тоталитаризма». Все это помогает детализировать способы репрезентации власти в новых условиях, дабы извлечь из прошлого конкретные исторические уроки. Культурологические ресурсы позволяют осуществить более полный, комплексный подход к данной проблеме.

В настоящее время существует большое количество исследований в области теории управления обществом. Исследователи рассматривают влияние различных методов на формирование массового сознания. В большинстве этих работ рассматриваются более доступные, в отличие от архитектуры, методы. Актуальность выпускной квалификационной работы объясняется так же недостаточной изученностью культуры как средства влияния на массовое сознание в период сталинской диктатуры.

Необходимо отметить также отсутствие генерализующих исследований взаимодействия власти и искусства в теории архитектуры. К тому же, в настоящее время, можно достаточно часто наблюдать случаи как намеренного, так и случайного разрушения зданий и монументов сталинской эпохи. В связи с этим необходимы исследования, привлекающие внимание к таким памятникам для разработки мероприятий по их охране, которые сегодня становятся особенно актуальными. Значимость этого наследия не вызывает сомнений не только в историко-архитектурном, но и в культурном, духовном аспектах.

Достаточно взглянуть на современный облик столицы, чтобы сделать вывод об исключительном влиянии архитектуры советского неоклассицизма на современное сознание. Здания, построенные на рубеже XX-XXI вв. и более современные постройки повторяют силуэты и формы сталинской архитектуры. Поскольку сталинский ампи́р – средство убеждения, которое пережило уже не одно поколение, своевременным является анализ происхождения и развития сталинской идеологии в московской городской среде.

Объектом выпускной квалификационной работы являются памятники архитектуры периода 1930–1950-х годов на территории Москвы.

Предмет исследования – влияние монументальной пропаганды в архитектурной среде на сознание граждан, прославление побед и свершений Советского Союза, а также правильности выбранного пути построения социалистического государства путем строительства монументальных

сооружений, в оформлении которых прослеживается влияние господствующей идеологии.

Хронологические рамки исследования охватывают период с начала 1930-х годов до середины 1950-х годов. Окончательно сформированное в начале 30-х тоталитарное государство во главе с Иосифом Виссарионовичем стало отправной точкой для полного внедрения социалистической утопии в культурную жизнь страны. Поэтому, начало 1930-х годов является нижним рубежом исследования. Выбор верхнего рубежа исследования связан с постановлением ЦК КПСС от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», которое завершило эпоху советского монументального классицизма.

Территориальные рамки исследования охватывают территорию столицы, поскольку именно там сконцентрировано наибольшее количество объектов сталинского монументального классицизма.

Степень изученности проблемы. Неоклассицизм – адаптированный продукт классицизма. Это своеобразная модернизация уже устоявшегося классического стиля в рамках существующих реалий. Основные идеи и мотивы, прослеживающиеся в данном стиле – идеи порядка, главенствующая роль архитектуры, элементы социальных утопий. В советских реалиях эти характеристики проявляются ярче, становятся более монументальными и грандиозными.

Стоит отметить, что классический стиль – порождение «классической эпохи»¹. Для европейского искусства это «период выстраивания дисциплинированной, рациональной, математически описанной реальности»². В результате, европейские исследователи искусства называют классицизмом «эпоху барокко, которая описывает классический период в социально-политической истории Европы»³.

¹ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С. 113-114; 22.

² Даниэль С.М. Европейский классицизм. Эпоха Пуссена. Эпоха Давида. СПб, 2003. С. 47.

³ Вундрам М. Палладио, 1508-1580. Законы гармонии. М., 2009. С.16.

Поскольку, одним из главных элементов в стиле классицизм является влияние социальных утопий, историк архитектуры А.В. Иконников в своем фундаментальном труде, посвященном советской архитектуре периода 1930–1950-х гг., характеризует эпоху сталинского неоклассицизма «преобладанием популистской идеологизированной историцистской утопии «вечных ценностей», утверждавшей образы процветания» (период 1931-1941 гг.) и «абсолютным господством и догматизацией утопии «вечных ценностей», созданием ее канонизированных вариантов»¹.

Адаптация классицизма применительно к советским реалиям, сохранила в себе основные элементы стиля, но, несмотря на это, имела совершенно новое преломление. На формирование сталинского неоклассицизма оказала влияние социальная теория марксизма с его полярными концепциями прогресса и регресса. Дмитрий Хмельницкий, к примеру, утверждает следующее: «Прогрессивные с марксистской точки зрения эпохи – Античной Греции, Древнего Рима и итальянского Возрождения. Готика, барокко и буржуазный девятнадцатый век – эпохи регрессивные и чуждые»². Противоположную точку зрения имеет видный исследователь эпохи сталинского неоклассицизма – писатель и искусствовед Владимир Паперный. Он полагает, что: «освоение наследия советской архитектурой начинается с триады «Греция – Рим – Ренессанс», той самой, которая наиболее решительно отбрасывалась прошлой культурой» (то есть «культурой один»)³. Паперный основывается в своих предположениях на мнения советской искусствоведческой элиты, связывая их с определением классического стиля.

Архитектор и историк архитектуры И.А. Фомин, к примеру, полагал: «все периоды, начиная с Греции и Рима и кончая русским ампиром...с

¹ Иконников А.В. Утопическое мышление и архитектура: социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры. С.286.

² Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М., 2007. С.159.

³ Паперный В. Культура Два. М., 1996. С.47.

отказом от традиционных пропорций (колоссальность, масштабность, гипертрофия пропорций) и есть один из признаков неоклассицизма»¹.

Н.И. Луначарский и М.Я. Гинзбург считали образцом классического стиля искусство Древней Греции. Луначарский, советовал вдохновляться греческим наследием при проектировании главного коммунистического храма, так и не возведенного Дворца Советов. Гинзбург имел сходную позицию и утверждал: «На пером месте хочется поставить эллинское искусство, искусство пятидесятилетнего взлета Фидия, Иткина и Калликрата»². А. Толстой и А. Щусев, к примеру, считали классическим искусством искусство Римской империи, с его масштабностью и качеством³.

Советский неоклассицизм имеет достаточно разнообразные определения в отечественной историографии. Одни исследователи называют архитектурный стиль 1930–1950-х гг. ампиrom, другие – «сталинским ампиrom» (О.С. Хан-Магомедов, А.Г. Раппопорт⁴, М.Г. Меерович⁵). Если ампиr является стилем, вне времени ориентированным на вечные ценности, то «сталинский ампиr» – привязан к конкретному временному промежутку и региону. А. В. Иконников называл советский неоклассицизм историзмом, а последний в свою очередь «есть могильщик классицизма»⁶.

Современные исследователи архитектуры советского неоклассицизма И.Е. Иовлева и О.В. Мартынович характеризуют этот стиль через понятия «сталинский декоративизм» и «сталинское барокко»⁷.

¹ Паперный В. Указ. соч. С. 47.

² Там же.

³ Там же. С. 47-48.

⁴ Раппопорт А.Г. Сталинский ампиr - гипнотизм и наркотизм стиля // Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. М., 2010. С.64-74

⁵ Меерович М.Г. Стратегия централизации и запрет советского архитектурного авангарда// Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. М., 2010. С. 31-40.

⁶ Сдвижков Д. Империя в наполеоновском наряде: восприятие французского неоклассицизма в Российской империи // Imperium inter pages: роль трансферов в истории российской империи, 1700-1917. М., 2010. С. 81.

⁷ Иовлева Е.В. Неоклассицизм в архитектуре Свердловска (1930-1950 гг.) // Автореф. канд. архитектуры. Екб., 2004. С. 1; 14.

Историк архитектуры и крупный исследователь архитектуры 1930–1950-х годов А.В. Иконников использует более емкие определения стиля. Он рассматривает архитектуру неоклассицизма в системе координат формы и содержания. Исследователь характеризует стиль понятием «соцреалистический неоклассицизм»¹. Однако, рассматривая стиль через призму хронологии и стилистических критериев, Иконников использует термин «постконструктивистская архитектура»².

О.С. Хан-Магомедов, к примеру, использует громогласное понятие «сталинский ампир» при определении стиля архитектуры 1930–1950-х годов. Монументальную архитектуру Советского Союза на данном этапе он сравнивает с творениями Ж. Ж. Суффло, Н. Буало, Д. Б. Пиранези. По его мнению, основные элементы подобного стиля – его эмансипация, очищенности форм и аисторичности («первый суперстиль»)³.

Классика подразумевает своеобразную простоту, лаконичность и геометричность. Советский неоклассицизм включал в себя элементы архитектуры не только древнегреческой или древнеримской эпохи, но и древнеегипетские и архаические древнегреческие мотивы. Но, в отечественной историографии проблемы сталинский неоклассицизм определяют не только через термин «ампир». К примеру, историк и исследователь архитектуры Д. Сдвижков пишет: «Ориентация на античные идеалы для него означает подражание (imitation) людей и институтов современности (modernes) неизменным и универсальным идеалам древних (anciens). Империя оказывается в этом ряду таким же универсальным принципом государственного общежития, который выше режима, каким хотела себя видеть до того, рядясь в «тоги, сандалии и латиклавы», и французская республика»⁴.

¹ Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С.404.

² Там же. С. 410.

³ Хан-Магомедов О.С. «Сталинский ампир»: проблемы, течения, мастера // Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. М., 2010. С. 15.

⁴ Сдвижков Д. Указ. соч. С. 88.

Идеология периода правления вождя И.В. Сталина, по мнению некоторых исследователей, схожа Российской империей до появления модерна. Стремление к вечным ценностям, как в Советском Союзе, так и в Российской империи подразумевало использование символов и их влияние на сознание народа. «Позитивное содержание его (ампира) – пафос гражданственности, службы легитимистскому Отечеству и императору (читай – вождю). Империи чужды идеологические переписывания символов – Россия спокойно заимствует французские эпoletы, мундиры, даже наполеоновских орлов. Трансфер в конфликте тут настолько же естественен, насколько непредставимы потом свастики на ушанках»¹.

Противоположным образом характеризует эпоху советского неоклассицизма историк А.В. Иконников. Он рассматривает сталинский стиль как разновидность историзма. Об этом он пишет в своих фундаментальных работах: ««Гибкую систему стилеобразования, которая установилась в 30-е гг., к концу 40-х гг. сменили несколько параллельно существующих канонизированных вариантов историзма – ренессансный, классицистический, «неорусский». Каждый основывался на формах, восходящих к определенному кругу прообразов (римский или североитальянский Ренессанс, поздний русский классицизм, московское барокко XVII в.)»².

Иным образом рассматривает сталинский стиль историк Ю.П. Волчок. По ее мнению, понятие «сталинский ампир» не стоит употреблять, так как это определение отражает оценку стилю. Исследователь характеризует советский неоклассицизм через термин «пролетарская классика»³. Ю.П. Волчок подтверждает свои суждения рядом примеров и находит сходство с

¹ Сдвижков Д. Указ. соч. С. 94.

² Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуре. Развитие традиций. М., 1990. С. 363.

³ Волчок Ю.П. «Почему же все это должно было произойти?» (Об универсальности понятия «пролетарская классика» для осмысления и обобщения архитектуры периода 1930-1950-х годов) // Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. М., 2010. С. 74.

работами И. Фомина¹. С этим мнением согласен и О.С. Хан-Магомедов, который называет советский неоклассицизм «живой классицизмом, органической творческой традицией»².

Существование советского неоклассицизма на протяжении двадцати пяти лет вызывало различные неоднозначные мнения на свой счет. Согласно хронологии, используемой многими исследователями, водоразделом в сталинской архитектуре является Великая Отечественная война. Таким образом, советский неоклассицизм можно разделить на два этапа – довоенный и послевоенный. О.С. Хан-Магомедов характеризует довоенный этап понятием «неакадемическая стилизация», а послевоенный – определением «сталинский ампир»³. Историк и искусствовед А.В. Рябушин имеет сходную позицию по этому вопросу и отмечает, что для отрицания конструктивизма в период 1930-х годов советские архитекторы использовали элементы классицизма А. Палладио. Символом этой «борьбы» можно назвать жилой Дом на Моховой по проекту И. Жолтовского⁴. С этой позицией согласен и А.В. Иконников. Он рассуждает: ««Отрешенность архитектурной утопии тридцатых от конкретного исторического времени сделала естественным и прямое возрождение популярного в предреволюционной России палладианства, лидер которого И. Жолтовский строил свою концепцию на постулате вечности эстетической ценности классики... Стройная система, к которой Жолтовский привел палладианство, оказалась привлекательной как вариант воплощения поставангардной архитектурной утопии и привлекала многих последователей»⁵. Послевоенный стиль в

¹ Волчок Ю.П. «Почему же все это должно было произойти?» (Об универсальности понятия «пролетарская классика» для осмысления и обобщения архитектуры периода 1930-1950-х годов) // Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. М., 2010. С. 17.

² Хан-Магомедов О.С. «Сталинский ампир»: проблемы, течения, мастера. С. 24.

³ Там же. С. 11.

⁴ Рябушин А.В. Гуманизм советской архитектуры. М., 1986. С. 156.

⁵ Иконников А.В. Иконников А.В. Утопия и власть в архитектуре между двумя мировыми войнами. // Архитектура в истории русской культуры. Вып. 4. Власть и творчество. М., 1999. С. 34.

архитектуре, по мнению А.В. Иконникова характеризуется большей детальностью, использованием различных скульптурных элементов как во внешнем, так и во внутреннем оформлении зданий¹.

Послевоенное развитие стиля обычно характеризуется через определения пафос победы и ампира². Возвращение к ампиру объясняется исследователями ощущениями праздности, эйфории, сходными с настроениями в обществе после победы в Отечественной войне 1812 года. Ампира в архитектурной среде прославлял победы и свершения государства как в Российской империи, так и в Советском союзе. «В пору, когда отгремела война 1941-1945 гг., когда в воздухе носились те же ощущения победы и триумфа, всеобщего облегчения и единения, не вспомнить именно об этих архитектурных формах было невозможно. Каждым русским, да и не только русским, они воспринимались как естественные национально окрашенные символы торжества, героики, искренности и радости»³.

По мнению А.В. Иконникова, образец довоенного советского неоклассицизма имел цель продвигать в мир идеи социалистической революции. Он рассуждал о стиле: «В 1930-е гг. его связывали с выражением «всечеловечности» социалистической культуры, опирающейся на высшие достижения мировой культуры»⁴. Послевоенный стиль же, по его мнению, был ориентирован на национальную идентификацию: «В послевоенном десятилетии обращение к отечественной классике противопоставлялось «космополитическому» модернизму Запада и, напротив, служило утверждению культурной обособленности»⁵.

Оценка личности И.В. Сталина и его влияния на архитектурную жизнь страны накладывает отпечаток на трактовку советского неоклассицизма в отечественной и зарубежной историографии. Наиболее крупными

¹ Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 420-422.

² Рябушин А.В. Указ. соч. С. 243.

³ Там же. С. 243-246.

⁴ Иконников А.В. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. С. 364.

⁵ Там же.

исследователями современной историографии проблемы являются В. Паперный, Д. Хмельницкий (писатели–эмигранты) и М. Г. Меерович.

Для работ В. Паперного – одного из самых известных исследователей сталинского неоклассицизма, характерно описание процессов в архитектуре 1930–1950-х годов через термин «культура два». Согласно его трактовке культуры, «культура два» плавно вытекает из «культуры один», которую исследователь датирует 20-ми годами XX века. По мнению Паперного, «культура один», когда «власть не занята архитектурой или занята ею в минимальной степени», а «культура два», это когда «власть начинает интересоваться архитектурой – и как практическим средством прикрепления населения», и как пространственным выражением новой центростремительной системы ценностей»¹.

Паперный характеризует «культуру два», как статичную, незыблемую, ориентированную на вечные ценности. Для «культуры два» характерна некая конечность и отказ от модернистских течений в архитектуре, которыми наполнена «культура один». «Все классические архитектурные трактаты, начиная с Витрувия и кончая Виоле-ле-Дюком, были переведены и роскошно изданы именно в это время. Основной проблемой архитектуры становится освоение наследия...»².

Иными словами, Паперный определял архитектурный стиль 1930–1950-х годов как возвращение к классицизму с его монументальностью, ориентацией на вечные ценности, иерархией архитектурных жанров. Тем самым, архитектурная эпоха Сталина была сходна с классическим зодчеством эпохи Нового Времени.

С эпохой сталинской архитектуры ушли в прошлое неудобные «комнаты для сна» и квартиры без кухни. «Культура один» не занималась осмыслением пространства для человеческой жизни, а следовательно и его

¹ Паперный В. Указ соч. С. 20.

² Там же. С. 47.

функциональности¹. В отличие от «культуры один», «культура два» была ориентирована на конкретное имя. В случае с неоклассицизмом, это было имя И. В. Сталина².

Описывая процессы, характерные для культуры и социально-политической процессов сталинской эпохи, Паперный дает им адекватную и взвешенную оценку.

Д. Хмельницкий, характеризует стиль зодчества 1930–1950-х понятием «сталинизация архитектуры»³. Исследователь разделяет архитектурные проекты того времени на реальные, воплощенные в камне, и бумажные, оставшиеся на зарисовках и в макетах. Для реальной архитектуры характерны понятия «монументальный классицизм», в котором остались ноты конструктивизма, «паладианская классика», воплощенная в проектах И. Жолтовского (знаменитый Дом на Моховой), «патетическая эклектика» А. Щусева⁴.

Для бумажных проектов характерны элементы «виртуального псевдоконструктивизма», который нигде так и не был реализован⁵.

В целом, архитектурный стиль эпохи Сталина, Хмельницкий описывает достаточно резко. По его мнению, советский неоклассицизм сформировался как сборная солянка из различных направлений в искусстве, созданная под неустанным контролем «великого зодчего коммунизма»⁶.

Архитектор и исследователь направления М. Г. Меерович обозначает главный критерий стиля. По его мнению, главным критерием является тоталитарный строй в сфере социальной политики. По мнению

¹ Паперный В. Указ соч. С.160.

² Там же. С.182.

³ Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М., 2007. С. 141.

⁴ Там же. С. 203.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

исследователя, в тоталитарной архитектуре 1930-х отразились сталинские репрессии, угнетения и гонения¹.

Существует мнение: «Сталин преобразовал русскую однопартийную диктатуру в тоталитарный режим»². Убрав оппозицию внутри партии, Сталин становится единоличным вождем. «...Цепляясь за буквы ленинизма, и левые, и правые стремительно падали на дно, а Сталин столь же стремительно шел к вершине власти. Ее он достиг... в декабре 1929 года, когда впервые вся страна прочла на страницах «Правды»: «Сталин — вождь партии и лучший ученик Ленина». Это было как бы юридической документацией исторического переворота»³. Он начинает заботиться о внедрении переосмысленных марксистских установок в повседневную жизнь советского человека. Выдавая желаемое за действительное, пропаганда, прославляя достижения советского народа, была призвана вдохновить массы работать изо всех сил ради светлого коммунистического будущего, заставляя забыть о тотальном дефиците и всяческих лишениях.

Утопичность советской архитектуры этого периода выражается в «воздействии на массовое сознание программами, которые были не результатом искреннего убеждения их создателей, но следствием учета предполагаемых ожиданий и предпочтений. «... Архитектура должна была создать для утопии реальные декорации, некое общее звено между виртуальной реальностью и жизнью. Такая цель подчиняла себе социальные функции и экономику строительства»⁴.

Поскольку конструктивизм и авангард 20-х годов, будучи лаконичным, не способен на призыв к труду и подвигам, Сталина он совершенно не устраивал. В нем отсутствовали вычурные панно и скульптуры, способные

¹ Меерович М.Г. Наказание жильем: жилищная политика в СССР как средство управления людьми 1917-1937. М., 2008. С.129.

² Арендт Х. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И. В. Борисовой, Ю. А. Кимелева, А. Д. Ковалева, Ю. Б. Мишкенене, Л. А. Седова; послесл. Ю. Н. Давыдова; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. М., 1996. С. 497.

³ Авторханов Л. Технология власти. Frankfurt. М., 1976, с. 171.

⁴ Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 458.

оказать не только художественное, но и политическое влияние на человеческое сознание. Конструктивисты не создавали широких транспортных магистралей и площадей для шествий и демонстраций. По мнению Сталина, именно такая городская среда, здания и их художественное оформление необходимы для советского человека.

В. М. Петров, рассуждая о приоритетном виде искусства в какой-либо период исторического развития отдельно взятой страны, замечает, что «выбор вида искусства основывается на конкретных проблемах, которые необходимо решить государству при помощи искусства»¹. Тем самым стоит отметить, что советская архитектура решила свою главную задачу – пропаганду курса партии, представление достижений советского общества, демонстрацию высокого уровня жизни в стране. Интересна также точка зрения С.И. Трунева, который, рассуждая об идее «нового Мира» в тоталитарном обществе, замечает: «воплощенная в конкретном человеческом теле идея нового Человека порождает скульптурное произведение, а воплощенная в конкретно-исторической реальности идея нового Мира порождает архитектурное сооружение, тоталитарные культуры нашли наиболее полное свое выражение именно в этих видах искусства»². Новый, особый стиль сталинской архитектуры был призван создать новый «советский» тип мышления, который включал бы в себя уникальное мировоззрение советского человека, его образ поведения, веру в светлое будущее, для достижения которого можно пожертвовать личными нуждами.

Сильная, тоталитарная власть нуждается в централизованной архитектуре. «Именно поэтому состоялось обращение к ордерной системе с ее симметричными портиками и колоннами, но в отличие от общепринятого мнения о том, что состоялся переход к неоклассицизму, здесь гораздо сильнее заметны приемы европейского барокко, пришедшего в Россию в

¹ Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. М., 2004. С. 284.

² Трунев С.И. Художники и экстремисты: искусство в переходный период // Тр. семинара ПМАК. Вып. 12. СПб., 2007. С. 14.

XVIII в., с его театральностью, преувеличенностью, колоссальными дворцовыми ансамблями, перспективами»¹.

Подводя итог, стоит отметить, что существует множество трактовок и определений архитектурного стиля 1930–1950-х годов. Исследователи описывают сталинский неоклассицизм исходя из своей идеологии. Отсюда целая гамма различных понятий, которая варьируется от термина «сталинский ампи́р» и «сталинское барокко», до понятия «пролетарская классика».

Советские и современные исследования архитектуры периода правления Сталина отмечены рассуждениями самих архитекторов и исследователей архитектуры о классицизме и неоклассицизме. Этим можно объяснить трансформацию понятия о классике. Классицизм, подобный стилю итальянского Возрождения постепенно сменился особым стилем – национальным классицизмом, в котором использованы приемы и методы национального искусства периода XVIII–XIX веков (к примеру, стиль фасадов высотных зданий).

Таким образом, можно сделать вывод, что советский неоклассицизм – разновидность классицизма, дополненная элементами архитектурных стилей различных эпох, от древнеегипетского стиля, до палладианства. Иными словами, в поисках методов воздействия на массовое сознание, советские архитекторы создали особый стиль, используя достижения мировой архитектуры. Советский неоклассицизм отражал и воспевал гордость и прославление побед советского народа, идею незыблемости власти.

Цель исследования: показать влияние монументальной пропаганды на архитектуру Москвы. Для достижения этой цели поставлены следующие задачи:

¹ О.А. Зиновьева. Унаследованные политические технологии: монументальная пропаганда сталинской Москвы // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2010, №1: с. 9-23.

- выявить причины отказа от конструктивизма и причины перехода к сталинскому монументальному классицизму.
- проследить этапы формирования и развития сталинского неоклассицизма.
- определить уровень влияния власти на формирование архитектурного облика столицы в заданный период.
- выявить характерные особенности стиля, проявившиеся в наиболее ярких объектах архитектурной среды (на примере станций московского метрополитена и высотных зданий).
- выявить характер влияния феномена «вождизма» на формирование архитектурного стиля.

Источниковую базу исследования составляет комплекс источников, который можно разделить на следующие группы: нормативно-правовые акты, материалы периодической печати и документы личного характера.

Нормативно-правовые акты позволяют оценить влияние института власти на формирование облика тоталитарной столицы; роль государства в процессе проектирования и строительства. К этим источникам можно отнести: постановление совета строительства Дворца советов от 28 февраля 1932 г., постановление Совета министров СССР от 13 января 1947 года «О строительстве в Москве многоэтажных зданий», постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». Большое информативное значение имеют стенографические отчеты и доклады государственных деятелей на пленумах и заседаниях, посвященных процессу строительства обновленной столицы. К ним можно отнести речь Луначарского А. В. о пролетарской архитектуре на расширенном пленуме ВОПР, опубликованную в журнале «Архитектура СССР» (М., 1935), речь С. М. Кирова о сооружении Дворца Советов на I Съезде советов Союза ССР, опубликованную в сборнике важнейших материалов (М., 1937).

Большое информативное значение имеют *материалы периодической печати*. В данном исследовании были использованы материалы журналов «Советское искусство», 1932 (№ 11); «Строительство Москвы», 1932 (№ 5, 6, 8, 9, 11); «Архитектура СССР», 1934 (№ 7, 10, 11) 1952 (№12); «Советская архитектура», 1931 (№ 4), 1932 (№ 2, 3); «Архитектура и строительство Москвы», 1988 (№ 1, 7); «Строительство Москвы», 1931 (№ 11), 1932 (№ 3), 1933 (№ 5, 6); «Архитектура и строительство», 1949 (№ 11), «Огонек», 1947 (№ 7), а так же современные издания журналов «Вопросы философии», 2014, (№ 8) и «Вокруг Света», 2005 (№ 2).

Документы личного характера позволяют рассмотреть проблему с точки зрения людей, непосредственно участвовавших в процессе строительства обновленной Москвы. К таким источникам можно отнести мемуары Д. Н. Чечулина «Жизнь и творчество» (М., 1978), Н. С. Хрущева «Время. Люди. Власть» (М., 1999).

Методология исследования базируется на общеметодологических принципах историзма и объективности. Принцип историзма предоставил возможность для рассмотрения объекта исследования в процессе исторического развития страны и столицы в частности. Принцип объективности позволил изучить проблему монументальной пропаганды с учетом как объективных, так и субъективных факторов исторического процесса. С помощью принципа объективности стало возможным изучение причинно-следственных связей проблемы.

Проведенный анализ литературы и источников позволил изучить не только историю проектирования сооружений, но и предоставил поле для рассмотрения проблемы репрезентации тоталитарной власти СССР и ее места в использовании архитектуры как средства воздействия на массовое сознание.

Проведенные натурные исследования позволили оценить роль советского неоклассицизма в формировании облика Москвы первой половины XX века и его влияния на современную архитектуру столицы.

Научная новизна исследования. В работе предоставлен обобщающий материал по истории развития сталинского монументального классицизма и влияния монументальной пропаганды на городскую среду. Выявлены факторы и условия формирования сталинского неоклассицизма.

Теоретическая и практическая значимость. Выпускная квалификационная работа представляет собой готовый туристический продукт, который может быть реализован экскурсионными бюро. Теоретическая значимость работы состоит в возможности ее использования для проведения лекций и занятий в курсе Москвоведения, истории Москвы, регионоведения России, теории архитектуры, истории России XX века, истории искусств.

Структура выпускной квалификационной работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы и источников, приложений.

Глава I. Архитектура и градостроительство на службе тоталитарного государства: проект «общества будущего»

Москву превращали в прижизненный памятник вождю, выражая мощь государственной власти в виде строящихся величественных подземных и надземных дворцов и одновременно создавая иллюзию рая для глаз советского народа. Посредством сталинской архитектуры формировалось массовое сознание, народ как бы визуально призывали к работе на благо индустриализации и коллективизации во имя совместного построения светлого коммунистического будущего. Согласно Генеральному плану развития Москвы 1935 г., в городе появляется метрополитен, узкие и извилистые улицы расширяются, становясь магистралью для проведения демонстраций и шествий. На свободных улицах появляются величественные правительственные и жилые здания и монументы. Монументальное искусство 1930-х–1950-х несет в себе символизм, который в свою очередь отражает традиции системы ордеров XVIII–XIX вв. – барокко, классицизма и ампира. А эти архитектурные стили часто вдохновлялись египетским монументальным искусством, которое восхваляло силу и мощь бессмертных богов и вождей. Архитектура советского неоклассицизма также обращалась к эпохе ренессанса, барокко, классицизма и ампира с целью создать в массовом сознании убежденность в правильности выбранного страной пути.

Власть по-разному может воздействовать на умы своих граждан, оказывая давление, дабы достичь каких-либо целей. Но одним из наиболее мощных методов и способов политического влияния на человеческое сознание является монументальная пропаганда в архитектурной среде. Прогуливаясь по улице или спеша на работу в вагонах метро, человек постоянно оказывается под давлением. В мире давно существует тенденция использования архитектуры с целью прославить победы своего народа. В разные периоды истории нашей страны архитектура восхваляла церковь или

государственную власть, формируя тем самым массовое сознание. Период правления Сталина – ярчайший пример создания зданий, ансамблей, улиц, системы подземного общественного транспорта, отражающих политику партии и желания отдельно взятого человека. Москва, ставшая столицей не просто огромного социалистического государства, а целой сталинской империи, стала наглядным объектом урбанистической среды, подконтрольной государству.

К тому же отличительным плюсом монументальной пропаганды в архитектурной среде является тот факт, что даже при смене власти или уходе своего создателя, она продолжает оказывать влияние на последующие поколения людей. В последнее время все чаще наблюдается возрастающий интерес к сталинской архитектуре, ее силуэтам и образам. Московский архитектурный образ формировался не только доктринами вождя всех народов, но также путем проведения общественных конкурсов на постройку архитектурных объектов, диспутов, в которых участвовали именитые архитекторы и художники.

В то время, реализуются различные градостроительные планы. Города переустраиваются, узкие улицы расширяются. Это является следствием появления в XVII–XVIII вв. модели «центрального деспотизма или олигархии, обычно воплощенной на национальном уровне»¹; так же следует отметить формирование новейших военных технологий, развитие института армии, что так же определенным образом отражалось в архитектуре. Для постоянного обеспечения армии и требований власти необходим был непрерывный приток ресурсов. Поэтому, политическая идеология обратилась всеми силами к монументальной пропаганде. Повседневная жизнь обычного человека стала напоминать спектакль, срежиссированный властью. «Стиль жизни барокко требовал простора для маневра и постоянных представлений,

¹ Mumford L. The city in the history. San Diego. N. Y.; L.: The Harvest book. Harcourt Inc., 2008. P. 345.

будь то движение стремительных экипажей или марширующие полки»¹. Сталинская власть, добилась еще больших высот в сфере идеологизации городской среды, основываясь на новейшие промышленные решения, манипулирование архитекторами, выполнявшими любые прихоти вождя народов и предлагавшими различные способы воздействия на советского человека.

В свою очередь, барокко и классицизм вдохновлялись античным искусством. Они вводили свою идеологию с помощью древнегреческого или древнеримского одинизма, изображая античных богов, воинов, окруженных венками, гирляндами, разнообразным орнаментом с пышным обрамлением в виде завитков и лепнины. В XVIII–XIX вв. рельеф с изображением героических событий и мифологических сцен располагался по горизонтали сооружения. Рельефы давали смотрящему ценную информацию о назначении конкретного сооружения, подтверждая это изображением сцен, связанных с искусством, наукой или другими сферами жизни общества. Часто, для разбавления композиции архитекторы и скульпторы добавляли к тематическим рельефам скульптурные группы из лент, цветов и растений. Это давало большое пространство для агитации советской идеологии. «Советские пантеоны богов» украшали станции метрополитена, жилые и административные здания.

§1. Генеральный план реконструкции Москвы

Период 1930-х годов стал временем, когда архитектура напрямую стояла на службе у существующей власти. Всемирный шок вызвало изменение архитектурного стиля в Германии. Здесь, под непосредственным, всепоглощающим натиском культурной политики тоталитаризма произошла трансформация существующего зодчества.

¹ Ibid. Graphic section 2: plate 29, 2

В то же время, в другой тоталитарной державе – СССР завершился «процесс встраивания архитектурной деятельности в систему государственного механизма, который был сопряжен с ее переориентацией на новую утопическую модель, созданную под руководством аппарата официальной пропаганды»¹. Завершились споры между авангардистами и сторонниками неоклассицизма. Государством была принята новая модель развития архитектуры и искусства в целом – «соцреализм». Подразумевалась, что новая архитектурная утопия станет синтезом свершений и достижений мировой архитектуры с идеалами советского общества. Властью предлагалось создать некую обновленную версию неоклассицизма с коммунистическим содержанием.

Переориентация советской архитектуры в самом начале не привлекала международного внимания, в отличие от трансформации архитектуры Германии. Это можно объяснить «закрытостью» советской культуры, а так же тем фактом, что изменения свершались теми же мастерами, которые разрабатывали проекты 1920-х годов. Казалось, что «социально-утопический эксперимент» идет непрерывно. Но произошедшие стилевые изменения также поставили крест на советском авангарде.

В какой-то степени новая модель культурного развития советского общества тяготела к тенденциям «Серебряного века», позабытым в конце 20-х. Опыт архитекторов неоклассицизма позволил разработать отечественным зодчим целый спектр градостроительных вариаций.

Окончательно сформированное в начале 30-х тоталитарное государство во главе с Иосифом Виссарионовичем стало отправной точкой для полного внедрения социалистической утопии в культурную жизнь страны. Идеи творцов, попутно идущих в 20-е годы с авангардом, не заботили власть. Однако они не должны были противоречить идеологии. После 1929 года положение вещей несколько поменялось. Историк архитектуры Иконников рассуждал: «Массовое сознание более не принимало пафос самоотречения.

¹ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 482.

Очертания суровой уравнилельной утопии уже не воодушевляли. Более того, они сталкивались с реальным процессом расслоения, дифференциации в советском обществе»¹. Л. Троцкий и Н. Бухарин, активно продвигающие эту идеологию, потеряли власть и встали в оппозицию к реально существующей. Приверженцы сталинской политики наоборот искали новые идеологические модели, ориентированные на «третью культуру горожан в новом поколении». Разработанные идеи стали близки и понятны партийной верхушке.

Авангард после НЭПа оказался никому не нужным, так как меценатов не было, а государство поощряло искусство в рамках официальной пропаганды. Авангард отвергался массовой культурой и оказался неактуальным и неуместным. Власть поняла, что идеологически правильно воздействовать на народ можно при помощи искусства. Поэтому, в 1932 году в отечественную литературу, а затем и во все сферы духовной жизни был внедрен термин «социалистический реализм».

Определение социалистического реализма дано на I Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году: «Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы ... требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в её революционном развитии. Причём правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания в духе социализма»². В уставе союза советских архитекторов пытались сопрячь это определение в соответствии с профессией. Таким образом, необходимо было объединить целесообразность построек с их художественной и идеологической составляющей. Подобные определения были схожи с теоретическими утверждениями предшествующих новому стилю

¹ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 483.

² Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М., 1934. С. 716.

конструктивистов. Однако новые дефиниции были идеологически окрашены. Таким образом, авангарду был положен конец.

Безоблачного, счастливого и сытого коммунистического будущего можно было достичь путем чрезвычайных усилий. В обществе продвигались идеи досрочного выполнения плана. Неосуществимые проекты объявлялись законченными. Архитектура должна была внедрить в сознание советского человека веру в светлое будущее. Поэтому, авангард с его прагматичностью и образностью стал неугоден власти. Государство стремилось путем словесных методов внедрить в умы советских граждан свою идеологию. Преимущественными на пути достижения этих целей стали литература и кинематограф. Архитектура в свою очередь была призвана искать «символические аналоги словесного красноречия»¹, к «борьбе за воплощение языком архитектуры великих лозунгов нашей эпохи»². Архитекторам необходимо было на основе уже существующего создать особое национальное искусство. Активно использовались тенденции «классического». Мотивы «золотого века» стали вырисовывать будущее, близкое к идеалу. Таким образом, архитекторы обращались к мифологии, полагая, что она циклична.

