

art / керамика в архитектуре

о городской реконструкции

С Русланом КУХАРЕНКО беседовал Борис ЕРОФАЛОВ

Городская реконструкция включает в себя проблемы градостроительного масштаба и "средовые вопросы" в понимании 1980-х, вопросы реставрации и восстановления памятников плюс весь комплекс городских проблем, которые мешают тысячелетнему городу нормально жить и развиваться. По большому счету, все строительство в Киеве — это вопросы реконструкции. Поэтому у А+С сегодня в гостях у начальника Киевского управления по охране культурного наследия Руслана Ивановича Кухаренко.



Виктор Ющенко и Руслан Кухаренко на восстановлении Киевской крепости

А+С: Каково состояние дел в этой области, с вашей точки зрения, как руководителя соответствующего департамента?

Руслан КУХАРЕНКО: Киев по размерам почти что равен Москве: там 950 кв. км, здесь — 920 кв. км. Из них под застройкой занято 337 кв. км, а остальные две трети составляют лесопарки и парки, зелёные насаждения общего пользования, водно-зелёный диаметр (акватория Днепра с островами, прибрежные парки и луга). И какая застройка на этих 337 кв. км? В основном послевоенная. Лишь 60 кв. км территории занимает исторический центр, что составляет около 6,7% территории города. Существование исторического городского ядра (а в Киеве это — место, откуда "пошла земля русская") и отношение к этому центру являются определяющим моментом в самосознании каждой нации. И как нация занимается охраной этой среды, так в дальнейшем будет развиваться не только градостроительный, но и культурный процесс в целом.

А+С: Как в связи с этим формировать градостроительную политику, которая не навредила бы этим 60-ти кв. км?

Р. К.: Возьмем для сравнения настоящие градостроительные памятники европейских государств: Рим — шесть этажей и не больше, Стокгольм — то же самое, Вена — не выше шести этажей. Есть закон, и не

и исторической перспективе

гай Бог на территории центра построить выше.

В Киеве, к сожалению, почти отсутствует потомственная интеллигенция, которая "держит" городской центр, — из-за войн, по причине выселения из центра коренных жителей при реконструкции исторической застройки и заселения коммунальных квартир нерезидентами Киева. Все это поменяло структуру населения города — коренных киевлян нет, соответственно, нет традиционной передачи от поколения к поколению городских внутренних нужд и проблем, нет совместного желания защитить свою среду.

В Киеве почти отсутствует потомственная архитектурная интеллигенция, которая была бы воспитана на добрых традициях консервации и реставрации, а не на разрушении храмов в 1930-е. Психология украинского советского архитектора формировалась на уничтожении всего своего и воспевании всего московского и западного — такое привитое внутреннее чувство "меншовартности". Нужно снести и только потом новое построить — как в Москве Калининский проспект или строительство в Нью-Йорке. Воспитание в этом же духе в вузах себе подобных "коробочников" привело к тому, что в центре Киева, который сам по себе изысканно классицистический, "эклетицистический" и "модерновый", стало возможным вклеить "стекляшку".

Сегодня западная архитектура возвращается к классицизму. Наши состоятельные люди также избавляются от хай-тека в интерьере и стараются внести больше неоклассики в свое жилище, обставить дом классицистическими вещами. Возврат к классическим традициям наблюдается и в американской архитектуре. Входят в моду дворцовые комплексы. В дорогих особняках и дворцах активно используется полнотелый глиняный кирпич со стенами толщиной 72 см, сложенными на известковом растворе. Стена с элементами из известняка по углам и фронтонам, известняковые колонны, известняковые или мраморные полы, красивые арочные окна...

В моде — классицистический (но отличающийся от классики) интерьер. Современный неоклассицизм. В этом чувствуется шарм. Смотришь, как нарисован акант и прочие детали и понимаешь, что это не подражание, но переосмысление.

А+С: Влияют ли современные средства проектирования на архитектурный результат?

Р. К.: Многие архитекторы думают, компьютер заменяет рисунок. На самом деле, компьютер сковывает архитектора. В результате он тратит гораздо больше времени, чем если бы нарисовал эскиз и передал его инженеру-математику, а тот, в свою очередь, перевел эскиз в 3D-модель. Чертежнику и "тридэшнику" требуется совсем другое: математическое образование для работы в программныхчислениях. Для архитектора же необычайно важна работа свободного рисования. Как отличается тонкая рисованная архитектура В. Шкромале и Ю. Мельничука от компьютерной! Недавняя встреча с Рикардо Бофиллом подтвердила устойчивую тенденцию — он ничего не чертит, все рисует рукой! и передает техника для 3D-моделирования. А когда ему приносят чертеж, он правит снова рукой. В основном все западные архитекторы работают так.

А+С: Есть ли "оптимальный" период в истории архитектуры, на который можно равняться и сегодня?

Р. К.: Мне вот подарили "Архитектурную энциклопедию второй половины XIX в." Г. В. Барановского, II том "Общественные здания", в который включены лучшие в мире (на то время) образцы художественно-архитектурного творчества. Я еще со времен Художественного института помню это издание и, возвращаясь к нему сейчас, понимаю, что квинтэссенцией мировой архитектуры была вторая половина XIX века.

А+С: Интересная точка зрения...

Р. К.: Когда избавились от крепостного права, когда началось развитие капитализма, когда появились классные здания для нового общества и для новых людей — музеи, театры, вокзалы. Можно сказать, "набавляя всего людства", наработки всех архитектурных стилей, лучшие достижения барокко и классицизма — все это было использовано при создании новой архитектуры.

А+С: Зато потом все стали именно с этим периодом — эклектикой — активно бороться.

Р. К.: Да, в период конструктивизма. Но перед этим вся красота была уничтожена — в Первую мировую войну, во Вторую — добыта, а во время реконструкции послевоенной — прибита окончательно. Увы, того огромного богатства, которое зафиксировано на улицах Барановского — в Кёльне, в Берлине, — уже нет.

А+С: Какие объекты сейчас "в работе"?

Р. К.: Объект номер один — "Мистецький Арсенал".

А+С: Чем он интересен?

Р. К.: Там ведь не только арсенал — рядом с ним еще обувная фабрика. Эти объекты необходимо рассматривать в контексте решения всей Киевской крепости. Сейчас, когда избавились от лишнего насаждения и мусора на крепостных валах, зайдя на какой-то из бастионов, можно одним взглядом окинуть величие цитадели и оценить ту колоссальную работу, которая была проведена в XVIII веке. Уже освобождены два бастиона: внизу ров, виден люнет, открывается панорама Лавры и Арсенал перед тобой. В этом году будут благоустроены все валы, и с них можно будет наблюдать, как ведутся реставрационные работы "на Арсенале". Сами валы и появление зеленой прогулочной доминанты в центре города — уже достижение. У нас мало парков и скверов — их, как правило, "вилучают" из городского центра.

А+С: Каков прогноз по поводу самого "Арсенала"?

Р. К.: Я думаю, что уже через два года он начнет функционировать. Финансирование предусмотрено госбюджетом. Проект реализуется: монтируются металлоконструкции, осуществлено усиление пилонов и укрепление фундаментов, ведется очистка сводов и штукатурные работы, проведена дезинфекция (там ведь в некоторых местах грунт пропитан на 3 м вглубь ракетным топливом), токсичная земля вся вывезена.

А+С: А что с остатками церкви и кладбища?

Р. К.: Церковь, к сожалению, была разобрана до основания подрядчиком, который заканчивал "Арсенал" уже в начале XIX века. Даже фундаментной засыпки от нее не осталось. Только известь, смешанная с землей, дала нам возможность просмотреть план этой церкви, контуры его, восстановленные по едва заметным трассировкам из известки, будут воспроизведены посреди двора "Арсенала". А останки, найденные при археологических раскопках, будут перезахоронены в старой части

"Арсенала", в небольшой часовенке, иконостас которой решено выполнить, по идее Президента, из янтаря.

А+С: По наполнению это будет полифункциональный комплекс?

Р. К.: Да. Под двором — огромный вестибюль глубиной 7 м. С трех сторон (потому что три входа) можно будет зайти в ворота и спуститься на эскалаторах вниз.

А+С: Реплика на луврскую реконструкцию?

Р. К.: Да, но без этой гурного вкуса пирамиды, стекло которой нагревается и лопается во время дождя.

Будет простой двор. Во дворе — выставлены украинские герои, "вигатні г'ячі".

А+С: Эта старая идея Руслана Ивановича, которая на Майдане не осуществилась?

Р. К.: На Майдане она тоже частично осуществится, потому что площадь должна быть реконструирована. На гнях у главного архитектора города В. Присяжнюка рассматривалось эскизное предложение творческого коллектива А. Московчука, который раньше занимался Монументом Независимости. Предлагается вместо стеклянной воронки, которая гнем работает как линза, концентрируя солнечные лучи и перегревая внутреннее пространство, а вечером — как зеркало, отражая в стекле под углом 45 градусов сцены из ресторанной жизни (что категорически не устраивает собственника), все-таки воздвигнуть колоннаду и поставить четырнадцать фигур.

А+С: Как в Будапеште на Площади героев?

Р. К.: До Будапешта была колоннада Бернини, с апостолами, на площади Св. Петра в Риме...

По "Арсеналу" сейчас рассматривается серьезная музеефикационная концепция, которая предусматривает зал "Сто метров Украинской Культуры" — от начала неолита до современного периода, где видео-, аудио- и прочими методами будет представлена история Украины в контексте развития мировой цивилизации.

А+С: А как с идеей очередного конкурса по Набережной — продолжение подольской темы, которая поддерживала бы ретро-момент...

Р. К.: По поводу Набережной есть много разных идей, но нет единой точки зрения на то, каким этот организм может быть. То есть "когда в товарищах согласья нет", то "воз и ныне там". Если, допустим, тоннелем пройти под горой — тогда вообще смысла нет тянуть это Набережное шоссе: эспланада становится пешеходной, а транспорт убираться в гору. Такой вариант тоже анализировался.

А+С: Если тема единожды прозвучала, она наверняка будет реализована. Лет через десять, двадцать, тридцать...

Р. К.: Если в первом акте на сцене висит ружье, в третьем оно обязательно выстрелит. А сегодня активно разрабатывается тема Выгубецкого озера. Начаты серьезные реконструктивные работы по части выноса оттуда промышленности. Освобождаются территории, примыкающие к железнодорожному мосту, и там уже собираются строить офисный комплекс.

А+С: Что еще нового планах на этот год?

Р. К.: Закончить фасады Николаевского собора Покровского монастыря, нужны дополнительные 8 млн. гривен. Помимо этого нужно закончить трапезную Кирилловского монастыря, начать церковь Константина и Елены на ул. Фрунзе, откопать фундаменты Кирилловской колокольни, Федоровской церкви на Баггоутовской и, конечно же, продолжить раскопки на Десятинной церкви.

А+С: Отдельный вопрос — роспись храмов, как ее реставрация в старых, так и реконструкция в восстановленных...

Р. К.: Самая лучшая живопись — в восстановленной церкви Рождества на Подоле. А во Владимирском соборе в Херсонесе — просто шедевр!

Для Успенского собора Киево-Печерской Лавры концепция живописи была утверждена давно, еще Госстроем и Министерством культуры. Сегодня привлечены лучшие художники, которые расписывали Михайловский Златоверхий, по отбору Союза художников и Академии искусств, — и Владимир Прядко, и Владимир Пасивенко, и Любомир Дмитренко, и другие. Это первоклассные мастера! Они уже пишут под сводами Успенского! Глаз отвести невозможно, какие цвета!

А+С: С моей точки зрения, великолепная восстановленная живопись — в Михайловском Златоверхом. Животрепещущий вопрос: почему в соборе плохо сделан дренаж? Штукатурка отпадает и с фасадов, и по цоколю.

Р. К.: Дренаж сделан великолепно. Причина в капиллярном подсосе поверхностных вод.

А+С: Рядом с Успенским собором есть шикарная Трапезная церковь, архитектора Владимира Николаева — воспроизведение в миниатюре Софии Константинопольской. Живопись ар-нуво, с украинскими мотивами Ивана Ижакевича. Но она за сто лет закоптелась. Во Владимирском соборе — то же самое. Масляная живопись — она же не фресковая, как тысячу лет назад, — и активно портится.

Р. К.: Да, каждые пятнадцать-двадцать лет ее надо чистить. Дело в том, что живопись покрывается специальной мастикой. Через определенное время эту мастику счищают и покрывают новой. Но этого никто не делает. А надо делать. Для этого необходимо выделять средства.

А+С: Насколько власть поддерживает ваши начинания?

Р. К.: На сто процентов. Но "физических" сил нам не дают. У нас была проверка прокурорская. Написали: надо увеличить в два раза штаты, потому что не справляются с тем объемом работ, который с каждым годом все увеличивается.

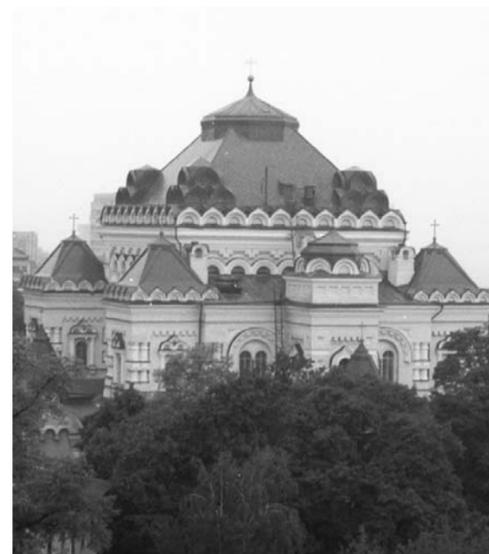
А+С: Кстати, о людях реконструкции и реставрации: был такой человек-легенда Иван Романович Могитыч, недавно он ушел от нас к праотцам; в этом номере мы представляем его "ретроспективу"...

Р. К.: Благодаря Могитычу и львовской школе живописи, мы имеем иконостасы лаврского Успенского собора, Михайловского Златоверхого и церкви Рождества на Подоле. Вся киевская художественная элита была на лесах Михайловского. А кто ж восстановит иконостас, и кто напишет иконописный ряд? Самоотверженная работа львовян дала возможность возродить национальную иконописную школу. И вообще, проект восстановления всей живописи Успенского собора разрабатывался под руководством Могитыча в институте "Укрзахіпроектреставрація". Сейчас он воплощается.

А+С: Почему в связи с керамикой мы говорим о городской реконструкции? Ответ прост. Потому что этот материал самый традиционный. По-моему, на Михайловском есть цветные детали, которые первоначально были керамическими?

Р. К.: Абсолютно правильно: в Михайловском есть керамические расписные розетки, "полів'яні". Эти элементы были заказаны специально. Кроме того, пеклись специальные керамические голосники, рассчитанные на реверберацию и резонансное усиление мужского голоса, — они вкладывались в паруса и колонны в специальные отверстия. Лучше, чем керамика, материала для этого не найдешь.

Почему керамика нам близка? Мы же созданы из праха земного. В глине есть все элементы, которые присутствуют в организме человека. С другой стороны, глина очень пластична, хорошо поддается обработке. Вот что интересно: когда строили Десятинную и другие церкви в технике "opus mixtum", выгребли все каменоломни — аж до Овруча дошли! И только тогда, схватившись за голову, начали возводить церкви в чистом кирпиче — "opus isodos" — Богородицу Пирогошую, Кирилловскую...



А+С: Есть ли мастера-керамисты, которые сегодня в Украине работают на должном уровне, и как обстоит вопрос с современным кирпичом?

Р. К.: Мастера-керамисты есть. Например, все "полив'яні" тарелки на Михайловском и Успенском соборах делались по старой технологии по образцам из фондов Софии Киевской. Их изготовили, обработали "поливой", выпекли в печи и повесили. Этим занимался кооператив "Гончары", который на Андреевском спуске. Они же выполнили сложнейшую работу по восстановлению каминов "Дома с химерами" на высочайшем уровне.

А+С: Люди прогрессивные по поводу кирпича говорят, что сегодня строить из него преступно — очень дорогой материал, его нужно использовать в облицовке.

Р. К.: Под Киевом в Васильковском районе ведется строительство огромного кирпичного завода. Будет и традиционный киевский желтый, и клинкерный, красный перепаленный, фасонный, черепица перепаленная и глазурованная — то есть ассортимент широчайший.

Николаевский собор Покровского монастыря:

после строительства в начале XX века, до реконструкции и после восстановления куполов

ретроспектива: іван романович могитич

Роман МОГИТИЧ

А+С в № 5 '2004 надрукував інтерв'ю з членом-кореспондентом Української

академії архітектури, лауреатом Державної премії України в галузі архітектури,

народним архітектором України, кандидатом історичних наук Іваном

Могитичем (1933–2006) — знаним у нашій державі архітектором-рес-

тавратором, науковцем, директором Інституту “Укрзахідпроектреставрація”.

Та публікація була присвячена проблемам реставрації, якими усе життя опікував-

ся Іван Романович. У теперішньому матеріалі охоплено творчий портрет видат-

ного майстра української реставраційної справи у різнобарв'ї його інтересів.



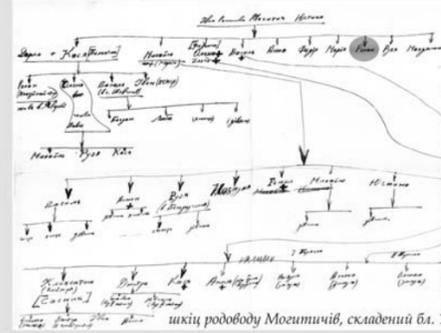
ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ

РОДИНА:
Дід Іван Могитич (1844-1919) майстер будівничий з Жаб'я

Батько Роман (1890-1956) нар. у с. Княжолука. Закінчив учительську семінарію, пройшов офіцерський вишкіл. Після російського полону служив сотником у військах УНР. Вчителював на Підгір'ю. У 1944 р. емігрував у Чехію.



На курсах військових старшин. 1910-ті рр.



Мати Евеліна (Сва) Кобрин (1895 - 1969). Народилась у козацькому селі Любеля під Жовкою. В часі навчання товаришувала з Ольгою Дучимінською, яка познайомила та "зівтала" з Романом. Після еміграції чоловіка зуміла зберегти сімейну таємницю, виростити та вивести в люди дітей.



Весільна знімка, кінець 1917 р.



Єва Кобрин - учениця. Жовква. 1910-ті рр.



Іван був найменшою, п'ятою дитиною, народився 22 січня 1933р., коли батько вчителював у с. Нягрині (Підлісках). Брат Ігор (1918 - 1954) за фахом - лісничий, у часі війни воював в УПА емігрував у Чехію. Сестра Оксана Довжинська (нар. 1931). Професор математики Івано-Франківського університету. Двоє братів померли в дитячому віці.



Директор школи Р. Могитич з сином Івасем серед курсантів 4 і 5 ступенів, с. Кальня 10 вересня 1936 р.



Інтелігенція с. Нягрин на недільній прогулянці. 1934 р. Єва Могитич з Івасем, Роман Могитич з Оксаною



Єва Могитич з донькою О. Дучимінською



Освячення ікони Введення у храм Марії, с. Нягрин. 1990-ті рр.

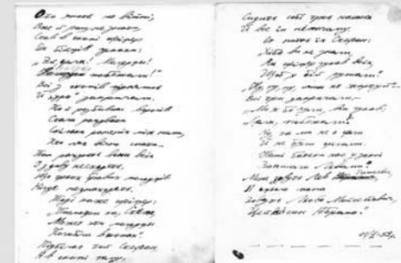
Батько працював учителем у селах Тяпчому, Витвиці, Нягрині, Рашкові Кальній, м. Вигоді. Організував аматорські театральні гуртки, для яких сам писав п'єси, вів курси "Сільський господар", будив національну свідомість селян. За це час від часу позбувався роботи, мусив покидати надійне місце та шукати школу в іншому селі. У 1939, не плекаючи ілюзій щодо "перших совітів", переселився, про всяк випадок, у м. Болеків, де вчителював до 1944 р. в українській семиріччі. За німців довелося посидіти у дрогобицькій тюрмі за підтримку ідеї ОУН щодо відновлення Української держави. У 44-му пішов до сина в УПА. Після словацького походу "натуралізувався" у середовищі чеських друзів. Для влади була вироблена легенда, ніби батько безслідно щез у часі війни.