В 1932 году было принято решение о втором туре конкурса на разработку грандиозного сооружения, не имеющего аналогов. Речь идет о проекте Дворца Советов в Москве. Правительственный совет под руководством В.Молотова утверждал: «поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры»³. В подтверждение этому, были поощрены и награждены проекты И.В. Жолтовского, Б.М. Иофана и Хектора О. Хамилтона. Проекты во многом продолжали традиции и приемы «Серебряного века», повторяли элементы неоклассицизма. Б.М. Иофан (1891–1976) вдохновлялся не только

¹ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 484.

² Советское искусство. 2.03.1932. № 11 (149).

³ О проекте Дворца Советов. Постановление правительственного совета... // Дворец Советов. М., 1933. С. 59.

российским неоклассицизмом. Будучи учеником А. Бразини, Иофан выбрал в свои работы тенденции итальянского неоклассицизма. Однако, жюри было расположено к проекту американца Хамилтона. Элементы западного ар-деко явно очаровали аудиторию. Но на последующих турах, жюри все-таки выбрало проект Б.М. Иофана (1933 год), внося в него следующую идею: «Верхнюю часть Дворца Советов завершить мощной скульптурой Ленина величиной 50-70 метров, с тем чтобы Дворец Советов представлял собой пьедестал для фигуры Ленина»¹. Для воплощения проекта в жизнь были приглашены архитекторы А. Щуко и В.Г. Гальфрейх.

А.В. Луначарский, непосредственно связанный с культурной политикой в стране характеризовал башню так: «социализм ставит человека надо всем»². Но теоретик и историк архитектуры А.В. Иконников узрел в этом «метафору тоталитарного порядка, иерархию которого завершает вождь»³. Однако можно рассмотреть Дворец Советов и как сердце иерархической системы, как центр Москвы, которая в свою очередь является центром и столицей социалистического государства. В своеобразной мании величия, исходящей от проекта Дворца Советов, Луначарский заметил основу пропагандистской программы: «Прежде всего, сама громадность размера — это пролетарский стиль. Мы стремимся к грандиозным размерам не потому, почему добивался громадных масштабов какой-нибудь безумный император вроде Нерона или американские капиталисты... У нас одновременно утилитарные задачи (ибо мы в Москве не можем жить без зала на 20 тыс. человек, потому что негде видеть и слышать вождей), но в то же время самая грандиозность размеров присуща зданиям пролетариата»⁴.

¹ О проекте Дворца Советов. Постановление правительственного совета...С. 59.

² Луначарский А. Социалистический архитектурный монумент // Строительство Москвы, № 5-6, 1933. С. 9.

³ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 487.

⁴ Луначарский А. В. Речь о пролетарской архитектуре [на расширенном пленуме ВОПР 14.1.1932] // Архитектура СССР. 1935. № 7. С. 6.

Несмотря на то, что образцы барокко и классицизма находились на советских улицах повсеместно в виде дворцов, монастырей и церквей, они подвергались всеобъемлющей критике и уничтожению. Согласно «Генеральному плану развития Москвы 1935 г.» старая Москва с ее узкими извилистыми улочками считалась отжившей, мешающей новому строю. «...Старые города строили стихийно, в особенности торговые города. Когда ходишь по московским улочкам и закоулкам, то получается впечатление, что эти улочки прокладывал пьяный строитель...Мы можем планировать и перестраивать город по-своему, сообразуясь с конкретными экономическими условиями»¹. Но стоит отметить, что некоторые сооружения все таки попали в разряд памятников. Этим объяснялась пропаганда заботы о культурном наследии страны. Однако в прессе категорически запрещалось говорить о советском стиле как о перифразе уже существующего. Лазарь Каганович в своем докладе «За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР» на пленуме ЦК ВКП(б) в 1931 году сказал следующее: «...Московское городское хозяйство должно быть образцовым... Москва должна быть и будет лабораторией, куда люди со всего Союза приезжали бы изучать опыт строительства. Московское городское хозяйство должно быть примером, образцом, школой»².

Конкурс грандиозного проекта Дворца Советов в 1931 году породил новый архитектурный подход, при котором власть настоятельно рекомендовала использовать традиции классической архитектуры. Парадоксально, но в то же время подвергались критике «стилизаторство» и «механическое копирование». Понятие «пролетарская культура», относящееся к 20-м годам перестало использоваться. Обычно этот термин ассоциировался с международным искусством. Вместо этого все чаще используется термин «социалистическая архитектура». Он обозначал государственное, официальное градостроительство. Историк архитектуры

¹ От Москвы купеческой к Москве социалистической. М., 1932. С. 6.

² Там же. С. 2.

Хмельницкий рассуждал: «Точных рецептов изготовления социалистической архитектуры не дано. Архитекторам было предложено перебирать варианты и предоставлять их на суд руководства»¹.

Все большее влияние стали приобретать административные и правительственные здания и сооружения. Советский человек должен был испытывать благоговение и трепет перед своим государством, место которому во внушительных дворцах. Помимо этого, величественные дворцы предполагались и для общественно общественно-полезных мероприятий. Это давало гражданам веру в предстоящие комфортные условия для жизни. Иосиф Виссарионович понимал свое значение для сферы искусства. Именно он, управляя духовной сферой, должен был направлять деятелей искусства в идеологически правильное русло.

Главное периодическое издание по архитектуре того времени – журнал «Советская архитектура» писал в 1932 году: «Задачи советской архитектуры должны полностью вытекать из великих целей советского государства и должны быть полностью подчинены им»².

Переустройство Москвы начиналось с улицы Горького (ныне Тверская). Проект реконструкции принадлежал А.Г. Мордвинову. Программа переустройства освещалась повсеместно с небывалой активностью. Именно тоталитарная власть была способна добиться таких блестящих результатов. К 1938 году предполагаемая реконструкция центра столицы была полностью завершена. Сердце столицы – Красная площадь, улица Горького и примыкающие к ней извилистые улочки и переулки освобождались от невзрачных одноэтажных домиков, торговых лавок и палаток. Вокруг Кремля создавались обширные площади, ставшие местом проведения массовых шествий и мероприятий. Тут же строятся величественные здания, перед которыми благоговел советский человек. Они должны были восхвалять

¹ Хмельницкий Д.С. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 140.

² Милютин Н. Важнейшие задачи современного этапа советской архитектуры // Советская архитектура. 1932. № 2–3. С. 3.

советскую власть. К этим сооружениям относятся Дом Совета народных комиссаров СССР 1936 года (будущий Госплан, а затем Государственная Дума РФ), архитектора Ф. Лагмана и гостиница «Москва» 1932 года архитекторов А. Щусева, Л. Савельева, О. Стапрана. Однако эти сооружения оформлены достаточно лаконично. Они не имеют пестрой пышной лепнины и другого убранства. Однако совсем скоро умеренность в оформлении зданий сменится театральной декоративностью и напыщенностью.

В 1936 году стартовала масштабная перестройка 1-й Мещанской улицы (современный Проспект Мира). Улица становится важной транспортной артерией, как бы ведущей советского гражданина в утопический рай – Всесоюзную сельскохозяйственную выставку.

В конце 1930-х годов было принято решение продвижения города на Юго-Запад. Была проложена транспортная магистраль – Большая Калужская улица (ныне Ленинский проспект). Здесь прослеживались задумки советской власти совершить симметричную улицу, в которой здания повторяются. Таким образом, архитекторами А. Мордвиновым, Д. Чечулиным, Г. Бархиным, Е. Левинсоном и Г. Гольцем предполагалось построить типовые сооружения, которые составляли бы законченный ансамбль. Минусом, ярко бросающимся в глаза, является достаточно унылый облик данного проспекта.

Садовое кольцо – визитная карточка и главная транспортная артерия современной Москвы – расширялось за счет тотальной ликвидации тихих бульваров и тенистых скверов. На их месте «выросли» торжественные многоквартирные жилые дома. Вдохновившись дворцами эпохи ренессанса, архитекторы сооружали «южные», открытые арки. Это отражало совсем не характерную для Москвы расцветку. Таким образом, в яркие солнечные дни здание выглядит празднично, а в темное время суток совершенно теряется. Это наиболее ярко прослеживается на примере жилых домов 21, 23-25 на Земляном Валу (бывшая улица Чкалова) (архитектор И.Вайнштейн), а так же Северного речного порта (архитекторы А. Рухлядев, В.Кринский) на Ленинградском шоссе.

Генеральный план переустройства Москвы 1935 года в лучших традициях социалистического государства, сталинской индустриализации, победив природу поворачивает русла Москвы-реки и Яузы. В наибольшей степени монументальная пропаганда проявляется при строительстве канала Москва-Волга – важнейшей транспортной магистрали, которая служила исправительным лагерем. На фресках и в скульптуре часто изображались заключенные ГУЛАГа, строившие этот канал. Несмотря на неподходящие климатические условия, повсеместно строились фонтаны, отражающие наглядную «агитацию». Нередко их строили из недолговечных материалов. Такие фонтаны появились на ВДНХ, у Театра Советской армии, в садах и парках, а позднее и у здания МГУ. В Москве появились набережные, очень схожие с петербургскими. Было построено 11 мостов через Москву-реку и Яузу – настоящий рекорд в области градостроительства. Это достижение не только решило ряд задач в области транспортировки, но и в очередной раз показало всю мощь и могущество советского государства. Эти достижения пробудили в советском человеке все большую гордость за свою державу.

Для внедрения идеологии в сознание граждан с самого раннего возраста государством создавались школы, включавшие высокий уровень преподавательского мастерства и вырабатыванием восторженного принятия политики советской власти. Открываются новые и реформируются старые высшие учебные заведения. Результатом синтеза эстетического поиска и господствующей идеологии с властными указаниями сверху является художественное оформление Московского метрополитена, открытого 15 мая 1935 года. Поземные дворцы – есть наиболее масштабная агитационная площадка, посещаемая ежедневно тысячами москвичей и гостей столицы. СМИ рассматривали открывшееся метро как бесспорное достижение социализма. Подземный транспорт не только решил транспортные проблемы в городе, но и в очередной раз пропагандировал советский строй оформлением станций. Спускаясь в метро, человек наблюдает изящные фрески, скульптурные панно, мозаики и

витражи, на которых изображались трудовые подвиги советского народа, достижения всех сфер народного хозяйства. Оформление метрополитена подталкивало человека не только трудиться на благо общества, но и заниматься спортом (панно на станции метро «Динамо») и иметь активную жизненную позицию.

Одним из главных достижений монументальной пропаганды в облике Москвы является ансамбль Всесоюзной Сельскохозяйственной выставки. Выставка неоднократно меняла не только свой образ, но и название. Несмотря на серьезные проблемы, с которыми сталкивалась страна в тот период (коллективизация, закабаление крестьян и деревни в целом, неудачи с организацией продовольственного обеспечения), ВСХВ воплотила мечты советских граждан о сытой жизни. Выставка активно пропагандировала коммунистический строй. «Это пафосный рассказ о многотысячной армаде тракторов, бороздящих необозримые колхозные поля, что стало результатом взаимопомощи социалистического города и колхозной деревни, получившей в ходе сталинских пятилеток самую передовую в мире технику, созданную в городе»¹. Поскольку проектирование выставки непосредственно контролировалось властью, для ее конструктивирования и оформления был организован архитектурно-художественный совет. Этот орган должен был рассматривать и обсуждать все эскизы и проекты «...с точки зрения их идейного содержания художественной выразительности, качественного уровня»².

В это время была создана специальная периодическая печать для освещения успехов социалистического строительства. Главными изданиями стали: журнал «Строительство Москвы» и «Советская архитектура». Помимо этого, каждая еженедельная газета, будь то «Правда» или «Вечерняя Москва»

¹ Зиновьева О.А. Унаследованные политические технологии: монументальная пропаганда сталинской Москвы. С. 15.

² Выставочные ансамбли СССР, 1920–1930-е годы: Материалы и документы. М., 2006. С. 184

освещала свершения на пути формирования облика первого в мире социалистического государства.

Генеральный план развития Москвы предполагал различные варианты переустройства города. Рассматривалось развитие прежнего, уже устоявшегося, радиально-кольцевого строения Москвы. Помимо этого, некоторыми градостроителями предлагалось перестроить город по северо-западному направлению (проект Ладовского). По его мнению «Москва должна была принять форму параболы или кометы с историческим центром города в качестве ядра; осью должна была служить Тверская улица. Со временем Москва, развиваясь в северо-западном направлении, могла слиться с Ленинградом»¹. Несмотря на свежесть и оригинальность, проект все-таки не решились воплощать в жизнь.

Все разнообразие идей можно проследить по результатам конкурса на план реконструкции столицы. Помимо уже упомянутого варианта динамичного переустройства столицы группой ВОПРА (Бабуров, Карпов, Кычаков, Васильев, Фридман) предлагалось разбить Москву на 5 районов-комплексов, каждый из которых будет образованием со своим центром и даже промышленностью². Идею Эрнста Мая о сохранении радиальной системы и добавлении в нее самостоятельных городских образований «городов-спутников» доработал Ханнес Майер. Любопытен также план Г.Б. Красина, который, беря в абсолют значение транспорта для развивающегося города, предлагал развивать уже сложившуюся транспортную систему.

Однако, наиболее удачным власть сочла проект В.Н. Семенова и С.Е.Чернышева. Основываясь на устоявшейся радиально-кольцевой схеме, архитекторы предлагали создавать и развивать новые районы, а также кольцевые магистрали. В 1934 году состоялось совещание по планировке

¹ МосквоведЪ - сайт о Москве - достопримечательности и полезная информация. [Электронный ресурс]: офиц. сайт. URL: http://www.mskvd.ru/Arhitektory_Moskvy_L-N/p2_articleid/471 (дата обращения: 19.04.2017).

² Богомолов А. В., Скопинский А.И. Эволюция управления территориальной интеграцией Москвы (середина XII — начало XX веков) // Управленческие науки. 2014. № 2 (11). С. 84.

столицы, на котором Сталин представил стереотипы народа и указал на их воплощение в реальность. Он «наметил пути роста прекрасного города – Москвы, создание широких улиц, красивых площадей, мощных зеленых массивов, полноводных рек и хорошо благоустроенных домов»¹. Предполагалось, что столица станет подобием ансамбля, города – произведения искусства. Воплощение в жизнь этого плана не должно оглядываться на проблемы городской жизни.

План был утвержден в 1935 году. Предлагалось достичь подобной идеального состояния и устройства Москвы за четверть века. Радиально-кольцевая структура сохранялась. К ней добавлялась архитектурная доминанта – Дворец Советов. Предполагалось ограничение численности города (максимум – 5 млн человек). Строились огромные площади и широкие улицы, позволяющие вместить демонстрации и шествия. Окраину города должны украшать леса и парки.

В отличие от Ле Корбюзье, Семенов не хотел избавляться от наследия прошлого. Он говорил: «Когда нужен хирург, не приглашают палача»². Но стоит заметить, что утопическая архитектура скептически относится к архитектурному наследию, «...она может основываться на традиции, но конкретные носители этой традиции, памятники архитектуры прошлого, для утопического мировосприятия несущественны в сравнении с тем совершенством, до которого традиция должна быть поднята осуществлением утопии»³. Новый план реконструкции как раз отвечал требованиям утопии. Согласно плану, Москва рассматривалась как центр нового социалистического мира, крупнейший мегаполис. Она представляла собой высокотехнологичный, передовой город. Именно поэтому предполагалось возвести грандиозное здание Дворца Советов – самое большое сооружение в мире, к которому вели бы такие же небывалые по величине магистрали.

¹ Какая архитектура нам нужна // Архитектура СССР. 1934. №11. С. 7.

² Семенов В. Как планировать и строить Москву // Строительство Москвы. № 8-9. 1932. №9. С. 5.

³ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 490.

Для воплощения грандиозного плана в Москве 30-х шло полномасштабное уничтожение памятников архитектуры, не устраивающих советскую власть. К тому же сносы «отжившей себя» архитектуры символизировали движение общества к построению в прямом смысле государства нового типа. Новая архитектура стала симбиозом элементов классики и нетрадиционными конструкциями. Таким образом, складывалась архитектура «постконструктивизма».

Образцом нового стиля стал проект Дворца Советов, который так и не был построен. Сейчас о нем напоминают только эскизы и макеты. Окончательный вариант работы Иофана, Щуко и Гельфрейха был утвержден в 1934 году. Это грандиозное сооружение представляло собой пьедестал. Окончательный вариант здания венчала огромная статуя Ленина, хотя в проекте Иофана она стояла на краю барабана (согласно варианту 1933 года). Необходимо было разработать переход от объемного низа к фигуре. Для этого подразумевалось введение дополнительных ярусов, которые увеличивали высоту здания до 415 метров, включая статую величиной 80 метров. Но практической значимости ярусы были лишены. Конструкция была стилистически далека от классицизма и своим строением, украшенным вертикальными ребрами тяготела больше к стилю ар-деко. В итоговом варианте здание было расчленено на разные по величине части. Окончательный образ сооружения выявило большие противоречия между формой, конструкцией и назначением здания. К тому же, скульптура Ленина располагалась на такой высоте, что часто скрывалась в облаках. Это мешало ее нормальному восприятию. Вопреки всему, в 1937 году строительство началось. На примере Дворца Советов можно сделать вывод, согласно которому, практическая значимость уступала идейно-художественному образу.

В то время, в архитектурной жизни страны все же не укрепился какой-то конкретный стиль. Еще одним примером сооружения-символа стал павильон СССР на Всемирной выставке 1937 года в Париже – скульптурная

группа «Рабочий и колхозница». Эта стальное монументальное сооружение высотой 25 метров известно каждому, так как является символом киностудии «Мосфильм».

Подобно Дворцу Советов в стране складывался стиль внушительных монументальных сооружений. К примеру, здание Российской Государственной библиотеки им. Ленина (архитектор – В.А. Щуко, В.Г. Гельфрих, 1928-1941 гг.) является символом нового стиля, сочетающего в себе элементы неоклассицизма, ар-деко и советского монументализма. Помимо этого, здание имеет щедрое убранство в виде бронзовых рельефов, изображающих деятелей науки. Здание оформляли такие видные деятели искусства как В. Мухина, М.Г. Манизер, С.А. Евсеев. Здание грамотно вписалось в окружающую его композицию.

Примером более лаконичного стиля является творение А.Я. Лагмана. Стиль, разработанный им, является совокупностью неоклассицизма и перпендикулярных схем. Спроектированные им здания несколько оторваны от окружающего убранства улиц и площадей. Наиболее известными постройками А.Я. Лагмана являются здание НКВД на Лубянке (1932-1933), здание Государственной Думы на Охотном ряду (1933-1935). Здание имеет жесткую симметрию и лаконичное убранство. Таким образом, оно внушает советскому человеку трепет и благоговение перед властью.

Интересной постройкой является здание театра Красной армии работы К.С. Алабяна и В.Н. Симбирцева (1934-1940). Театр представляет собой пятиконечную звезду – один из символов советского государства. Форму звезды имеют и сечения колонн. Несмотря на явный идеологический подтекст, с земли очертания здания не видны. Форму можно увидеть лишь с большой высоты или с воздуха.

Конкурсы 30-х годов выявили различные варианты архитектуры постконструктивизма. Это противостояние вариаций можно проследить на примере проекта дома Народного комиссариата тяжёлой промышленности СССР. Это здание предполагалось расположить в сердце столице – на месте

ГУМа. Проекты разрабатывали именитые советские архитекторы того времени: братья Веснины, И. Леонидов, И. Фомин, А. Щусев, Б. Иофан, К. Алабян, К. Мельников. Предполагалось соорудить грандиозное административное здание – символ новой индустриальной эры. Общим мотивом всех проектов на здание Наркомтяжпрома стало стремление соорудить нечто, противоположное функционализму. Некоторыми архитекторами предлагалось подчинить архитектурное наследие предыдущих эпох новой архитектуре. Так, например, говорил И. Леонидов о своем проекте: «Я считаю, что архитектура Кремля и Василия Блаженного должна быть подчинена архитектуре Дома Наркомтяжпрома, а само здание НКТП должно занять центральное место в городе. Исторические мотивы должны быть композиционно подчинены принципу художественного контраста этому ведущему объекту...»¹. Тем самым, предлагая построить здание нового социалистического типа, И. Леонидов рассматривал новую архитектуру как способ поддержать возвышающиеся башни Кремля, не уничтожая при этом наследие эпох. Любопытны планы К. Мельникова. Он предложил «спустить» здание Наркомтяжпрома в огромный котлован, тем самым разгрузив окружающую историческую среду.

Независимость новой архитектуры от тенденций какого-либо конкретного исторического времени позволило возродить некоторые виды искусства. Например, палладианство, мотивы которого в своих произведениях использовал И.В.Жолтовский. Постулатами вечности был вдохновлен образ жилого дома на Моховой улице (1933-1934). Здание прозвали «гвоздём в гроб конструктивизма»² поскольку оно представляло собой строение, построенное в лучших традициях классики с колоннами и ордерами. Дом на Моховой Жолтовский прямо противопоставлял художественному авангарду и промежуточной архитектуре. Жолтовский

¹ Пояснительная записка к проекту дома Наркомтяжпрома // Архитектура СССР, 1934. № 10. С. 14-15.

² Хмельницкий Д.С. Архитектура Сталина. Психология и стиль. С. 155-159.

говорил: «Я выступаю с классикой на Моховой, и если я провалюсь, то провалю принципы классики»¹. Таким образом, с этого здания начинался советский монументальный классицизм. Приемами Жолтовского пользовался А.К. Буров при построении здания жилого дома на Тверской (бывшая улица Горького).

Монументальность жилых домов была поощрена склонностью к мифологизации жизни советских граждан. Дома были не только местом обитания человека, но и пышными театральными декорациями. Это можно проследить на примере реконструированной в 1937-1941 годах улицы Горького (ныне Тверская). Улица Горького стала главным местом проведения триумфальных шествий и парадов. Эта часть города представляла собой образ идеального места обитания. Реконструкцией руководил А.Г. Мордвинов.

§2. Символика «победившего социализма»

Для изображения утопического мира и безоблачного будущего в пределах отдельно взятой страны, архитекторы прибегали к актуальным в то время сказочным мотивам. Сказка стала проявляться не столько в литературных произведениях, сколько на государственном уровне. Лейтмотивом в сказочных произведениях становится поиск счастливого места для жизни. Этот мотив прослеживается в отечественных сказках (Дмитрий Шостакович «Петя и Волк», 1932 г.) и в зарубежных сказках, активно переводящихся на русский язык («Буратино», «Волшебник изумрудного города»). Период правления Сталина ознаменовался выходом на экран большого количества художественных и мультипликационных фильмов, основанных на сказочных произведениях. Для множества

¹ Хан-Магомедов С. О. Творческий манифест И. Жолтовского – дом на Моховой // Архитектура советского авангарда: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М., 1996.

советских мультфильмов периода 1940–1950-х характерно изображение нереального, утопического "идеального пространства" как вполне существующего.

Ярким примером является мультипликационный фильм Михаила Цехановского "Цветик-семицветик" 1949 года – визуальное воплощение сказки одноименной сказки Валентина Катаева. В сказке прослеживается поиск счастливого места обитания, идеального пространства, далекого от реальности. В Москве, изображенной в мультфильме, причудливо сочетаются подробно запечатленные реалии того времени с фантастической архитектурной утопией.

Еще одним доказательством популярности мифологии и, в частности, богатырской тематики, является оформление станций московского метрополитена (Новослободская, Комсомольская-кольцевая). Здесь, в пышном убранстве и сияющем декоре прослеживается монументальная пропаганда и сказочное оформление. Правильную идеологическую направленность оформлению станций придают мозаики и витражи Павла Корины.

Еще одним популярным мотивом в оформлении подземных и надземных дворцов является тема живой природы – синтез сказочного и реалистичного растительного мира. Богатая и щедрая флора и фауна постоянно привлекала деятелей искусства. Растительному и животному миру художники часто придают символическую силу и могущество. Для подтверждения этих слов стоит обратиться к популярной в 30-е года сказке С.Т.Аксакова «Аленький цветочек». Аленький цветочек рассматривается героями сказки не только как инструмент исполнения всех заветных желаний, символ счастливой сказочной страны, где все сбывается по первому зову. Аленький цветочек так же является символом потребления. Младшей дочери купца пришлось посадить цветок на прежнее место после того, как отец его сорвал. Эта особенность прослеживается в декоре зданий и сооружений, а так же при оформлении метрополитена. Сцены охоты и сбора

урожая являются как бы неким восхищением и преклонением перед дарами живой природы уже после их разрушения. Коллективизация – тяжелейший период в советской истории, связанный с множеством лишений и порабощением простого люда отражается в декоре зданий в виде счастливых колхозниц, в руках у которых спелый и сочный урожай.

Еще одним популярным элементом оформления является рог изобилия. Им часто украшали фасады университетов, жилых и административных зданий, больниц. Рог изобилия встречается в декоре станций московского метрополитена. Этот символ можно трактовать как щедрость государства и лично вождя всех народов в отношении простого советского человека. Но, к примеру, О. Зиновьева рассматривает рог изобилия также как «символ разрушения»: «...по древнегреческой легенде, младенец Зевс случайно обломил рог козы Амалтеи, которым его вскармливали. Учитывая то, что советские рога изобилия появились в период продуктовых карточек и дефицита, можно предположить, что это подсознательный символ разрушения дореволюционного сельского хозяйства»¹.

В 30-е годы Москву украсили яркие красные звезды. Советский символ заменил гербовых орлов Российской империи на шпилях башен московского Кремля. Здесь также просматривается некая противоречивость. С одной стороны «пятое» напоминает строение тела человека и символизирует жизнь. С другой стороны – это символ страдания, напоминающий распятие. В сталинскую эпоху, к красной пятиконечной звезде проявлялся особый интерес. Таким образом, сталинская символика, используя в оформлении элементы как живой природы, так и сказочные объекты, доносит до потомков не только желание уйти в сказочный мир изобилия и утопии, имя которому «коммунизм». Очевидно, что «великий зодчий коммунизма» через символы пытался донести какой-то скрытый смысл.

¹ Зиновьева О.А. Унаследованные политические технологии: монументальная пропаганда сталинской Москвы. С. 18.

Американский исследователь утопий Луис Мамфорд писал: «...древний человек оглядывался назад на время появления городов и считал его Золотым веком»¹. Этот мир, полный гармонии, когда города еще не появились, славился своей богатой нетронутой флорой. Поэтому, архитекторы и художники желали перенести это буйство природы в оформление сооружений в виде фресок, витражей и мозаик. Подобно оформлению изразцами церквей и домов в XVII веке, в XX веке подобные украшения перешли в оформление станций и вестибюлей метрополитена, высотных зданий и павильонов ВДНХ. Подобное архитектурное решение перешло на новый уровень, непосредственно преследуя идеологическую цель.

Особенность сталинской архитектуры прежде всего состоит в том, что она представляет собой синтез различных эпох и культур. Это произошло благодаря тому, что перед «зодчими коммунизма» стояла задача создать особую архитектуру, опираясь на достижения мировой культуры. Архитектурные памятники Москвы более раннего периода (с XV века вплоть до XX) являются переплетением собственной культуры с зарубежными влияниями. Поскольку наше государство к тому же – многонационально, отечественная архитектура является синтезом этнокультуры разных народов и эпох. Эта совокупность, подкреплённая государственной символикой, создала уникальный стиль зодчества. Здесь мы можем видеть не только исконно русские мотивы, но еще и элементы искусства Европы, Древнего Египта и Греции. Таким образом, сформировалась особое национальное монументальное искусство.

В декоре зданий, станций метрополитена и павильонов ВДНХ чаще всего встречаются элементы живой природы – щедрый и спелый урожай, напоминающий об успехах в области сельского хозяйства. Огромными цветами, спелыми овощами и фруктами архитекторы и скульпторы украшали

¹ Mumford L. The city in the history. San Diego. N. Y.; L.: The Harvest book. Harcourt Inc., 2008. P. 5.

административные и жилые сооружения «начиная с самого тяжелого периода коллективизации»¹. Витражи, мозаичные и майоликовые полотна, фарфоровые медальоны и рельефы, украшающие станции Московского метрополитена повествуют о производстве мясных и молочных продуктов, сборе урожая и огромных сборах зерна. Колосья пшеницы, а так же подсолнух – самые популярные элементы растительности при оформлении зданий. Изучая «сталинский ампи́р», можно заметить несвойственные для нашей страны пальмовые и лавровые листья. С завидной частотой они появляются как символ прославления каких-либо событий, побед (в том числе и над природой). Человек как венец природы – неотъемлемая часть в оформлении архитектуры. Все скульптуры, изображения в мозаиках и панно можно разделить условно на две группы. Во-первых, изображения, которые служат власти в идеологических целях. К ним относятся изображения советских граждан с различными знаками отличия. В образе этих людей явно просматривается принадлежность к каким-либо профессиям, почетным в социалистическом обществе. Таким образом, показывая человеку то, к чему стоит стремиться, такие группы изображения человека выполняют пропагандистскую цель. Ко второй группе можно отнести более мелкие детали – ленты, завитки, представители животного мира. Эти две группы роднит ярко выраженная идеологическая направленность.

Человек стремится обустроить окружающее пространство исходя из законов природы, так как является непосредственным участником природных событий. Но, в современном мире, совладать с природой очень сложно. Поэтому, человек часто вступает с ней в противоборство. В искусстве XX века часто прослеживается уверенность в том, что природа зависит от человека, а не наоборот.

¹ Зиновьева О.А. Унаследованные политические технологии: монументальная пропаганда сталинской Москвы. С. 17.

На верхних частях фасадов зданий появляются скульптуры и рельефы, изображающие «нового человека» – неотъемлемую часть нового социалистического общества. Стране, переживающей новый виток индустриального развития, необходимы были новые рабочие кадры. К примеру, арку жилого дома № 2/16 на Яузском бульваре (архитектор – И. Голосов, 1932 г.) украшают фигуры рабочего и колхозницы. Рабочий в одной руке держит отбойный молоток, в другой – книгу. Колхозница же в правой руке держит винтовку, левой – придерживает сноп. Таким образом, можно сделать вывод, что «Эти предметы символизировали индустриальную, аграрную, военную и интеллектуальную области интересов советского человека»¹. Жилой дом №22 по Ленинскому проспекту (архитектор – Г. Гольц, 1938-1941 гг.) украшен кокошником с барельефом (скульптор – Рабинович), изображающим женщину с детьми, несущими плоды и цветы.

Эпоха правления Иосифа Виссарионовича Сталина ознаменовалась борьбой не только на «промышленном фронте», в шахтах и на заводах. Объектом любви и надежды приверженцев сталинского стиля сталинистов стали не сами трудящиеся, а конкретно существующая власть во главе с Иосифом Виссарионовичем. Жизнь советского человека – борьба на идеологическом фронте. Необходимо было оберегать победы революции. Этот мотив часто проявляется в декорациях, скульптурных композициях и мозаичных панно.

Популярным атрибутом в образе советского трудящегося стал отбойный молоток. Архитекторы, вероятнее всего, подразумевали этим взаимосвязь мирного труда и чувства опасности, исходящим от фронта борьбы. Рассматривая декор станций метрополитена, стоит обратить внимание на скульптурную группу «Метростроевцы в сборе» у станции метро «Электрозаводская» (1944 г.). Она представляет собой три каменных

¹ Московский день. Сайт о Москве: новости, информация, история, фотографии. [Электронный ресурс]. URL: <http://mosday.ru/forum/viewtopic.php?t=2905> (дата обращения: 15.04. 2017).

фигуры трудящихся с орудиями своего тяжелого труда. Эта динамичная скульптурная группа напоминает москвичам и гостям столицы о неимоверном труде строителей метро. Определенно, одним из главных инструментов монументальной пропаганды является внутренне убранство станции метро «Площадь революции» (архитектор – А. Душкин). Здесь установлено 80 бронзовых статуй (скульптор – М. Манизер). Существует два типа фигур – образы мирного населения (студенты, дети-пионеры, птичницы, спортсмены) и военные образы (пограничники, разведчики, герои Гражданской войны). Но существуют статуи, являющиеся синтезом двух типов фигур. К примеру, юная девушка с винтовкой и значком стрелка. Таким образом, идеологическая направленность данной станции ощущается наиболее сильно.

Возвращаясь к характеристике классицизма, стоит отметить, что этот стиль вдохновлялся не только античным искусством. Ощутимо повлиял на классицизм египетский стиль с его ощущением вечности и невозмутимости. Это перешло и в советскую архитектуру в виде вечного обиталища Владимира Ильича Ленина – Мавзолея (архитектор – Щусев), в эмблеме советского государства – серпе и молоте (автор – Е.И. Камзолкин), в комплексе зданий Московского Государственного Университета, украшенного множественными скульптурами Веры Мухиной. МГУ подобно Карнакскому храму в Луксоре стал незыблемым храмом науки.

§3. Дворец Советов

В последнее время наблюдается повышенный интерес к архитектурным конкурсам 30-х годов XX века. С завидной частотой в московском Музее архитектуры им. Щусева проходят тематические выставки, посвященные проектам и изысканиям сталинской архитектуры, строительству высотных зданий, метрополитена, участию СССР на международной выставке в Париже в 1937 году, а также занятным биографиям выдающихся

архитекторов эпохи. Наибольшей популярностью у искусствоведов и историков архитектуры пользуется конкурсный проект на Дворец Советов и история его строительства, которая так и не закончилась. Несмотря на активное переустройство города, строительство метрополитена и канала Москва-Волга, проектирование Дворца Советов стало настоящей сенсацией. Несмотря на то, что проект так и остался на бумаге, до сих пор многие исследователи, историки, журналисты часто обращаются к идее проекта, как к наиболее ярко выраженному примеру тоталитарной архитектуры. Дворец стал одним из «героев» экранизации книги «Шпион» Бориса Акунина, регулярно на телевидении можно увидеть документальные фильмы, раскрывающие суть проекта, историю его развития. Ну, и конечно же, в последнее время, наблюдается возрастающий интерес к москвоведению, и экскурсии по столице часто включают в себя рассказ об этом сооружении.

Дворец Советов – ярчайший пример монументальной пропаганды в архитектурной среде. Началом проектирования дворца можно назвать 30 декабря 1922 года. В тот день, советский государственный деятель Сергей Миронович Киров предложил построить грандиозный по масштабу и значению Дом СССР в столице¹. Предполагалось проводить в этом здании партийные заседания и пленумы. Недостаток помещений для их проведения ощутился в начале 30-х, во время активного развития столичного городского переустройства. В 1931 году главные периодические издания страны – «Известия» и «Правда» объявили на своих страницах начало всесоюзного конкурса на Дворец Советов – главное здание для проведения массовых заседаний. Конкурс пользовался большой популярностью. Предполагалось создать грандиозное по масштабу сооружение – центр политической и культурной жизни государства. Предусматривалось создать в нем библиотеку, кинотеатр и подобие музея, в котором должны были проходить

¹ О сооружении Дворца Советов. Из речи тов. С. М. Кирова на I Съезде советов Союза ССР 30 декабря 1922 г. // За социалистическую архитектуру. Сборник важнейших материалов [ответ. за выпуск Е. Д. Шахбазьян]. М., 1937. С. 21.

выставки. Все это оказывало бы небывалое давление идеологической мысли на умы граждан. Идея пришлась по вкусу и наркому просвещения А. Луначарскому, который неоднократно высказывался: «Всякому великому времени соответствует великая архитектура»¹.