Іван мріяв бути архітектором-будівничим, як і його дід. У 1950-му поступив у Львівську політехніку. Архітектурну спеціальність на той час закрили, тож здав вступні іспити на інженерно-будівельний факультет. У Політехніці працювало багато високофахових викладачів ще з передвоєнного часу, у яких було чого навчитися. Студентське життя у той час було доволі скрутне. Допомога з дому - мізерна. Благо, у студентських їдальнях хліб ішов задарма. А до нього - чай «Белая Роза» без цукру, тобто окріп без жодних додатків. Раз у місяць надходила посылка до товариша по гуртожитку, полтавця, де було сало і навіть спирт. Тоді влаштували студентський банкет, на який обов'язково кликали і коменданта гуртожитку (не тому, що цікавий співрозмовник, а з дипломатичних міркувань).



Студентом І. Могитич зник бути лідером: був старостою групи та одним з краших у навчанні. Попри те не цурався товаришського життя та умів поцінувати дівочу вроду. Його вірші може й не сягали вершин поезії, однак мети, схоже, досягали



На виробничу практику у 1954 р. краших відіслали до Києва - будувати Хрещатики. Монтували верхні частини архітектурного опорядження будинків з керамічних блоків. Студенти Львівської політехніки - грамотні фахівці: прийняли партію модульонів і почали перевіряти на якість. Дзвенить: добрий, монтуємо. Не дзвенить - значить тріснутий; у брак. Прийшов інженер і запитус: - чого це ви усіх блоків не змонтували? - Тому що оці ось браковані, тріснуті. Через кілька років, коли пройде кількасот циклів замерзання вологи у тріщинах, почнуть розвалюватись і падати людям на голову. Відрівали студентів до ще вищого начальства. Воно пояснило практикантам, що буває за зрив Державного плану і графіка робіт, що їхні дії можуть бути кваліфіковані як саботаж і таке інше... І взагалі, сьогодні вони працюють на Хрещатику, а завтра можуть будувати шахти у Норильську... Ну і встановили усі привезені блоки. Безвідхідних ситуацій нема. Коли через якийсь час кераміка стала обсіпатись з карнизів, по усьому Хрещатику встановили елегантні захисні дашки із сіток. А кілька років тому цілий портик впав на Головному поштамті. Нічого, відбудували. На всяк випадок - із якісних матеріалів.



Ужгород - Радванка. 1954 р. під час візиту до батьків нареченої - Ольги Бакош



З матір'ю, дружиною і сином Ромчиком 1956 р.



Андрій, Ксеня, Роман Івановичі. Фото 1961 та 1993 рр.



У всіх відношеннях активний, Іван Могитич ще студентом влаштував особисте життя, одружившись у 1954 з одногрупницею - Ольгою Бакош із Ужгорода. Навесні 1955 р. саме у розпал роботи над дипломом народився син Ромчик. Мама оповідає, що саме ця обставина допомогла залишитись у Львові. У 1957 народився Андрійко, а в 1960 - Ксеня. На вибір імені доньки вирішальний вплив мала пісня-танго "Гуцулко Ксеню", яка вперше прозвучала саме в цьому році. Ольга в декретних відпустках не засиджувалась. Працювали у тих самих будівельних управліннях: Ольга Андріївна у проектних чи планових групах, Іван Романович - на виробництві.

ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ



Соснівка, 1957 р.



Головний цех заводу Сільмаш у Львові. Промислова архітектура - це "архітектурна".

Першою будовою по закінченні інституту був завод Сільмаш. Зарекомендував себе відразу грамотним будівельником і енергійним керівником, що швидко опанував найскладніші ситуації та вмів організувати виробництво. То ж дуже швидко зростає і через дев'ять місяців роботи призначений керувати величезною будовою

СОСНІВКА:

У квітні 1956 р. був у складі комісії, що приймала побудовані об'єкти у Соснівці. Будови від тресту «Шахтобуд». Шахти вони будувати вміли, а ось з будівництвом наземних об'єктів не вдалось: насилу вивели фундаменти - і то з калтурою і приписками, а далі й зовсім зупинились - не їхня це специфіка. Тоді й навантажили на Могитича Соснівку наземно. Призначений головним інженером на будівництві нового шахтарського селища Оповідав таке: У підпорядкуванні - 300 «зевок», яким в нагороду за сумлінну роботу зараховували «рік-за два». Тому і старались. Головний інженер керував будовою, працював з нівеліром, яким виставляв відмітки для залізобетонних конструкцій. Раптом - «ЧП»: поки інженер десь відлучився - нівеліра хтось поцупив і вкинув у бетон. Та ж за це суд і стаття - «Злочинна небалість»: не допильнував соціалістичного майна! І завтра я сам буду 301-м «зеком» у складі цієї бригади. Заставив після зміни розбити увесь бетон, залитий протягом дня - і нівелір знайшли. Придатний, щоправда, уже для списання. Покарав бригаду у той спосіб, що не зарахував їй цього дня роботи. «Зеки» не гнівались, не мстили. Навпаки! Почали поважати.

СВЕДЕННЯ		В РАХУН	
Список і прізвища осіб, що працюють на об'єкті		Розрахунок робіт, виконаних за період	
№	Прізвище, ім'я, по батькові	Робота	Відомості
1.	Могитич І. І.	Головний інженер	
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.

Трудова книжка, перші записи.



Травень, 1957. У сповитку другий син - Андрій, посередині - теця Віра Василівна

Між нами з'явилася дружина, між нами з'явилася дружина. Чи хотіли будувати? Чи сіє в нас, чи сіє в нас, чи сіє в нас, чи сіє в нас.



Соснівка, робітничий клуб



Будинок культури



Головний майдан Соснівки. Клуб. Пам'ятник був інший

Селище Соснівка. Зразок нового містечка для шахтарів, у стилі "соціалізму" 1955 - 1958 рр.



Подвір'я житлового кварталу. Магазин



Спогади Василя Кубіва
Теплої осені 1955 року на будівельному майданчику 13-го управління промбуду я зустрів виконроба у вишиваній сорочці. (Вишивана сорочка після розгрому українського підпілля набувала двозначного зацікавлення: як для органів КДБ, так і для симпатиків вчорашньої боротьби). Хто він, що так чітко карбує українською мовою будівельні терміни? (Тоді не було українських технічних словників, а все будівництво - від проєктів, до виробництва велось російською) «Я гуцул з Карпат- Іван Могитич - представив виконроб - випускник Львівського політехнічного інституту». На нараді керуючий трестом Яків Назарович заявив, що Могитич «очень перспективний інженер і далеко пайдют». Він же подав рекомендацію у Партію. І справді, через рік Могитич, вже як головний інженер будівельного управління, керував будівництвом шахтарського селища Соснівки. У 1960 році Іван Могитич переходить працювати головним інженером на Новий Львів (БУ № 11) і стає моїм безпосереднім начальником. З перших днів став улюбленим колеги. Керував будівництвом корпусів заводу «Полярон», житлового району «Новий Львів», Хімзаводу, Домобудівного комбінату, Гірничого інституту. Хочу відзначити його високу організаційні здібності, безконфліктний характер, що не заважало йому бути гранично принциповим у будівельних сперечаннях: коли завод залізобетонних виробів відмовився забезпечити наші об'єкти якісним бетоном, Могитич виявив природний хист конструктора і раціоналізатора, на коліні нарисовав схему бетонного вузла, і через два тижні ми вже мали свій потужний цех. Наші сім'ї мешкали по сусідству, зав'язалися дружні відносини між нами і нашими дітьми. У 1963 р ми разом перейшли працювати у мехколону Міжколгоспбуду: Могитич головним інженером, я начальником виробничо-технічного відділу. На роботу їздили разом. У машині ділилися поглядами про політичну ситуацію на Україні (бо і шофер-Семерак був патріотом). Читали разом вірші Василя Симоненка: «Курдському брату», «Львовові» та іншу «кромольну» літературу. Колектив був відповідний. Начальником був Іван Марчишин - колишній політ'язень, у технічному відділі працювали галичани: Б. Бохонко, Л. Гринусь, Ю. Гіровець, віруючий євреї Л. Смоляр, який приносив нам на свята мацу. Зате начальник відділу кадрів і заступник начальника мехколони - були катебістами і наглядали за нами. Працювали в районах на будівництві шкіл: у Хиріві, Туринці, Мурованому, Добромилі. У 1964 р. Іван Могитич пішов у реставрацію. Потім був Український національний фронт, обшук, арешт у КДБ. Він став занадто - до образи - обережним, навіть «не впізнавав» на вулиці вчорашніх колег (чи то підозрював, чи боявся скопрометувати?). Наші дороги тоді розійшлися надовго.



м. Хирів. Середня школа 1963-1964 рр.



Житловий мікрорайон Новий Львів. 1960-1962 рр. вкл. Литвиценка (Лінійна, М. Тореза).



Колектив "Міжколгоспбуду". 1963 р. (справа від І. Могитича - Василь Кубів)



с. Муроване. Середня школа. 1963 р.



Декоративне панно на СШ № 69 - дипломна робота Михайла Вовка (сьогодні - відомий реставратор Ярослав Мовчан)



Середня школа № 69 на Новому Львові. 1962 р.

Після спроби "втєкти" в реставрацію у 1961 р., Могитича висмикнули по партійній розрядці назад у цивільне будівництво, де попрацював два будівельні сезони 1962-63 рр. Серед іншого збудував 4 школи у Львові та ще 5 - у області. Може період будівництва шкіл не такий вже і випадковий. Адже й батько свого часу змінив шабля на шкільну указку. А тут прийшла пора старшому йти до школи. От і подарував синові на 1 вересня школу № 69.



Виробничі корпуси заводу "ПЯ № 24", зараз "Полярон". 1960



Інститут вугілля і геохімії гірничих копалин головний корпус. 1960 р.





Іван моготич. ретроспектива

Коли стосунки з начальством у Львові зайшли в тупик, на початку 1961 р. Могитич перебирається до Києва. Трохи більше місяця попрацював виконробом на будівництві, коли відкрив своє покликання, ставши старшим науковим співробітником у виробничій реставраційній майстерні. Тоді була в роботі Києво-Печерська лавра: Велика дзвіниця і Ковнівський корпус, у Чернігові відбудовували Спасо-Преображенський собор та Колегію. Він був при виробничій дільниці, що виконувала реставраційні роботи. В обов'язки входило пильнувати дотримання проекту та реставраційних технологій, водночас приймав участь у наукових дослідженнях. Мариніла Говденко працювала тоді у проектною відділі. Іван Могитич справив на неї - у прямому розумінні - сильне враження. Щоб добратись до автентичного архітектурного опоярдження Ковнівського корпусу Києво Печерської лаври й і Євгені Пламеницькій доводилося збивати пізніше обличчювання з добротної міцної цегли на цементному розчині. Сильні і водночас делікатні руки Івана допомагали розкривати автентичні форми, від яких спірало дух.



Перші об'єкти, реставровані з участю І. Могитича: Спаський собор у Чернігові, Велика дзвіниця Києво-Печерської лаври



Набувши досвіду у Київських виробничих реставраційних майстернях І. Могитич у жовтні 1961 р. повертається до Львова, вже як старший науковий співробітник міжобласної реставраційної виробничої майстерні №2... ненадовго...



Зондажне розкриття на Ковнівському корпусі Києво-Печерської лаври 1961 р.

Поява Могитича у Львові не залишилась непоміченою. "Львівжитлобуд" докладає всіх зусиль, щоб повернути у своє лоно втраченого фахівця. Доводиться випрацювати паншину за "хрущовську" квартиру на Новому Львові. Запущено важелі партійного впливу - і з лютого 1962 р. Могитич продовжує будувати мікрорайон Новий Львів та інші відповідальні об'єкти Львова, а будівельного сезону 1964 р. керує будовами "Міжколгоспбуду" у області.

Лише з листопада 1964 р. І. Могитич назавжди перейшов у реставрацію. Обійняв посаду головного архітектора Львівської спеціальної міжобласної науково-реставраційної виробничої майстерні, (Львівська м/о СНРВМ), що утворилась у 1958 р. на базі будівельної організації «Будмонумент». До 1970 р. організація виконувала лише виробничі роботи із реставрації. Проектну документацію готував науково-дослідний та проектний сектор, де працював єдиний "західняк" Ігор Старосольський. До обов'язків головного архітектора виробничої реставраційної майстерні, що мав повноваження першого заступника директора входило: забезпечення виконання державного плану. Науково-технічне керівництво консерваційними та ремонтно-реставраційними роботами на пам'ятках, забезпечення високої науково-технічної якості робіт, контроль за дотриманням проектних рішень та методичних вказівок. Забезпечення своєчасного поступлення проектної документації, її своєчасне коригування, наукове керівництво веденням робіт на місцях, технічне навчання працівників. Ведення журналів робіт, фотофіксація у процесі виконання, складання щорічних звітів. Підготовка об'єктів до зачі. Могитич сповна використовував право приймати самостійні рішення у процесі реставрації.

Календарний оцінювач

Відомості про виконання робіт за період з 1964 по 1968 рік

№ п/п	Назва об'єкта	Вартість робіт	Вартість матеріалів	Вартість зарплати
1	Лавра і собор св. Климента	24,5	100,00	20,0
2	Червоний собор св. Дмитрія	2,0	2,000	2,0
3	Вірменський собор св. Іоанна	10,0	20,000	10,0
4	Лавра св. Євфросинії	15,0	60,000	15,0
5	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
6	Собор св. Іоанна	10,0	40,000	10,0
7	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
8	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
9	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
10	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
11	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
12	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
13	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
14	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0
15	Собор св. Миколая	10,0	40,000	10,0

Збереглося кілька рукописів т. зв. «Кон'юктурних звітів», написаних рукою І. Могитича про діяльність майстерні у 1966, 1967 та 1968 рр. У сухому «протокольному» викладі спочатку подано загальні показники за рік, далі названо об'єкти, замовників, суми передбачених планом та фактично освоенних коштів, перелічено виконані виробничі роботи та подальші перспективи, відзначено закінчення робіт на об'єктах.

При порівнянні звітів за цих кілька років вражає динаміка зросту кількості об'єктів, на яких провадилась реставрація, та обсягів робіт. За три роки потужність майстерні і число пам'яток, що на них провадилась реставрація зросли удвічі.

У цей час І. Могитич багато їздив, вишукував нові і нові об'єкти, зокрема дерев'яні церкви, та «вибивав» кошти на їхню реставрацію.

Особливо цікаво простежити зростання кількості пам'яток дерев'яного монументального будівництва, що на них провадилась реставраційні та консерваційні роботи: у 1965 р. - 1 церква, у 1966 р - 4; 1967 р - 9; 1968 р. - 22 церкви.

Якось розповів бувальщину з цього року у Києві. Був у нього приятель - росіянин, такий самий «нащик», як і тато: ходив у червоній косоворотці, знав не менше російських пісень, як тато - українських і так само вірив, що робить найважливішу у світі справу - реставрує пам'ятки.

Стоять вони (під час обідньої перерви!) на бульварі за столиком, з пивом і таранкою: мій тато - у вишиванці, а його товариш у червоній косоворотці. Раптом - цілий автобус американців (тоді для них Хрущов привідкрив «залізну завісу»). І така сцена! Українець і Москаль: молоді і характерні, у своїх національних строях, п'ють пиво і приязно спілкуються. Бестселер для фото з Радянської України! Апофеоз цілої екскурсії!

Але ж працівників радянських установ попередили: ніяких контактів з іноземцями! (пошпки: при кожному автобусі американців - два тайники з КГБ!) Тому тато і його приятель мерщій позатуляли обличчя і повтікали. Шкода, гарна була б знімка!

з київських зарисовок. 1961 р.



У Кам'янці-Подільському: В. Петичинський, С. Пламеницька, І. Могитич, О. Мельник, Б. Бокало. 1965 р.

Польська брама ХУІ-ХУІІ ст. До і після реставрації 1960-ті роки.



Борис Возницький: "Ми зайнялись Олеським замком у кінці 1969 року. Був тільки ескізний проект, не було затверджено робочого проекту. Тоді ще не було інституту "Укрпроектреставрація", але був Андрій Шуляр - головний архітектор області, і був Іван Могитич, в той час головний архітектор Львівських міжобласних реставраційних майстерень. І ось Могитич і Шуляр кожний тиждень сюди приїжджали і малювали крейдою по стінах. Олеський замок реставрувався п'ять років. Це для нас тепер досить дивно: порівняйте - Золочівський замок ми відбудуємо 14 років і не можемо його ніяк закінчити. Тоді були гроші, але не було цегли, вапна не було..."

Відкриття музею у замку за тогочасної ідеології потребувало неабиякого дипломатичного хисту і мужності. Цю подію вдалось "протягнути" одночасно з відкриттям пам'ятника Будиновіцям неподалік на київській трасі.



Біля відреставрованого Олеського замку. Серед присутніх - Борис Возницький, Богдан Кіндзельський - архітектор-реставратор, Мирослав Онишко - інспектор з охорони пам'яток архітектури, Володимир Ольхом - як - фотограф.

Олеський замок ХІУ - ХУІІ ст. Початок реставраційних робіт. Виробнича нарада: Андрій Шуляр - обласний архітектор, І. Могитич, Борис Возницький - директор Львівської картинної галереї, Ігор Кудін - голова Товариства охорони пам'яток історії та культури. Фото 1970 р.



Початок реставрації оборонного монастиря ХУІІ ст. Манявського скита. 1970 р.

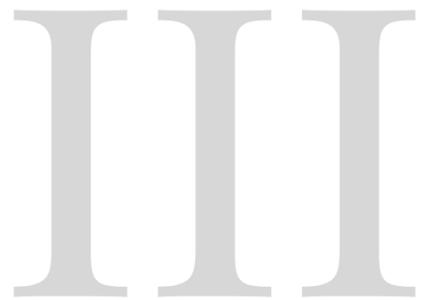
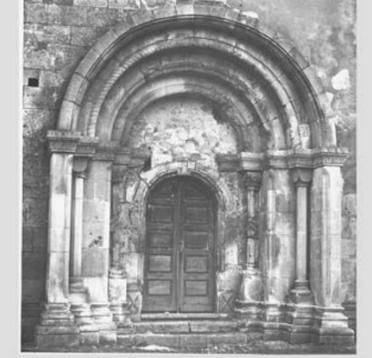


Церква св. Миколая ХУІІІ ст. у Новгороді Сіверському. Видля до і після проведених реставраційних робіт 1969-70.



Відреставроване обрамлення порталу церкви ХІІ ст. св. Платеймона біля Галича 1970 р.

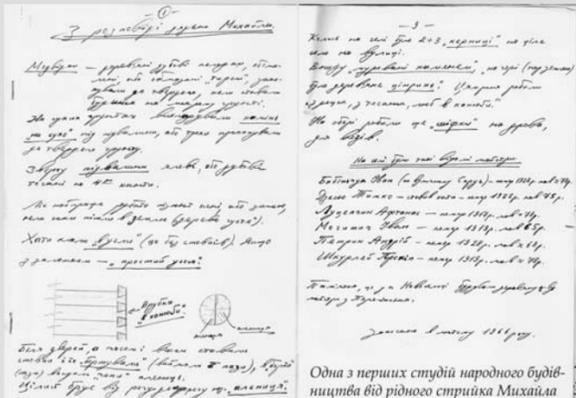
Нарада із реставрації стінопису у інтер'єрі храму. З мистецтвознавцями Павлом Жолтовським, Володимиром Овсічурком, Володимиром Вуйциком. початок 1970-х.



ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ

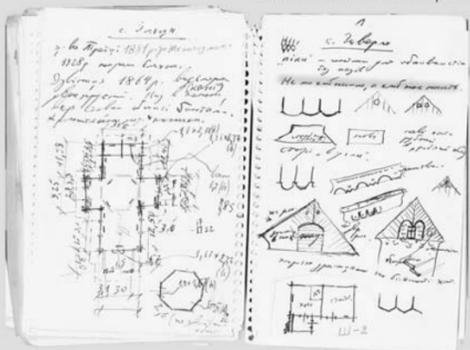
НАРОДНЕ БУДІВНИЦТВО

З самого початку роботи реставратором водночас почав досліджувати народну архітектуру нашого краю. Вивчав давні будинки і церкви: фотографував, обміряв, розписував старших і не лише людей про будівельні традиції і термінологію



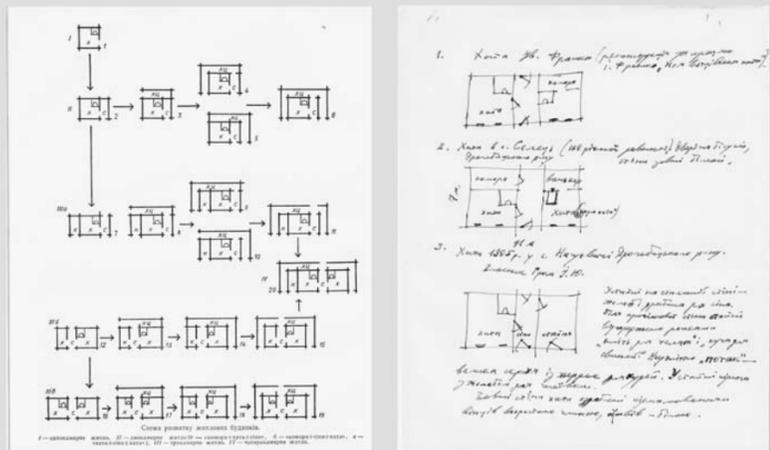
Такі фотографії з експедиції 1960-х років уже на тепер мають неабияку документальну цінність

Польові нотатники 1960-х років



Систематизовані та узагальнені матеріали

У часі експедицій зацікавлення викликала не лише народне будівництво, а й інші жанри. Почитавши записані на кількох сторінках коломийки, мимоволі задумався: чи не перестігала суцілька, що їх настійувала, якоїсь ще мети?

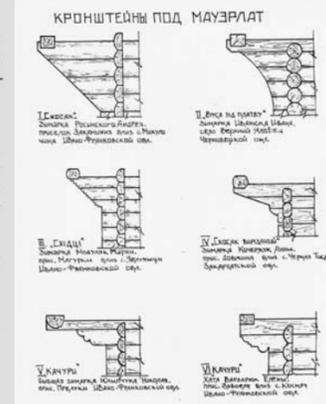


Цікавих довідатись більше відслідмаємо до цієї колективної монографії, у ній вдалось опублікувати майже увесь зібраний матеріал

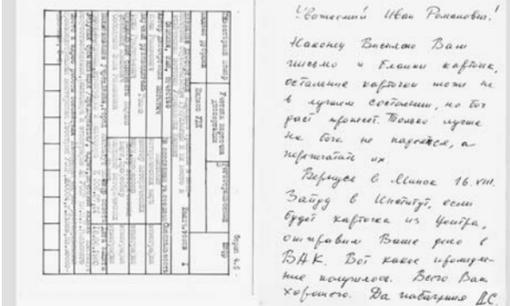
ДИСЕРТАЦІЯ

Вперше ходив із татом у гори в 1966 році. Задля повноти програми видряпувались на Петросі і на Говерлу, але основною метою були гірські полонини. Тоді ще на повну силу використовувались високогірні полонини на Гуцульщині, де випасали овець, корів, навіть коней. Усі їх тато обходив, фотографував і обміряв: зимарки, колиби, стаї, берфели; зносив до Львова старі коновки, бербенний, телярські інструменти, сардаки. У розплануванні, будівництві, технічних прийомах на гуцульських полонинах наживо збереглися ще давні архічні традиції з ранньослов'янського часу, цілковито вже затрачені у селах.

Зібрана за кілька років інформація про високогірне будівництво Гуцульщини є вичерпним часовим зрізом кінця 1960-х років. Матеріал був настільки обширним, що перший науковий керівник Петро Юрченко закликав батька «не загортати увесь сир у один вареник», а чимшивидше систематизувати уже зібраний матеріал. Праця у всіх відношеннях архітектурно-історична, однак Вчена Рада з архітектури була лише в Москві, та й тема була у всіх відношеннях «непрохідна». Тому дослідження було оформлено як етнографічне, але й в такому поданні його чомусь не виявилось можливим захищати у Києві. Виручили білоруські друзі - і захист відбувся у Мінську. Зіптивши зуби Могитич перекладав усю працю на російську. Особливо багато проблем виникло з російською транскрипцією специфічної народної будівельної термінології, для якої найчастіше не існувало ніяких відповідників у братній мові та й фонетично воно ніяк не передувалося. Домовилися – писати такі терміни українською, але в «ляпках». Серед усіх цих переплетів захист вже закінченої праці раз-у-раз переносився, починаючи від 1971 року; не дожив до нього П. Юрченко, замість нього призначено львівського ученого Юрія Гошка, і нарешті робота з назвою «Народные традиции в высокогорном строительстве Гуцульщины и их место в этнической истории Украинских Карпат» була представлена на захист в червні 1980 року в Мінську.



Зразок подачі матеріалів дисертації



Кожен науковець на Україні, що хотів здобути ступінь, проходив щось подібне, тому й підтримка була серед своїх:



Чернетка термінологічного словника

План Гуцульщини із нанесеними назвами полонин (зеленим кольором), обстежених І. Могитичем (фрагмент)



Виготовлення гоштів.



Пошиття гражди новими драцямицами.

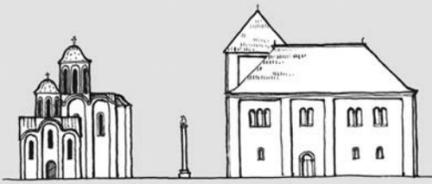


ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ

АРХЕОЛОГІЯ, ДОСЛІДЖЕННЯ.

Якось вирушили у похід. Наша родина та знайомі, що мешкали з нами – Ліда і Богдан Борщі. Прийшли з роботи, вдягнули наплечники і прямо з порога – пішки навпростець. Ночували на узліссі в наметах. Тато зранку збудив табір пісню: «Вставай сивий коно мій, зозуля вже кув!» Причому пристів «Вставай, вставай...» заіхав в іншу тональність, що роздратувало слух – і я остаточно прокинувся. Поки варилась каша в казанку на ватрі, Борщ учив нас з Андрієм як правильно зробити лука, а потім стріляли – на влучність і на дальність. «- Все! Підійом! досить бавитись, нас чекають!» Згортаємось – і в дорогу. За годину уже були в Звенигороді. І тут стало неікаво: якісь корівники, трактори, люди з лопатами, ями, купи землі. Ми з братом скористалися, що на нас не звертають уваги і чкурнули у луки ловити цвіркунів.

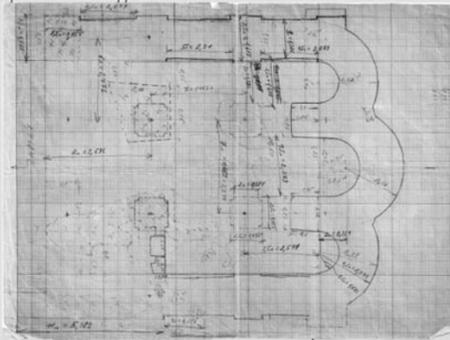
Олексій Ратич саме провадив розкопки на дитинці Звенигорода. Заплутався у каменях і румовищах. Покликав архітектора Могитича для фіксації. Незадовго розповів М. Кучинко, що був того літа у Звенигороді: «Приходить Іван, збуджений такий, почав розкладати на землі плити міліметрові: отут стіна, отут стовп, а отут ще треба копати. Ми нічого з того не второпали, але ж Іванові не можна було не вірити! Відтоді він і показував, де розкопувати, запровадив свою, спонтанно створену методику: і вони з Ратичем відкрили церкву і княжий палац XII століття.»



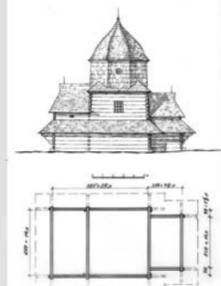
Ансамбль білокам'яної забудови XII століття у Звенигороді (розкопки О. Ратича, реконструкція І. Могитича)



Фіксація розкопок у Звенигороді 1965 - 1972 рр.

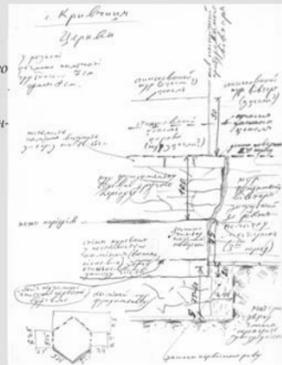


Фіксація розкопок круглої вежі на Високому Замку у Львові (розкопки О. Ратича 1978 р) та її об'ємна реконструкція (2004 р.)



Реконструкція дерев'яної П'ятницької церкви XIII століття на підставі досліджень 1978 р. план та фасад

Шікці стратиграфічного обстеження мурувань церкви св. Ллі у Кривчицях (розкопки М. Бандрівського 1993 р.)



Меджибуж 2004 р. Розкопки Юрія Токачови



Під час польових обстежень. (посередній Олексій Ратич, ліва Володимир Обвісичук)

План П'ятницької церкви у Звенигороді, що була відкрита Ігорем Кириловичем Свешніковим у 1978 р., вдалось визначити за плямою глиняної основи підлоги, що мала товщину заледве кілька міліметрів. Звичайне прокопування «на штих» не дало б жодного результату, лише зруйнувало б цей делікатний слід. Могитич власноруч зробив усе визначення контурів храму вузькими шурфами, де у розрізі було видно закінчення глиняної підмазки на стику з підвалиною.