Власть стремилась соорудить такое здание, которое бы являлось символом столицы СССР, подобно Эйфелевой башне в Париже, статуе Свободы в Нью-Йорке².

Вдохновившись громкими словами, архитекторы разных поколений стали создавать проекты для конкурса. Однако, главным образом, необходимо было выбрать место для сооружения Дворца. Для решения этой задачи был так же объявлен конкурс, но уже закрытый, среди двадцати зодчих, которые должны были предложить любое место в столице для его строительства. Известно, что маститый архитектор А. Щусев предлагал построить Дворец на Фрунзенской набережной. Архитектурная группировка САСС во главе с Л. Павловым и П. Александровым предлагала соорудить здание на Воробьевых горах. Наиболее смелым оказалось предположение А. Никольского о строительстве Дворца в сердце столицы – на Красной площади. Различные идеи были и у деятелей партии. Основываясь на исследовании историка архитектуры Д. Хмельницкого, можно установить, что партийное руководство выбирало место исключительно среди центра города: Болотная площадь, Китайгородский район Зарядье, Волхонка³. Этот выбор местоположения можно трактовать как создание идеологического центра первого в мире социалистического государства. Дворец Советов согласно проектам должен был стать сердцем советской Москвы. Об этом высказывались и сотрудники Управления строительством Дворца. Они объясняли тяготение к центру тем, что Дворец Советов – здание «не

¹ Луначарский А. В. Социалистический архитектурный монумент. С. 3-10.

² Архитектуру в рабочие массы// Строительство Москвы. 1931. № 11. С. 4.

³ Хмельницкий Д. С. Зодчий Сталин. Очерки визуальности. М., 2007. С 45- 46.

районного масштаба»¹. Интересным является то, что по данным экземпляров шести протоколов заседаний ВТС УСДС, проведённых с 25 апреля по 4 июня 1931 года, строительство Дворца на Волхонке рассматривалось в последнюю очередь; среди прочих участниками предлагались Ленинские годы, Охотный ряд, Варварка, Китай-город².

Финальным стало решение соорудить Дворец на Волхонке. Для этого потребовалось взорвать Храм Христа Спасителя – главную московскую святыню. Годы ранее член архитектурной бригады «АСНОВА» писал в «Правду» свое мнение о том, что храму на Охотном ряду суждено быть снесенным. Ему не поверили и редактор «Правды» ответил на предложение АСНОВцев следующим образом: «Боюсь, мы покажемся заслуженно смешными, если будем печатать такие декламации с планами сноса целых кварталов... и таких громад, как храм Христа. Снести-то, пожалуй, натянем силёнок...»³. Каково же было его удивление, когда Дворец все-таки решили построить на месте, для которого снесли храм Христа Спасителя. Это и произошло в 1931 году. Выбор именно этого места неслучаен, поскольку, таким образом, новая власть стремилась внедрить в сознание советского человека новую религию – веру в коммунистическое общество. Событие вызвало небывалый ажиотаж у всех слоев населения. К примеру, пролетарский поэт Демьян Бедный, юродствуя, писал: «Скоро здесь, где торчал Храм-кубышка, Засверкает, радуя наши сердца, Всемирно-пролетарская вышка Советского чудо-дворца!»⁴.

Корней Чуковский, наоборот, с сожалением отзывался о сносе святыни: «День солнечный, морозный, с серебряными дымами, с голубизною неба Выпала пушка — три раза, — и через пять минут, не раньше, взлетел

¹ Дворец Советов. Бюллетень Управления строительством Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. М.: Изд-во Мособлисполкома, 1931. № 2–3. С. 42.

² Эйгель И. К истории построения и сноса храма Христа Спасителя// Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 7. С. 31–32.

³ Хан-Магомедов С. О. К истории выбора места для Дворца Советов // Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 1. С. 21

⁴ Михайлов К. Москва, которую мы потеряли. М., 2010. С. 221.

сизый — прекрасный на солнце дым... И новый взрыв — и дым, — и средняя башня становится совсем кургузой. Баба глядит и плачет»¹. В минорных нотах о событии высказался и Михаил Пришвин: «...храм Христа Спасителя взорвали, и остались груды камней, а на прежней высоте креста в воздухе вьется много птиц, бывших жителей храма, и как будто все надеются, что явится опять их насиженное место»². Этот поистине варварский, разрушительный акт во имя строительства нового государства тяжело переживали москвичи.

О назначении Дворца в своей речи сказал С. Киров: «...нас всякий характеризует тем, что мы с быстротою молнии стираем с лица земли дворцы банкиров, помещиков и царей. Это верно. Воздвигнем же на месте их новый дворец, дворец рабочих и трудящихся крестьян...»³. Таким образом, партийной властью, устанавливается идея строительства такого же сакрального сооружения, но уже социалистической направленности. После того, как место для сооружения окончательно было установлено и расчищено, пришло время архитектурных конкурсов. Предполагалось использовать не только новые способы строительства, но и активно использовать методы классической архитектуры⁴. Также предусматривался симбиоз различных видов искусств: «...должны быть применены все виды пространственных искусств — архитектура, живопись, скульптура в соединении со светотехникой, с искусством режиссера»⁵. Архитекторы пытались создать внушительный масштаб будущего сооружения. Перед зодчими стоял ряд важнейших вопросов о том, какими объектами следует вдохновляться при создании проекта, необходимо ли использовать

¹ Вострышев М. И. Москва сталинская. Большая иллюстрированная летопись. М., 2011. С.300.

² Вострышев М. И. Указ. соч. С.300.

³ Итоги величайшего архитектурного конкурса. О результатах работ по Всесоюзному открытому конкурсу на составление проекта Дворца Советов СССР в гор. Москве // Строительство Москвы. 1932. № 3. С.16.

⁴ Там же.

⁵ Засыпкин Б. Н. Творческая инициатива рабочих предложений в проектировании Дворца Советов // Дворец Советов. Всесоюзный конкурс 1932 г. М., 1933. С. 1.

популярные авангардистские приемы. Поэтому, архитекторы пытались создать такой тип сооружения, который бы отражал реалии времени и господствующей идеологии. Зодчие по-разному решали эти задачи, и результатом кропотливых трудов стало огромное количество проектов (более двухсот). Известный, уважаемый теоретик архитектуры А. Иконников высказывал свое мнение, что конкурс обладал: «широчайшим диапазоном подходов к задаче — от крайнего рационализма до романтического символизма, от подчеркнуто авангардистских до последовательно ретроспективных»¹.

Как уже говорилось выше, в конкурсе принимали участие архитекторы разных поколений, приверженцы различных архитектурных направлений. Часто, варианты предлагали люди, далекие от искусства в профессиональном плане, но равнодушные к облику родного города. Чаще всего, их вариации были сложно выполнимыми и абсурдными. Однако, непрофессионалами были выдвинуты и занимательные идеи. К примеру, активно эксплуатировалась советская эмблематика – серп и молот, красные звезды. Поскольку, советское государство противопоставляло себя другим странам, в особенности капиталистическим, подобные настроения также отразились в проектах. «Большой зал (5/6 земного шара) окован цепями капитализма, а малый зал, в виде конуса, является символом СССР, сопровождаемым макетом 518 гигантов социалистической индустрии»². Некоторые идеи непрофессионалов оказали влияния на проекты знаменитых архитекторов. К примеру, Г. Людвиг создал проект, в котором сооружение имело основание в форме звезды. Здесь можно увидеть мотивы построек довоенного периода. К примеру, известный московской театр Красной Армии работы К. Алабяна и В. Симбирцева построен как раз в форме пятиконечной звезды. Чтобы создать эффект театрализованности будущего здания, зодчие активно использовали символику. Об этом можно судить по проектам В. Хазанова и

¹ Иконников А. В. Историзм в архитектуре. М., 1997. С.436.

² Засыпкин Б. Н. Указ. соч. С.98.

А. Никольского, которые стремились сделать Дворец понятным для народа. Никольский спроектировал два корпуса здания, один из которых был многоярусным. Роль лестниц выполняли специальные трубы – своеобразные проходы. Ярусный объем главного здания предполагал наличие большого и малого залов. Некоторые узрели в этом проекте сходство с шатром цирка. Власть по разному высказывалась об этой версии здания, некоторые представители партии видели в нем рупор, некоторые – головной убор¹. Исследователь архитектуры В. Хазанова выявила в конструкции здания «нарочито лозунговое воплощение многих идей позднего функционализма»². Сооружение по этому проекту разнообразило бы архитектуру центра Москвы. Так же символику использовал в своих версиях Дворца архитектор П. Куцаев и инженер Г. Красин. Они предлагали соорудить здание, состоящее из многих ярусов и визуально напоминающее храм своим окончанием в виде купола. Естественно, этот проект подвергся жесткой критике. Власть так высказывалась по поводу детища Куцаева и Красина: «...наши архитекторы повторяют ошибку архитектора Тона, автора сносимого храма, механически увеличившего маленькую пятиглавую церковку до грандиозных размеров собора»³. Наибольших успехов достигли архитекторы, предлагающие создать сооружение повышенной этажности, устремить его ввысь. Архитектурная бригада ВОПРА (К. Алабян, В. Симбирцев, А. Мордвинов) разработала комплекс зданий, состоящих из главного и второстепенных сооружений. Таким образом, главное здание стало бы, по их мнению, высотным сооружением в виде сферы. В качестве основы, архитекторы предполагали создать массивную опору. Но и этот проект не пришелся по душе власти. Его называли формалистическим.

¹ Дворец Советов. Бюллетень Управления строительством Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. С. 34.

² Хазанова В. Э. К истории проектирования Дворца Советов СССР в Москве // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. М., 1979. С.174.

³ Дворец Советов. Бюллетень Управления строительством Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. С. 1.

Повсеместно говорилось о грандиозности и феноменальности будущего Дворца. Он должен был стать «трибуной пролетариата, строящего социалистическое общество», «памятником периода создания фундаментов социализма»¹. Однако некоторые предлагали проекты, которые не отличали бы Дворец высотностью от окружающей местности. Здание невысокой этажности спроектировали архитекторы группы АСНОВА (В. Балихин, П. Будо, М. Прохорова). Дворец, согласно их проекту напоминал куб. Внешнее убранство было крайне лаконичным. Однако внутренняя конструкция поражала воображение феноменальной сложностью. В. Хазанова, к приму, описывала здание так: «Куб в проекте аснovie сечется наклонной плоскостью, образующей внутри него амфитеатр, а за его стенами — открытый амфитеатр-балкон. Он конструируется уступами и служит трибуной Президиума съезда»².

Проектировали здание даже зарубежные зодчие. К примеру, американец Г. Гамильтон, получивший первую сталинскую премию за этот проект. Сооружение по его разработкам было крайне лаконичным и неброским. Но концепция главного здания для первого в мире социалистического государства противоречила скромности проекта. Здание, согласно проекту Гамильтона было малоэтажным, состоящим из двух корпусов на разном уровне, которые соединялись между собой пилонами, что безусловно придавало композиции органичность и праздничность. Другой иностранный архитектор – знаменитый Ле Корбюзье создал нехарактерный для себя проект: «Ле Корбюзье создал такой проект Дворца Советов, который отличался от всего сделанного им ранее»³. Он создал урбанистический образ дворца, вывернув его наизнанку. Он предполагал сделать изящную ажурную крышу, что являлось оригинальностью его

¹ Алабян К., Карра А., Мордвинов А., Ревякин П., Симбирцев В. Дворец Советов // Советская архитектура. 1931. №4. С. 49.

² Хазанова В. Э. Указ. соч. С.169.

³ Коккинаки И. В. Ле Корбюзье и Советская Россия // Ле Корбюзье. Тайны творчества: между живописью и архитектурой [под ред. Ж.-Л. Козна]. М., 2012. С. 271

проекта. Этот проект вызвал полярные оценки. К примеру, А. Щусев высказался о новаторстве архитектурных изысканий Ле Корбюзье и поддержал его решения относительно главного зала¹. Противоположная оценка принадлежит Луначарскому: «Получилось, что над Москвой должна была стоять какая-то машина, какое-то голое громадное сооружение, назначения которого сразу нельзя было даже понять и которое поддерживало, в конце концов, весьма невзрачное здание, нечто вроде огромного ангара для необъятных цеппелинов»². Один из ведущих архитекторов СССР И. Жолтовский предоставил проект, в котором видны черты архитектуры классицизма. Жолтовский – один из немногих зодчих, кто рассматривал и пытался создать проект в соответствии с текущими проблемами в градостроительстве. Его проект Дворца представлял собой башню, прилегающий к ней амфитеатр и побочные здания. Это решение впоследствии называли «откровенно, если не сказать программно, стилизаторским»³. Жолтовский пытался связать новую архитектуру с исторически сложившейся. Так, он создал проект такого Дворца, который бы по объему взаимодействовал с Кремлем, считая, что Дворец тоже должен стать группой зданий, объединенных колоннадами⁴. Достоинством архитектурных изысканий Жолтовского является то, что он создавал такой проект, который органично бы вписался в окружающее пространство.

Победителем конкурса в конечном счете стал Борис Иофан. Его проекты прошли долгий путь переработок. Сначала, его проект Дворца напоминал сферу с башней, во главе которой помещалась фигура советского рабочего. Побочные здания совмещались с главным посредством стеклянных коридоров. Иофан стремился сочетать облик самого здания и его функцию – места для проведения массовых шествий и событий. Изначально, проект был

¹ Щусев А. В. Международный конкурс Дворца Советов // Дворец Советов. Всесоюзный конкурс 1932 г. М., 1933. С.85.

² Атаров Н. С. Дворец Советов. М., 1940. С.37.

³ Филиюкова Н. И., Казусь И. А. Дворец Советов (конкурс 1931–1933 гг.). Каталог-путеводитель по фондам музея. М., 1989. С. 7.

⁴ Щусев А. В. Указ. соч. С. 74.

невысотным, раскиданным по близлежащей местности. Власти относились к проекту следующим образом: «Оформление здания сделано в маскарадно-праздничном стиле «преуспевающего» американского классицизма»¹. Путем проб и ошибок Иофан разрабатывал единое, более высотное сооружение. В конечном счете, Иофан разработал многоярусное здание, обильно украшенное декоративными элементами, увенчанное скульптурным изображением пролетария. Основой утвержденного проекта стало творение Иофана, в которое включались лучшие изыскания других архитекторов. Жюри постановило: «Поручить тов. Иофану продолжить разработку проекта Дворца Советов на основе настоящего решения с тем, чтобы при этом были использованы лучшие части проектов и других архитекторов»².

Итогом всех разработок во главе с Б. Иофаном, В. Гельфрейхом и В. Щуко стал проект, подразумевающий строительство огромного сооружения высотой более 400 метров. В брошюрах о проектировании Дворца Советов, здание сравнивали с монументом «Рабочий и колхозница», Эйфелевой башней и Эмпайр-Стейт Билдинг. Советский Дворец превосходил все эти сооружения³. Дворец называли даже объектом «архитектуры для ангелов и пилотов»⁴. Конкурс выбрал в себя наиболее интересные разработки архитекторов и стал творением экспериментальным и изобретательным⁵.

В 1939 году проектирование было закончено и началось грандиозное по своему масштабу строительство. Заводы поставляли на стройку сталь специализированной марки «ДС». Ведущие НИИ разрабатывали техническое обеспечение Дворца Советов.

Как уже говорилось ранее, Дворец Советов должен был стать самым внушительным и высоким сооружением в городе. Дабы соответствовать

¹ Дворец Советов. Бюллетень Управления строительством Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. М., 1931. № 2–3. С. 21.

² Постановление Совета строительства Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР // Советская архитектура. 1933. № 4. С. 1.

³ Дворец Советов // Сост. отд. техпропаганды строительства Д. С. М., 1939. С. 13.

⁴ Атаров Н. С. Указ. соч. С. 155.

⁵ Дворец Советов // под ред. Я. А. Корнфельда. М., 1939. С. 7.

передовому зданию, окружающая местность тоже преображалась. Были построены Библиотека им. Ленина, гостиница Москва, ряд сооружений на улице Горького (ныне Тверская).

Дворец Советов проектировался как своеобразный коммунистический храм. Этим объясняется его символическое расположение. Таким образом, новая религия – советская власть противопоставляла себя прошлому не только столицы, но и государства в целом. Согласно планам, предполагалось высечь тексты советской конституции на стенах сооружения; построить зал воинской славы, зал славы строителей коммунизма. Внутреннее убранство предполагало наличие изображения главных событий в истории молодого советского государства. У входа, проектировщики планировали поставить монументы Марксу и Энгельсу, а на близлежащей территории – памятники социалистам-утопистам¹. Судьба грандиозного проекта всем известна и печальна. Строительство прервано в 1941 году начавшейся кровопролитной войной. Фундамент Дворца послужил заграждением от танков во время кровавых действий. Однако после войны, строительство не возобновилось. Вероятнее всего, Иосиф Виссарионович охладел к проекту «коммунистической святыни», однако загорелся новой идеей строительства высотных зданий, которые изначально планировались как дополнение к Дворцу. Позднее был упразднен орган, руководивший строительством.

Поэтапный конкурс на проект этого сооружения получил большую известность как в стране, так и за рубежом. Различными методами и способами предлагалось соединить техническое и идеологическое. Монументальность Дворца Советов должна была стать главным инструментом идеологической пропаганды. Это здание в полной мере должно было отражать государственную идеологию, внушать советскому гражданину уверенность в силе государства, веру в правильность выбранного страной пути. Несмотря на то, что проект так и остался на бумаге и в виде макетов, он послужил основой для будущего строительства легендарных

¹ Дворец Советов. М., 1939. С. 20.

сталинских высоток. Мотивы грандиозности можно проследить на станциях метрополитена и в павильонах ВДНХ.

Глава II. Монументальная пропаганда в условиях победы СССР во Второй мировой войне

§1. Факторы формирования «сталинского ампира»

Восстановление Советского Союза после войны стартовало на волне настроений, вдохновленных победами и свершениями. Советские граждане надеялись на что-то качественно новое и светлое. Кроме того, пережив четыре года тяжелейшей войны, люди возвращались домой с измененным мировоззрением. Побывав за границей, советский человек видел совершенно иной уровень и уклад жизни. Критически к этому подошла прежде всего интеллигенция. Власть чувствовала подобные настроения в этой прослойке населения и всячески пыталась их пресечь. Волна разоблачений и ударов по духовной жизни началась с выхода постановления ЦК ВКП(б) от 14 августа 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград». Помимо литературы, гнев государства обрушился и на другие сферы духовной жизни – музыку, кино и театр. Начинался период «борьбы с космополитизмом», низкопоклонством перед Западом. Государством устанавливались советские приоритеты во всех сферах творческой жизни, тем самым культура СССР начинала изолироваться от внешнего мира. Результатом такой политики стало полное выпадение Советского Союза из мировой культуры.

Тем временем, государственная пропаганда старалась воздействовать на человека, внушая ему ощущения эйфории. Методами воздействия различных областей культуры народу представлялись утопические рассказы о «мире будущего». Это можно проследить в литературных произведениях С. Бабаевского, в кинематографе Г. Александрова и И. Пырьева, в полотнах В. Ефанова. Сложилась «извращенная форма утопизма»¹. Желание управлять сознанием народных масс двигало этой новой утопией. Оказываясь под

¹ Чаликова В. От Беловодья до... Бабаевского // Книжное обозрение. 28 апреля 1989, № 17. С. 8.

прямым давлением власти, архитекторы стремились показать и соорудить несуществующий на тот момент мир, «мир будущего», воздействуя на массы. Именно в конце 40-х это стремление окончательно утвердилось в архитектуре. Она должна была создавать подобие декораций для строящегося коммунистического общества, тем самым связывая реально существующее с виртуальным. Эти цели полностью подчиняли себе строительство. Способы, активно отработанные в 30-е имели ведущее место в архитектурной жизни страны. Но помимо этого, помпезность и театрализованность новых построек все же была связана с соцреализмом.

Рационализм продолжал уступать, о чем можно судить по докладу Мордвинова на VIII сессии Всесоюзной академии архитектуры в 1947 году: «Советская архитектура в своих лучших произведениях несет те же характерные черты, которые мы отметили в отношении литературы: партийность, народность, слияние реализма и революционной романтики, новаторство содержания и формы, критическое освоение наследия прошлого как основа высокого художественного мастерства, простота, ясность художественных форм. Требования сочетания высокого идейно-художественного содержания с высоким мастерством целиком относятся и к архитектуре социалистического реализма»¹.

Обновленную версию социалистического рационализма некоторые видели в связи с государственной пропагандой, не обращая внимания на их соотношение с практикой². В архитектурной жизни стали просматриваться мотивы из живописи и литературы. К примеру, говорилось: «Правдивость» — критерий реализма — стали связывать с символизацией идей ассоциативными или чисто иллюстративными средствами и даже с точностью

¹ Мордвинов А. Г. Социалистический реализм в архитектуре. Доклад на VIII сессии Всесоюзной академии архитектуры 28 декабря 1947 года. ЦГАНХ СССР, ф. 293, оп. 1, дело 201, л. 37. С. 2.

² Цапенко М. О реалистических основах советской архитектуры. М., 1952; Он же. Социалистический реализм – советская советского зодчества // Архитектура и строительство. 1949, № 11. С. 2-10.

воспроизведения внешних признаков «классического». Стало мыслимо говорить о «героико-повествовательном характере архитектуры»¹.

Если в 30-е года существовало разнообразие подходов в профессиональной сфере, то в послевоенное время ее заменили жесткие директивы власти. Главным провозглашался классицизм, и, полагалось, что он как нельзя лучше подойдет для мифологизации городской жизни. Власть этот стиль провозглашала пиком развития: «Социалистическая по своему содержанию и национальная по форме, советская архитектура открыла новый, более высокий этап истории зодчества»². Необходимо было противопоставить советской пропагандистской архитектуре что-либо, дабы внушить правильность осуществляемого властью. Такой «вредной» архитектурой стали называть архитектуру Запада, где ««продолжает углубляться упадок архитектуры, определяемый общим кризисом капитализма»»³.

Сосредоточение градостроительства вокруг официальной пропаганды всячески поддерживала власть, которая в свою очередь стояла во главе Союза архитекторов и управляла Всесоюзной архитектурной академией. Подразумевалось совершить необходимые «жертвы» после каждого официального постановления, вносящего поправки в развитие всех областей культурной жизни. Борьба против формализма и космополитизма оказала сильнейшее влияние на архитектуру. Связь с западным зодчеством была прекращена, власть поощряла только особое отечественное искусство: «Великие традиции русского градостроительства, великие ценности классической архитектуры нашей страны составляют ту незыблемую основу, на которой должно твориться новое в архитектуре нашего времени»⁴.

¹ Кулага Л. Русские традиции в советском градостроительстве // Архитектура СССР. 1952, № 12. С. 24.

² Цапенко М. Социалистический реализм — метод советского зодчества // Архитектура и строительство. 1949, № 11, С. 2.

³ Там же.

⁴ Архитектура и восстановительное строительство: К итогам VI сессии Академии архитектуры СССР // Архитектура СССР. 1944, № 7. С. 2.

Подводя итог вышесказанному, стоит отметить нарастающее влияние сталинской идеологии и пропаганды на архитектурную сферу в послевоенный период. Давление осуществлялось через архитектурную номенклатуру, сложившуюся из тех деятелей, которые наиболее точно воспроизводили в своих произведениях желания партийной верхушки и лично Сталина. Некоторые назначения вызывали недоумение у наблюдателей со стороны. К примеру, Ф. Л. Райт следующим образом высказывался об Алабяне и его влиянии на градостроительство: «каким образом некто с весьма посредственными творческими способностями, как, например, Алабян, может получить столь неограниченную власть над профессией»¹. Но Алабян был позже отстранен от своей должности вице-президента Академии архитектуры СССР за недостаточное содействие воплощению жизни государственной линии в архитектуре. Уволен был так же и президент академии – видный архитектор В.А.Веснин, во многом сохраняющий в то время связь как с постконструктивизмом, так и с авангардом. Взамен ему был назначен А.Г. Мордвинов, завоевавший авторитет после скоростной реконструкции улицы Горького (ныне Тверская).

В последующий период произошло замедление темпов развития отечественного градостроительства под давлением директив сверху. Сталинская пропаганда стала все более ощутимой, а деятельность архитекторов унифицировалась. Историческое наследие рассматривалось по-иному в период послевоенной разрухи. Архитекторы стремились действовать на фоне нового общественного идеала, возникшего после войны. Классицизм стал важнейшим направлением, мотивы которого стали всячески пропагандироваться. Постепенно, под влиянием этих событий, образовался особый стиль, называемый «сталинским ампиром».

¹ Starr S. F. The Social Character of Stalinist Architecture // Architectural Association Quoterly. 1979. Vol. 11, № 2. P. 51.

§2. Высотное строительство

Семь сталинских высоток, «семь сестер», как их называют в народе, являются настоящим символом Москвы, неразрывно связанным с архитектурной историей столицы. Благодаря своему высокому градостроительному значению и несомненной эстетической ценности, высотные здания стали венцом сталинской эпохи. Несмотря на противоречивые мнения об архитектурных изысканиях «великого зодчего коммунизма» – Иосифа Виссарионовича Сталина, москвичи и гости столицы сходятся во мнении, что высотные здания – несомненное достижение советской архитектуры послевоенной эпохи. Советского человека потрясали их силуэты, конструкция и высота. Интересные, уникальные истории строительства каждого здания, мистицизм, которым они окутаны, городские легенды до сих пор притягивают к высоткам миллионы восхищенных взглядов и неподдельный интерес.

Грандиозная система высотных зданий, построенных в период 40-х – 50-х, непосредственно позволяла превратить город в ансамбль. Будучи высотными ориентирами, здания должны были объединить городское пространство. Подобный способ использовался так же в русской архитектуре предыдущих эпох путем постройки храмов и колоколен. Такое объединение городского пространства стало характерной особенностью столицы. В период 1933-1934 гг. некоторые архитектурные доминанты были снесены, а облик города становился скучным и банальным. Высотные здания должны возродить особенности Москвы как архитектурного пространства. Расположение высоток исходило из желания воплотить принципы утопии. Высотки должны были помочь сформировать образ города мечты, став незаменимой частью города, его символом.

Происхождение идеи документально не подтверждено, однако главный архитектор Москвы того времени – Д.Н. Чечулин заявлял, что высотки – его

идея¹. Но вероятнее всего решение о строительстве все же принималось партийной верхушкой. Именно этим и можно объяснить воплощение этой дорогостоящей идеи с небывалой скоростью. Однако нельзя сопоставить затраты на строительство этих небывалых для того времени сооружений с социальным эффектом, которые они намерены производить. В. К. Олтаржевский в свою очередь писал следующее: «Воздвигаемые в Москве по инициативе и замыслу товарища И. В. Сталина высотные здания знаменуют собой новый этап в реконструкции столицы и являются крупнейшим событием в мировой современной архитектуре. Эти здания формируют новый выразительный силуэт города, они создают основу для построения новых архитектурных ансамблей, отвечающих великому значению Москвы — светоча передового человечества»². О главенствующей роли Сталина говорит в своих мемуарах и Н.С. Хрущев: ««Помню, как у Сталина возникла идея построить высотные здания. Мы закончили войну Победой, нас признали победителями, к нам, говорил он, станут ездить иностранцы, ходить по Москве, а в ней нет высотных зданий. Они будут сравнивать Москву с капиталистическими столицами. Мы потерпим моральный ущерб»»³.

Таким образом, вероятнее всего, идея строительства принадлежала лично вождю. По предложению «Великого зодчего коммунизма» 13 января 1947 года Совет министров СССР принял Постановление «О строительстве в Москве многоэтажных зданий». В этом документе описывались идеи и планы по строительству в Москве восьми многоэтажных высотных зданий. В постановлении также говорилось о том, что высотки должны стать дополнением к Дворцу Советов, строительство которого было прервано в годы войны. Однако Сталин постепенно охладел к строительству последнего, но идея создания высоток стала для него приоритетной.

¹ Чечулин Д. Н. Жизнь и творчество. М., 1978. С. 98.

² Олтаржевский В. К. Строительство высотных зданий в Москве. М., 1953. С. 3.

³ Хрущев Н.С. Время, люди, власть. т.4. М., 1999 С. 48.

Согласно планам, их количество должно символизировать 800-летие Москвы (праздновавшееся в 1947 году). Иными словами, Иосиф Виссарионович «дарил» столице по высотке за каждое прожитое столетие. Тем не менее, строительство административного высотного здания Зарядье (Китайгородский район), было прекращено после смерти вождя. Несмотря на то, что постановление датируется январем 1947 года, закладка началась именно в день 800-ого юбилея столицы, что имело большое идеологическое значение. Все здания, закладывались не только в один день, но и в одно время, после закладки грандиозного монумента Юрию Долгорукому – основателю Москвы. Этот факт символизировал преемственность поколений и связь с национальной культурой. И не смотря на то, что общественность отнеслась к замыслам крайне скептически, журнал «Огонек» писал: «В 13 часов дня происходит закладка многоэтажных зданий в разных пунктах Москвы. Только один час проходит между закладкой памятника основателю Москвы Юрию Долгорукому и закладкой многоэтажных зданий. Но вся душа советской страны проходит перед нами в течение этого часа: далекое прошлое Руси, воин на коне, в шлеме и кольчуге, указывающий рукою вниз: «Здесь быть Москве», – и гигантские, многоэтажные дома, построенные по последнему слову техники для людей социалистического общества, для строителей коммунизма, для новых людей»¹.

Однако, мощное многоэтажное строительство послевоенной Москвы совершенно «утопило» древние архитектурные вертикали города. Затерялась некогда самая высокая звонница Ивана Великого, не видны стали золотые купола и ярусные колокольни уцелевших в антирелигиозной кампании церквей, скрылись башни Кремля. Стремление вверх древней Москвы было перекрыто новой эпохой. Стало очевидно, что необходимы новые вертикали, новые архитектурные координирующие оси.

Это постоянное движение вверх, построение своей вечной «лестницы», дороги в неведомое небо увлекало многие народы и порой такое стремление

¹ Журнал «Огонек». М., № 37, 1947.

приводило к трагическим последствиям. В истории культуры башни и лестницы имели очень большое значение, где просматривался глубокий религиозный и философский смысл. Построение лестницы-башни к небу, дороги к неведомому, к сладостной мечте, Олимпу, раю, небесным кушам, ко всему тому, что должно быть лучше, чем здесь, на брэнной земле, было любимой темой многих религий и преданий. Строительство Вавилонской башни представляется христианской традицией как проект всего человечества, незаконно предпринятый наперекор воле божьей и закончившийся весьма плачевно. Высокомерие человека и его мечта быть выше бога – это одна из тем, связанных с движением вверх. Иная параллельная тема – это духовное стремление вверх, очищение от всех земных грехов. Присутствие величавых лестниц и незатейливых ступеней на религиозных картинах часто имело смысл духовного очищения.

В культурологическом ключе семь московских вертикалей можно рассматривать как идеологическую победу над дореволюционной Россией и одновременно как перенос и принятие в коммунистическое «пользование» ее лучших культурных традиций. Это – семь лестниц, семь башен, семь колоколен новой эпохи с ее новой религией. Они были призваны окончательно утвердить победу в движении к коммунизму, к неведомому раю и благоденствию. Сталин ставил задачу создать свои новые вертикали в новой столице. Они должны были наиболее наглядно связать прошлое с настоящим и одновременно продемонстрировать победу над этим прошлым. «Семь сестер», как называют их иностранные туристы, семь дворцов неведомого царства, семь лестниц стали самым показательным проектом совмещения и достижения невозможного.

Высотные здания в большей степени, чем довоенные неоклассические постройки, возродили старые традиции русской архитектуры и культуры, над которой была одержана беспощадная победа в 1917 году. Они интерпретируют православные колокольни и башни Московского Кремля, как своим силуэтом, так и архитектурными деталями. Здания расположены

по кругу, тем самым они расширили границы центральной части города, обозначив движение вверх и вширь. Они возводились опытными архитекторами, которые были знакомы как с русской архитектурной мыслью, так и с лучшими образцами зарубежных творений.

В этих, таких разных и в то же время одинаковых зданиях отразилась глубинная мысль о храме, как о дворце небожителей. Именно в них расположились квартиры и конторы небожителей Сталинской эпохи. Только самые лучшие смогли мечтать о том, чтобы попасть в эти чудо-дома, храмы-обиталища. В своей композиции и оформлении они буквально пронизаны храмовыми элементами. Высотные здания не только богато украшались обелисками, как это было принято в Вавилоне и Египте, что означало символ жизни в посвящение богу-Солнцу, но и сами выглядели как обелиски в честь Иосифа Сталина.

Таким образом, сталинские высотки стали кульминацией послевоенной доктрины Сталина в области идеологии. «Обращение к классическим и национальным формам, монументальность сливались здесь с желанием еще больше усилить и подчеркнуть государственное, даже имперское, начало»¹.

Первые восемь высоток стали началом проекта застройки столицы грандиозными по величине, высотными зданиями. Вдохновившись Москвой, высотки стали строить в союзных республиках и в других советских городах.

Несмотря на конечное визуальное сходство, проектирование предполагалось сделать отличным от американских небоскребов. Город нового, строящегося, коммунистического мира должен быть оригинальным, не только несравнимым с западным искусством, но и противопоставленным ему. Высотные здания трактовались как «откровение свыше». Считалось, что «пропорции и силуэты этих зданий должны быть оригинальны и своей архитектурно-художественной композицией должны быть увязаны с

¹ Добренькая М. В. «Сталинские высотки» на фотографиях: возведение и бытование в свете идеологии // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2013. № 9 (110). С. 170.

исторически сложившейся архитектурой города и силуэтом будущего Дворца Советов. В соответствии с этим проектируемые здания не должны повторять образцы известных за границей многоэтажных зданий»¹.

Часто, проекты изменялись попутно со строительством. Этим объясняется различная этажность зданий, не совпадающая с первоначальными планам. Сюда также можно отнести шпили, которые мы не увидим на планах, однако по факту они присутствуют. Наиболее интересными представляются истории строительства Московского государственного университета, Министерства иностранных дел и высотного дома на Котельнической набережной.

Спустя 50 лет после завершения строительства последнего сталинского небоскреба в Москве, несколько затихли споры о значимости, эстетичности, качестве высотных зданий и об их совместимости с древней столицей. Теперь интересные дискуссии ведутся о том, как возникла идея их возведения, и как стало возможным ее осуществление в небывало короткий срок. Крупномасштабная акция по созданию семи грандиозных объектов, была проведена за шесть лет, что включало и разработку, и строительство семи гигантов. Сегодня они стали такими же известными вехами города, как Кремль и Красная площадь.

Московский государственный университет

Самой крупной и самой узнаваемой сталинской высоткой стало здание Московского государственного университета на Ленинских горах (архитекторы – Л. В. Руднев, С. Е. Чернышев, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков). Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова – грандиозное сооружение, состоящее из 27 отдельных построек, самая известная из которых – главный корпус, высотой 235 метров. Легендарная высотка на Ленинских горах состоит из факультетов, главного актового зала и огромной библиотеки, музея и общежития для студентов и преподавателей.

¹ Косенкова Ю.Л. Советский город 1940 – первой половины 1950-х гг. От творческих поисков к практике строительства. М., 2000. С.35.

МГУ до недавнего времени был самой высокой точкой Москвы. Силуэт «храма науки» виден почти ото всюду. Университет к тому же, является важнейшим градостроительным объектом и имеет важное эстетическое значение. Несомненно, что это высотное сооружение имеет массу достоинств в архитектурном плане.