Ігор Кирилович Свешніков та І. Могитич під час досліджень дерев'яної забудови XI-XIII століть у передмісті літописного Звенигорода фото 1982 р.



Співпрацював з Олексієм Ратичем, Ігорем Свешніковим, Романом Багрієм, Мар'яною Малевською, Романом Соломою, Миколою Бандрівським. Не минав нагоди відвідати розкопки Вітольда Ауліха, Михайла Кучинка, Павла Раппопорта, Володимира Петегрича, Володимира Шелом'янцева-Теського, Михайла Рожка, Богдана Томенчука, Василя Отриска, Юрія Лукомського, Святослава Терського. Археологи – як правило історики за освітою – не все розуміли у тонкошах архітектурної археології. Особливі головоломки завжди відкладали до приїзду Могитича. Його ерудованість, інтуїція і просторова уява дуже швидко знаходили пояснення складних ситуацій. Буквально години-двох вистачало Іванові, щоб розпитати про все археолога, самому промацати, де треба – порицкати лопатомо... І в певний момент обгрунтовано і впевнено все пояснити.

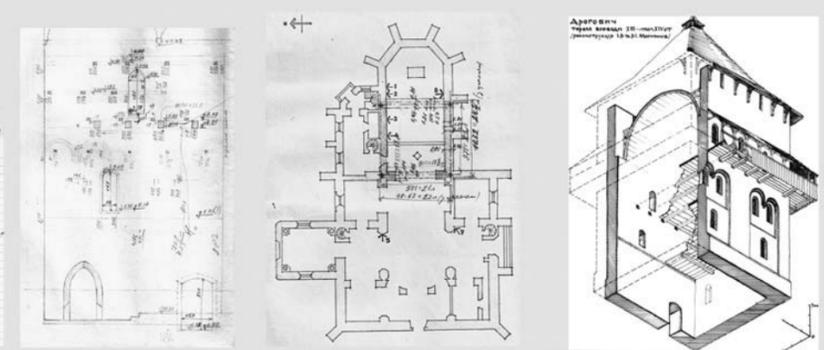
Могитича завжди вабили найдавніші пам'ятки, особливо княжої доби. Грунтовні передпроектні дослідження дозволяли виявити невідомі верстви будівельної історії та здійснювати неймовірні відкриття. При обстеженні пресвітерії костелу ХУ століття у Дрогобичі виявлено виразні сліди тризвусної споруди, стіни якої було використано при побудові готичного костелу. Детальне обстеження, у тому числі археологічні дослідження, дозволило повністю реконструювати первісний вигляд попередньої романської будівлі та встановити за аналогами її призначення: резиденція князьського намісника, або (щоб романтичніше) "Терем воводи". За особливостями будівельної техніки і логікою містобудівного розвитку Дрогобича спруду датовано ХІІІ - І половиною ХІУ ст.

Що складнішою була пам'ятка, то більше викликала дослідницького азарту. В Онуфрійській церкві Лаврова, збудованій князем Левом у ХІІІ столітті виявлено п'ять будівельних періодів і реконструйовано вигляд первісного храму.

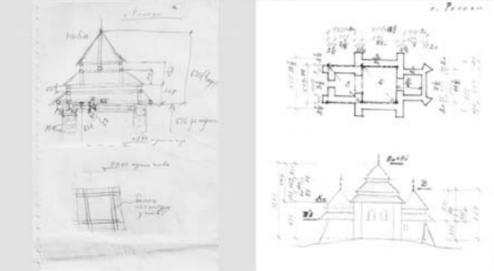


З о. Володимиром Яремою - дослідником витоків української сакральної архітектури. 1989 р.

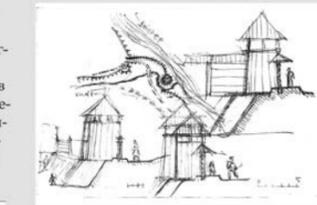
В умовах СРСР пробитись з публікацією досліджень у наукові часописи було дуже важко. Тим більш з матеріалами, що піддавали ідеологічні постулати щодо цивілізаційної місії тодішніх центрів. А саме такими виглядали нові відкриття на теренах Галичини й Волині. У Києві таких видань просто не існувало. Єдиний часопис у Москві присікливо відбивати теми. На щастя, Оганес Халпахчян, що редагував "Архітектурне наследство" та систематично й послідовно поміщав нові матеріали про вірменські пам'ятки, симпатизував поглядам І. Могитича і раз у два роки надавав можливість йому щось надрукувати. Щоправда, до Львова доходило від сили пів-десятка примірників.



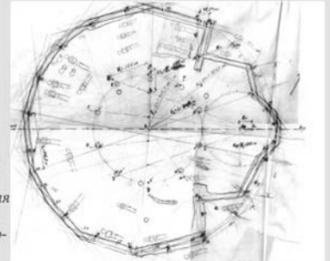
Дослідження залишків терему ХІІІ століття у пресвітерії Дрогобицького костелу та реконструкція його первісного вигляду 1980-ті рр. Дослідження церкви ХІУ-ХУ століть у с. Рокохи на Бойківщині 1980-ті рр.



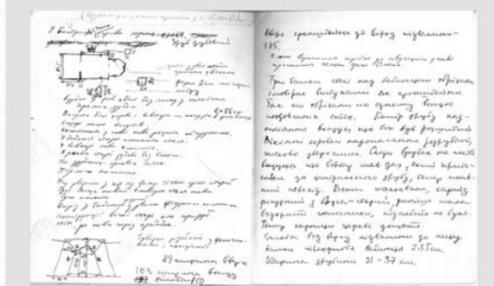
Дослідження топографії теренів Великого Галича. Фіксація та спроба реконструкції оборонних палаців над Кам'яним потоком. (спільно з Р. Могитичем 1995 р.)



Аналіз розбірки плану Олешківської церкви-ротонди ХІІІ століття за матеріалами археологічних досліджень Богдана Томенчука.



Найчастіше обстежував пам'ятки у Дружиню - Наталією Іванівною Стіпченко, що з нею прожив 34 роки, наповнені взаєморозуміння та творчої праці. У щоденниках обстежень пам'яток часто сусідують два почерки: кожен мав свої наукові теми Іван Романович - народне будівництво, Наталія Іванівна - монументальне мистецтво.



ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ

ДОЗВІЛЛЯ



З онуком Марком на Гверлі 2001 р.

Кожній людині властиво втомлюватись від щоденної праці, а відтак – відпочивати. Хоч як би я не напружував пам'ять, не пригадаю, щоб тато відпочивав – у банально-розумній цьому поняття (ну хіба що – коли спав). Відпочинок завжди був активним: офіційні «прізвирки» завжди планувались наперед і використовувались для «туристичних походів», які – насправді виявлялись науковими експедиціями, посланими, зрозуміло, з екзотичними наметів, вечірньої ватри, не менш ніж 30-ти кілометровими щоденними переміщеннями. Ще десятирічною дитиною я навчився встановлювати намет, палити ватру з одного сірника, ходити навіть навпотемки незаними стежками, керуючись нелегальною міжвоєнною мапою, зірками і компасом. Мандрівки чи піші, чи на човнах до кінця життя залишилися улюбленим способом відпочинку. Планував навіть піти пішки на Афон – у 90 років. На жаль, ще раніше покликана остання мандрівка.



Діти Андрій Кесія та Роман у Горіах, серпень 1971.



Ранкова руханка для змерзлюків. З Наталією, донькою Катериною та Генрієтою Левицькою.



Лоцманом – нес Батерс.

Будівничому все хочеться щось будувати, хоч би й стіл для усього товариства.



Не будучи прив'язаним до якогось конкретного села, Могитич у 1980-х надав спорожніле обійстя у Рокитному під Львовом. Хоч село зовсім недалеко, яких 20 км від Львова, але автобуси сюди не їздили, люди перебирались ближче до міста. Тож хату разом з величезною присадибою вдалося надбати за смішні гроші – триста рублів. Тут збереглась якимось дивом не меліорвана річечка, заболочені луки. Навкруг – ліси. Поки дійдеш пішки п'ять км від автобуса чи електрички – надивився красивих, наслухався соловейків, і все те осточортіле місто цілковито і повністю вивітряється з голови.



Рокитне. Уроки трудового виховання онука Марка



А який простір для активного відпочинку! Хату довелось ґрунтовно реставрувати: міняти гнилі підвалини і стовпи, перемазувати глинобитні стіни, реанімувати напівкурну піч з каглою у снігах. Все то виконувалося виключно традиційним способом. Сусіди дивувались: що за дивак той Іван?! Пішов у колгосп по солому для стріхи. Жито давно вже молотять комбайнами, а йому сноплів давай. На його прохання (і доплатив, звісно) пів-сотки жита зжали жінки серпами. Потім вчив нас молотити сіпом, в'язати сніпки для пошиття стріхи. З двох сторін ділянку оточувало болітце, де тато провів «меліорацію»: спровадив два слабенькі, такі майже зачухлі, потічки у канал; очерети і багно викидали на гать, береги укріплювали кілками. Постало доволі широке плесо, за ним – очерети і верби. З дороги до хати йдеш через гушавину верб, потім кладкою через водоймище, а тоді потрапляєш у середовище, яке особисто у мене викликає стійку асоціацію із Раєм для українця. Зранку, замість руханки, помахаш косою в саду, наносиш води з криниці. Після сніданку – обов'язково щось зачепить до роботи. Мене чомусь найбільше тягне до ставка і Великого каналу. Тоді пригадую собі з історії, що модель розселення в Україні ще від часів неоліту прив'язана до

басейнів великих річок, бо перш ніж винайти колесо наші предки плавали човнами. Мабуть, тому й тягне до води: гени прокидаються... а може все значно простіше?: на час відпочинку включається професійна алергія до каміння і цегли. Тоді справді хочеться почистити криницю, поталпатись у багноці, викидаючи на гать кількарічний намул, відчутти ногами відроджену течію. До речі, на ревматизм – найкращі ліки. Відпочиваємо тут влітку по черзі – і кожен знаходить собі щось до роботи, засвоївши головне правило: все має бути натуральним і традиційним. Увечері сядеш на призьбі, глянеш на плди своєї денної праці – і отримувеш повну сатисфакцію і умиротворення (те, чого найбільше бракує в «справжньому» житті).