«Храм науки» построен в кратчайшие для такого масштаба сроки – с 1949 по 1953 год. Строительство МГУ именно на Ленинских горах открывало перспективу расширения строительства города на юго-запад. Массивно выделяющийся центр здания как бы подчиняет себе окружающие его парки, скверы и аллеи, а корпуса, ответвляющиеся от центра, растягивают окружающее пространство, формируя открытые дворы. Архитектурный комплекс перешел от Б. Иофана в руки Л. Руднева. Строительство главного университета страны сначала доверили известнейшему архитектору Советского Союза – Борису Иофану, за плечами которого стоял успешный проект Дворца Советов. Именно для Иофана эта задача была бы как нельзя кстати, поскольку строящиеся высотки должны были быть ориентированы на Дворец Советов. Неудивителен факт, что при проектировке МГУ, Иофан ориентировался на принципы, которые использовал в предыдущем своем проекте. Об этом можно судить по его высказыванию: «... 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 готических 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...»¹.

Воробьевы горы всегда вызывали интерес у власти. В XVII веке здесь была построена загородная резиденция царей. Спустя два века, согласно проекту А. Витберга, Воробьевы горы должны были стать местом для будущего строительства Храма Христа Спасителя. Но работы прекратились, поскольку место для этого было непригодным из-за крутого склона, внутри которого находится большое количество родников, что делало место непригодным для подобного масштабного строительства. Судьба Витберга была печальной, его отправили в Сибирь по обвинению в чрезвычайных затратах. Спустя сто лет, подобная судьба ждала и Иофана. Он предлагал растянуть сооружение вдоль бровки Воробьевых гор, но это стоило баснословных сумм. Интересным фактом является последующая связь Храма Христа Спасителя и Бориса Иофана. Несмотря на то, что для Храма выбрали новое место на Волхонке, он был взорван менее чем через полвека после своего освещения. На месте Храма предлагалось построить «коммунистическое святилище» – Дворец Советов по проекту Бориса Иофана. Некоторые исследователи видят в этом сакральный смысл. К примеру, А.А. Васькин полагает: «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»². Причиной смещения с должности Иофана послужил также его характер. По свидетельствам очевидцев, Иофан был крайне обходительным и уступчивым при личном

¹ Иофан Б.М. Новый силуэт столицы // Советское искусство. 1947. 18 июля.

² Васькин А.А., Назаренко Ю.И. Сталинские небоскребы. От Дворца Советов к высотным зданиям. М., 2009. С. 106.

общении, но когда дело доходило до критики его проектов, он становился чрезвычайно упрямым¹. К примеру, на международной выставке в Париже в 1937 году, архитектор отказался увеличивать высоту павильона, и последний сильно проиграл в визуальном отношении немецкому. Поэтому и в случае с МГУ, Иофан отказался помещать его вглубь Ленинских гор. Биограф Иофана Эйгель утверждал: «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»².

Борис Иофан был смещен с руководства в пользу Льва Руднева. Назначение Руднева тоже было неслучайным, поскольку архитектор работал со зданиями повышенной этажности. К тому же, Руднев взял во внимание творческие искания Иофана, оставив силуэт здания с пятью шпилями. Создавая проект высотки на Ленинских горах, Руднев воплотил в нем свои изыскания на тему высотности зданий, функциональной их значимости. Руднев полагал: «воздух, омывающий здание, не меньше участвует в

¹ Васькин А.А., Назаренко Ю.И. Указ. соч. С. 108.

² Эйгель И.Ю. Борис Иофан. М., 1978. С.84.

композиции, чем само здание»¹. Это высказывание олицетворяет связь высотного здания с природой, которой он окружен. Согласно проекту Руднева, здание перемещалось вглубь местности, став ее доминантой. Местность, выбранная для строительства университета, давала широкий простор для архитектурной мысли. Жемчужиной в композиции стал главный корпус университета, украшенный шпилем и яркой звездой. Боковые корпуса проигрывают основному объему, но выполняют функцию пьедестала. Близко к зданию примыкают корпуса химического и физического факультетов. Подобным образом они создают широкий двор, ориентированный на юго-запад города, приветствуя студентов, туристов и жителей Москвы. Таким образом, от парапета на Воробьевых горах до главного входа проложена торжественная дорога к знаниям. Эту аллею формируют фонтаны, клумбы и большое количество зелени. Столь масштабная конструкция требовала сочетания центричности и фронтальности.

Для оформления комплекса была создана специальная Художественная комиссия МГУ имени М.В. Ломоносова во главе с председателем профессором А. Киселевым, который опубликовал подробные материалы о деятельности Комиссии в 1952 году: «Планировка университета как дворцового ансамбля, естественно привела к необходимости высокохудожественного оформления помещений. Картины, скульптура, мебель, осветительные приборы, занавеси, паркет, фурнитура, словом, все детали убранства должны отличаться единством и цельностью стиля. В убранстве университета нужно отобразить глубокий идейный смысл монументального сооружения Сталинской эпохи»².

Создавая главный университет страны, архитекторы вдохновлялись храмовым комплексом Ангкор-Ват в Камбодже. Макет создавался как своеобразная скульптура. Вертикальные объемы предполагалось соорудить

¹ Журнал «Вокруг Света» № 2 за 2005 год. С.16. Электронный источник. URL: <http://www.rulit.me/books/zhurnal-vokrug-sveta-2-za-2005-god-read-52796-16.html> (дата обращения: 02.05. 2017)

² Зиновьева О. А. Символы сталинской Москвы. М., 2009. С. 129.

подобно древнерусским башням, тем самым подчеркивая преемственность зодчества. Верхние объемы зданий предполагалось соорудить подобно башням средневековой Руси, тем самым подчеркивая преемственность архитектуры. Детали для оформления здания тщательно вырабатывались посредством рисунков в натуральную величину. При оформлении зданий используется большое число монументально-декоративной скульптуры, которая в совокупности со шпилями, высотным объемом здания, его формой ставят МГУ на первое место среди реализованных сталинских проектов, как наиболее удачное. П. Абросимов, непосредственно работавший с архитектором МГУ, писал в 1954 году: «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»¹.

В оформлении зданий использованы высококачественные материалы — различные виды натурального камня, мрамор. Как говорилось выше, большое место в архитектурном облике здания имеет монументальная скульптура. Однако, несмотря на такой тщательный подход некоторые люди, близкие к архитектуре и градостроительству (к примеру историк архитектуры Иконников) утверждают следующее: «Целое отягощено их избытком, контрастами цвета и фактуры материалов. Чрезмерно обилие посредственной фигуративной скульптуры, отчасти расположенной столь высоко, что изображения не прочитываются. Исторические ассоциации

¹ М. И. Астафьева-Длугач, Ю. П. Волчок, А. М. Журавлев. Зодчие Москвы XX век. М., 1988. С. 80.

разнородны, целое эклектично»¹. В отделке здания использованы различные виды натурального камня; в ампирных формах декора большое место занимают скульптурные композиции и рельефы, местами значительно перегруженные.

Скульптурное убранство здания выполнено в традициях классической скульптуры и архитектуры. Оно включает в себя классические колонны, арки, ратуши, статуи, рельефы, посвященные какой-либо теме, а также изображение символов советского государства в виде лепнины. Таким образом, архитекторы стремились идеологически преподнести здание. В таком здании, по мнению властей, должны учиться квалифицированные кадры, прежде всего правильно идеологически ориентированные. Главный вход университета украшен декоративной композицией в виде горизонтальной полосы, работы скульптора-монументалиста Мотивилова. Этот фриз содержит даты создания университета. Фриз разделяется на два скульптурных рельефа под названием «Дружба народов» и «Народ-созидатель», выполненных в лучших традициях классической архитектуры. Фигуры на нем изображены таким способом, что одна половина практически отражается в другой. Рельефы отражают единение различных групп советского населения – студентов, школьников, колхозников. «Стоящие на переднем плане стройные фигуры мужчин и женщин, держащих в руках атрибуты своего свободного созидательного труда (шахтера, хлопкороба, садовода), объединены вместе с учеными специалистами разных отраслей хозяйства в отдельные группы и исполнены достоинства и значимости от своего вклада в общее государственное дело»².

В декоре здания присутствуют украшения из лепнины в виде ордена Ленина, обрамленного колосьями, листьями дуба, знаменами. К тому же,

¹ Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. С. 557.

² Доронина Л.Н. Сталинские высотки (к проблеме синтеза скульптуры с архитектурой) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: вестник МГХПА, 2014. №2/ Московская гос. художественно-промышленная академия им.С.Г.Строганова.- М., 2014. С. 161.

композицию дополняют книга – символ просвещения, и символ советской власти – серп и молот. Этот картуш – один из многих элементов монументальной пропаганды, несущий в себе большую идеологическую роль. Большое значение архитекторы придавали наличию круглой скульптуры в облике здания. Сюда можно отнести внушительное количество скульптур, изображающих деятелей науки, искусства и образования. Особняком стоит скульптурный монумент М.В. Ломоносову, именем которого назван институт. Он расположен перед главным входом в здание высотки на Ленинских горах. Главный вход также украшают скульптуры студентов – юноши и девушки, изучающих книгу, работы Веры Мухиной, известной своим выдающимся монументом – «Рабочий и колхозница». Скульптурные группы «Молодежь в науке» и «Молодежь в труде» работы С. Орлова приветствуют студентов на южном входе здания.

Это чрезмерное украшательство вызвало волну негодования у борцов с архитектурными излишествами.

Один из кураторов строительства сталинских высоток А. Комаровский писал: «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...»¹.

Здание МИД

¹ Комаровский А. Н. Записки строителя. М., 1972. С. 124.

Жемчужина Смоленской площади – здание Министерства иностранных дел, создавалось для помещения Министерств внешней торговли и иностранных дел Советского Союза. Центральный объем здания имеет высоту – 170 метров. Проект здания повышенной этажности принадлежит В. Гельфриху и М. Минкусу. Во время проектирования, местность еще не была застроена. А. Щусев, будучи в то время консультантам по вопросам размещения сооружений и застройке Москвы, предложил соорудить в этом месте высотную доминанту. Таким образом, она зрительно обозначала дорогу в сторону Бородинского Моста. Архитектор В. Гельфрих выразил свое недовольство этим решением. Однако в спор вступился непосредственный куратор строительства сталинских высоток – Д. Чечулин. Он говорил: «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. Цуко 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»¹.

Архитекторам было поручено спроектировать несколько вариантов сооружения. Они должны быть различны по композиции, высотности (от 9

¹ Чечулин Д. Н. Указ. соч. С. 109.

до 40 этажей). Это предпринималось для того, чтобы путем сравнения выявить наилучшее решение, отражающее высотность и композиционные приемы для внешнего и внутреннего облика. Но сами архитекторы долго колебались, поскольку не могли выявить окончательный облик высотки: «В каждом из проектов можно отметить продуманное ... композиционное построение, но они все же не отвечали высоким требованиям, предъявленным к образу сооружения, к его выразительности»¹. В последующем этапе архитекторы трудились уже над двумя вариантами построения. В первом был ярко выражен фронт здания, его длина. Второй же был более высоким и был визуально направлен ввысь. Оба проекта были отправлены на одобрение правительства. Оба получили хвалебные отзывы, но, в конечном счете, был выбран второй вариант. Вариант был не только воплощен в жизнь, но и получил Сталинскую премию. Внешний облик здания напоминает собой, по мнению некоторых искусствоведов, традиции русского зодчества. В частности, к этому отсылает высотный объем здания, его постепенный ярусный силуэт, подобный высотным доминантам русских колоколен. Архитекторы предполагали соорудить здание, четко просматривающееся среди окружающей местности. Оно должно быть высоким, и стать высотной доминантой района, омываемой ветрами. Для того, чтобы здание выглядело органично среди окружающих домов, архитекторы сделали его терассообразным. Иными словами, этажность прибавлялось постепенно. Четыре башни, венчающие здание, придают облику торжественность. Подобным образом на здании расположены обелиски².

Архитектура МИД выражает стремление зодчих к созданию пафосного сооружения. Об этом говорит торжественный главный вход, обилие декоративных элементов в облике. Не только внешний, но и внутренний облик выражает помпезность и праздничность. В оформлении интерьеров

¹ Варзар Л. В., Яралов Ю. С. М. А. Минкус. М., 1982. С.66

² Астафьева-Другач М. И., Волчок Ю. П., Журавлев А. М.. Указ. соч. С. 52.

использовались различные породы камня, бронза, дорогостоящие ткани и различные породы дерева. Подобная декорация здания – прямая отсылка к господствующей идеологии. Однако, сравнивая здание МИД с другими высотками, можно сделать вывод, что здесь гораздо меньше архитектурных излишеств, с которыми так рьяно стал бороться Хрущев после смерти вождя.

Однако много разговоров было и по поводу недостатков высоты. К примеру, многим не по душе было завершение здания шпилем, поскольку этим здание противопоставляло себя внешнему облику Садового Кольца, на котором оно располагается. Однако в этом совершенно нет вины проектировщиков. Шпиль приказал построить «великий зодчий коммунизма» – Иосиф Виссарионович Сталин, незримо руководивший всем строительством в период 1930–1950 годов. Сами архитекторы предполагали закончить облик прямоугольной башней, дабы не выделять его из окружающей среды. Но желание Сталина всегда было главнее. К тому же, прихоть Сталина не только выявляла неорганичность в композиции здания, но еще и вынудила архитекторов перестраивать окружающий его архитектурный ансамбль. К тому же, здание украшено бутафорскими пилонами, лишней раз подчеркивающими излишнюю монументальность и помпезность. Однако, поскольку здание было правительственным, оно отражало мощь государства, приветствуя посещающих центр города со стороны Бородинского моста.

Но, несмотря на все недоработки, здание имеет торжественный вил, гораздо более сдержанный, нежели облики других высоток. Скульптурное оформление включает в себя лепнину, каменные обелиски и металлические элементы.

Высотный дом на Котельнической набережной

Высотка на Котельнической набережной одна из первых вступила в эксплуатацию. Центральный объем здания имеет высоту – 173 метра. Дом расположен у места, где река Яуза впадает в Москву-реку. Тем самым, дом замыкает перспективу Москвы реки в восточную от кремля сторону. Автор

проекта – маститый архитектор Чечулин. Именно он курировал строительство всех сталинских высоток. Чечулин является лауреатом Сталинской премии за проект административного здания в Зарядье – восьмой «сестры», которое так и не было построено

Проект небоскреба на Таганке зародился в уме Чечулина еще в довоенный период. Высотный дом на Котельнической набережной стал не только архитектурной доминантой, визуально подчеркивающей место слияния Яузы с Москвой, но также является продолжением ансамбля Дворца Советов. Боковая часть дома была построена еще до войны, а после утверждения проекта высотки, была включена в композицию дома как боковое крыло.

Поскольку сохранить силуэт старой столицы в эпоху нового, передового государства невозможно, Чечулин размышлял о том, как модернизировать облик Москвы в соответствии с традициями и ее исторически сложившимся характером. Во время работы над проектом дома на Котельнической набережной, некоторые архитекторы предлагали построить здание малой этажности, тем самым не перекрывая облик старых церквей на Таганке и Швивой горке. Чечулин же категорически не согласен был с подобным предположением. Поскольку Генеральный план реконструкции столицы выявил возможность строить дома повышенной этажности, Чечулин предложил свой проект дома на стрелке Яузы и Москвы (совместно с А.Ростоковским). Проект двадцатипятиэтажного здания не просто понравился власти. Чечулину порекомендовали увеличить число этажей, дабы поднять силуэт высотки ввысь. Сталинские высотки вдохновлялись традициями национальной архитектуры. «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»¹. Чечулин в своих мемуарах утверждал, что архитектурный облик высотки подобен башням Кремля, колокольням Ивана Великого и Новодевичьего монастыря. Именно поэтому, по его мнению, высотка так органично вписалась в силуэт столицы. Помимо этого, высотка поддерживала сложившуюся структуру города в форме кольца. Воспоминания Чечулина интересны тем, что он напрямую говорит о существенном недостатке сталинской архитектурной политики – уничтожении архитектурного наследия. Но, тут же он говорит о том, что высотка – продолжение облика столицы². Сохранение облика – спорный момент, иначе зачем новая власть снесла Сухаревскую башню, Храм Христа Спасителя и другие святыни, которые были жемчужиной дореволюционного облика Москвы. Изучая мемуары почти каждого советского зодчего, можно наткнуться на слова «приказали», «порекомендовали», «посоветовали». Тем самым, в очередной раз можно сделать вывод, что конечный облик требовал непосредственного одобрения власти, поскольку ее архитектурные решения явились одним из основных элементов монументальной пропаганды.

Но часто, архитекторы жалели о своих проектах и о жертвах, которые были положены ради социалистического строительства. К примеру, тот же Чечулин впоследствии сожалел о содеянном им, ведь для осуществления его проекта в Зарядье была расчищена значительная территория Китайгородского района. Однако, здание все же не было построено.

Ко всему прочему, строительство высотки было очень дорогим. Квадратный метр в здании обходился власти в 5470 рублей – баснословные суммы для нищей послевоенной Москвы. Однако архитектор, рассуждая о затраченных средствах, принимал во внимание то, что вместо такого пышного сооружения можно было построить десяток унылых зданий. Но необходимо было понимать, что затраченные средства обеспечивают высочайшее качество сооружения. К тому же, высотки невероятно

¹ Чечулин Д. Н. Указ. соч. С. 84.

² Чечулин Д. Н. Указ. соч. С. 87.

представительно выглядят, а это являлось одной из главных задач, которые стремилось решить правительство. Таким образом, «Семь сестер» – это неотъемлемая часть архитектурного облика советской Москвы.

Высотное здание на Котельнической набережной имеет пышное скульптурное убранство в виде обелисков, скульптурных групп и парапетов. Удачной многие историки архитектуры называли форму здания в виде ярусной композиции с боковыми крыльями, выходящими на Яузу и Москву-реку. Здание имеет развитую инфраструктуру: здесь находятся 700 квартир, кинотеатр «Иллюзион», сберегательная касса, гастроном. Таким образом, для жителей высотки были предложены всевозможные удобства.

Как уже говорилось раньше, здание отличалось от первоначального проекта повышенной этажностью и большей вытянутостью. Первые пять этажей облицованы гранитом, что позволяет образовать дому мощный цоколь. Главным эстетическим преимуществом данного здания является его ступенчатый силуэт, который позволял органично вписать высотку в окружающий район с богатым архитектурным прошлым. Недостатком в постройке является то, что она все-таки закрыла Таганский холм. Исчезли перспективы, которые открывались с моста на Таганку. К тому же, Яуза кажется совсем маленькой и незначительной, соседствуя с такой высотной доминантой.

Наглядным свидетельством «культы личности» Сталина стали надписи на стеклах, нацарапанные заключенными «строили ЗЭКи». Заключенные и правда принимали особое участие в строительстве. Конвоиры не поднимались высоко, боясь быть скинутыми.

Здание имеет пышное внутреннее и внешнее убранство. Подножье основного объема высотки украшают скульптурные группы рабочего и колхозницы. Они держат в руках картуш с эмблемой советского союза – серпом и молотом. Декоративную стенку, размещенную над карнизом, венчающим высотное здание, расположены подобные скульптуры. Однако здесь они стоят рядом с корзинками с богатым урожаем плодов и фруктов.

Ведущая роль в скульптурном оформлении здания принадлежит горельефам, украшающим арки, ведущие во двор. Подобно классическим сооружениям, где горельефы отображали назначение здания, высотка на Котельнической путем монументальной скульптуры отражала идеологию партии. Один горельеф, ближайший к Язуе, украшает гипсовая скульптурная композиция «Материнство», показывающая женщину с маленьким ребенком на руках, обнимающую старшего сына-пионера. Над этой счастливой картиной расположен рельеф, отражающий счастливое советское детство. Рельеф венчают даты постройки дома и лепные цветы. Дети радуются жизни, учатся, занимаются спортом и общественно-полезным трудом. Этот рельеф является наглядным подтверждением слов Сталина: «Жить стало лучше, жить стало веселее!»¹.

Арки на противоположной стороне венчают два других гипсовых рельефа «Сельское хозяйство» и «Встреча победителей», посвященных мирному труду и созиданию, воспитанию патриотов родины. На первом рельефе изображены колхозницы с урожаем и колхозники с орудиями труда, дети несут цветы. Второй рельеф изображает работников, приветствующих воинов народа-победителя. Женщины, которые в свою очередь встречают победителей цветочными венками. Торжественности добавляет в композицию изображение пионеров, трубящие во славу солдатам, вернувшимся с войны. Эти две скульптуры венчает изображение женщины в платье, только в одном случае, у нее в руках сочные плоды, в другом – ребенок. Помимо всего прочего, здание пышно украшено советской символикой, лепными венками, листьями.

Интересен тематический рельеф над аркой кинотеатра. Он изображает деятелей культуры – скрипачку и певицу в окружении нот и чудесных звуков. К тому же, здесь можно увидеть советские символы, что лишний раз

¹ Серов В. Жить стало лучше, жить стало веселее // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М., 2006. С 88

подчеркивает идеологическую подоплеку всех зданий 1930-х – 1950-х годов¹. Чрезвычайно богато и внутреннее убранство высотки. Потолок вестибюля украшен росписью в технике гризайль. Повсюду расположены люстры, предметы из фарфора высочайшего качества. Вестибюль также украшен рельефами, но уже из фаянса. Рельефы изображают сцены из счастливой мирной жизни советского народа. Подобную тематику мирного отдыха можно проследить в росписи плафонов. Повсюду, потолки украшены пестрой лепниной.

В 1954 году о здании высказывались так: «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 растут, их потребностей трудящихся нашей страны»². По факту же, подобное помпезное архитектурное убранство и высококачественные и невероятно шикарные для того времени интерьеры можно назвать расточительством, учитывая тот факт, что большинство населения в то время жило в коммунальных квартирах или бараках. Высотка на Котельнической была домом исключительно для советской элиты: партийной верхушки, деятелей науки, культуры и искусства. Таким образом, простому советскому гражданину предлагалось лишь порадоваться за жителей подобных шикарных архитектурных сооружений, надеясь, что строящееся социалистическое государство в скором будущем предоставит комфортные условия для каждого.

¹ Доронина Л.Н. Указ. соч. С. 158.

² Кулешов, Н.А. Высотные здания Москвы. М., 1954. С. 12.

Подобное помпезное архитектурное убранство и высококачественные и невероятно шикарные для того времени интерьеры можно назвать расточительством, учитывая тот факт, что большинство населения в то время жило в коммунальных квартирах или бараках. Высотка на Котельнической была домом исключительно для советской элиты: партийной верхушки, деятелей науки, культуры и искусства. Таким образом, простому советскому гражданину предлагалось лишь порадоваться за жителей подобных шикарных архитектурных сооружений, надеясь, что строящееся социалистическое государство в скором будущем предоставит комфортные условия для каждого.

Строительство таких грандиозных, изящных зданий стало инструментом официальной пропаганды и проникало в архитектуру других городов.

В грандиозных монументальных высотных зданиях столицы с их богатым внешним и внутренним убранством прослеживаются мотивы не только классицизма, барокко, но и древнерусского зодчества. Монументальная пропаганда и идеология сталинского периода начинает проявляться в образе Дворца Советов и продолжает воздействовать на смотрящего в пышно украшенных станциях метрополитена и дворцах ВДНХ.

§3. Московский метрополитен

Станции московского метрополитена являются не просто архитектурным памятником, но и своеобразной летописью истории Советского Союза. Будучи построенными в разное время, станции отражают реалии и главные мотивы конкретного периода строительства.

К началу 30-х годов скоростной подземный транспорт был необходим по причине стремительного роста численности населения (к началу 30-х оно достигло 3 миллионов). 3 сентября 1931 года был учрежден Метрострой – главный орган, курирующий строительство подземки, во главе которого

встал Павел Ротерт. Попечителем строительства стал партийный деятель – Лазарь Коганович.

Подземные дворцы, как и вся архитектура того времени, стали способом воздействия официальной пропаганды на сознание граждан. Метрополитен доступно преподносил каждому плюсы социалистического строя. Поэтому, необходимо было создать не просто удобное средство передвижения. Предписывалось превратить станции метрополитена в дворцы для простых граждан. Вестибюли и станции должны были стать светлыми, широкими и праздничными, дабы искоренить у человека боязнь спускаться в подземку. Проектируемые станции должны были внушать москвичам и гостям столицы ощущение воодушевления, фурора и поднятия духа.

Проекты первых станций московской подземки принадлежат архитекторам не только разных поколений, но даже разных направлений в искусстве, однако всем удалось создать предполагаемый эффект эмоционального подъема у посетителей метро. Все станции довоенного времени историки архитектуры относят к советской версии ар-деко. Убранство станций периода войны и послевоенных лет относится к лучшим образцам «сталианса» в его совершенном виде. Мотивы декоративного оформления отражали триумф советских граждан и их победы в кровопролитной войне. Главной особенностью оформления станций того времени стало прославление государства, главы государства и народа и общей победы над врагом. Декоративное убранство одних отражало триумф победы в войне, другие же прославляли и воодушевляли на мирную жизнь, изображая сцены труда. Таким образом, на примере станций кольцевой линии можно просмотреть «оду» советскому государству и его свершениям.

Послевоенные станции стали напоминать храмы с их торжественностью. Убранство становится все более помпезным. Декорациями стремились воплотить надежды человека на мирную жизнь, комфортную для каждого.

Архитектура метрополитена стала важнейшим методом воздействия на народ, так как в надземные дворцы для власти обычному человеку вход был невозможен. Оно представляло собой своеобразный социалистический рай. Поскольку метро является неотъемлемой частью жизни москвича, через декор и оформление станций архитекторы непосредственно выражали идеологию партии и настроения «великого зодчего коммунизма». Именно поэтому, станции и вестибюли стали главным местом выражения социалистических принципов и идей.

Наибольшее количество помпезных и торжественных по оформлению станций можно наблюдать на кольцевой линии, построенной после победы в Великой отечественной войне.

Монументальная пропаганда неторопливо внедрялась в подземку, начиная со станций второй очереди (1935-1938 гг.), в виде изысканных и лаконичных конструкций «Маяковской», «Аэропорт» и других. Полная победа и подчинение архитектуры метро сталинской идеологии совпало с победой красной армии под Сталинградом. Это направление станет ведущим вплоть до смерти Сталина и последующей хрущевской «борьбы с излишествами», ознаменованной постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (1955 г.).

За определенными образами в метрополитене скрываются послы и идеи господствующей власти. Так, например, необходимо было, как уже говорилось выше, создать для человека чувство легкости в этом неведомом и жутком подземном мире, который ассоциировался в то время исключительно с пропастью и даже могилой. Именно поэтому в декоре довольно часто мы можем наблюдать небо. «Необходимо было сделать всё, чтобы люди забыли, что они под землей – и потому имитация неба занимает огромное место в архитектуре и интерьере едва ли не всех станций»¹. Голубое ясное небо к

¹ Щукин В.Г. Тоталитарная эйдология или подземный сон наяву // Вопросы философии, 2014, №8. М., 2014. С.90-100.

тому же в очередной раз вселяло советским гражданам веру в светлое коммунистическое будущее и пресловутое «мирное небо над головой». Наиболее ярко небесные мотивы проявились при оформлении станции «Маяковская» (1938 г.). В зале станции, на потолке в овальных куполах мы можем наблюдать прекрасные мозаики В.Фролова по рисункам А.А. Дайнеки. 34 мозаичных панно – «Сутки Страны Советов» изображают день, ночь, вечер и утро из жизни советского гражданина. Небо – неизменный мотив всех мозаик, оно ясное и голубое. Сам великий художник Дайнека так высказывался о своих произведениях: «Спустись в метро, подними голову, гражданин, и ты увидишь небо – мозаичное, яркое, подсвеченное»¹.

Что касается присутствия солнца в оформлении, однозначно ответить на вопрос присутствует ли оно здесь – нельзя. Солнце изображается лишь на «Комсомольской-радиальной». Заметить его нелегко, ведь: «...сделанное из тусклой латуни изображение его верхней половины с расходящимися лучами спрятано в основаниях капителей колонн, под репликами значков Коммунистического интернационала молодежи (КИМ), и чтобы разглядеть это солнце, надо хорошенько задрать голову и поискать его в полумраке перронного зала»². Солнечные мозаичные панно украшают одну из самых пышных на убранство станцию «Киевская» Арбата-Покровской линии. Небо, изображенное в этих панно, буквально залито солнцем. Композицию дополняет торжественная окантовка³.

Интересным фактом является отсутствие огня в украшении станций. Его нет ни в изображении тяжелого труда советских граждан в цехах, ни в изображении тяжелых баталий и военных сценах. Щукин в своей занимательной статье рассматривает этот период как сознательный отказ от религиозных пережитков: «...отсутствие можно объяснить только сознательным или подсознательным запретом традиционной иконографии

¹ Ларичев Е., Углик А. Московское метро: Путеводитель. М., 2007. С.10.

² Щукин В.Г. Указ. соч. С.90-100.

³ Кравец С.М. Архитектура Московского метрополитена им. Л.М.Кагановича. М., 1939. С. 34.

адского пламени в подземном пространстве, которое с непривычки, особенно в первые годы существования метро, вполне могло ассоциироваться с преисподней»¹.

Архитекторы часто изображали тяжелый труд советских рабочих в медальонах, скульптурных группах, панно, мозаиках и витражах, тем самым внушая народу не только гордость за свое отечество, строящее первое в мире социалистическое государство, но и побуждая работать на благо этого². К примеру, в оформлении станции «Комсомольская радиальная» можно увидеть два панно – "В мастерской машинно-тракторной станции" и "Проходка шахты" (по эскизам Е.Е.Лансере). Они реалистично изображают каторжный труд советских рабочих. К тому же, эти фрагменты рабочей жизни изображаются в очень ярком стиле ламп, тем самым отражая весь накал, с которым на благо мирной жизни на земле, под землей трудятся рабочие.

Большинство подземных дворцов в буквальном смысле залиты светом. Этим объясняется желание декораторов показать человеку энергию жизни под землей. Метро освещалось и освещается многочисленными причудливыми люстрами, бра, лампами. К примеру, станционный зал «Электрозаводской» освещают 282 светильника: «это простые лампочки накаливания, те самые, что ... изготавливают работницы Электрозавода»³. Таким образом, человек чувствует себя на этой станции легко и свободно. Теплый свет излучают факелы на многих станциях, таких как «Новокузнецкая», «Белорусская-радиальная», «Театральная» (бывшая «Сталинская»). Факел, будучи своеобразным символом света, часто употребляется в культуре еще и как символ просвещения, знания, что определенно было «на руку» власти, которая стремилась сделать грамотным каждого гражданина.

¹ Там же. С.98-100.

² Зиновьев А. Н. Сталинское метро. Исторический путеводитель. М., 2011. С. 124.

³ Ларичев Е., Углик А. Указ. соч. С.122.

Одним из самых популярных символов в социалистическом строительстве является красная звезда. Пятиконечная сначала была символом Рабоче-Крестьянской Красной Армии, а затем дополнила собой знаменитый девиз «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» – последнюю строчку знаменитого «Манифеста Коммунистической партии». Звезду можно трактовать следующим образом: звезда как пентаграмма, означающая оборону, красный цвет символизировал революцию и радикальность, а так же сама трактовка формы звезды, как символа, часто используемого в государственной эмблематике многих стран¹. Но, в убранстве станций можно часто встретить и золотые звезды. Что касается других форм (восьмиконечные и даже десятиконечные звезды), то их можно встретить в оформлении пилонов «Павелецкой-кольцевой», в виде люстр на большинстве станций Кольцевой линии. Но если звезду как символ использовали повсеместно, то изображения реальных ночных небесных светил старались избегать, дабы не устрашать пассажиров напоминанием о темноте. Исключением является украшение станции «Маяковская», где Дайнека создал образ «ночи Страны Советов», но оформление этой станции не выглядит нагнетающее. Звезды так же появляются в фреске А.К. Ширяевой – «Салют Победы» на «Таганской» станции.

Символическим является крайне редкое использование изображения воды в декоре станций. Водные мотивы появляются только в 1960-е – 1980-е. Исследователь Щукин объясняет это следующим образом: «Быть может, в 1930–1940-е слишком памятливы были прорывы подземных вод в туннели, приводившие к человеческим жертвам»². И только на «Смоленской» Арбато-Покровской линии присутствуют керамические фриз, работы П.Корина, изображающие морские волны.

Монументальная пропаганда требовала каким-то образом сблизить архитектуру метрополитена с основной частью населения Союза – бывшими

¹ Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. М., 2004. С.444-446.

² Щукин В.Г. Указ. соч. С.90-100.

крестьянами. Именно поэтому в оформлении мы можем увидеть такое большое количество сочных плодов, фруктов, богатого урожая. Это и отличало «Культуру Два» (когда власть использует культуру как метод влияния на население) от «Культуры Один» (когда власть не занята культурой), нередко более холодной и отрешенной¹. Тема плодородия повсеместно распространена на станциях сталинской эпохи в виде изображения урожая, цветов, колосьев, деревьев и других объектов живой природы. Ярким примером являются все три «Киевские» станции. Они изображают спелые фрукты: виноград, яблоки, груши, персики; поля засеянные пшеницей. Внушительных размеров овощи изображены в руках у колхозницы на фреске «Сбор овощей»². Снопья пшеницы пользовались невероятной популярностью у оформителей, поскольку являлись символом сытой жизни. В кассовом зале станции «Сокол» изображен огромный сноп из мрамора в виде колонны, работы В. Андреева. Колонну, украшенную массивными колосьями, обвитыми лентой, можно встретить перед эскалаторами на «Курской-кольцевой» (скульпторы Г.Захаров и З.Чернышев).

Повсеместна также советская символика – серп и молот, красное знамя (пусть не всегда красное, но сознание само его окрашивало в этот цвет). Интересным решением является также казалось бы, не вполне понятное появление автомата на ветках деревьев в барельефе, изображающем лес на «Партизанской» (бывш. «Измайловский парк культуры и отдыха имени Сталина»). Тем самым, изображая мирную картину леса, автор хотел напомнить о партизанской войне.

Поскольку важнейшей частью природы является сам человек, метрополитен украшают крестьяне, рабочие, работники интеллектуального труда, спортсмены, солдаты. Без человека невозможно бы было с такой силой передать мотивы дружбы, защиты своего отечества, труда на благо

¹ Паперный В. Указ. соч. С. 160-182.

² Ларичев Е., Углик А. Указ. соч. С. 100.

страны, но и конечно же отдыха, празднества. Нельзя было обойтись без изображения партийной верхушки, людей, контролировавших весь процесс построения социалистического общества. Если до войны изображения Сталина (портрет Сталина и Когановича – руководителя метростроения, недолговечный, написанный на скорую руку¹) и Ленина (рельеф и бюст на «Библиотеке им. Ленина» и «Белорусской-радиальной» соответственно) появляются нечасто, то после войны их количество стало заметно расти.

Фигура «великого зодчего коммунизма» приветствует москвичей и гостей столицы в вестибюлях станций «Автозаводская» (бывш. «Завод имени Сталина»), «Театральная» (бывш. «Сталинская») и «Партизанская» (бывш. «Измайловский парк культуры и отдыха имени Сталина»). Все станции были построены во время войны, в 1943-1944 гг. Послевоенное строительство метро связано с постоянно растущим изображением Сталина и Ленина практически во всех станциях. За девять лет, с 1935 по 1954 гг. метро украсили восемь портретов вождя мирового пролетариата и тринадцать – Иосифа Виссарионовича. Они торжественно приветствовали пассажиров в позе античных богов (пример – наземный павильон «Курской-кольцевой»). Самой яркой и запоминающейся является история украшения Сталиным панно «Мир во всём мире» работы А. Корина на «Новослободской». «Там на панно в конце подземного вестибюля была изображена молодая мать с ребенком в руках. Дитя протягивало свои ручонки, словно к солнцу или к самому Богу Саваофу, к помещенному рядом профилю как бы благословляющего его Сталина. Не хочу казаться умнее, чем я тогда был, но зрелище этой почти религиозной картины сильно меня коробило, и кое с кем из близких я этим поделился. Но люди слушали равнодушно, они уже привыкли к этому»².

¹ Федосюк Ю.А. Утро красит нежным светом. Воспоминания о Москве 1920-1930-х годов. М., 2003. С. 66.

² Федосюк Ю.А. Указ. соч. С. 66.

Лозунги, часто встречающиеся в оформлении станций, отражали желание советских людей и их стимул «жить во дворце». Но обеспечить каждому собственное жилье, подобное жилью господ советский режим не мог. Этим объясняется желание хоть как то угодить советских гражданам, строя для них дворцы в виде пышно украшенных станций метрополитена. Естественно, торжественные вестибюли и залы метро заметно выделялись на фоне нищей жизни большинства населения. Однако они внушали веру и надежду о могуществе своего государства в умы граждан. Оформление некоторых станций напоминает храмы, о чем уже говорилось в начале параграфа. Здесь просматривается вдохновение западными храмами. Станции и перроны часто копируют римские святилища, являющие собой культ физической силы и могущества (оформление станции метро «Динамо», архитектор Д.Чечулин). Подобные павильоны оформлены в псевдоклассическом стиле и в них прослеживается гордость своим государством, подобная римской культуре. Однако отличием от римского декора стали изображения советских граждан, занимающихся спортом, вместо изображения кентавров с лапифами¹. Элементы, подобные строительству храмов, можно наблюдать на Арбато-Покровской линии, где предполагалось соорудить грандиозный по масштабам стадион. Но строительство не было начато, а станцию «Стадион народов» переименовали в «Измайловский парк культуры и отдыха имени Сталина» (ныне «Партизанская»). По проекту, предполагалось сделать великолепную станцию, украшенную ажурными металлическими конструкциями. Но изначальный проект был дорогостоящим, и в конечном результате был выбран достаточно простой проект Б. Виленского. Согласно эскизам, предполагалось соорудить станцию по подобию римской базилики. Перроны были расположены у поверхности земли и позволили соорудить свод без опор, тем самым освещая станцию солнечным светом. А эскалаторы вели пассажиров к скульптуре Сталина, подобного римскому богу (скульптура

¹ Ларичев Е., Углик А. Указ. соч. С. 82.

разобрана в 1961 г.). Все вышесказанное позволяет судить о советском государстве как о тоталитарном, где монументальная пропаганда буквально обожествляла правителей.

Элементы храмовой архитектуры часто просматриваются и в оформлении наземных вестибюлей. Наземные павильоны «Новослободской», «Белорусской», «Парка культуры имени Горького», «Таганской» и «Курской» напоминают храмы периода античности, павильон «Серпуховской» выглядит похожим на мечеть, а «вокзальная» станция «Комсомольская» представляет собой синтез барокко с восточными мотивами. Подземные же залы напоминают неоготический стиль (сетки, арочные своды «Парка культуры» и «Таганской»). Все эти станции вызывают чувство трепета и сокральности, которое обычно вызывается при посещении храма. Таким образом, подземные храмы были призваны внушать уверенность в святости пути, на котором стоит Советский Союз.

Все тоталитарное искусство несет в себе фальшь. Но имеет смысл взглянуть на оформление со стороны искусства, разглядеть в этих пропагандистских элементах декора эстетическую ценность. К примеру, Щукин рассматривает современную культуру как продолжение той сталинской пропагандистской культуры. «Они порождены трудными и неоднозначными процессами модернизации и глобализации, которые суждено было пережить человечеству в последние несколько веков»¹. Но нужно отметить, что такая пропагандистская направленность в оформлении станций метрополитена использует ряд мотивов, используемых человеком с древнейших времен. Тем самым они практически необходимы человеку в психологическом плане. Определенным плюсом является то, что символы, использованные в декоре станций, призывают советское население мыслить общечеловеческими категориями. Декор станций призывал человека к труду, к любви и патриотизму, к почитанию этого труда. Можно сказать, что

¹ Szczukin W. Sny o Palacu. Palac Kultury i Nauki: między ideologic a masowa, wyobraznia.. Red. Z Grebecka, J. Sadowski. Krakow, 2007. S. 213-222.

подобное оформление станций было жизненно необходимо советскому народу в то время. Оно внушало людям мысль о правильности выбранного пути, внушало надежду на светлое коммунистическое будущее ради которого необходимо трудиться в поте лица.

Заключение

Противоречивое во всех отношениях время 30–50-х годов XX столетия, связанное с драматическими событиями в обществе отразилось в художественном облике новой Москвы. Мы часто заходим в тупик, пытаясь понять логику принимаемых решений, свершений, репрессий, военных действий и взаимоотношений между людьми той эпохи. Полвека советской архитектуры позволяют чуть-чуть приоткрыть завесу политико-художественных хитросплетений. Да, конечно, как и в любой другой период истории человечества, можно сказать, что очередное изменение художественного курса в архитектуре в Сталинскую эпоху и было связано с экономическими, политическими и идеологическими переменами, происходившими в стране, которые отразились в сложной символике новой Москвы. Здесь мы можем говорить о нескольких силах воздействия на культуру: сверху – со стороны сильного лидера, снизу – со стороны архитектора, который со своим опытом и художественным вкусом старался не только угодить руководству, но и одновременно в какой-то степени формировать вкусы правящей верхушки. В этом процессе также проявилось массовое сознание, воспринятое творцами столицы как должное. Москва приобрела черты, схожие с византийским Царьградом – на нее работала вся страна, а она снисходительно принимала щедрые дары и становилась символом священной советской империи.

О столице постоянно писалось в газетах как о воплощении мечты народа. Она отражала мощь и силу державы, при этом жителям и гостям столицы полагалось быть счастливыми уже тем, что они находятся в этом чудесном городе. В прессе и фильмах правда переплеталась с желаемым, создавая миф о самой Москве. Прекрасные широкие проспекты показывались в документальных и художественных фильмах, вся страна с гордостью взирала на свою великую столицу, где отражались неслыханные доселе достижения индустриализации и коллективизации. Город звал к еще

более громким победам, став колоссальной трибуной в бетоне и камне. Город-мечта, город-сказка, украшенный дворцами и утопающий в садах и скверах. Теперь уж трудно сказать сколь глубока была вера в счастливое социальное равенство тех, кто проектировал и строил дома, совсем не равные по своему уровню комфортности и оформлению, но великий город был построен. Стояла задача – всех удивить и поразить, и в какой-то степени это удалось. А равенство – это еще одна недостижимая утопия.

После революции 1917 года и переезда правительства в Москву в 1918 году сложилась характерная для многих стран ситуация, когда общество стремилось к переменам, отрицанию всего старого и к построению совершенно нового мира. Идеи равенства и демократии выразились в очень революционном и демократическом стиле, воспевающем конструкцию здания и его практическое назначение, в связи с этим новый стиль стал называться «конструктивизм». Такое направление не было однородным: в Москве и других городах возникали и исчезали разнообразные архитектурные и художественные общества, по-разному трактовавшие это направление.

Конструктивизм совпал с началом формирования концепции индустриализации России, и он прославлял конструкцию и идею производства таким образом, что сами здания походили на производственные цеха и заводы с лентами окон, барабанами общих залов или клубов, «ударными» балконами по углам. Идеи утопического города с его равноправием, совместным трудом, отдыхом, проживанием и воспитанием детей выразились в таких незаурядных сооружениях, как дома-коммуны вблизи производств, рабочие клубы и здания государственных контор вместе с квартирами для сотрудников. При ярко выраженном демократическом подходе в зданиях-коммунах и клубах закладывалась будущая основа тоталитарного контроля над совместным трудом, совместным отдыхом и совместным проживанием. Организованное жительство, характерное даже

для кремлевских работников, организованный труд и отдых станут полностью управляемыми с середины 30-х годов.

Таким образом, в относительно свободные и для части общества демократичные 20-е годы уже просматривалась тенденция к контролю. Это еще не было заметно в обществе, но нашло отражение в архитектуре.

Одним из самых противоречивых сооружений эпохи конструктивизма является Мавзолей В.И. Ленина, возведенный архитектором А.В. Щусевым. По форме здание представляет некий пример конструктивистской мысли, но без его асимметрии, оно также не имеет никакой утилитарности или практичности, что было основой конструктивизма. Строительство Мавзолея и похороны Ленина стали отправной точкой формирования сталинской мифологии с «вечно живым» вождем в хрустальном саркофаге и его учеником и наследником – мудрым правителем на земле товарищем Сталиным. Это здание становится также точкой отсчета нового подхода к пониманию концепции времени и вечности в архитектуре. Конструктивизм выражал движение в обществе, а сменивший его сталинский классицизм – утверждение вечности и бессмертия власти и империи, схожей с египетским видением мира. Как метко подметил Владимир Паперный в своей книге «Культура Два», именно с Мавзолея Ленина начинается процесс «затвердевания» в архитектуре индустриализации.

На рубеже 1920–1930-х годов в стране стали нарастать тенденции, свидетельствующие о целенаправленной смене политического и экономического курса в связи с необходимостью преодоления серьезных экономических проблем. Происходило формирование командно-административной системы управления экономикой, культурой и общественной жизнью. Ликвидировалась многоукладность экономики и культуры. Партия стремилась создать монолитное общество на основе идейно-социального единства. Эта задача требовала единого планирования, единой структуры организации всего народного хозяйства под тотальным контролем партийно-государственной системы. Планирование развития

социалистического хозяйства предусматривало и планомерность культурного строительства, происходила массовая смена архитектурного стиля – от живого, движущегося конструктивизма к очень устойчивому, почти застывшему классицизму. Конструктивизм 20-х, рожденный революцией, пытался уничтожить всякую связь с поверженным прошлым посредством художественного удаления от культуры дореволюционной России, избавляясь от традиций, привычных деталей декора и делая упор на лаконичные геометрические композиции и решения социальных проблем, но он не мог вписаться в новые условия жесткого контроля и тоталитаризма, где связь с прошлым как с легально наследуемым материальным и духовным имуществом наоборот устанавливалась.

Удобным художественным средством, способным выразить связь с историческим прошлым, рассказать незатейливые истории о победах индустриализации и коллективизации, оказался эклектический классицизм с его портиками, колоннами, скульптурой и фресками. На этом фоне и развиваются художественные принципы в архитектуре, скульптуре, живописи и прикладном искусстве.

В 1930–1950-е годы XX века произошло глубинное преобразование Москвы в столичный город крупнейшего и могучего государства, что выразилось в глобальной перепланировке, расширении магистралей и площадей, постройке зданий совершенно нового масштаба и типа.

В процессе реконструкции города в соответствии с Генеральным планом 1935 года и его послевоенными концепциями были использованы градостроительные приемы, возможные только при сильной власти, государственной собственности на землю, недвижимость и средства производства, что позволяло планировать, проектировать и строить, концентрируя и перебрасывая ресурсы, не считаясь с уже сложившейся застройкой. Работа над различными вариантами генеральных планов столичного города позволила накопить опыт в этой области, который пригодился при восстановлении городов, разрушенных во время войны.

Чуть раньше, в начале 30-х годов, заканчивается борьба за политическую власть полной победой И.В. Сталина. Все его политические противники оказываются разгромленными, и вождь становится во главе контрреволюции. Создается контролируемая структура общества через организованные профсоюзы, союзы архитекторов, художников, писателей и т.д. Исчезают все независимые художественные и творческие общества и коллективы. Меняется курс страны от интернациональной политики к национальной, возвращаются свои национальные ценности такие, как история, литература, искусство и, в частности, архитектура. За образец принимается классицизм, который должен будет прославлять достижения Советской страны.

20 мая 1929 года на XVI партийной конференции был утвержден первый пятилетний план развития народного хозяйства Советского Союза. Это был план, какого еще не знала советская экономика.

Пятилетние планы, по которым жила страна, требовали небывалых усилий со стороны народа для выполнения обязательств, поставленных партией и правительством. Именно в это время приобретает особое значение идеологическое воспитание, убеждение и постоянная агитация.

Архитектурные сооружения начинают выполнять серьезную функцию пропаганды советского строя, уверенности в прекрасное завтра и призыва к трудовым подвигам во имя этого завтра.

Начиналось создание новой невиданной столицы Советского государства, как пример триумфа коммунистической системы. В соответствии с Генеральным планом 1935 года стали расширяться и перестраиваться основные магистрали и площади, готовые принять демонстрации и шествия счастливых граждан страны. Важной концепцией в решении градостроительных задач становится ансамблевый подход. Очень скоро ансамбли начали называть «дворцами» или даже «храмами» науки, образования, здоровья, профсоюзов, материнства и детства, горняков и

метростроевцев, что становится важным идеологическим инструментом в формировании веры граждан в незыблемость своей страны.

С усилением власти и возникновением необходимости призывать людей трудиться на благо общества в трудных условиях в надежде на светлое коммунистическое будущее, начинает работать мощная индустрия пропаганды. Архитектура становится одним из главных ее выразителей через декоративные детали, скульптуру и само построение сооружений. Трудовой подъем масс и наличие бесплатной рабочей силы, как своих политических заключенных, так и немецких военнопленных, стали важными факторами громадного промышленного строительства, развернувшегося по всей стране.

«Каток» тотальной перестройки города подмял под себя долгую, но вместе с тем хрупкую историю 800-летней Москвы, а превращение ее в огромный столичный мегаполис требовало жертв, как это ни грустно осознавать. Под разрушения подводилась идеология – уничтожение старого провоцировалось и поощрялось.

Постепенно складывалась система понятных символов и знаков, на основе общественного сознания, политической и экономической ситуации в стране, что стало ценнейшим материалом для исследования эпохи 30–50-х годов.

Победа в Великой Отечественной войне внесла огромную лепту в развитие архитектуры и оформление зданий, придав им триумфальное ампирное воплощение. Здания стали украшаться изображениями знамен, барабанов, военных орудий, солдат, партизан и летчиков. Огромные арки и вычурные балконы, изощренные силуэты и дорогостоящие отделочные материалы сделали эти здания очень заметными в городской застройке. Наивысшим воплощением сталинского ампира стали семь высотных зданий, семь высоток, которые явились не только градообразующими вертикалями, но и памятниками Сталинской эпохе, воплощением идеологии, политики, экономики, науки и культуры своего времени.

Особое место среди высотных зданий занимает Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова на Воробьевых горах. Это даже не дворец, а воистину храм науки и образования, уникальный, идеологически выдержанный ансамбль, имеющий колоссальное значение в деле воспитания молодежи, пропаганды руководящих идей. Это сооружение стало одним из последних, возведенных при Сталине в соответствии с его принципами. Это подлинный обобщающий портрет Сталинской эпохи, и в этом его архитектурно-художественное значение.

Переломными событиями в развитии советской архитектуры явились Всесоюзное совещание строителей и проектировщиков в конце 1954 года и постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» в ноябре 1955 года.

Для принятия такого решения были объективные причины. Все сооружения сталинской поры являлись дорогостоящими, но не всегда долговечными. В спешке в отделке использовали недолговечные материалы, которые разрушались и представляли угрозу для пешеходов – не случайно многие сталинские здания теперь имеют улавливающие сетки для отпадающих керамических плит и лепнины. Основное внимание московских архитекторов и строителей в те годы сосредоточилось на разработке проблем жилого района, на создании массовых и экономичных типов жилых и культурно-бытовых зданий, рассчитанных на индустриальные методы строительства. В творческой направленности московских архитекторов первых лет хрущевского периода наметился ощутимый сдвиг в сторону чрезмерного увлечения техницизмом, утилитаризмом и типизацией не только жилых зданий, но и целых градостроительных комплексов, сопровождаемый ослаблением внимания к эстетическим проблемам в архитектуре, в том числе и к проблемам ансамбля. Как после перехода от конструктивизма к классицизму, так и после отказа от последнего, все те же архитекторы в очередной раз быстро отрекаются от тех принципов, которые они так яростно

защищали, и почти спокойно приступают к проектированию в новом направлении.

Ослабление внимания к художественным проблемам архитектуры нанесло ущерб огромному городскому ландшафту, превратив новые районы в уродливое однообразие «спальных» кварталов.

За изменением архитектурного курса стояло еще и желание Н.С. Хрущева доказать, что он не принадлежал к когорте Сталина, что он совсем другой и не принимал участия в тех событиях, которые он так успешно критиковал. Это еще одно прямое доказательство того, что архитектура всегда являлась носителем определенной идеологии и политики, отражала экономическое и социальное состояние общества. С помощью строительства можно было рассказать о многом. Архитектура – это бесценное хранилище исторической информации. Попытка Хрущева дистанцироваться от зодчества в Сталинскую эпоху – это тоже признание роли архитектуры. Таким образом, строительные манипуляции нового руководителя страны – это больше политика, чем архитектура.

Значение сталинских градостроительных концепций также противоречиво, как и сама эпоха. С одной стороны, Москва превратилась в столицу с широкими проспектами и внушительными правительственными зданиями, с другой стороны, исчезли многие чудесные памятники прошлого, романтические уголки города со своей историей. Но в деревянных домиках, окруженных садами, отсутствовали элементарные удобства, и, наверное, сложно было бы решить эту проблему иным менее консервативным способом, хотя и возможно.

Архитектурные и исторические жертвы неизбежны. Любая эпоха перемен, будь то сталинская, петровская или екатерининская, собирала свою жатву. Можно вспомнить для сравнения исчезновение Белого города во времена Екатерины и Китай-города в правление Сталина. Петр I в свое время запретил каменное строительство в Москве. В целом русской Москве повезло

больше, чем античному Риму или американскому Нью-Йорку, хотя такое сравнение не правомерно.

Манипуляция архитектурой продолжается и в наши дни. Заметна тенденция колоссального интереса к сталинскому времени. Интерес проявляется в грандиозных и богато украшенных проектах, которые представляют собой новый виток эклектического классицизма. Строящееся высотное здание на Соколе, рекламируемое как восьмая высотка, жилой квартал в Кунцево – как «Ближняя дача», многочисленные гостиницы и офисные здания, в граните и мраморе, с колоннами, портиками, широкими маршами лестниц и пандусов определяют облик города как огромного столичного мегаполиса одного из самых влиятельных государств мира. Интерес к сталинской архитектуре жив, и это говорит о ее значении.

Глава III. Методическая разработка туристского продукта

Содержание

1. Пояснительная	
записка.....	101
2. Маршрут экскурсии.....	103
3. Методическая разработка.....	104
4. Паспорта объектов.....	108
5. Индивидуальный текст экскурсии.....	120
6. Список использованных ресурсов.....	151
7. Приложения.....	153

1. Пояснительная записка

Название экскурсии: «Монументальная пропаганда 1930–1950-х гг. в архитектуре Москвы».

Тип экскурсии: 1-ая часть – автобусная, 2 часть – пешеходная.

Маршрут экскурсии: 1-ая часть: ул. Ленинские Горы, 1 – Смоленская-Сенная пл., д. 32/34 – ул. Садовая-Кудринская – ул. Садовая-Спасская – Котельническая набережная, 1/15. 2-ая часть: ст.метро «Таганская-кольцевая» – ст. метро «Новослободская» – ст. метро «Маяковская» – ст. метро «Новокузнецкая».

Стоимость экскурсии для группы из 15 человек: 12000 рублей 00 копеек.

Для одного человека: 900 рублей 00 копеек (в стоимость входит аренда автобуса, проезд в метрополитене, работа экскурсовода).

Продолжительность экскурсии: 3 часа 30 минут (наземная часть экскурсии) + 2 часа 30 минут (экскурсия по метрополитену) = 6 часов.

Данная экскурсия рассчитана как на москвичей, так и на гостей столицы. Туристский продукт будет интересен для аудитории старше 18 лет, поскольку предоставляемый материал предполагает наличие у экскурсантов базовых знаний по искусствоведению.

Цель экскурсии:

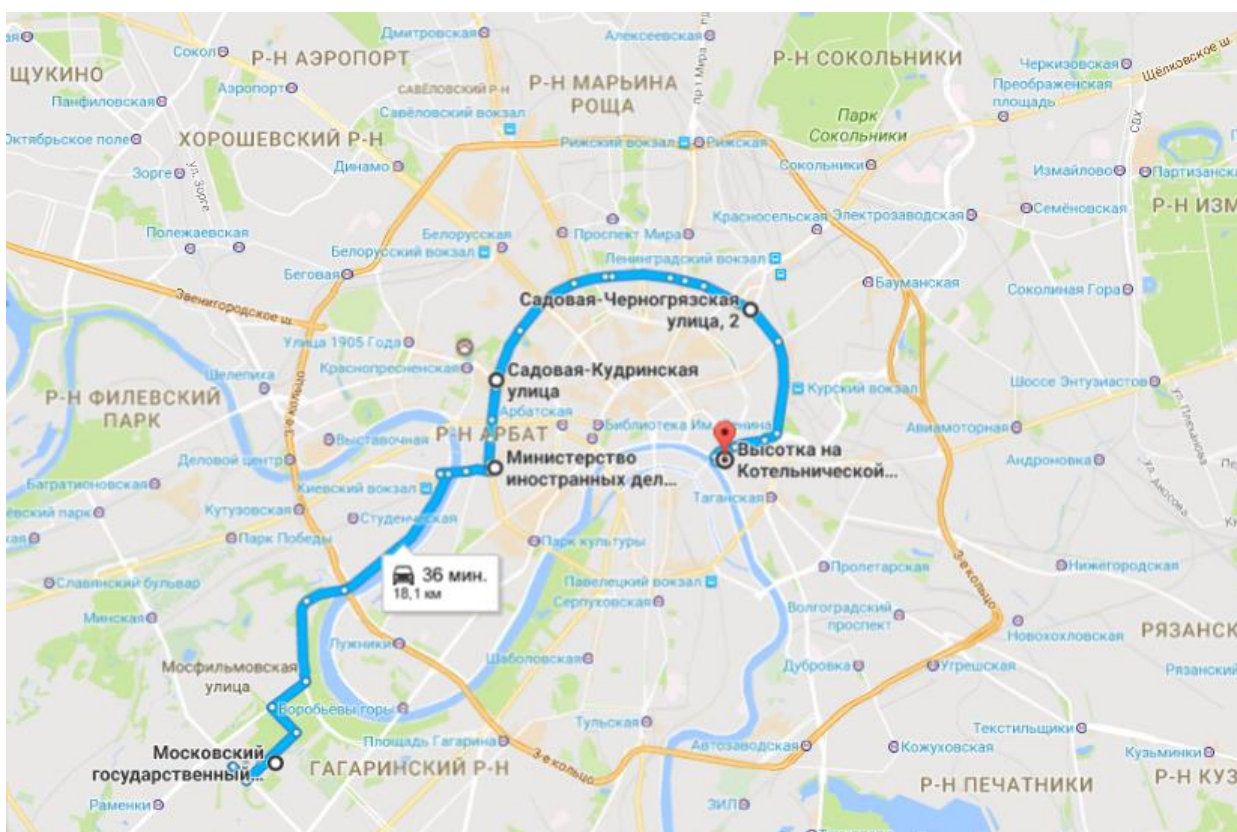
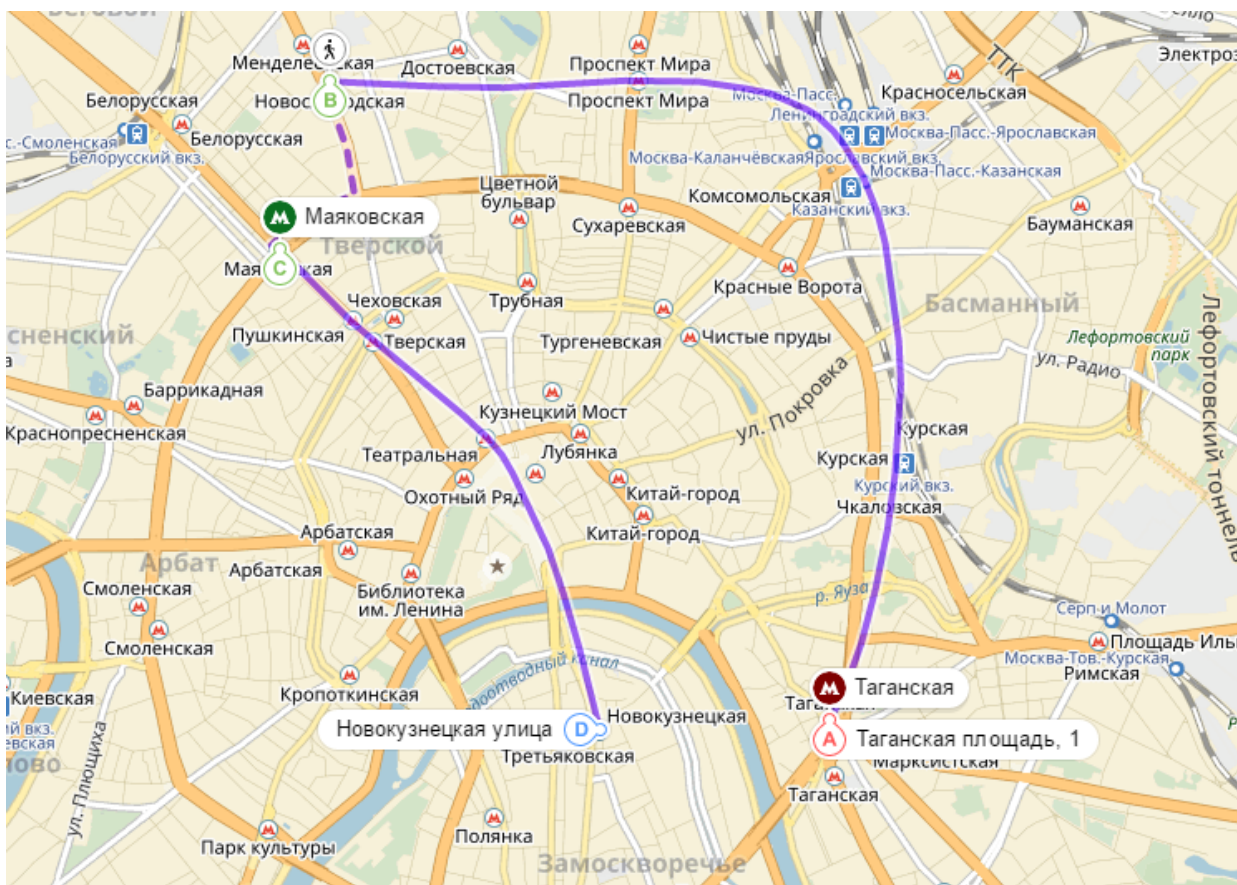
1. Ознакомить аудиторию с историей формирования облика современной Москвы.
2. Углубить знания экскурсантов в области москвоведения и искусствоведения.

Для достижения поставленных целей можно выделить следующие *задачи*:

1. Проследить этапы формирования и развития сталинского неоклассицизма.
2. Определить уровень влияния власти на формирование архитектурного облика столицы в заданный период.

3. Выявить характерные особенности стиля, проявившиеся в наиболее ярких объектах архитектурной среды (на примере станций московского метрополитена и высотных зданий).
4. Выявить характер влияния власти на формирование архитектурного стиля.

2. Маршрут экскурсии



3. Методическая разработка

Маршрут Экскурсии	Остановки	Объекты показа	Продолжительность	Наименование подтемы и перечень основных вопросов	Организационные указания	Методические указания
ул. Ленинские Горы, 1, Москва.	Аллея и фонтан перед главным входом со стороны Воробьевых гор, главный вход МГУ, территория перед скульптурными группами возле главного входа.	Главное здание МГУ, скульптурное оформление здания, бюсты возле главного входа, фонтан перед главным входом.	35-40 минут	Дата создания. Ранние проекты. Архитекторы и их судьбы. История строительства. Цель создания здания. Городские легенды, связанные со зданием.	Знакомство экскурсовода с группой происходит до начала экскурсии. Расстановка перед объектом показа. При желании можно обойти здание с другой стороны. После показа экскурсанты могут задавать вопросы.	Экскурсионная справка, описание, объяснение, панорамный показ. Зрительная реконструкция. Показ объектов из портфеля экскурсовода.
2. Смоленская-Сенная пл., д. 32/34.	Главный вход в здание МИД. Территория перед скульптурными группами возле главного входа.	Здание МИД и его скульптурное оформление.	20 минут	Дата создания. Ранние проекты. Архитекторы и их судьбы. История строительства. Цель создания здания. Городские легенды, связанные со зданием.	Расстановка перед объектом показа. После показа экскурсанты могут задать вопросы.	Экскурсионная справка, описание, объяснение, панорамный показ. Зрительная реконструкция. Показ объектов из портфеля экскурсовода.
3. ул. Садовая-	ул. Садовая-	Здание жилого	20 минут.	Дата создания.	Вниманию экскурсанта	Экскурсионная

Кудринская.	Кудринская перед жилым домом на Кудринской площади.	дома на Кудринской площади.		История строительства. Внешнее и внутреннее оформления. Городские легенды, связанные со зданием.	ов предлагает панорама Кудринской площади. После показа экскурсанты могут задать вопросы.	справка, описание, объяснение, панорамный показ. Показ объектов из портфеля экскурсовода.
4. ул. Садовая-Спасская.	ул. Садовая-Спасская перед высотным зданием на площади Красных Ворот.	Административное здание на площади Красных Ворот.	15 минут.	Дата создания. История создания. Судьбы архитекторов. Описание внутреннего оформления здания.	Вниманию экскурсантов предлагается панорама высотного здания. После показа экскурсанты могут задать вопросы.	Экскурсионная справка, описание, объяснение, панорамный показ. Показ объектов из портфеля экскурсовода.
5. Москва, Котельническая набережная, 1/15	Главный вход в здание высотного дома на Котельнической набережной. Территория перед скульптурными группами возле главного входа. Территория перед	Высотное здание на Котельнической набережной. Горельефы над арками, ведущими во внутренний двор. Вход в кинотеатр «Иллюзион».	25 минут.	Дата основания. Цель создания. История создания. Судьбы архитекторов. Городские легенды.	Расстановк а перед объектом показа. При желании можно обойти здание со стороны Подгорской набережной. После показа экскурсанты могут задать вопросы.	Экскурсионная справка, описание, объяснение, панорамный показ. Показ объектов из портфеля экскурсовода.

	арками, ведущими во внутренний двор.					
6. Петрозаводская ул., 5, Москва.	Вход в наземный вестибюль станции «Таганская-кольцевая». Станционный зал.	Наземный вестибюль станции «Таганская-кольцевая». Эскалаторный холл. Станционный зал и его декоративное оформление.	20 минут.	Дата постройки. История создания. Скульптурное оформление. Значение декоративных панно станционного зала для облика метрополитена.	Расстановка внутри объекта показа. После показа экскурсанты могут задать вопросы.	Экскурсионная справка, описание, объяснение. Показ объектов из портфеля экскурсовода.
7. Новослободская ул., 2, Москва	Станционный зал станции «Новослободская».	Станционный зал и его декоративное оформление.	20 минут.	Дата постройки. История создания. Скульптурное оформление. Значение витражей станционного зала для облика метрополитена.	Расстановка внутри объекта показа. После показа экскурсанты могут задать вопросы.	Экскурсионная справка, описание, объяснение. Показ объектов из портфеля экскурсовода.
8. Триумфальная площадь, Москва.	Станционный зал станции «Маяковская».	Станционный зал и его декоративное оформление.	20 минут.	Дата постройки. История создания. Скульптурное оформление. Значение	Расстановка внутри объекта показа. После показа экскурсанты могут	Экскурсионная справка, описание, объяснение. Показ объектов

				мозаичных панно станционного зала для облика метрополитена	здать вопросы.	из портфеля экскурсовода.
9. улица Пятницкая, 23, Москва.	Станционный зал станции «Новокузнецкая».	Станционный зал и его декоративное оформление.	20 минут.	Дата постройки. История создания. Скульптурное оформление. Значение мозаичных панно и горельефов станционного зала для облика метрополитена.	Расстановка внутри объекта показа. После показа экскурсанты могут задать вопросы.	Экскурсионная справка, описание, объяснение. Показ объектов из портфеля экскурсовода.

4. Паспорта объектов:

1. Главное здание Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова

Адрес: ул. Ленинские Горы, 1, Москва.

Датировка памятника: 1953 год.

Категория охраны: объект культурного наследия федерального значения.

Авторы проекта: Б. М. Иофан (смещен с должности), Л. В. Руднев, С. Е. Чернышёв, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков, В. Н. Насонов.

Описание и история: Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова – грандиозное сооружение, состоящее из 27 отдельных построек, самая известная из которых – главный корпус, высотой 235 метров. Легендарная высотка на Ленинских горах состоит из факультетов, главного актового зала и огромной библиотеки, музея и общежития для студентов и преподавателей. Высота главного здания — 183,2 м, со шпилем — 240 м, этажность центрального корпуса — 34.

Проект главного здания МГУ перешел от Б. Иофана в руки Л. Руднева. Причиной этому стал тот факт, что Б. Иофан – автор конечного проекта Дворца Советов, настоятельно предлагал построить «храм науки» у самой бровки Воробьевых гор, что стоило баснословных сумм. К тому же, специалисты в области оснований зданий установили, что основание при таком расположении будет неустойчивым. Поэтому, впоследствии, разработка проекта университета была передана Л. Рудневу.

Л. Руднев – специалист в области постройки зданий повышенной этажности, основываясь на архитектурных изысканиях Б. Иофана, создал композицию сооружения, состоящую из пяти объемов, один из которых является центральной высотной частью, а четыре других имеют более низкий объем и расположены симметрично. Все объемы венчают башенки. Вершина главного высотного объема – звезда, обвитая колосьями из желтого стекла.

Декоративное оформление фасадов принадлежит мастерской В. И. Мухиной, С. М. Орлова и Г. И. Мотовилова. Оно включает в себя классические колонны, арки, ратуши, статуи, рельефы, посвященные какой-либо теме, а также изображение символов советского государства в виде лепнины.

Работы по сооружению здания начались в 1948 году, а первый камень был заложен 12 апреля 1949 года. Строительство курировал Лаврентий Берия. Иосиф Виссарионович Сталин лично посещал строительную площадку. Именно он дал указание о конечной высоте шпиля.

Известен тот факт, что здание строилось силами нескольких тысяч заключенных, имевших строительные навыки, которые были амнистированы из мест лагерного типа.

Здание было построено в кратчайшие сроки. Началом работы университета является 1 сентября 1953 года. Именно тогда, после торжественного митинга, посвященного открытию ВУЗа в главном здании начались занятия.

2. Здание министерства иностранных дел РФ

Адрес: Смоленская-Сенная пл., д. 32/34

Датировка памятника: 1953 год.

Категория охраны: объект культурного и исторического наследия, регионального значения.

Авторы проекта: В. Г. Гельфрейх, М. А. Минкус.

Описание и история: Жемчужина Смоленской площади – здание Министерства иностранных дел, создавалось для помещения Министерств внешней торговли и иностранных дел Советского Союза. Центральный объем здания имеет высоту – 170 метров, а также увенчан шпилем, который, однако, не был предусмотрен в первоначальном проекте.