РОКИТНЕ

Рокитнянський краєвид



МИКУЛИЧИН



Давши життя першій сільській ідилії – Рокитному, тато загорівся ще однією «сільською мрією» – гуцульською граждою. В 2001-му напивав у Микуличині на Гуцульщині хатчину. На самому краю села, на горі. Заїхати туди авто по гірському плаю – ще треба вміти. Коником було б надійніше. Зате – зразу за хатою починається ліс, а краєвид охоплює гірські хребти Малий Горган, Явірник і Букивець. Ранкове сонце їх перших відвідує, коли село під ногами ще спить. Тоді й треба йти по гриби, поки їх не вибирили спиртніші від тебе.



Перша реконструкція – веранда - 2001 р. та кінцева - хатчина гостей - 2005 р.

У гості завітала Наталя Курп'як. 2005 р.



інтер'єр: піч у "ліваці"

Мав дві головні пристрасті: збирати книжки і колекціонувати люльки. Книжок залишив кілька тисяч, вони вже не поміщались у вітальні, тож полицями обладнано усі, де лиш можна стіни. Збирав усе – літературну класику, сучасну поезію і прозу, книги з історії, мистецтва, архітектури, словники, довідники. Передплачував спеціальні часописи з Польщі, Чехії, Болгарії. Міг користуватись усією необхідною в роботі літературою не виходячи з дому. Книжки завжди були акуратно посортовані, завжди лежали на місці. Коли об'єднались бібліотеки його і Наталії Іванівни, виявилось багато дублів, то ж і мені перепало дещо хорошої літератури – переважно з мистецтва. Люльки завжди можна було знайти при дослідженнях історичних пам'яток зокрема археологічних. Для археологів вони не становили інтересу, бо вже належали до XVI століття і пізніше, тобто – до епохи «іноземного поневолення». Археологи вже мали за правило: «люльки – Могитичеві (бо ж все одно відбере!)». Колекцією оздоблено дверцята бару – єдину вільну від книжок площину. Після п'ятдесятилітнього ювілею постановив не палити, бо палив такі забагато. Відтак і зацікавлення люльками стало якимсь неоправданим. Але колекція існує.



Книжковий знак (проект). 1960-ті рр. автор не встановлений.

Вдома за святковим столом. Заїва – колекція люльок, навкруги книгозбірня. У кадрі – зять Олег (у музичних колах – бас-гітарист "Джон"). У таких обставинах батька можна було "розкрутити" на якісь цікаві спогоди, не пов'язані виключно з роботою.



Чим добре мати пса? Хочеш – не-хочеш мусиш йти з ним на прогулянку, який би не був зайнятим вдома (а батько зайнятим був завжди). Церити якийсь у житті підтримус і дає можливість провітритись. А скільки цікавих ідей приходило до голови під час прогулянок з Батерсом! Псів було кілька: Батерс (колли), названий у честь потоку в Маняві, Руна (українська вівчарка), названа за іменем карпатської полонини, Радич (теж коллі і теж за іменем гірського потоку), нарешті Міка (ротвелер) вже названа Наталією Іванівною, котра наполягала, що досить уже експлуатувати карпатську географію. Вдома в різний час жили черепаха, крілик, акваріумні риби, канарки, яких останньо витіснила зграя доволі нахабних котів.



ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ

ПАМ"ЯТНИК

Якось їхали з видавцем «Центру Європи», і він промовив те, про що мені й не випало б тут говорити: «азарю архітекторові – він може сам собі збудувати пам'ятник». Увесь досвід будівничого і архітектора, увесь азарт вченого і дослідника втілений тут. Скільки пам'ятаю себе – Він його досліджував, реставрував, творив. Терпляче... поступово...вперто...У красивій Галичі, столиці нашого світогляду, нашого менталітету, вже понад десять років височіє оцей символ - символ нашого відродження.



Єдиний збережений храм Галичі з XII століття дістався нащадкам в такому-ось вигляді. Доботно збудовану святиню переробили з візантійського хрещато-баниного храму на латинську базиліку. Штучність поєднання принципово різних просторових схем виразно ілюструє це загальновідоме фото. Реставрація тривала майже 30 років, внаслідок чого пам'ятці повернули первісний вигляд з XII століття



Стан пам'ятки після I світової війни фото 1921 р.



Зміна концепції завершення: вирішено змінити кінцеву форму, на якій наполягав Могитич на шоломовидну, більш характерну для давньоукраїнської традиції.



Розкриті розкопками залишки цоколя стовпів, за якими відтворено їхню первісну форму.

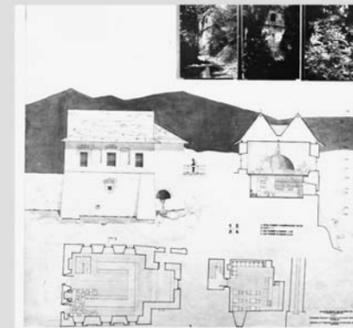


Перші кроки реставрації: відновлено перспективний портал з романського різьбю. 1970 р.

МАНЯВСЬКИЙ СКИТ



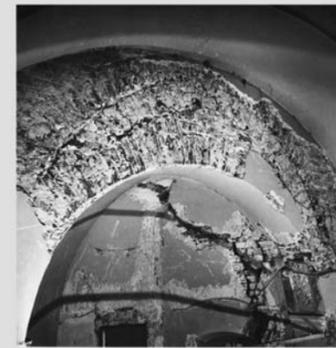
Серед найважливіших об'єктів був Манявський скит. Вперше побачивши цю руїну, постановив собі «протягнути» і відродити цю пам'ятку. Використано політично-ідеологічний аргумент: алге тут до самого переділу Речі Посполитої у 1772 р. не було визнано церковної Унії. Аргумент спрацював - і почалась реставрація. У Маняві Іван з Наталією проводили 1 літні, і зимові відпустки. Одна з відреставрованих келій служила їм за резиденцію. Коли у 1981 р. об'єкт передали замовникові, найбільшого стресу зазнав пес Батерс: що його не пустили в знайому келію.



Стан об'єкту у 1971 р., ескізний проект реставрації трапезної та споруди після реставрації: 1981 р.

ХРАМ ІВАНА ХРЕСТИТЕЛЯ

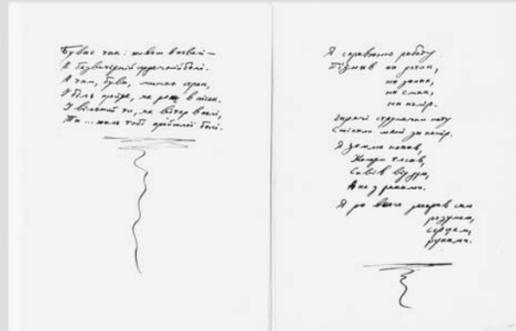
Які б не виникали суперечки про час виникнення святині, усі сходяться на тому, що це найдавніша пам'ятка Львова, в архітектурі і будівельній техніці якої поєднано найдавніші традиції християнського сходу та риси романської архітектури XII-XIII століття.



Параболічної форми арки та склепіння - виразний вплив будівництва Передньої Азії.



У процесі реставрації: форма стрімкого трикутного фронтона повністю збереглась під надбудовою



Впродовж свого існування храм обростав прибудовами, що пілком змінили первісний вигляд. Однак ґрунтовні архітектурні та археологічні дослідження дали підстави на відтворення особливостей первісної архітектури. Передбачалося повернути втрачений вигляд чільному фасаду, олягнутому наприкінці XIX століття у псевдороманські шати. Однак цієї ідеї на вдалось відстояти - храм в результаті має такий-ось гібридний вигляд

Розкриті зондажем вікно у формі хреста



ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ

ГРОМАДЯНИН. ОСОБИСТІСТЬ



У кожному періоді життя Могитич був свідомим громадянського обов'язку і намагався дієво впливати на ситуацію у суспільстві, в державі, у своєму оточенні. Попри завантаженість роботою брав участь у батьківських комітетах в школі, громадських спілках, як легальних, так і опозиційних. Без перебільшення – був репрезентантом гідності України, який навіть за найагресивніших обставин не знімав вишиванки та не «адаптувався» до російськомовного оточення. Попри те, завжди був максимально обережним, не вівся на провокації: напевне успадкував від свого батька. Якось в хорошій компанії, вже «після п'ятої – сьомої» потягло якогось козака заспівати повстанську пісню, всі підхопили. А поруч, за столом – відомо хто! Тож скінчивши повстанську, батько відразу затіяв «По долинам і по взгор'ям...». Козаки зрозуміли ситуацію – й теж підхопили. «Відомо-Хто» мав почуття гумору: – Ну ти, Іван, выкрутился!

З відстані часу багато хто, що був вражений членством у КПРС, нейтралітетом та закамелістю у кричущих шоденних ситуаціях, згодом визнав, що Іван понад усім бачив вищу мету і працював так, щоб не поповнився на дрібному, звершити набагато важливіше завдання, покладене на нього..

У 1960-х Могитич брав участь у діяльності Українського Національного фронту. Широка географія діяльності та партквиток дозволяла розповсюджувати по усій Україні самвидавчий часопис «Воля і Батьківщина». Завдяки чіткій конспірації, після провалу організації більшість членів вдалося уникнути арештів. Згадує один з керівників УНФ Іван Губка: «Я регулярно зустрічався з Іваном Могитичем, щоб обмінятися інформацією, обговорити заходи і перспективи УНФ. Приємно було спілкуватися з своїми однодумцями... це люди особливі: не зрадять, допоможуть, порадять, застережуть. Навесбів нас оточувала підступність, і треба було ступати обережно по нашій святій українській землі. Іван за родом своєї діяльності їздив третинною територією України і мав широке коло контактів. Архітектура для нього, зокрема дерев'яна, була всім, він не усвідомлював себе поза працю. В його кабінеті на полицях лежали старі кахлі, гонти, цегла і каміння різної величини. Дивлячись на цей збір, мимоволі ловив себе на думці, що німі свідки давнини можуть розмовляти з нинішнім поколінням. Ми ділились думками щодо журналу "Воля і Батьківщина", на той час вже вийшло 16 номерів. Про зміст деяких статей можна було сперечатися, і це природно, бо кожна людина має своє бачення світу, ставлення до оточуючого і свої політичні переконання. Іван розказував про випадок, коли дав прочитати часопис знайомому, який ніколи не стикався з подібною літературою, до деякої міри він був звичайним обивателем, тож каже, коли почав читати, а в приміщенні перебували тільки їх двоє, спершу зашарівся, якось харпається та працював вилизками. Ось що робить страх, навіть з досить пристойної людини. Більше не просив чогось прочитати, хоч загалом була це людина нечува що до рідного українського слова, але і нікому не сказав. В ті часи навіть така поведінка записувалася людині як позитив».