Архитекторам было поручено спроектировать несколько вариантов сооружения. Они должны быть различны по композиции, высотности (от 9

до 40 этажей). Это предпринималось для того, чтобы путем сравнения выявить наилучшее решение, отражающее высотность и композиционные приемы для внешнего и внутреннего облика. Позднее было выделено два основных проекта, претендующих на реализацию. В первом был ярко выражен фронт здания, его длина. Второй же был более высоким и был визуально направлен ввысь. Оба проекта были отправлены на одобрение правительства. Оба получили хвалебные отзывы, но, в конечном счете, был выбран второй вариант. Вариант был не только воплощен в жизнь, но и получил Сталинскую премию. Внешний облик здания напоминает собой, по мнению некоторых искусствоведов, традиции русского зодчества. В частности, к этому отсылает высотный объем здания, его постепенный ярусный силуэт, подобный высотным доминантам русских колоколен.

Передняя сторона здания облицована блоками из керамики, цокольная часть здания – красным гранитом. Фасад здания МИД украшает железобетонный герб Советского союза.

Скульптурное оформления здания принадлежит мастерской Г. И. Мотивилова и содержит лепнину, металлические решетки, каменные обелиски, расположенные перед главным входом. Здание также украшают высеченные цифры даты окончания строительства МИД – 1951 год.

Площадь здания составляет 65 000 м². Здание оборудовано скоростными лифтами, отделано дорогими породами мрамора и гранита, украшено витражами и металлическими решетками. В здании имеется подземный гардероб.

Вестибюль декорирован мраморными колоннами, мебель и декоративная отделка – дорогой тканью и породами дерева.

3. Жилой дом на Котельнической набережной.

Адрес: Москва, Котельническая набережная, 1/15

Датировка памятника: 1952 год

Категория охраны: Объект культурного наследия города Москвы. Памятник архитектуры регионального значения.

Авторы проекта: Д. Н. Чечулин, А. К. Ростковский

Описание и история: Высотка на Котельнической набережной одна из первых вступила в эксплуатацию. Центральный объем здания имеет высоту – 173 метра (26 этажей). Дом расположен у места, где река Яуза впадает в Москву-реку. Тем самым, дом замыкает перспективу Москвы реки в восточную от кремля сторону. Для того, чтобы построить такое грандиозное сооружение были снесены Большой и Малый Подгорные, Курносов и Свешников переулки. Центральный высотный объем здания, построенный в послевоенное время (1948-1952 гг.) примыкал к уже сооруженному до войны корпусу, выходящему на Москву-реку.

Жилой дом подразумевалось строить как своеобразный «город в городе». Именно поэтому, за исключением 700 квартир с потрясающим видом на Москву-реку и Кремль с одной стороны и на Швивую горку и Таганку с другой, в доме находятся различные магазины, кафе, кондитерские, кинотеатр «Иллюзион» и даже сберегательные кассы. В советское время во дворе здания находились также прачечные. Именно поэтому, жители дома на Котельнической имели под рукой все необходимое. К тому же, внутреннее убранство каждой квартиры включало в себя новейшие изобретения, такие как пылесосы, мусородробилки, кондиционеры, посудомоечные машины. Мебель была изготовлена из дорогих пород дерева и была обита роскошными тканями.

Архитектурный облик высотки подобен башням Кремля, колокольням Ивана Великого и Новодевичьего монастыря. Именно поэтому, по мнению главного архитектора Чечулина, высотка так органично вписалась в силуэт столицы. Помимо этого, высотка поддерживала сложившуюся структуру города в форме кольца.

Высотное здание на Котельнической набережной имеет пышное скульптурное убранство в виде обелисков, скульптурных групп и парапетов.

Удачной многие историки архитектуры называли форму здания в виде ярусной композиции с боковыми крыльями, выходящими на Яузую и Москву-реку.

Подножье основного объема высотки украшают скульптурные группы рабочего и колхозницы. Они держат в руках картуш с эмблемой советского союза – серпом и молотом. Декоративную стенку, размещенную над карнизом, венчающим высотное здание, расположены подобные скульптуры. Однако здесь они стоят рядом с корзинками с богатым урожаем плодов и фруктов. Ведущая роль в скульптурном оформлении здания принадлежит горельефам, украшающим арки, ведущие во двор. Подобно классическим сооружениям, где горельефы отображали назначение здания, высотка на Котельнической путем монументальной скульптуры отражала идеологию партии.

4. Жилой дом на Кудринской площади.

Адрес: Москва, Кудринская площадь, 1.

Датировка памятника: 1954 год

Категория охраны: Объект культурного наследия РФ.

Авторы проекта: М.В. Посохин, А. А. Мндоянц, конструктор М. Н. Вохомский

Описание и история: Сталинская высотка на Кудринской площади строилась как один из небоскребов, расположенных на Садовом кольце. Это воплощало задумку Сталина по обрамлению главной транспортной артерии столицы высотными зданиями. Высотка стала своего рода ориентиром города, его акцентом. Здание состоит из центрального (24 этажа, высота с башней и шпилем — 156 метров) и боковых корпусов по 18 жилых этажей.

Подразумевалось вписать здание в композицию Кудринской площади, тем самым взаимодействуя с окружающей средой. Этому поспособствовало пышное скульптурное оформление здания, которое «вписало» его в городскую перспективу.

В начале работы по возведению высотки, архитекторы разработали окружающую его площадь, взаимодействуя с близлежащими объектами. При проектировке здания, архитекторы предложили озеленить близлежащую к высотке территорию, тем самым связывая ее с зоопарком, который планировали строить рядом с направлением на юго-запад. Таким образом, высотный дом на Кудринской площади стал высотной доминантой близлежащего района Садового кольца. Архитекторам было запрещено заимствовать детали из зарубежных высотных зданий. Поэтому основным источником вдохновения для архитекторов «семи сестер» стали русские высотные композиции.

В облике здания можно найти мотивы русского национального зодчества. Главный высотный объем плавно переходит в остальную композицию здания и площади в целом. Высотка достаточно лаконичная. Скульптурное оформление этого дома выдержано и менее вычурно.

По проекту, а, в последствии, и по факту, в здании расположены 452 квартиры, кинотеатр, магазины. Высотка была оборудована самыми передовыми элементами для того времени. Среди них посудомоечные машины, электрические духовые шкафы, холодильники, мусоропроводы, большое количество встроенных шкафчиков, система «умного дома», которая позволяла регулировать температуру в квартире, а также пылесосы, телевизоры, радио, большое количество мебели из дорогих пород дерева. Квартиры в жилых высотках предназначались элите советского общества и оформлялись соответствующим образом. Они были столь хороши и богаты, что пресса не могла удержаться от красочных описаний, хотя здесь всюду проскальзывало присутствие расслоения общества, которое пыталось декларировать себя как равноправное.

5. Высотное здание на площади Красных Ворот.

Адрес: Москва, Садовая-Спасская улица, д. 21.

Датировка памятника: 1952 год.

Категория охраны: объект культурного и исторического наследия, регионального значения.

Авторы проекта: А. Н. Душкин, Б. С. Мезенцев.

Описание и история: Это здание имеет всего 18 этажей и уступает по величине гигантам подобной стройки – МГУ, гостинице «Украина» и высотному дому на Котельнической.

Конкурс на конечный проект высотки был закрытым. Автором конечного проекта был А. Н. Душкин – автор станций метро второй и третьей очередей в соавторстве с г. А. Симоновым.

Подобно остальным высоткам, здание венчают шпили. Каркас здания разделен пилястрами. В композиции здания можно увидеть как элементы классицизма, так и древнерусские мотивы. Высотный объем плавно переходит в боковые объемы с удивительно тонкими рельефами, что придает зданию торжественность. Как и остальные высотки, здание венчает шпиль, украшенный пятиконечной звездой. Эти шпили воплощали мечту Сталина о формировании нового высотного облика столицы.

Стоит отметить, что на месте этой высотки раньше находился дом, где жил Михаил Юрьевич Лермонтов.

Еще одним интересным фактом, касающимся строительства этого здания, является его баснословная дороговизна. При строительстве было использовано около 39 килограммов стали на один квадратный метр, что невероятно затратно. Это обуславливалось задуманной рамно-связевой схемой в конструкции здания.

Что касается предназначения, высотный дом на площади Красных Ворот – административное здание. Однако здесь присутствуют и жилые корпуса, преимущественно в боковых объемах высотки. Квартиры предназначались в основном для работников Министерства транспортного строительства СССР.

Одним из наиболее явных плюсов композиции здания является живописная панорама на Басманный район и Комсомольскую площадь, открывающаяся из сквера за высоткой.

В конструкции можно проследить влияние стилей барокко и классицизма. Об этом говорит активное использование барельефов,obelisks, эркеров.

6. Станция «Таганская-кольцевая».

Адрес: Петрозаводская ул., 5, Москва.

Датировка памятника: 1 января 1950 года.

Категория охраны: выявленный объект культурного наследия.

Авторы проекта: К. С. Рыжков, А. А. Медведев, при участии Л. Грипачевской.

Описание и история: Станция открыта в 1950 году в составе участка «Парк Культуры» — «Курская». «Таганская-кольцевая» — станция четвертой очереди московского метрополитена.

«Таганская» — пилонная станция глубокого заложения (глубина — 53 метра) с тремя сводами. Диаметр центрального зала — 9,5 метров. Пилоны плавно переходят в пестро украшенные лепными ромбами своды. Станционный зал украшает множество майоликовых панно в бело-голубой цветовой гамме. Главная тема оформления зала — прославление Красной Армии (Скульпторы Е. П. Блинова, П. М. Кожин, А. Г. Сотников, А. Д. Бержитская, З. С. Соколова). Здесь можно увидеть лепные профили артиллеристов, танкистов, летчиков, пехотинцев и т.д. Фоном для подобных панно является изображение фрагментов героического прошлого России.

При изготовлении станции использовались разные породы мрамора (преимущественно белый и черный), гранита.

Освещение зала составляют бронзовые люстры с элементами резного стекла. Осветительные приборы выполнены также в бело-голубой гамме.

Из утрат оригинального оформления станции можно выделить скульптурную композицию работы Е. П. Блиновой и П. А. Баландина, изображающую Сталина в окружении детей. Позднее, в 70-х годах панно было заменено на изображение Ленина и гербов республик Советского союза. В настоящее время и это панно ликвидировано в связи с перестройкой перехода.

7. Станция метро «Новослободская».

Адрес: Тверской район Центрального административного округа Москвы.

Датировка памятника: 30 января 1952 года.

Категория охраны: выявленный объект культурного наследия.

Авторы проекта: А. Н. Душкин, А. Ф. Стрелков.

Описание и история: Станция открыта 30 января 1952 года в составе участка «Курская» — «Белорусская». «Новослободская» – станция четвертой очереди московского метрополитена.

Конструкция станции — пилонная глубокого заложения (глубина — 40 метров) с тремя сводами. Диаметр центрального зала — 9,5 метров.

Пилоны станции плавно переходят в своды, расширенные кверху. Внутри пилонов находятся 32 витража с небольшими медальонами внутри, выполненные в Рижских мастерских по проекту Павла Корина. Тема оформления станции – картины мирной жизни советского народа. Среди них можно изображения архитектора, географа, художника, энергетика, музыканта и агронома. Остальные витражи украшают геометрические узоры, изображения растительности и звезд. Мозаичные панно обрамлены позолотой.

Станционные залы освещены лампами дневного света, которые не только делают пространство светлым, но и подчеркивают витражи. Так же в станционном зале имеются подвесные люстры.

При строительстве станции использовался Каркодинский мрамор различных цветов, гранит контрастных цветов, позолота; для витражей – стекла из Кафедрального собора Риги.

Торец станции украшает мозаичное полотно работы Павла Корина под названием «Мир во всем мире». На нем изображена женщина с ребенком на руках. В 50-х панно украшал также медальон с изображением лица Сталина. После развенчания «культа личности» Сталина, изображение заменили голуби.

8. Станция метро «Маяковская».

Адрес: Триумфальная пл., Москва.

Датировка памятника: 11 сентября 1938 года

Категория охраны: объект культурного наследия ЮНЕСКО. Памятник истории и культуры местного значения.

Авторы проекта: А. Н. Душкин.

История и описание: «Маяковская» – станция второй очереди московского метрополитена. Построена на Горьковском радиусе 11 сентября 1938 года. Является выявленным, ценным объектом культурного наследия.

Конструкция станции — колонная трёхсводчатая глубокого заложения (глубина заложения — 34 метра). Станция является первой в мире колонной станцией на такой большой глубине. Подобная конструкция позволила визуально расширить станционные залы.

Во время войны станция использовалась как бомбоубежище.

Архитектура станции – синтез стиля «ар-деко» и сталинского неоклассицизма.

При строительстве станции была использована нержавеющая сталь, уральский родонит, мраморовидный известняк «Садахло», диорит, белоголубой мрамор «уфалей», чёрно-оливковый мраморовидный известняк «давалу», желтоватый мрамор «газган», красный мрамор «салиети» и различные виды гранита.

Главное украшение станции – овалы ниши в центральном своде станционного зала. Внутри ниш находятся мозаичные полотна, выполненные по эскизам А.А. Дайнеки. Тематика мозаик – «Сутки страны Советов». Мозаики отражают труд советского народа. Здесь можно наблюдать и изображение стройки, плодородные почвы и богатые урожаи, изображения спортсменов и знамен советского государства. Иными словами советский люд на изображениях готовится к труду и обороне. Неотъемлемая часть в каждой мозаике – изображение неба. Это создавало дополнительное ощущение максимально открытого пространства под землей.

Мозаики освещены множеством светильников, что привлекает внимание смотрящего.

Многие критики утверждают, что подобное расположение мозаик – неудачный ход, так как они фактически исключены из общего архитектурного ансамбля.

Тем не менее, «Маяковская» – выявленный объект культурного наследия ЮНЕСКО, а проект станции в 1939 году получил Гран-при на Всемирной выставке в Нью-Йорке.

9. Станция метро «Новокузнецкая».

Адрес: улица Пятницкая, 23, Москва

Датировка памятника: 20 ноября 1943 года

Категория охраны: объект культурного наследия.

Авторы проекта: И. Г. Таранов, Н. А. Быкова, В. Г. Гельфрейх, И. Е. Рожин, при участии Г. С. Тосунова и Л. А. Шагуриной.

История и описание: «Новокузнецкая» – станция третьей очереди московского метрополитена, сооруженной в дни Великой Отечественной войны.

Конструкция станции — пилонная трёхсводчатая глубокого заложения (глубина заложения — 37,5 метров). Построена по типовому проекту.

Диаметр центрального зала — 9,5 метров, диаметр боковых залов — 8,5 метров.

Тема оформления «Новокузнецкой» сходна с темой оформления других станций третьей очереди. Она посвящена героическому подвигу советского народа на фронте. Пространство между пилонами и сводами занимает длинный скульптурный фриз, изображающий героические страницы истории страны. Так же, пилоны украшены металлическими щитами с изображением великих русских полководцев — Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьму Минина и Дмитрия Пожарского, Александра Суворова и Михаила Кутузова. Таким образом, авторы хотели отразить преемственность поколений. Основным предметом декора станции являются мозаичные полотна, украшающие свод станционного зала. Мозаичные полотна посвящены садоводам, сталеварам, машиностроителям, строителям, авиаторам, лыжникам и физкультурникам. Мозаики выполнены по эскизам А.А. Дайнеки и отражают героический труд советского народа в тылу. Также, станционный зал украшен мраморными скамейками-диванами.

При строительстве станции использовались прохоро-баландинский мрамор, тёмно-серый каркодинский мрамор, чёрный хорвиранский мрамор, темный известняк, красный гранит.

У станционного зала богатое освещение в виде торшеров, бра и бронзовых люстр.

5. Индивидуальный текст экскурсии

Вступление:

Добрый день, уважаемые жители и гости города. Сегодня мы с вами проведём увлекательную экскурсию по столице нашей необъятной родины. Тема нашей экскурсии: «Монументальная пропаганда в архитектуре Москвы». Вести экскурсию и отвечать на ваши вопросы будет экскурсовод – Косолапкина Дарья Сергеевна. Большая просьба, во время остановок далеко не отходить, держаться всем вместе, дорогу переходить аккуратнее. При соблюдении этих несложных правил наша экскурсия получится интересной и занимательной. По ходу экскурсии прошу вас ориентироваться по желтому указателю, который будет у меня в руках.

В ходе данной экскурсии мы ознакомимся с историей формирования облика Москвы первой половины XX века, а также углубим свои знания в области искусствоведения. Мы ознакомимся с историей советского неоклассицизма и узнаем, как повлияли на него элементы древнегреческой, древнеегипетской и древнеримской культуры. В ходе экскурсии, мы определим уровень влияния власти и лично Иосифа Виссарионовича Сталина на формирование облика столицы. Кроме того, мы окунемся в мир тайн и легенд, которыми окружены высотные здания и станции метрополитена.

Экскурсия будет состоять из двух частей: надземной и подземной. Первая часть экскурсии ознакомит вас с выдающимися памятниками архитектуры сталинского периода – знаменитыми столичными высотками. Наша экскурсия начнётся у главного здания МГУ имени Ломоносова на Ленинских горах, где мы сейчас находимся. Примерно через два часа первая часть экскурсии закончится у высотного дома на Котельнической набережной. Передвигаться мы с вами будем на автобусе. После окончания первой части экскурсии мы с вами переходим в метро и там будем любоваться подземными дворцами сталинской эпохи. Экскурсия по метро будет длиться около полутора часов, в течение которых вашему вниманию будут представлены подземные вестибюли станций Таганская-кольцевая,

Новокузнецкая, Новослободская, Маяковская. Экскурсия завершится в вестибюле станции Новокузнецкая. Во время экскурсии вы можете задать интересующиеся вопросы. Так же в вашем распоряжении будет время для самостоятельного осмотра объектов (около 10 минут на каждом).

Основная часть:

Итак, мы с вами находимся перед главным университетом страны. Самым ярким и представительным, конструктивно и идеологически завершенным, самым высоким, самым масштабным и самым сталинским стал комплекс дворца науки на Воробьевых горах – знаменитое здание Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. Его сразу начали величать дворцом, чаще храмом науки и образования.

Здание явилось подлинным гимном эпохе Сталина, воплощением великих достижений в образовании, науке, культуре, пропаганде советской идеологии, символом доступности образования и почетной роли преподавателей и ученых. Его уникальность состоит в том, что оно наиболее полно отразило сложность и неоднозначность своей эпохи. Необходимо отметить противоречивость этого сооружения – облик здания не только несет положительные и гуманные идеи, но и заявляет о силе власти, зависимости маленького человека от огромной государственной машины, о наличии бесплатной и бесправной рабочей силы, собранной для строительства. Это были как немецкие военнопленные, так и свои политические заключенные. Здание одинаково величаво и парадоксально во всем, даже в том, что для отделки использовались детали поверженного Храма Христа Спасителя. Они скрыты внутри, как глубинное русское духовное прошлое.

Изначально здание МГУ планировалось как мощный научный центр для развития фундаментальных дисциплин, проведения космических и ядерных исследований, которые контролировал Лаврентий Берия. Стояла задача повышения обороноспособности страны через науку и советский интеллектуальный потенциал. Именно сотрудники отдела ЦК партии, курировавшего науку, получили в 1948 году из Кремля задание: проработать

вопрос о постройке нового здания для МГУ. В соответствии с бюрократической, или канцелярской практикой того времени готовилась докладная записка уже совместно с ректором Университета – академиком А.Н. Несмеяновым. В ней впервые было выдвинуто предложение о возведении «храма советской науки». Через несколько дней у Сталина состоялось специальное совещание по «университетскому вопросу», и генералиссимус объявил свое решение о возведении для МГУ здания высотой не меньше 20 этажей на вершине Ленинских гор – чтобы был настоящий храм и его бы издалека было видно.

Строительству 26-этажного храма науки (180 м) придавалось самое большое значение: в проекте участвовали два действительных члена Академии архитектуры СССР – руководитель проекта Л.В. Руднев и С.Е. Чернышев, архитекторы П.В. Абросимов и А.Ф. Хряков. Каждый из них получил Сталинскую премию I степени.

Первоначально в проекте сооружения высоток только одно здание превышало МГУ и создатели его получили такую же премию – это 32-этажное административное здание в Зарядье напротив Кремля (275 м), строительство которого так никогда и не было осуществлено. Проект здания Университета сначала готовил известный советский архитектор Б.М. Иофан, разработавший небоскреб Дворца Советов, но за несколько дней до утверждения «в верхах» зодчего от этой работы отстранили. Посмотрите на это фото, здесь мы можем наблюдать ту самую высотку в Зарядье.

Однако, говоря о важных для потомков художественных и социальных противоречиях комплекса МГУ, следует отметить, что при всей очевидной монументальности и «властного» построения посредством пирамидальной структуры, здание Университета ассоциировалось у современников с обновленной Москвой, молодежью, молодыми героями, популярными монтажниками-высотниками.

В соответствии с пропагандистскими возможностями того времени с ударной стройки постоянно поступали репортажи, великолепно

подготовленные и проверенные ответственными работниками. Воспевался энтузиазм рабочих, их преданность делу Ленина и Сталина, рассказывалось о 3000 комсомольцах-стахановцах, которые возводят высотку. Однако в действительности здесь работало гораздо больше людей. Специально «под университет» в конце 1948 года в МВД был подготовлен приказ об условно-досрочном освобождении из лагерей нескольких тысяч заключенных, имевших строительные специальности.

Можно смело сказать, что «история градостроительства не знала еще сооружения громадного комплекса зданий, какой потребовался для университета». Все в нем рекордно и превосходно! Наконец-то сумели перегнать Америку с ее Колумбийским университетом!

Вместе с тем американцев с их небоскребами постоянно ругали, вспоминали впечатления М. Горького о посещении Нью-Йорка и о том, что он писал о небоскребах: «Квадратные, лишённые желания быть красивыми, тупые, тяжелые здания поднимаются вверх угрюмо и скучно. В каждом доме чувствуется надменная кичливость... своим уродством». Тот факт, что при проектировании и строительстве здания МГУ использовался лучший опыт из-за океана, старательно скрывали, но показывали, что советские постройки были и градообразующими, и удобными, и красивыми в окружении парков и скверов. «Поставленные на перекрестках американские небоскребы превращают улицы в дымные и мрачные ущелья, подавляют человека, набрасывают мрачную тень на все окружающее, лишают жителей последней капли человеческого достоинства». Современники видели красивую картину строительства Московского университета, а напряжение строителей оставалось за кадром.

Сталинская эпоха, как никакая другая, сумела сложить свою мифологию в сюжетах фильмов, живописных полотнах, а комплекс МГУ стал ярким выражением этих мифов, созданных по устоявшимся канонам и принципам.

Гигантский Храм науки с его центральной 32-этажной частью был обращен главным фасадом к Москва-реке, к Кремлю. Именно так когда-то строились монастыри вокруг Москвы - лицом к главному городу своего подчинения. Они были и остаются главными форпостами духовности, культуры, образования. Они строились как мощные фортификационные сооружения, оборонявшие православие и жителей города от врагов-иноверцев.

В 1935 году в соответствии с Генеральным планом реконструкции Москвы, из центра города в Юго-западный район столицы должна была протянуться широкая магистраль – от Кремля, как от идеологического и властного центра, до Московского университета, как идеологического проводника идей молодым послушникам режима. На пересечении его с Москвой-рекой намечалось сооружение мостов. Этот будущий проспект отчетливо виден на Генеральном плане развития Москвы с портретами Сталина и Кагановича. Но план не был осуществлен.

Особенно тщательно проектировался парадный подъезд к Дворцу науки, который открывается взору издалека. Можно легко себе представить, какие шествия планировал Сталин, глядя на скульптурный фриз работы Г.И. Мотовилова над колоннадой входа, отображающий торжественный марш представителей советской страны – ученых, архитекторов, строителей, рабочих, колхозников, несущих знамена и отбойные молотки, модели самолетов и проектную документацию в рулонах, горны и барабаны, снопы пшеницы и огромные детали машин, а самое главное – книги – то по одной, а то и целыми стопками. Это марш к новым знаниям, к новому зданию самого главного советского университета, который строила вся страна, потому герои этого фриза одеты в национальные костюмы советских республик.

Главное здание должно было отражаться в огромной глади искусственного водоема с фонтанами в окружении газонов и узорчатых цветников. Вода всегда имела для человека большое культовое, социальное, медицинское и возрождающее значение. Вспомним римские термы, обряд

крещения, русские сказки с живой и мертвой водой. Оздоровительный характер воды был оценен в полной мере только в XIX веке. Храм науки XX века не мог обойтись без резервуаров, фонтанов и источников. Впоследствии содержать их оказалось очень дорого, и теперь они неведомыми и загадочными сооружениями прячутся среди разросшихся кустов сирени и боярышника. В комплексе МГУ просматривается как культовое отношение к воде, так и

чисто практическое – оздоровительное. В 30-е годы разрабатывалась концепция массового оздоровления молодого поколения, которая так полно нашла отражение в этом проекте с его фонтанами и бассейнами.

Пройдемте немного вперед, к этим замечательным бюстам. Чтобы подчеркнуть особое значение российской фундаментальной науки, в скверах перед зданиями химического и физического факультетов были установлены памятники великим ученым Д.И. Менделееву, А.М. Бутлерову, А.Г. Столетову, П.Н. Лебедеву. Как мы можем заметить, они представляют собой сидящие фигуры ученых, отлитые в чугуне, на прямоугольных гранитных постаментах. На территории МГУ находятся скульптуры «отца русской авиации» Н.Е. Жуковского (автор – М.Г. Манизер) и великого математика Н.И. Лобачевского, созданные во время строительства самого здания.

А теперь пройдем к главной скульптуре, украшающей территорию университета. Со стороны клубной части на цилиндрическом пьедестале из светло-серого гранита с широким карнизом и ступенчатым, круглым в плане основанием стоит бронзовая фигура первого русского академика и основателя Университета. Мы можем увидеть здесь постамент, украшенный бронзовыми деталями: тремя профилированными поясами, охватывающими его цилиндрическую часть сверху и снизу, и доской-картушем, обвитой лаврами, с надписью: «Михаил Васильевич Ломоносов. 1711-1765».

Здесь же, рядом, можно увидеть главный фонтан МГУ. По обеим сторонам главного фонтана установлены гранитные бюсты величайших русских ученых, настраивая входящих на стройный образовательный

процесс, революционность преобразований и особенный характер российской национальной научной мысли: это изображения Ломоносова, Лобачевского, Герцена, Чернышевского, Менделеева, Попова, Тимирязева, Мичурина, Жуковского, Павлова, Докучаева и Чебышева – исключительно русских ученых. В создании столь невиданного и масштабного проекта увековечения обликов ученых в граните принимали участие скульпторы многих союзных республик.

Это воплощение синтеза культовых построек древности, а особенно Египта, которым посвящались статьи сталинского периода, побуждая зодчих использовать архитектуру, скульптуру, монументальную живопись, способную в этом взаимодействии наиболее сильно воздействовать на зрителей, формировать их сознание и призывать к новым свершениям. В эстетическом оформлении Аллеи ученых очевидна интерпретация эмоционального решения Карнакского храма в Луксоре, где «зритель, захваченный Аллей сфинксов в своем последующем движении, направляется по строго прямолинейной траектории во внутреннее пространство храма».

Аллея ученых ведет в храм науки и образования, главный вход которого охвачен двумя пандусами.

По обеим сторонам широкой парадной лестницы мы с вами можем увидеть две сидящие скульптурные фигуры юноши и девушки, созданные коллективом, который возглавляла Вера Игнатьевна Мухина. Огромные фолианты в руках этих строгих и статических фигур навевают образ древней книги знаний, в которой заключены все сакральные тайны мира. Это почти египетское воспроизведение застывшей божественной вечности. Ни одна складка в одеждах, ни одна страница книги не шелохнется. Мухина, могучая женщина-скульптор, очень любила представлять вечность и непоколебимость.

Парадный и торжественный характер главному входу в целом придают и ростральные колонны, украшенные знаменами, напоминающими книги в виде символов приобретенных знаний. За ними, слева и справа – два

огромных «ростральных» обелиска, украшенных знаменами, которые смотрятся как раскрытые книги, символизируя покорение знаний. Они были возведены по примеру триумфальных колонн с носовой частью поверженных кораблей, которые имели обыкновение устанавливать древние римляне.

Первая такая колонна была сооружена на форуме в Риме в честь победы над карфагенянами в морском сражении при Милах в 260 году до н.э. При Петре I в 1810 году на Васильевском острове в Петербурге также были возведены ростральные колонны перед зданием Биржи зодчим Тома де Томоном.

И пандусы, и протяженные лестницы главного входа МГУ ведут к трем грандиозным дверям, которые скрываются за могучим портиком с колоннадой. Дубовые двери, тяжелые, выполненные в храмовой стилистике, отделаны литой бронзой, которая в символах и лаконичных названиях повествует о разных направлениях науки.

Как говорили в советское время, здание имеет в плане букву «ж», а по сути, оно похоже на священного жука-скарабея, где пандусы это усы скарабея, направленные на кремлевское солнце. План главного здания вместе с корпусами химического и физического факультетов несет еще один храмовый смысл. Главный фасад МГУ с пандусами открыт для всех, но клубная часть расположена в очень закрытом дворе. В храм могут войти посетители и удивиться, но приобщиться к сакральным знаниям могут только избранные и самые достойные. Расположение механико-математического факультета в главном здании – утверждение значения математики как основы всех точных наук и самой архитектуры. Здесь же геологический и географический факультеты, воплощающие безграничность Родины, места обитания великого народа и скрытых в ее недрах богатств. В устойчивой и комфортной середине дворца на 9-м этаже располагается механизм управления наукой и образованием и администрация всего колоссального комплекса – ректорат МГУ. Еще выше с 24-го этажа по 28-й сконцентрировались научные знания о Земле, воде, атмосфере, почвах,

животных и Человеке – это уникальный Музей землеведения, объединивший результаты открытий и экспедиций, творения живописцев и скульпторов. В тиши его залов изваяния ученых в бронзе и камне взирают на витрины, представляющие их труды в интерпретации наших современников. Сокровища Музея «охраняют» четыре сидящих колосса крестьянок и рабочих. В их огромных руках мирные колосья и молоты представляются мифическим оборонительным оружием. Как и положено бутафорским инсталляциям, они полые внутри, имеющие двери и окошки для проветривания. Их полые тела покрыты мелкой мозаикой, которую не видно снизу, только вблизи.

Газета «Московская правда» подробно, в деталях, освещала ход строительства, но в номере за февраль 1952 года можно было прочесть, что «у самого основания венчающего шпиля высятся четыре огромные скульптуры рабочих и колхозниц. Каждая из фигур выполнена из литого камня группой художников под руководством лауреата Сталинской премии Бабурина, достигает 7 метров и хорошо видна с земли».

К наиболее скрытым и удивительным помещениям МГУ можно отнести зал совещаний на 32-м этаже. Он планировался как место торжественных собраний самых из самых – научной элиты Страны Советов – под сенью вечно светящейся красной звезды под куполом этого святилища.

Но выше всех скульптур рабочих и колхозниц или студентов, приехавших учиться по заводской или колхозной путевке, вознесен государственный герб СССР из вечной нержавеющей стали. Над портиком здания расположен скульптурный орнамент в виде развернутого свитка с бронзовым изображением ордена Ленина, которым награжден Московский государственный университет. Здесь же начертаны слова Конституции: «Граждане СССР имеют право на образование».

Взгляните на скульптурные группы студентов у портика университетского клуба. Они исполнены бригадой скульптора С.М. Орлова, в целом более реалистичны, чем те, которые установлены у главного портала.

Их художественный образ формирует большее количество деталей. Книги как символ знаний и дорог, которые эти знания открывают вполне реальны и соразмерны по масштабу с самими фигурами молодых людей. Сноп спелой пшеницы в руках студентки подтверждает ее правильное происхождение «из крестьян», а глобус, на который опирается студент, не дает забыть об идеях мировой революции.

Поражает глубочайшая продуманность всего комплекса, его символичность и аллегоричность: за двадцать лет тоталитарной власти архитекторы научились кратко и между строк выражать свои мысли и действовать быстро. Весь комплекс был построен в рекордно короткие сроки при объеме только главного здания в 1 370 тысяч кубических метров с его более чем 22 тысячами различных помещений, в том числе около 15 тысяч жилых.

Для оформления комплекса была создана специальная Художественная комиссия МГУ имени М.В. Ломоносова во главе с председателем профессором А. Киселевым, который опубликовал подробные материалы о деятельности Комиссии в 1952 году: «Планировка университета как дворцового ансамбля, естественно привела к необходимости высокохудожественного оформления помещений. Картины, скульптура, мебель, осветительные приборы, занавеси, паркет, фурнитура, словом, все детали убранства должны отличаться единством и цельностью стиля. В убранстве университета нужно отобразить глубокий идейный смысл монументального сооружения Сталинской эпохи». Жилым помещениям уделялось особое внимание. Для ученых, преподавателей и студентов старались создать максимально удобные для учебы и науки комнаты. Профессора получали полностью оборудованные квартиры с кухней, спальней, кабинетом, столовой, гостиной. Количество комнат зависело от статуса ученого.

Вообще идея образования строителей, завершение их учебы в средней школе, подготовка и поступление в университет пропагандировались в

прессе. Это отвечало идеологии, отраженной в камне – рабочим и крестьянам дорога открыта к знаниям. Газеты и журналы пестрели портретами строителей, прокладчиков, укладчиков, каменщиков, но архитекторов, оформителей и скульпторов практически не показывали и не называли. На открытии вскользь упомянули Льва Руднева с его командой.

Сами корпуса физического и химического факультетов, находящиеся перед нами, добавляют еще большей массивности и грандиозности проекту и в тоже время ограничивают весь дворец-храм, придавая ему замкнутый углубленный характер для занятий науками. Не случайно здание биофака вынесено в отдельную композицию с его садами, лабораториями и опытными посадками. Это особая обитель науки, требующая близости к природе и земле.

В литературе и прессе 50-х годов постоянно упоминалось о превосходстве дворца на Ленинских горах в сравнении с классическими и ампирами московскими образцами. Храм науки поражал своих посетителей не только внешним видом, но и интерьерами, где паркет из ценных пород дерева соперничал с паркетом Останкинского дворца, построенного графом Шереметевым в XVIII веке, а стены отделаны мрамором нежных светлых тонов, пол выполнен из разноцветного полированного гранита.

Сравнение и соревнование со старинными дворцами наблюдалось даже при описании современных скоростных лифтов, от которых зависела жизнь Университета. Стены лифтового зала облицованы красным и белым мрамором, добытым в Салиэти (на Кавказе) и Коелге (на Урале). В обоих концах «передних» лифтового зала находятся парадные лестницы со ступенями и точеными балясинами из белого мрамора, цоколь их темно-красный, выше – серые мраморные филенки из сванетского мрамора и розовые, красные – из мрамора Тагильского месторождения. Сочетание беломраморных лестниц с нарядными стенами создает яркую цветную композицию.

Возможность концентрации ресурсов позволила собрать все эти бесценные породы камня и дерева для дворцового интерьера, а дворцовый характер подчеркивался парадными помещениями. В фойе второго этажа – расписные плафоны: красные с белым. Фриз помещения украшен мраморной флорентийской мозаикой с изображением 16 портретов выдающихся деятелей мировой науки, созданных по эскизам художника А.И. Дейнеки. Паркет из ценных пород дерева выполнен по специальному рисунку искусными мастерами. Контрастно с такими интерьерами выглядели скромные и не очень удобные служебные помещения – своего рода закулисы сталинских постановок.

Взгляните на фотографии внутреннего убранства актового зала. В архитектурном плане актовый зал должен был перенять лучшие традиции классических залов Москвы, но при этом в духе времени превзойти их по всем показателям. Двадцать шесть белых колонн, окружающих его с трех сторон, роднят его с творением гениального М.Ф. Казакова – с Колонным залом Дворянского собрания. Но соревнование на ширину, высоту, количестве колонн актовый зал выиграл: «...он так велик, что в нем уместится весь Колонный зал Дома союзов, червонным золотом отливает обивка 1600 кресел», – писал журнал «Огонек» в 1953 году, незадолго до начала первого учебного года. Сама суть элитарности выражена в этом величественном проекте – зал МГУ, как и Колонный зал Дворянского собрания, тоже создавался для элиты общества – академической. Современные авторы указывали на «благородную простоту» его, но эти высказывания – кокетливая политика того времени. Никакой простотой это огромное торжественное помещение с его лепниной на потолке, с роскошными люстрами, напоминающими все те же хорошо нам известные колосья, конечно, не отличается. В духе дворцового дизайна золоченые капители образуют галерею, расположенную несколько выше партера, а стены затянуты золотистой штофной тканью. Залу очень повезло в перестроечные годы, когда огульно сносились памятники революционерам и

членам советского правительства, не было уничтожено громадное, площадью в сто квадратных метров, мозаичное панно с красными знаменами, развевающимися на золотом фоне – работа большого мастера масштабной мозаики Павла Корина – «Строй знамен». По бокам живописно-триумфального полотна расположены строгие мраморные барельефы Маркса и Энгельса с одной стороны, и Ленина – с другой. Когда-то здесь же находился и барельеф Сталина. Пережили перестройку рельефы из накладных бронзовых букв, воспроизводящих отдельные высказывания Ленина и Маркса о науке. Высказывание Сталина исчезло после развенчания культа его личности. В день открытия актовый зал украшала скульптура Сталина работы И.В. Томского. По известным нам причинам просуществовала она недолго.

Несмотря на спешность постройки и оформления, зал получил прекрасную акустику. Он вмещает в себя полторы тысячи человек в партере и 600 на галереях.

Схожий дворцовый подход имеет клуб и его фойе, напоминающее дворцовые балльные помещения. Зрительный зал клуба по своей идее можно сравнить с домашними театрами Юсуповых и Шереметевых, которые любили поражать матушку Екатерину. Здесь та же традиционная обивка плюшем, на фоне беловатой окраски стен, огромная люстра и лепнина. В эпоху 50-х годов XX столетия никто не задумывался о том, как это будет все трудно содержать в 90-е годы.

В духе времени Университет организовывал не только учебные занятия и научные исследования, но и привлекал широкие массы студенчества с художественной самодеятельностью и спортивными мероприятиями, обеспечивая организованный досуг. Многоплановость и контролируемая многоукладность отчетливо отразились в архитектуре этого уникального храмового комплекса.

Сталин и Берия держали строительство под неусыпным контролем, но первый не дожидаясь его открытия в сентябре 1953 года, а второй уже к этому

времени был арестован или, как некоторые историки утверждают, убит новой властью. Через два года по приказу Н.С. Хрущева подобное грандиозное

строительство прекратилось, да и бесплатной рабочей силы больше не стало. Эпоха египетских пирамид еще раз уходила в прошлое. Высотное здание МГУ – это одновременно и итог, и прощание со Сталинской эпохой.

Рассмотрев главное образовательное здание столицы, мы отправляемся к зданию Министерства иностранных дел. Попрошу вас пройти на свои места в автобусе.

Жемчужина Смоленской площади – здание Министерства иностранных дел, создавалось для помещения Министерств внешней торговли и иностранных дел Советского Союза. Центральный объем здания имеет высоту – 170 метров. Проект здания повышенной этажности принадлежит В. Гельфриху и М. Минкусу. Во время проектирования, местность еще не была застроена. А. Щусев, будучи в то время консультантом по вопросам размещения сооружений и застройке Москвы, предложил соорудить в этом месте высотную доминанту. Таким образом, она зрительно обозначала дорогу в сторону Бородинского Моста. Архитектор В. Гельфрих высказал свое недовольство этим решением. Однако в спор вступился непосредственный куратор строительства сталинских высоток – Д. Чечулин. Он говорил: «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. Цуко 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 знающий человек».

Архитекторам было поручено спроектировать несколько вариантов сооружения. Они должны быть различны по композиции, высотности (от 9 до 40 этажей). Это предпринималось для того, чтобы путем сравнения выявить наилучшее решение, отражающее высотность и композиционные приемы для внешнего и внутреннего облика. Но сами архитекторы долго колебались, поскольку не могли выявить окончательный облик высотки. В последующем этапе архитекторы трудились уже над двумя вариантами построения. В первом был ярко выражен фронт здания, его длина. Второй же был более высоким и был визуально направлен ввысь. Оба проекта были отправлены на одобрение правительства. Оба получили хвалебные отзывы, но в конечном счете, был выбран второй вариант. Вариант был не только воплощен в жизнь, но и получил Сталинскую премию. Внешний облик здания напоминает собой, по мнению некоторых искусствоведов, традиции русского зодчества. В частности, к этому отсылает высотный объем здания, его постепенный ярусный силуэт, подобный высотным доминантам русских колоколен. Архитекторы предполагали соорудить здание, четко просматривающееся среди окружающей местности. Оно должно быть высоким, и стать высотной доминантой района, омываемой ветрами. Для того, чтобы здание выглядело органично среди окружающих домов, архитекторы сделали его терассообразным. Иными словами, этажность прибавлялось постепенно. Четыре башни, венчающие здание, придают облику торжественность. Подобным образом на здании расположены обелиски.

Архитектура МИД выражает стремление зодчих к созданию пафосного сооружения. Об этом говорит торжественный главный вход, обилие декоративных элементов в облике. Не только внешний, но и внутренний

облик выражает помпезность и праздничность. В оформлении интерьеров использовались различные породы камня, бронза, дорогостоящие ткани и различные породы дерева. Подобная декорация здания – прямая отсылка к господствующей идеологии. Однако, сравнивая здание МИД с другими высотками, можно сделать вывод, что здесь гораздо меньше архитектурных излишеств, с которыми так рьяно стал бороться Хрущев после смерти вождя.

Однако много разговоров было и по поводу недостатков высоты. К примеру, многим не по душе было завершение здания шпилем, поскольку этим здание противопоставляло себя внешнему облику Садового Кольца, на котором оно располагается. Однако в этом совершенно нет вины проектировщиков. Шпиль приказал построить «великий зодчий коммунизма» – Иосиф Виссарионович Сталин, незримо руководивший всем строительством в период 1930–1950 годов. Сами архитекторы предполагали закончить облик прямоугольной башней, дабы не выделять его из окружающей среды. Но желание Сталина всегда было главнее. К тому же, прихоть Сталина не только выявляла неорганичность в композиции здания, но еще и вынудила архитекторов перестраивать окружающий его архитектурный ансамбль. К тому же, здание украшено бутафорскими пилонами, лишней раз подчеркивающими излишнюю монументальность и помпезность. Однако, поскольку здание было правительственным, оно отражало мощь государства, приветствуя посещающих центр города со стороны Бородинского моста.

Но, несмотря на все недоработки, здание имеет торжественный вид, гораздо более сдержанный, нежели облики других высоток. Скульптурное оформление включает в себя лепнину, каменные обелиски и металлические элементы.

Дорогие экскурсанты, прошу вас пройти на свои места в автобусе. Сейчас мы направляемся к знаменитой высоте на Котельнической набережной. По мере продвижения мы с вами увидим высотный дом на

Кудринской площади и административное здание на площади Красных Ворот.

Итак, друзья, мы двигаемся в с вами по Садовому кольцу и я хотела бы вам рассказать о жемчужине Садового кольца и Красной Пресни – высотке на Кудринской площади.

Сталинская высотка на Кудринской площади строилась как один из небоскребов, расположенных на Садовом кольце. Это воплощало задумку Сталина по обрамлению главной транспортной артерии столицы высотными зданиями. Главный архитектор Посохин в своей книге «Архитектура окружающей среды» писал о том, что высотка стала своего рода ориентиром города, его акцентом. Подразумевалось вписать здание в композицию Кудринской площади, тем самым взаимодействуя с окружающей средой. Этому поспособствовало пышное скульптурное оформление здания, которое «вписало» его в городскую перспективу.

В начале работы по возведению высотки, архитекторы разработали окружающую его площадь, взаимодействуя с близлежащими объектами. При проектировке здания, архитекторы предложили озеленить близлежащую к высотке территорию, тем самым связывая ее с зоопарком, который планировали строить рядом с направлением на юго-запад. Таким образом, высотный дом на Кудринской площади стал высотной доминантой близлежащего района Садового кольца. Архитекторам было запрещено заимствовать детали из зарубежных высотных зданий. Поэтому основным источником вдохновения для архитекторов «семи сестер» стали русские высотные композиции.

Многие идеи проектировщиков высотки так и остались на бумаге. Виной тому стала смерть «великого зодчего коммунизма» Иосифа Сталина. Новая власть не стала дальше разрабатывать проект зоопарка.

Прошу вас посмотреть налево. Мы с вами проезжаем сейчас именно мимо этого дома. Здесь мы задержимся на пять минут, чтобы рассмотреть здание получше.

Высотный дом стал акцентом, ориентиром в активно реконструируемом районе Красной Пресни. Небоскреб стал «жемчужиной» площади, однако это все же обрекло его стать заложником окружающей местности.

В облике здания можно найти мотивы русского национального зодчества. Главный высотный объем плавно переходит в остальную композицию здания и площади в целом. Высотка достаточно лаконичная. Скульптурное оформление этого дома выдержано и менее вычурно.

По проекту, а, в последствии, и по факту, в здании расположены 452 квартиры, кинотеатр, магазины. Высотка была оборудована самыми передовыми элементами для того времени. Среди них посудомоечные машины, электрические духовые шкафы, холодильники, мусоропроводы, большое количество встроенных шкафчиков, система «умного дома», которая позволяла регулировать температуру в квартире, а также пылесосы, телевизоры, радио, большое количество мебели из дорогих пород дерева. Квартиры в жилых высотках предназначались элите советского общества и оформлялись соответствующим образом. Они были столь хороши и богаты, что пресса не могла удержаться от красочных описаний, хотя здесь всюду проскальзывало присутствие расслоения общества, которое пыталось декларировать себя как равноправное.

Друзья, мы с вами подъезжаем к еще одной из семи сестер – высотке на площади Красных Ворот. Обратите свое внимание на ее композицию. Сейчас мы остановимся и сможем поговорить про эту высотку поподробнее.

Это здание имеет всего 18 этажей и уступает по величине гигантам подобной стройки – МГУ, гостинице «Украина» и высотному дому на Котельнической.

Конкурс на конечный проект высотки был закрытым. Автором конечного проекта был А. Н. Душкин – автор станций метро второй и третьей очередей в соавторстве с г. А. Симоновым. О Душкине мы с вами поговорим

позднее. Однако отношения между архитекторами были достаточно напряженными по свидетельствам современников.

Но вернемся к внешнему виду здания. Подобно остальным высоткам, здание венчают шпили. Каркас здания разделен пилястрами. В композиции здания можно увидеть как элементы классицизма, так и древнерусские мотивы.

Высотный объем плавно переходит в боковые объемы с удивительно тонкими рельефами, что придает зданию торжественность.

Как и остальные высотки, здание венчает шпиль, украшенный пятиконечной звездой. Эти шпили воплощали мечту Сталина о формировании нового высотного облика столицы.

Стоит отметить, что на месте этой высотки раньше находился дом, где жил Михаил Юрьевич Лермонтов.

Еще одним интересным фактом, касающимся строительства этого здания, является его баснословная дороговизна. При строительстве было использовано около 39 килограммов стали на один квадратный метр, что невероятно затратно. Это обуславливалось задуманной рамно-связевой схемой в конструкции здания. Однако нельзя спорить о прочности этого объекта. Высотка построена на века.

Что касается предназначения, высотный дом на площади Красных Ворот – административное здание. Однако здесь присутствуют и жилые корпуса, преимущественно в боковых объемах высотки. Квартиры предназначались в основном для работников Министерства транспортного строительства СССР.

Одним из наиболее явных плюсов композиции здания является живописная панорама на Басманный район и Комсомольскую площадь, открывающаяся из сквера за высоткой.

В конструкции мы с вами можем проследить влияние сталей барокко и классицизма. Об этом говорит активное использование барельефов, обелисков, эркеров. Ну а мы тем временем двигаемся дальше.

Дорогие экскурсанты, мы с вами находимся у одной из самых удачных по внешнему виду высоток – высотки на Котельнической набережной. Она одна из первых вступила в эксплуатацию. Центральный объем здания имеет высоту – 173 метра. Дом расположен у места, где река Яуза впадает в Москву-реку. Тем самым, дом замыкает перспективу Москвы реки в восточную от кремля сторону. Автор проекта – маститый архитектор Чечулин. Как он выглядел, вы можете посмотреть на этом фото. Именно он курировал строительство всех сталинских высоток. Чечулин является лауреатом Сталинской премии за проект административного здания в Зарядье – восьмой «сестры», которое так и не было построено

Проект небоскреба на Таганке зародился в уме Чечулина еще в довоенный период. Высотный дом на Котельнической набережной стал не только архитектурной доминантой, визуально подчеркивающей место слияния Яузы с Москвой, но также является продолжением ансамбля Дворца Советов. Боковая часть дома была построена еще до войны, а после утверждения проекта высотки, была включена в композицию дома как боковое крыло.

Поскольку сохранить силуэт старой столицы в эпоху нового, передового государства невозможно, Чечулин размышлял о том, как модернизировать облик Москвы в соответствии с традициями и ее исторически сложившимся характером. Во время работы над проектом дома на Котельнической набережной, некоторые архитекторы предлагали построить здание малой этажности, тем самым не перекрывая облик старых церквей на Таганке и Швивой горке. Чечулин же категорически не согласен был с подобным предположением. Поскольку Генеральный план реконструкции столицы выявил возможность строить дома повышенной этажности, Чечулин предложил свой проект дома на стрелке Яузы и Москвы (совместно с А.Ростоковским). Проект двадцатипятиэтажного здания не просто понравился власти. Чечулину порекомендовали увеличить число

этажей, дабы поднять силуэт высотки ввысь. Сталинские высотки вдохновлялись традициями национальной архитектуры.

Чечулин в своих мемуарах утверждал, что архитектурный облик высотки подобен башням Кремля, колокольням Ивана Великого и Новодевичьего монастыря. Именно поэтому, по его мнению, высотка так органично вписалась в силуэт столицы. Помимо этого, высотка поддерживала сложившуюся структуру города в форме кольца. Воспоминания Чечулина интересны тем, что он напрямую говорит о существенном недостатке сталинской архитектурной политики – уничтожении архитектурного наследия. Но, тут же он говорит о том, что высотка – продолжение облика столицы. Сохранение облика – спорный момент, иначе зачем новая власть снесла Сухаревскую башню, Храм Христа Спасителя и другие святыни, которые были жемчужиной дореволюционного облика Москвы. Изучая мемуары почти каждого советского зодчего, можно наткнуться на слова «приказали», «порекомендовали», «посоветовали». Тем самым, в очередной раз можно сделать вывод, что конечный облик требовал непосредственного одобрения власти, поскольку ее архитектурные решения явились одним из основных элементов монументальной пропаганды.

Но часто, архитекторы жалели о своих проектах и о жертвах, которые были положены ради социалистического строительства. К примеру, тот же Чечулин впоследствии сожалел о содеянном им, ведь для осуществления его проекта в Зарядье была расчищена значительная территория Китайгородского района. Однако, здание все же не было построено.

Ко всему прочему, строительство высотки было очень дорогим. Квадратный метр в здании обходился власти в 5470 рублей – баснословные суммы для нищей послевоенной Москвы. Однако архитектор, рассуждая о затраченных средствах, принимал во внимание то, что вместо такого пышного сооружения можно было построить десяток унылых зданий. Но необходимо было понимать, что затраченные средства обеспечивают высочайшее качество сооружения. К тому же, высотки невероятно

представительно выглядят, а это являлось одной из главных задач, которые стремилось решить правительство. Таким образом, «Семь сестер» – это неотъемлемая часть архитектурного облика советской Москвы.

Высотное здание на Котельнической набережной имеет пышное скульптурное убранство в виде обелисков, скульптурных групп и парапетов. Предлагаю вам подойти ближе и посмотреть на скульптурное убранство здания. Удачной многие историки архитектуры называли форму здания в виде ярусной композиции с боковыми крыльями, выходящими на Яузу и Москву-реку. Здание имеет развитую инфраструктуру: здесь находятся 700 квартир, кинотеатр «Иллюзион», сберегательная касса, гастроном. Таким образом, для жителей высотки были предложены всевозможные удобства.

Как уже говорилось раньше, здание отличалось от первоначального проекта повышенной этажностью и большей вытянутостью. Первые пять этажей облицованы гранитом, что позволяет образовать дому мощный цоколь. Главным эстетическим преимуществом данного здания является его ступенчатый силуэт, который позволял органично вписать высотку в окружающий район с богатым архитектурным прошлым. Недостатком в постройке является то, что она все таки закрыла Таганский холм. Исчезли перспективы, которые открывались с моста на Таганку. К тому же, Яуза кажется совсем маленькой и незначительной, соседствуя с такой высотной доминантой.

Наглядным свидетельством «культы личности» Сталина стали надписи на стеклах, нацарапанные заключенными «строили ЗЭКи». Заключенные и правда принимали особое участие в строительстве. Конвоиры не поднимались высоко, боясь быть скинутыми.

Здание имеет пышное внутреннее и внешнее убранство. Подножье основного объема высотки украшают скульптурные группы рабочего и колхозницы, которых мы можем видеть над головой. Они держат в руках картуш с эмблемой советского союза – серпом и молотом. Декоративную стенку, размещенную над карнизом, венчающим высотное здание,

расположены подобные скульптуры. Однако здесь они стоят рядом с корзинками с богатым урожаем плодов и фруктов. Ведущая роль в скульптурном оформлении здания принадлежит горельефам, украшающим арки, ведущие во двор. Подобно классическим сооружениям, где горельефы отображали назначение здания, высотка на Котельнической путем монументальной скульптуры отражала идеологию партии. Прошу вас подойти к ближайшей арке. Этот горельеф, ближайший к Яузе, украшает гипсовая скульптурная композиция «Материнство», показывающая женщину с маленьким ребенком на руках, обнимающую старшего сына-пионера. Над этой счастливой картиной расположен рельеф, отражающий счастливое советское детство. Рельеф венчают даты постройки дома и лепные цветы. Дети радуются жизни, учатся, занимаются спортом и общественно-полезным трудом. Этот рельеф является наглядным подтверждением слов Сталина: «Жить стало лучше, жить стало веселее!». Арки на противоположной стороне венчают два других гипсовых рельефа «Сельское хозяйство» и «Встреча победителей», посвященных мирному труду и созиданию, воспитанию патриотов родины. На первом рельефе изображены колхозницы с урожаем и колхозники с орудиями труда, дети несут цветы. Второй рельеф изображает работников, приветствующих воинов народа-победителя. Женщины, которые в свою очередь встречают победителей цветочными венками. Торжественности добавляет в композицию изображение пионеров, трубящие во славу солдатам, вернувшимся с войны. Эти две скульптуры венчает изображение женщины в платье, только в одном случае, у нее в руках сочные плоды, в другом – ребенок. Помимо всего прочего, здание пышно украшено советской символикой, лепными венками, листьями. Интересен тематический рельеф над аркой кинотеатра. Он изображает деятелей культуры – скрипачку и певицу в окружении нот и чудесных звуков. К тому же, здесь можно увидеть советские символы, что лишний раз подчеркивает идеологическую подоплеку всех зданий 1930-х – 1950-х годов.

Поскольку в высотке очень строгая система охраны, поэтому внутреннее убранство мы с вами обсудим, глядя на эти фотографии. Чрезвычайно богато и внутреннее убранство высотки. Потолок вестибюля украшен росписью в технике гризайль. Повсюду расположены люстры, предметы из фарфора высочайшего качества. Вестибюль также украшен рельефами, но уже из фаянса. Рельефы изображают сцены из счастливой мирной жизни советского народа. Подобную тематику мирного отдыха можно проследить в росписи плафонов. Повсюду, потолки украшены пестрой лепниной.

Подобное помпезное архитектурное убранство и высококачественные и невероятно шикарные для того времени интерьеры можно назвать расточительством, учитывая тот факт, что большинство населения в то время жило в коммунальных квартирах или бараках. Высотка на Котельнической была домом исключительно для советской элиты: партийной верхушки, деятелей науки, культуры и искусства. Таким образом, простому советскому гражданину предлагалось лишь порадоваться за жителей подобных шикарных архитектурных сооружений, надеясь, что строящееся социалистическое государство в скором будущем предоставит комфортные условия для каждого.

Строительство таких грандиозных, изящных зданий стало инструментом официальной пропаганды и проникало в архитектуру других городов.

В грандиозных монументальных высотных зданиях столицы с их богатым внешним и внутренним убранством прослеживаются мотивы не только классицизма, барокко, но и древнерусского зодчества. Монументальная пропаганда и идеология сталинского периода начинает проявляться в образе Дворца Советов и продолжает воздействовать на смотрящего в пышно украшенных станциях метрополитена и дворцах ВДНХ.

А сейчас я попрошу вас проследовать за мной к станции метро «Таганская-кольцевая». Оттуда начнется вторая часть нашей экскурсии.

Итак, мы с вами находимся у наземного вестибюля станции Таганская Кольцевой линии. Она была открыта 1 января 1950 года. Станция называется так из-за того, что ее вестибюль территориально расположен на Таганской площади. В свою очередь, площадь в свое время была сердцем Таганской слободы, где изготавливали таганы – подставки для приготовления пищи на открытом огне. В свою очередь, станция, построенная в послевоенные годы, прославляла подвиги ее героев. Архитекторы станции – К.С.Рыжков и А.А.Медведев.

Обратите внимание на наземный вестибюль. Это достаточно простое сооружение, внешне напоминающее остальные станции четвертой очереди метрополитена. Входы выполнены в виде арок, пышно украшенных гирляндами. Они торжественно приветствуют пассажиров метро. Пройдемте внутрь станции. Вы могли заметить, что центральный вход перекрыт сводами, основанием которых служат колонны.

Уважаемые экскурсанты, прошу вас спуститься по эскалатору вниз и обратить внимание на большой купол над головой. Его украшает большая позолоченная люстра. Это придает торжественности и праздности помещению. Для построения этого помещения необходимо было вырыть котлован, но это было невозможно из-за того, что над землей находился храм Святителя Николая. Но вы можете удивиться, что это остановило советскую власть. Тем не менее, объяснение такому запрету – статус памятника архитектуры. Конструкторы соорудили железобетонный цилиндр зала над землей. Затем они построили над ним купол.

Обратите внимание на внутреннее убранство зала и, в частности, на стены. Они облицованы мрамором золотистого оттенка с вкраплениями. Этот материал не новый для метрополитена Москвы. Ранее он уже использовался в оформлении станции «Автозаводская». Ранее она имела название «Завод имени Сталина». Обратите внимание на вертикальные выступы стены,

напоминающие колонну. Они придают перрону торжественности. А теперь поднимите глаза наверх. Перед вами – купол с великолепным плафоном. Он изображает салют победы и принадлежит работе художницы А.К.Ширяевой. Мы можем наблюдать в этом изображении победное московское небо, в котором развевается знамя советского союза.

Архитекторы и декораторы станций пытались найти гармоничное оформление для вестибюля и перрона. Обратите внимание на оформление перронов. Здесь мы можем наблюдать и майоликовые панно, изображающие героев Советской армии. Здесь есть изображение партизанов, моряков, полководцев, танкистов, стрелков. Цветовая гамма достаточно нежная. Мы можем наблюдать обилие голубого и белого цветов. Венчает станцию обилие люстр из бронзы, обрамленное керамическими бутонами. Керамика используется при облицовке верхней части стен, а нижняя часть облицована темным мрамором. Обратите внимание на памятные таблички. Они также майоликовые, что добавляет гармонии с общим оформлением станции.

Прошу вас отвлечься на оформление стены с торца. Взгляните на эти фото. Они изображают огромную мозаику, украшавшую станцию до 1966 года. Судьба его достаточно печальна. Но сначала обратите внимание на изображение. Здесь мы можем увидеть композицию «Сталин и молодежь». Фоном послужило изображение стен кремля, башен и советских знамен. Внизу были изображены мемориальные таблички в честь Ленинграда, Сталинграда, Севастополя и Одессы. Появление изображение именно этих городов неслучайно, так как они были объявлены городами-героями. В результате борьбы с культом личности, в конце 50-х годов XX века Сталина на панно заменили гербы республик СССР. К большому сожалению, панно до настоящего времени не сохранилось. Его ликвидировали во время конструирования перехода на станцию «Таганская-радиальная».

А сейчас я попрошу вас пройти к вагонам и отправиться на станцию кольцевой линии «Новослободская».

Дорогие друзья, сейчас мы с вами находимся на удивительно красивой и необычной станции московского метрополитена «Новослободской». Изображение витражей необыкновенной красоты всплывает перед глазами у всех, кто когда-либо побывал на этой станции. Станция была открыта в 1952 году. Архитекторы – А.Н.Душкин и А.Ф.Стрелков. Несмотря на то, что станция относится к реализованным проектам первой очереди, она не прославляет победы советского народа в войне. Станция изображает мирную жизнь и труд граждан в условиях мира. Подобно «Таганской», свое название «Новослободская» получила согласно улице, где располагается ее наземный вестибюль. В настоящее время, окружающую площадь всячески озеленяют и облагораживают, очищают от рекламы и торговых павильонов, оккупирующих павильон в 1990-е.

Обратите внимание на фотоподборку в моих руках. Здесь изображен наземный вестибюль станции. Таким образом, не отходя от чудесных витражей, мы изучим оформление наземного убранства. Он напоминает Акрополь Древней Греции. Оформление именно этой станции от других отличает обилие колонн, увенчанных пышной лепниной. Зал с эскалаторами по своей форме круглый. При оформлении его стен использовали мрамор. На стенах можно узреть лепные цветы, ленты и розетки. Зал ярко освещен бронзовыми бра на стенах.

Спускаясь по этим эскалаторам вниз, мы попадаем из древнегреческого Акрополя в удивительный подземный дворец с витражами. Пройдемте к ним. Вы можете обратить внимание на подсветку. Именно она позволяет хорошо рассмотреть сюжет всех изображений. Всего витражей – 32. Проект витражей принадлежит великому художнику Павлу Корину. Разработка их проходила в Риге. Обратите внимание на сюжет витражей: это созидательный труд музыкантов и других деятелей искусства. Здесь также можно увидеть рабочих, колхозниц, ученых. Но, даже несмотря на то, что оформление витражей характерно для готического стиля, плавные арки смягчают

внешний облик станции. Они обрамлены золотой окантовкой, что дает ощущения нахождения в древнерусском дворце или храме.

Обратите внимание на пол. Он выполнен из гранита двух контрастных цветов.

А теперь я попрошу вас пройти к торцу станции. Здесь мы с вами можем увидеть панно из смальты, под названием «Мир во всем мире». История панно удивительна. На данный момент здесь изображена мать с ребенком на руках. Однако раньше здесь имелось изображение панно. Посмотрите на это фото. Ребенок как бы тянет свои ручонки не к солнцу, а к изображению вождя. Именно это является одним из самых ярких инструментов монументальной пропаганды. В том панно мы можем узреть по истине религиозную картину несмотря на широкую борьбу с религией в целом. Таким образом, это было изображение своеобразной новой религии народа – советской власти. Судьба лика Сталина подобна другим изображениям вождя. Его заменили голубем во время развенчания культа личности.

Обратите внимание на ноги колхозницы с ребенком на руках. С обувью связан интересный факт. Когда Н.С. Хрущев посетил станцию впервые, он возмутился отсутствием обуви на ногах девушки. Он приказал обуть колхозницу, поскольку считал, что без нее образ был недостоверным и бедным, будто она не может себе позволить купить сандалии. И даже после этого мозаика не давала покоя Хрущеву. Она напоминала ЦК Партии мадонну с младенцем, что было неприемлемо во время яростной борьбы с религией. Власть отдала приказ о ликвидации изображения, но сотрудники метрополитена пошли на хитрость и закрыли мнимой стеной мозаику. А после прихода к власти Л.И. Брежнева, мозаика вернулась в композицию станции, но уже не в первоначальном виде.

Сейчас у вас, уважаемые экскурсанты, будет пятнадцать минут для самостоятельного изучения каждой мозаики. После этого, мы с вами встречаемся у панно и отправляемся на станцию «Маяковская».

Дорогие друзья, мы с вами прибыли на культовую станцию для Москвы. Сейчас я попробую вам рассказать почему «Маяковскую» называют самой выдающейся станцией метрополитена.

В отличие от предыдущих станций, «Маяковская» – довоенная. Она была открыта в 1938 году. Оформление принадлежит руке известного советского архитектора А.Н. Душкина. До «Маяковской» он работал над станциями «Дворец Советов» (ныне «Кропоткинская») и «Площадь революции». Можно сказать, что Душкин воплотил все самые яркие идеи Сталина об оформлении метрополитена.

Отличительная черта «Маяковской» состоит в том, что это первая в мире глубинная станция, состоящая из пилонов. Удивительное оформление станции задает новый уровень в метростроении. Колонны на станции в отличие от активно используемых пилонов придают пространству легкости и изящества.

Название станции предопределило так же расположение наземного вестибюля (он находится на площади Маяковского). Далее пойдет череда переименований, и в конечном итоге, в 1992 году площадь Маяковского была переименована в Триумфальную. Но, поскольку станция появилась здесь в советское время, название «Маяковская» прочно за ней укрепились, и на данный момент, это визитная карточка столичного метрополитена.

Но перейдем к анализу оформления самой станции. Поднимите взор вверх. Вы можете увидеть удивительные мозаики в овальных куполах. Сами купола в сочетании с колоннами придают легкость станции. Пассажир не чувствует угнетения, обусловленного нахождением под землей.

Обратите внимание на мозаики внутри куполов. Они выполнены по эскизам известного соцреалиста А.А. Дейнеки. Тема мозаичных панно – «Сутки страны Советов». Иными словами, художник попытался изобразить, как кипит жизнь в советском обществе. Здесь мы можем увидеть и изображение стройки, плодородные почвы и богатые урожаи, спортсменов и знамена советского государства. Иными словами советский люд на

изображениях готовится к труду и обороне. Неотъемлемая часть в каждой мозаике – изображение неба. Это создавало дополнительное ощущение максимально открытого пространства под землей. Небо почти всегда дневное, ведь ночь может вызвать у человека подсознательное беспокойство. Все эти тонкости объяснялись тем, что в 1930-е для рядового гражданина метро было в новинку. Оно часто вгоняло в страх пассажира, ведь являлось подземельем, что ассоциировалось у советского человека с могилой и даже с адом. В этом плане, все 35 мозаик подсознательно успокаивали пассажиров.

Обратите внимание на арки. Они выполнены из нержавеющей стали, и, что интересно, связаны с дирижаблестроением. Поясняю: эти ленты из металла изготавливали на том же заводе, что и дирижабли. То есть, Душкин подобным образом отдал дань тому времени.

Сопутствующее оформление использует такие материалы как родонит, различные виды дорогостоящего мрамора. Станция также имеет мраморные полы. Такое незатейливое, достаточно лаконичное, и тем не менее удивительно красивое оформление станции было отмечено присутствием его в списке объектов культурного наследия ЮНЕСКО.

Эта станция поистине уникальна и является важным пропагандистским элементом в архитектуре столицы. Изображение жизни советского народа, направленное на труд во имя построения капитализма подсознательно сдвигало граждан на труд и одобрение существующей власти.

Сейчас у вас будет время для самостоятельного изучения станции, после которого мы с вами отправимся на финальный объект нашего мини-путешествия по объектам советской монументальной пропаганды – станцию метро Замоскворецкой линии «Новокузнецкая».

Итак, дорогие друзья, мы с вами находимся на станции метро «Новокузнецкая». Эта станция принадлежит к станциям третьей очереди, которые непосредственно связаны с темой войны, поскольку были открыты в 1943 году. Наземный вестибюль находится на месте, где когда-то находился храм Параскевы Пятницы. Храм пал жертвой во имя реализации

Генерального плана развития Москвы 1935 года, о котором мы с вами говорили ранее. Дополнительным поводом для сноса стала прокладка трассы Бульварного кольца. Ранее предполагалось сделать оформление станции в духе прославления Генерального плана развития Москвы. Но Великая Отечественная война изменила эти планы. Станция, открытая в год коренного перелома стала манифестом Красной армии. В мотивах декора и отделки станции можно проследить преемственность поколений и воспоминание героических предков – Дмитрия Донского, Александра Суворова, Михаила Кутузова.

Прошу вас взглянуть на это фото. Здесь изображен главный наземный вестибюль станции. Украшением его эскалаторного зала стало панно «Парад физкультурников». Так же мы с вами можем наблюдать здесь и рельефы в медальонах работы Н. Мотивилова. Они изображают науку и технику.

Внутреннее убранство станции, как вы можете заметить, пестрит украшениями различного рода. Отличительной особенностью является то, что станция, в конечном счете все-таки напоминает свой эскиз.

Обратите внимание на своды. Они богато декорированы лепниной подобно сводам гробницы Валериев. Это является следствием заимствований советской художественной культурой элементов культуры других стран и культур всех времен. Отличает оформление от древнегреческого наличие советских символов в лепнине.

Прошу вас обратить внимание на верхнюю часть свода. Здесь находятся 6 мозаичных полотен. Как и мозаики «Комсомольской», они выполнены по эскизам А.А. Дайнеки. Неслучайно их расположили прямо над торшерами. Освещение позволяет тщательнее разглядеть мозаичные панно. Ранее мозаик было семь, однако одно панно было уничтожено при конструировании громоотвода в 50-е годы. По свидетельствам очевидцев, панно изображало собой изображение шахтеров, возвращавшихся домой на фоне развевающихся флагов СССР.

Возле пилонов расположены мраморные скамейки, перед которыми расположены «коврики». Это добавляет станции комфорт, уют и камерность. Поговаривают, что скамейки сделаны из церковного мрамора, который был вывезен перед взрывом храма Христа Спасителя. Но это вряд ли является правдой, поскольку изображения скамеек присутствовали и в проектах станции.

В декоре сводов, как мы можем заметить, использовались и скульптурные фризy. Все они посвящены изображениям городов-героев, а так же прославлению героического прошлого страны в виде изображения полководцев.

Из утрат станции можно выделить мраморную мозаику, изображающую фронт и тыл страны в военное время. Посмотрите на фото. Здесь мы можем увидеть изображение советского народа на фоне Москвы со знаменами, изображающими Сталина. В 70-е его заменили В. И. Лениным. Затем мозаика вовсе исчезла из декора станции.

В заключении хотелось бы отметить, что определенным плюсом является то, что символы, использованные в декоре станций, призывали советское население мыслить общечеловеческими категориями. Декор станций призывал человека к труду, к любви и патриотизму, к почитанию этого труда. Можно сказать, что подобное оформление станций было жизненно необходимо советскому народу в то время. Оно внушало людям мысль о правильности выбранного пути, внушало надежду на светлое коммунистическое будущее ради которого необходимо трудиться в поте лица.

Заключение:

Таким образом, можно сделать вывод, что советский неоклассицизм – разновидность классицизма, дополненная элементами архитектурных стилей различных эпох, от древнеегипетского стиля, до палладианства. Иными словами, в поисках методов воздействия на массовое сознание, советские архитекторы создали особый стиль, используя достижения мировой

архитектуры. Советский неоклассицизм отражал и воспевал гордость и прославление побед советского народа, идею незыблемости власти.

Манипуляция архитектурой продолжается и в наши дни. Заметна тенденция колоссального интереса к сталинскому времени. Интерес проявляется в грандиозных и богато украшенных проектах, которые представляют собой новый виток эклектического классицизма. Строящееся высотное здание на Соколе, рекламируемое как восьмая высотка, жилой квартал в Кунцево – как «Ближняя дача», многочисленные гостиницы и офисные здания, в граните и мраморе, с колоннами, портиками, широкими маршами лестниц и пандусов определяют облик города как огромного столичного мегаполиса одного из самых влиятельных государств мира. Интерес к сталинской архитектуре жив, и это говорит о ее значении.

А теперь, дамы и господа, наша экскурсия подошла к концу. Я надеюсь, что вы узнали много нового из сегодняшнего рассказа о сталинском ампире и монументальной пропаганде сталинского времени. Если у вас остались вопросы – буду рада ответить на них. С вами было очень приятно общаться. Всего доброго.

6. Список использованных ресурсов.

1. Березин В. С. Московское метро. Фотопутеводитель. 2-е издание, переработанное и дополненное / В. С. Березин. М.: Планета, 1986. 208 с.
2. Наумов М. С. Московское метро. Путеводитель. 2-е издание, исправленное и дополненное / М. С. Наумов, И. А. Кусый. М.: Вокруг света, 2006. 360 с.
3. Царенко А. П. Московский метрополитен имени В. И. Ленина: Справочник-путеводитель / А. П. Царенко, Е. А. Федоров. М.: Транспорт, 1984. 224 с.
4. Кружков Н. Н. Высотные здания в Москве. Факты из истории проектирования и строительства. 1947—1956 / Н. Н. Кружков. Самара: Агни, 2007. 217 с.
5. Самин Д. К. Сто великих архитекторов / Д. К. Самин. М.: Вече, 2000. 592 с.

Список источников и использованной литературы

Источники

1. Архитектура и восстановительное строительство: К итогам VI сессии Академии архитектуры СССР // Архитектура СССР. 1944, № 7. С. 1-2.
2. Архитектуру в рабочие массы // Строительство Москвы. 1931. № 11. С. 10-14.
3. Березин В. С. Московское метро. Фотопутеводитель. 2-е издание, переработанное и дополненное / В. С. Березин. М.: Планета, 1986. 208 с.
4. Выставочные ансамбли СССР. 1920-1930-е годы: материалы и документы // под ред. В. П. Толстого; НИИ теории и истории изобразительных искусств Рос. акад. художеств; Гос. науч.-исслед. музей им. Щусева. М.: Галарт, 2006. 468 с.
5. Дворец Советов. Бюллетень Управления строительством Дворца Советов при Президиуме ЦИК СССР. М.: Изд-во Мособлисполкома, 1931. № 2-3. С. 1-3.
6. Засыпкин Б. Н. Творческая инициатива рабочих предложений в проектировании Дворца Советов / Б. Н. Засыпкин // Дворец Советов. Всесоюзный конкурс 1932. М.: Всекохудожник, 1933. 132 с.
7. Итоги величайшего архитектурного конкурса. О результатах работ по Всесоюзному открытому конкурсу на составление проекта Дворца Советов СССР в гор. Москве // Строительство Москвы. 1932. № 3.
8. Какая архитектура нам нужна // Архитектура СССР. 1934. №11. С. 3-12.
9. Луначарский А. В. Речь о пролетарской архитектуре [на расширенном пленуме ВОПР 14.1.1932] // Архитектура СССР, 1935, № 7. С. 2-9.
10. Луначарский А. В. Социалистический архитектурный монумент / А. В. Луначарский // Строительство Москвы, № 5-6, 1933. С. 7-11.

11. Мордвинов А. Г. Социалистический реализм в архитектуре. Доклад на VIII сессии Всесоюзной академии архитектуры 28 декабря 1947 года. ЦГАНХ СССР, ф. 293, оп. 1, дело 201, л. 37.
12. Москва социалистическая. Специальный выпуск журнала «Огонек», посвященный 800-летию Москвы. М.: Правда, 1947. №37.
13. О проекте Дворца Советов. Постановление правительственного совета. // Дворец Советов. М., 1933. 78 с.
14. О сооружении Дворца Советов. Из речи тов. С. М. Кирова на I Съезде советов Союза ССР 30 декабря 1922 г. // За социалистическую архитектуру. Сборник важнейших материалов [ответ. за выпуск Е. Д. Шахбазьян]. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937. 55 с.
15. От Москвы купеческой к Москве социалистической: Альбом / Текст альбома из доклада Л. М. Кагановича на июньском пленуме ЦК ВКП (б) 1931 г. «За социалистическую реконструкцию Москвы и городов СССР. М.: ОГИЗ—ИЗОГИЗ, 1932. 24 с.
16. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1934. 718 с.
17. Постановление Совета строительства Дворца советов при президиуме ЦИК СССР (об организации работ по окончательному составлению проекта). 28 февраля 1932 года // Советское искусство. 1932. 3 марта. № 11 (149). С. 1-3.
18. Пояснительная записка к проекту дома Наркомтяжпрома // Архитектура СССР, 1934, № 10. С.1-7.
19. Семенов В. Н. Как планировать и строить Москву / В. Н. Семенов // Строительство Москвы, 1932. № 8-9. С. 2-6.
20. Филюкова Н. И. Дворец Советов (конкурс 1931–1933 гг.). Каталог-путеводитель по фондам музея / Н. И. Филюкова, И. А. Казусь. М.: Гос. научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, 1989. 108 с.

21. Хрущев Н.С. Время, люди, власть. В 4-х томах / Н.С. Хрущев. М.: Московские новости, 1999. Том 4. 726 с.
22. Царенко А. П. Московский метрополитен имени В. И. Ленина: Справочник-путеводитель / А. П. Царенко, Е. А. Федоров. М.: Транспорт, 1984. 224 с.
23. Чечулин Д. Н. Жизнь и творчество / Д. Н. Чечулин. М.: Молодая гвардия, 1978. 124 с.
24. Щусев А. В. Международный конкурс Дворца Советов / А. В. Щусев // Дворец Советов. Всесоюзный конкурс 1932 г. М.: Всекохудожник, 1933. 132 с.

Литература.

25. Авторханов Л. Технология власти / Л. Авторханов. М.: Франкфурта, 1976. 638 с.
26. Алабян К. Дворец Советов / К. Алабян, А. Карра, А. Мордвинов, П. Ревякин, В. Симбирцев // Советская архитектура. 1931. №4. С. 49-56.
27. Арендт Х. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И. В. Борисовой, Ю. А. Кимелева, А. Д. Ковалева, Ю. Б. Мишкенене, Л. А. Седова; послесл. Ю. Н. Давыдова; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. М.: ЦентрКом, 1996. 672 с.
28. Астафьева-Длугач М. И. Зодчие Москвы XX век. В 2-х томах / М. И. Астафьева-Длугач, Ю. П. Волчок, А. М. Журавлев. М.: Московский рабочий, 1988. Том 2. 368 с.
29. Атаров Н. С. Дворец Советов / Н. С. Атаров. М.: Московский рабочий, 1940. 163 с.
30. Богомолов А. В. Эволюция управления территориальной интеграцией Москвы (середина XII — начало XX веков) / А. В. Богомолов, А.И. Скопинский // Управленческие науки. М.: Финансовый университет, 2014. № 2 (11). С. 78-86.

31. Варзар Л. В. М. А. Минкус / Л. В. Варзар, Ю. С. Яралов. М.: Стройиздат, 1982. 134 с.
32. Васькин А. А. Сталинские небоскребы. От Дворца Советов к высотным зданиям / А. А. Васькин, Ю. И. Назаренко. М.: Спутник+, 2009. 236 с.
33. Волчок Ю. П. «Почему же все это должно было произойти?» (Об универсальности понятия «пролетарская классика» для осмысления и обобщения архитектуры периода 1930-1950-х годов) / Ю. П. Волчок // Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления // Сост. и отв. ред. Ю.Л.Косенкова. М.: КомКнига, 2010. С. 74-79.
34. Вострышев М. И. Москва сталинская. Большая иллюстрированная летопись / М. И. Вострышев. М.: Эксмо: Алгоритм, 2011. 576 с.
35. ВунDRAM М. Палладио, 1508-1580. Законы гармонии / М. ВунDRAM. М.: Taschen, 2009. 96 с.
36. Даниэль С. М. Европейский классицизм. Эпоха Пуссена. Эпоха Давида / С. М. Даниэль. СПб.: Азбука-классика, 2003. 304 с.
37. Дворец Советов. М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры. 1939. 111 с.
38. Дворец Советов // Сост. отд. техпропаганды строительства Д. С. М. 1939. 26 с.
39. Дворец Советов / под ред. Я. А. Корнфельда. М.: Изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1939. 47 с.
40. Добренькая М. В. «Сталинские высотки» на фотографиях: возведение и бытование в свете идеологии / М. В. Добренькая // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. М.: Центральный московский архив-музей личных собраний Главного архивного управления города Москвы. 2013. № 9 (110). С. 153-178.

41. Доронина Л. Н. Сталинские высотки (к проблеме синтеза скульптуры с архитектурой) / Л. Н. Доронина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: вестник МГХПА, 2014. №2 / М.: Московская гос. художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2014. С. 155-165.
42. Зиновьев А. Н. Сталинское метро. Исторический путеводитель / А. Н. Зиновьев. М., 2011. 240 с.
43. Зиновьева О. А. Унаследованные политические технологии: монументальная пропаганда сталинской Москвы / О. А. Зиновьева // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. М.: РГГУ, 2010. №1. С. 9-23.
44. Зиновьева О. А. Символы сталинской Москвы / О. А. Зиновьева. М.: Тончу, 2009. 299 с.
45. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: В 2-х томах / А. В. Иконников. М.: Прогресс-Традиция, 2001. Том 1. 656 с.
46. Иконников А. В. Историзм в архитектуре / А. В. Иконников. М.: Стройиздат, 1997. 559 с.
47. Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура: социальные, мировоззренческие и идеологические тенденции в развитии архитектуры / А. В. Иконников. М.: Архитектура-С, 2004. 400 с.
48. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуре. Развитие традиций / А. В. Иконников. М., 1990. 384 с.
49. Иконников А. В. Утопия и власть в архитектуре между двумя мировыми войнами / А. В. Иконников // Архитектуры в истории русской культуры. М.: Эра, 1999. Вып. 4. Власть и творчество. С. 32-40.
50. Иовлева Е. В. Неоклассицизм в архитектуре Свердловска (1930-1950 гг.) / Е. В. Иовлева // Автореф. дисс... канд. архитектуры. Екатеринбург, 2004. 21 с.
51. Иофан Б. М. Новый силуэт столицы / Б. М. Иофан // Советское искусство. 1947. №7. С. 21-27.

52. Коккинаки И. В. Ле Корбюзье и Советская Россия / И. В. Коккинаки // Ле Корбюзье. Тайны творчества: между живописью и архитектурой [под ред. Ж.-Л. Коэна]. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2012. 465 с.
53. Комаровский А. Н. Записки строителя / А. Н. Комаровский. М.: Военное издательство министерства обороны СССР, 1972. 264 с.
54. Косенкова Ю. Л. Советский город 1940 – первой половины 1950-х гг. От творческих поисков к практике строительства / Ю. Л. Косенкова // Автореф. дисс... доктора архитектуры. М., 2000. 35 с.
55. Кравец С. М. Архитектура Московского метрополитена / Под ред. арх. В. А. Шкварикова. М.: Издательство Всесоюзной Академии Архитектуры, 1939. 84 с.
56. Кружков Н. Н. Высотные здания в Москве. Факты из истории проектирования и строительства. 1947—1956 / Н. Н. Кружков. Самара: Агни, 2007. 217 с.
57. Кулага Л. Русские традиции в советском градостроительстве / Л. Кулага // Архитектура СССР. 1952, № 12. С. 24-28.
58. Кулешов Н. А. Высотные здания Москвы / Н. А. Кулешов. М.: Московский рабочий, 1954. 220 с.
59. Ларичев Е. Московское метро: Путеводитель / Е. Ларичев, А. Углик. М.: Книги WAM, 2007. 168 с.
60. Меерович М. Г. Наказание жильем: жилищная политика в СССР как средство управления людьми 1917-1937 / М. Г. Меерович. М.: РОССПЭН, 2008. 304 с.
61. Меерович М. Г. Стратегия централизации и запрет советского архитектурного авангарда / Сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова // Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. М.: КомКнига, 2010. С. 31-40.
62. Михайлов К. Москва, которую мы потеряли / К. Михайлов. М.: Яуза: Эксмо, 2010. 496 с.

63. Наумов М. С., Кусый И. А. Московское метро. Путеводитель. 2-е издание, исправленное и дополненное / М. С. Наумов, И. А. Кусый. М.: Вокруг света, 2006. 360 с.
64. Олтаржевский В. К. Строительство высотных зданий в Москве / В. К. Олтаржевский. М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1953. 216 с.
65. Паперный В. Культура Два / В. Паперный. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 384 с.
66. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании / В. М. Петров. М.: Академ. проект: Фонд Мир, 2004. 432 с.
67. Похлебкин В. В. Словарь международной символики и эмблематики / В. В. Похлебкин. М.: Международные отношения, 2004. 560 с.
68. Раппопорт А. Г. «Сталинский ампи́р» — гипнотизм и наркотизм стиля / Сост. и отв. ред. Ю.Л.Косенкова // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. М.: КомКнига, 2010. С. 64-74.
69. Рябушин А. В. Гуманизм советской архитектуры / А. В. Рябушин. М.: Строиздат, 1986. 376 с.
70. Самин Д. К. Сто великих архитекторов / Д. К. Самин. М.: Вече, 2000. 592 с.
71. Серов В. Ж. Жить стало лучше, жить стало веселей / В. Ж. Серов // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локид-Пресс, 2006. 880 с.
72. Сдвижков Д. Империя в наполеоновском наряде: восприятие французского неоклассицизма в Российской империи / Д. Сдвижков // Imperium inter pares: роль трансферов в истории российской империи, 1700-1917. М., 2010. С. 67–104.
73. Трунев С. И. Художники и экстремисты: искусство в переходный период / С.И. Трунев. Саратов; СПб.: ЛИСКА, 2007. 64 с.

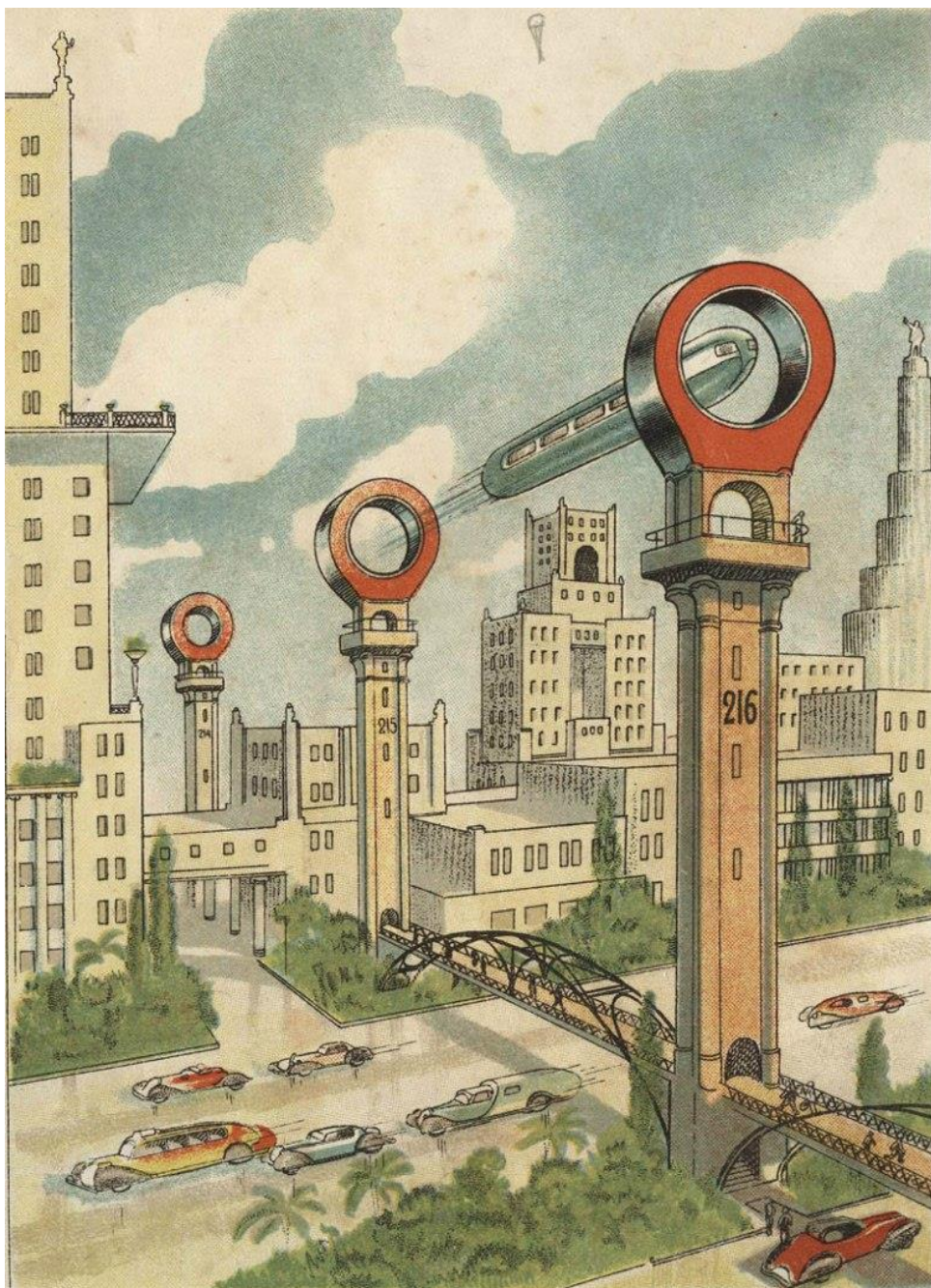
74. Федосюк Ю. А. Утро красит нежным светом. Воспоминания о Москве 1920-1930-х годов / Ю. А. Федосюк. М.: Флинта: Наука, 2003. 240 с.
75. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. М.: Прогресс, 1977. 408 с.
76. Хазанова В. Э. К истории проектирования Дворца Советов СССР в Москве / В. Э. Хазанова // Советское изобразительное искусство и архитектура 60–70-х годов. М.: Наука, 1979. С.174.
77. Хан-Магомедов С. О. К истории выбора места для Дворца Советов / С. О. Хан-Магомедов // Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 1. С. 21-24.
78. Хан-Магомедов С. О. «Сталинский ампир»: проблемы, течения, мастера / Сост. и отв. ред. Ю.Л.Косенкова // Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления М.: КомКнига, 2010. С. 15-21.
79. Хан-Магомедов С. О. Творческий манифест И. Жолтовского — дом на Моховой / С. О. Хан-Магомедов // Архитектура советского авангарда: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. С. 47-49.
80. Хмельницкий Д. С. Архитектура Сталина. Психология и стиль / Д. С. Хмельницкий. М.: Прогресс-Традиция, 2007. 560 с.
81. Хмельницкий Д. С. Зодчий Сталин / Д. С. Хмельницкий. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 304 с.
82. Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры / М. П. Цапенко. М.: ГИЗ по строительству и архитектуре. 396 с.
83. Цапенко М. П. Социалистический реализм — метод советского зодчества / М. П. Цапенко // Архитектура и строительство. 1949, № 11, С. 2-9.
84. Чаликова В. А. От Беловодья до... Бабаевского. О русских социальных фантазиях XX в. / В. А. Чаликова. М.: Книжное обозрение, 1989. № 17. 67 с.
85. Щукин В. Г. Тоталитарная эйдология или подземный сон наяву / В. Г. Щукин // Вопросы философии. М.: Наука, 2014. №08. С. 90-110.

86. Эйгель И. Ю. Борис Иофан / И. Ю. Эйгель. М.: Стройиздат, 1978. 192 с.
87. Эйгель И. Ю. К истории построения и сноса храма Христа Спасителя / И. Ю. Эйгель // Архитектура и строительство Москвы. 1988. № 7. С. 31-32.
88. Mumford L. The city in the history. San Diego / L. Mumford. N. Y.; L.: The Harvest book. Harcourt Inc., 2008. 657 P.
89. Starr S. F. The Social Character of Stalinist Architecture / S. F. Starr // Architectural Association Quarterly. 1979. Vol. 11, № 2. 155 P.
90. Szczukin W. Sny o Palacu. Palac Kultury i Nauki: między ideologic a masowa, wyobraznia / Red. Z Grebecka, J. Sadowski. Krakow, 2007. 300 S.
91. Журнал «Вокруг Света» № 2, 2005 год. [Электронный источник]. М.: 2003. Режим доступа: <http://www.rulit.me/books/zhurnal-vokrug-sveta-2-za-2005-god-read-52796-16.html> .
92. МосковведЪ - сайт о Москве - достопримечательности и полезная информация [Электронный ресурс]. М.: 2002. Режим доступа: http://www.mskvd.ru/Arhitektory_Moskvy_L-N/p2_articleid/471 .
93. Mos. Day. Полезная Информация Московского региона [Электронный ресурс]. М.: 2001. Режим доступа: <http://mosday.ru/forum/viewtopic.php?t=2905> .

Приложения



Приложение №1. Зарисовка из серии «Новая Москва». Л. В. Руднев. 1930-е гг.



«Подъехав к Дворцу Советов, Герасимов убедился, что в его распоряжении еще добрых полчаса. Перед главным входом на небольшой высоте недвижно висели в воздухе два серебристых привязных аэростата. Между ними, подвешенный на толстых тросах, спускался громадный экран телевизора. Перед ним уже собралась многотысячная толпа москвичей. Они ждали.

Иван Артемьевич через 38-й подъезд вошел во Дворец и поднялся на лифте-экспрессе. Перед ним раскрылась бесконечная анфилада огромных фойе. Мрамор, цветы, картины, скульптура. И не было конца нарядным, торжественным залам... В каждом фойе был свой особенный, присущий только ему климат: сухой воздух казахских степей, аромат яблоневых садов Украины, смоляной запах вологодского леса и воздух залитого солнцем Черноморского побережья. Ивану Артемьевичу чудилось, будто он совершает сказочное путешествие по необъятным просторам своей страны.

Товарищ Сталин начал свой доклад. В изолированных кабинках десятки опытных переводчиков мгновенно переводили и транслировали речь вождя. Слова товарища Сталина, родные и понятные всему трудящемуся человечеству, неслись над миром...»

П. И. Лопатин, И. С. Романовский, "Москва 1945 года", 1939 г.

Приложение №2. Москва будущего.

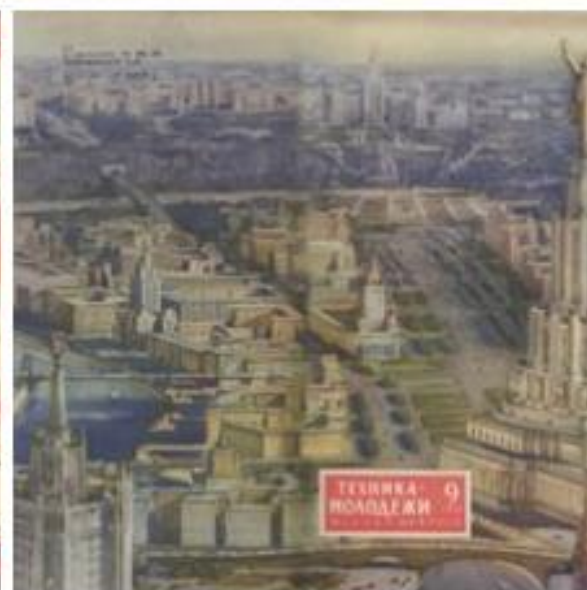


*«По всей Москве: ду-ду! ду-ду!
Пророчат бабушки беду.
Теперь мы сносим – горя мало,
Какой собор на череду.
Сколько в Москве – без
дальних споров – Не
досчитаешься соборов! Дошло:
дерзнул безбожный бич –
Христа-спасителя в кирпич!
Земля шатнулася от гула!
Москва и глазом не моргнула. –
«Дворец Советов» строят,
вишь! – Москву ничем не
удивишь.»*

Демьян Бедный, 1931 г.

*Приложение №3. Проект
Дворца Советов, вариант. Б.
М. Иофан, В. А. Щуко, В. Г.
Гельфрейх. 1933 г.*

Дворец Советов на обложках советских журналов и брошюр 1930-1950-х годов



При



*Приложение №5. Главное здание МГУ им. М. В. Ломоносова на Воробьёвых (бывш. Ленинских) горах. Л. В. Руднев, С. Е. Чернышёв, П. В. Абросимов, А. Ф. Хряков
1953 г.*

На строительстве нового главного здания МГУ на Воробьевых (Ленинских) горах
1940-е гг.





Приложение №7. Вид на здание МИД СССР и Смоленскую набережную.



Приложение №8. Первоначальный вариант проекта здания МИД

М. А. Минкус, В. Г. Гельфрейх

1947 г.



*Приложение №9. Высотный жилой дом на Кудринской площади (Восстания)
М. В. Посохин, А. А. Мндоянц
1954 г.*



Приложение №10. Проект жилого дома на Кудринской площади (Восстания)

В. К. Олтаржевский, И. Кузнецов. 1947 г.



*Приложение №11. Высотное административно-жилое здание МПС СССР на площади Красных Ворот. А. Н. Душкин, Б. С. Мезенцев
1954 г.*



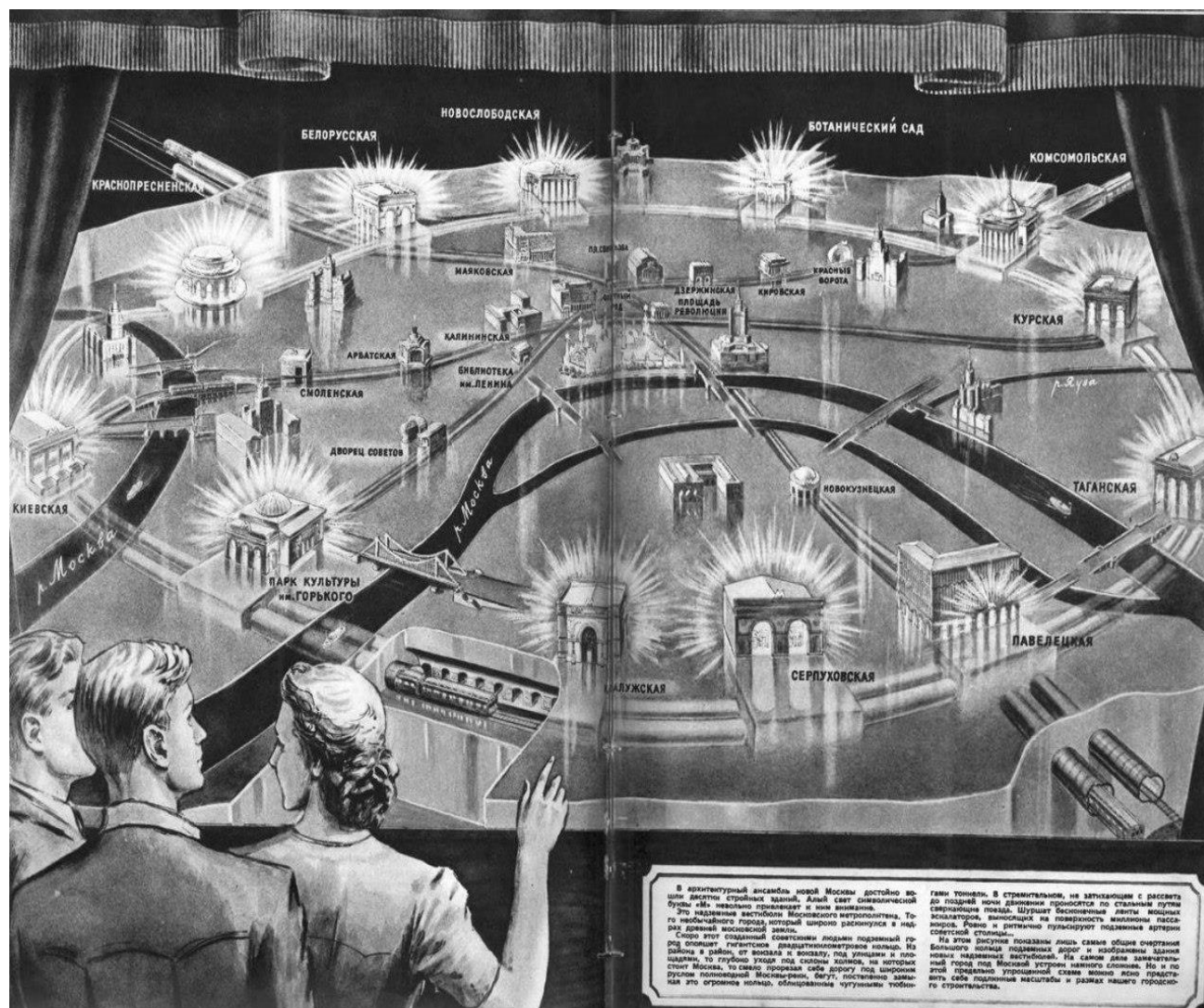
Приложение №12. Конкурсный проект высотного здания на площади Красных ворот. Первая премия.

А. Н. Душкин. 1947 г.



Приложение №13. Высотный жилой дом на Котельнической набережной

Д. Н. Чечулин, А. К. Ростковский. 1952 г.



"В архитектурный ансамбль новой Москвы достойно вошли десятки странных зданий. Алый свет символической буквы "М" невольно привлекает к ним внимание. Это надземные вестибюли Московского метрополитена. Того необычайного города, который широко раскинулся в недрах древней московской земли. Скоро этот созданный советскими людьми подземный город опояшет гигантское двадцатикилометровое кольцо. Из района в район, от вокзала к вокзалу, под улицами и площадями, то глубоко уходя под склоны холмов, на которых стоит Москва, то смело прорезая себе дорогу под широким руслом полноводной Москвы-реки, бегут, постепенно замыкая это огромное кольцо, облицованные чугунами тубингами тоннели. В стремительном, не затихающем с рассвета до поздней ночи движении проносятся по стальным путям сверкающие поезда. Шуршат бесконечные ленты мощных эскалаторов, выносящих на поверхность миллионы пассажиров. Ровно и ритмично пульсируют подземные артерии советской столицы..."

Приложение №14. Иллюстрация из журнала "Техника - молодежи", 1952 г..



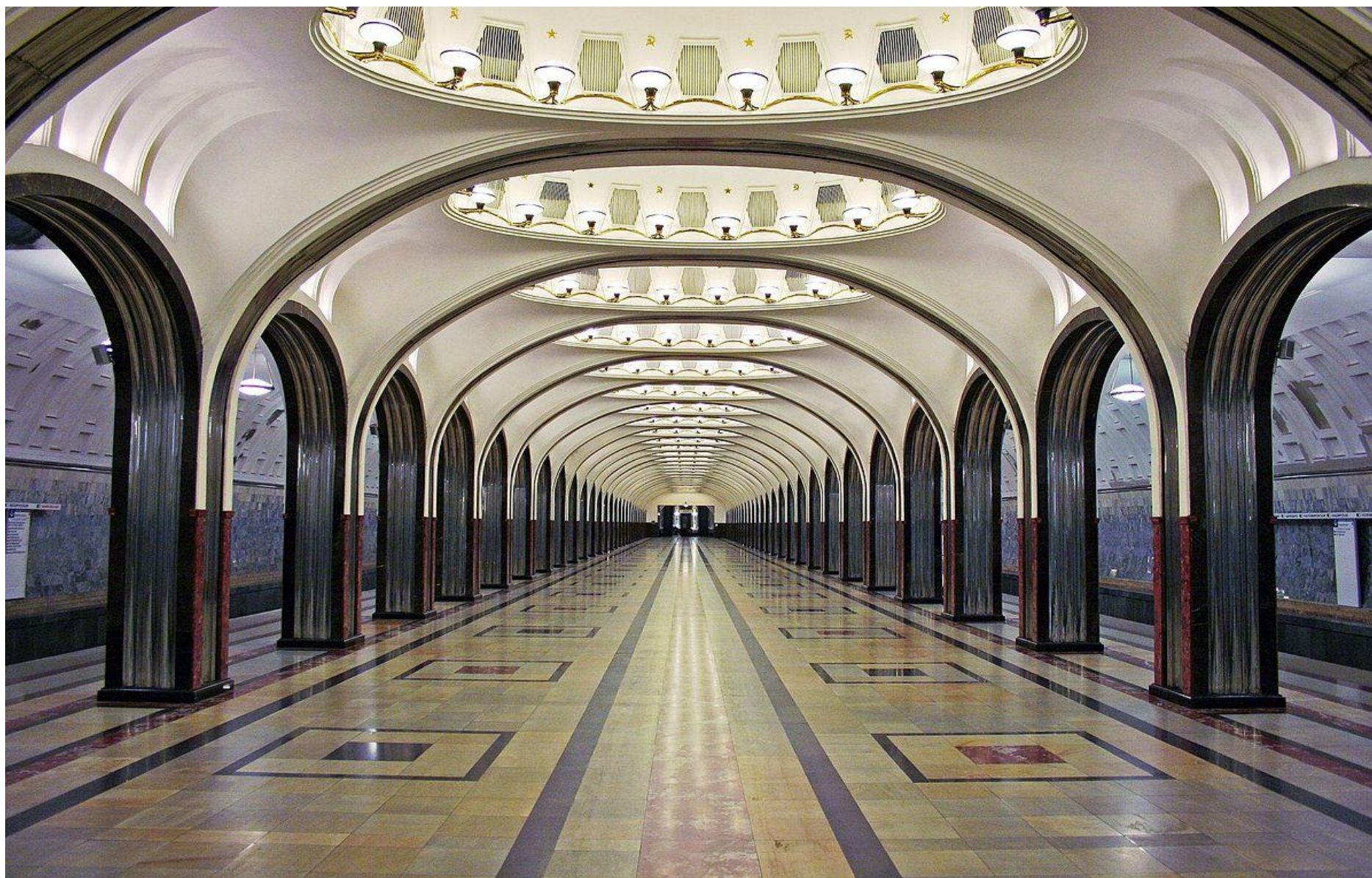
Приложение №15. Мраморный барельеф «И. В. Сталин в окружении трудящихся и детей на Красной площади» на торцевой стене станции «Таганская» Кольцевой линии метрополитена. 1950 г. Уничтожен в начале 1960-х.



Приложение №16. Станция метро «Таганская» Кольцевой линии. К. С. Рыжков, А. А. Медведев, при участии Л. Грипачевской. 1950 г.



*Приложение №17. Станция "Новослободская" Кольцевой линии Московского метрополитена. А. Н. Душкин, А.Ф. Стрелков
1952 г.*



Приложение №18. Станция Московского метрополитена «Маяковская» Замоскворецкой линии. А. Н. Душкин. 1938 г.

Фрагменты мозаичных панно из серии "Сутки Страны Советов" на станции метро
"Маяковская" Замоскворецкой линии

А. А. Дейнека
1938 г.





Приложение №20. Станция московского метрополитена «Новокузнецкая» Замоскворецкой линии. И. Г. Таранов, Н. А. Быкова, В. Г. Гельфрейх, И. Е. Рожин, при участии Г. С. Тосунова и Л. А. Шагуриной. 1943 г.