СПІЛКА АРХІТЕКТОРІВ

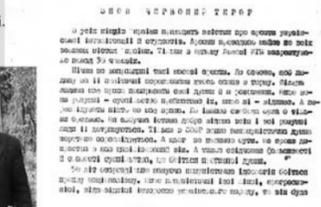
У 1985 відгукнувся сам і заохотив-звусив творчих геніїв свого колективу вступити у Спілку Архітекторів. Спілка справді була необхідна для збільшення впливу на ситуацію у місті і державі. Багато важливих питань прийняти обговорювалося, якщо не вирішувалося у Співці Архітекторів, умови відбору членів Спілки відповіли можливих «стукачів» та провокаторів: тут збиралася справжня еліта. Це був може й не надто вагомих важіль, зате цілком легальний і офіційно шанований у радянській державній системі. Підстави для вступу мали не менше 15 працівників (хоч кожному з них була ненависною бюрократія у будь-якому вигляді – навіть творчої спілки). Серед великої папки заяв почали відсіювання («не положено ж» отак всі!). І ось попався Любарт Ліщинський: у нього освіта не архітектурна, а художня! (парма, що співатор А. Новакіського по найважливіших реставраціях у Львові). На відмову Спілки Ліщинському Могитич пише й свою відмову: «я теж маю диплом не архітектора, а інженера будівельника. Не приймає Ліщинського, то й я на мене не чекайте». Спрацювало...

ТЕТЯНА ТРЕГУБОВА

“З великою шаною і вдячністю згадую Івана Романовича, який уособлював для мене Галичину і Львів. Не можу забути випадки співпраці, дієво безкорисливу допомогу мені у вирішенні окремих завдань. У далекі 1960-ті роки готувала дисертацію про середньовічний Львів. Якось, ремонтуючи інженерні мережі, на східній стороні площі Ринок викопали глибоку траншею. З'явилась можливість встановити рівень первісної денної поверхні площі, яка за свідченням архівних документів, знайдених мною, мала коритоподібну форму. Зважаючи на мою статтю Іван Романович сам опустився в траншею і зробив необхідні заміри. На моє прохання зробив кілька зондажів давнього мурування у стінах кам'яниці. Він жваво цікавився моїми знахідками: передпоріжжями та готичними порталами в підвалах кам'яниці, ордерними обрамленнями вікон у світлицях. Завдяки сприянню Івана Романовича я отримала доступ до літератури, що зберігалася у «спецхрані». Це допомогло підготувати розділи до книжки «Львів. Історико-містобудівний нарис», яка побачила світ у 1989 р.»



Ідея пам'ятника Тарасу Шевченку, що виникла у 1987 р., ненавч самим Провидінням підказана. У цій суперечці (вже на той момент порівняно «безпечній» з політичного огляду) з ідеологічною машиною галичани спробували свої сили у боротьбі – і перемогли! Це було ніби тренуванням перед серйознішими змаганнями. Спорудження пам'ятника Кобзареві ще сподівались втнути з безконе-



Нотатки головуючого під час засідання конкурсної комісії за підсумками другого туру конкурсу. Стисло занотовано позицію кожного з членів журі.

чних дискусіях, конкурсах, повторних і додаткових конкурсах, використовуючи як завжди, природну ментальність українців. Могитич очолював конкурсну комісію. Коли у другому турі конкурсу було визначено переможців, голова комісії – назважаючи на критику преси, громадськості і уражених в амбіціях корифеїв – закрит конкурс і розпочав спорудження пам'ятника.



Перша державна відзнака прийшла за часів "Перестройки"



Подяка від Києва за відтворені пам'ятки

Відзнаку Президента України - орден "Знак пошани" вручає колишній працівник інституту, заступник голови Держбуду України Юрій Казмірук. 23. 01. 2005 р

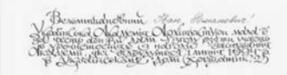


«ПЕРЕСТРОЙКА»
Слово «Перестройка» – радше не перекладається. Генеральний секретар навіть в найжахливішому сні не міг передбачити, як далеко сягне ініціатива народних мас.
Під час виборів до Верховної ради СРСР у 1988 р. Система успішно «зарізувала» висування робітничими колективами у Львові кандидатури Ростислава Братуня, використовуючи бюрократичні та процедурні підступи. Проламав стіну Львівський філіал інституту «Укрпроектреставрація». Це й був той рубікон, відколи почалася «Перестройка» по повній програмі.
Ще у системі СРСР Львівщина впевнено будувала нову державу. Могитич балотувався на виборах у Обласну раду від найдавнішої дільниці Львова – Підзамча. Працював у комісії з будівництва.

Коли у 1996 р. запроваджено почесне звання «Народний архітектор України», кращої кандидатури на першого номінанта, ніж Могитич годі було знайти. Трохи вагався, адже одночасно висували на Державну премію реставрацію храму Івана Христея у Львові, де він був головним автором. Довелось зрезигнувати з Державної премії.
У Вічності інша система цінностей, та все ж Державну премію таки отримав - померло, за іншу унікальну пам'ятку Львова - палац Бандініелі.



УКРАЇНСКА АКАДЕМІЯ АРХІТЕКТУРИ



UKRAINIAN ACADEMY OF ARCHITECTURE



організації, як-от ТШЛ – Товариство шанувальників Львова. Членство у них Могитича було ніби талісманом на успішну діяльність. Дуже серйозно відносився до участі у комітеті з присудження Державних премій у галузі архітектури: вивчав усі подані номінації, перевагу надавав роботам пов'язаним із національним культурним надбанням.

Як особистість Іван Романович був яскравою, енергійною, наділеною харизмою постаттю, вільним і твердим у своїх діях. Завжди бачив далеко не всім і не завжди зрозумілу вищу мету і досягав її, нехтуючи перешкодами і не рахуючись із затраченими зусиллями. Тому й досягав здавалось би неможливого. Користувався авторитетом як у колегів, так і у керівництва (якого ставало дедалі менше, адже сам виріс на діляч державного рівня).

Привітати з ювілеєм приїхали кийські друзі з "Укрпроектреставрація" - Олег Граужик, Тетяна Філіпова, Ніна Шенітько, Віталій Отченашко. Січень 2003 р.



Зі становленням України бере активну участь у діяльності новостворених наукових, професійних та громадських організацій: Українській Академії Архітектури, Українському комітеті ICOMOS, Академії будівництва України. Запрошували до участі місцеві організації, як-от ТШЛ – Товариство шанувальників Львова. Членство у них Могитича було ніби талісманом на успішну діяльність. Дуже серйозно відносився до участі у комітеті з присудження Державних премій у галузі архітектури: вивчав усі подані номінації, перевагу надавав роботам пов'язаним із національним культурним надбанням.



На світовому конгресі культурологів у Вашингтоні. 1999 р. Доповідав про унікальність української дерев'яної архітектури.



Директор Львівської галереї мистецтв Борис Возницький біля І. Могитича із 70-літтям. 22 січня 2003 р.

ІВАН МОГИТИЧ: БУДІВНИЧИЙ, РЕСТАВРАТОР, ВЧЕНИЙ



«УКРЗАХІДПРОЕКТРЕСТАВРАЦІЯ»

Наприкінці 1980-х такий фірмовий знак був справжньою «бомбою».
(автор - Василь Огородник)

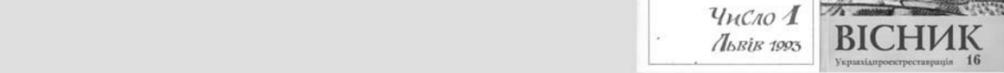


Перший об'єкт, що здобув державну відзнаку: Свірзький замок XVI ст. Проект пристосування для будинку відпочинку Спілки архітекторів
(автори: І. Могитич, С. Соболевський, І. Старосольський)



Експедиційний виїзд по пам'ятках дерев'яної архітектури. 1970-ті рр.

«Вісник» інституту. Щось опублікувати в радянські часи у наукових часописах було дуже важко. Тож після створення власного інституту І. Могитич вважав одним з перших завдань – створення часопису про діяльність інституту та науковий доробок його працівників. Як і б не були важкі часи – «Вісник» з'являвся регулярно. З 2003 р. йому присвоєно статус фахового видання.



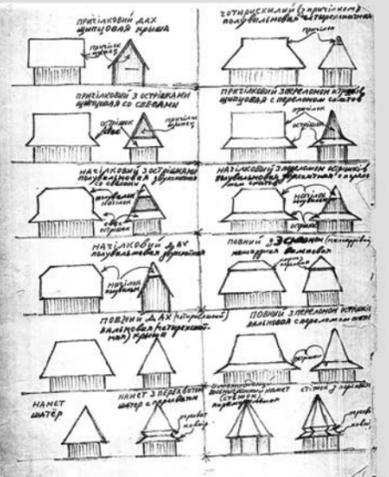
На конференції у Києві. 1971



З Володимиром Вуйциком 1970-ті рр.



Мури Бернардинського монастиря до і після реставрації. фото 1975 і 1977 рр.



Рукописний «підручник» для працівників. Хоч заліку не складали, але старалися оволодіти українською будівельною термінологією.



У відреставрованих казематах Бернардинських мурів. Серед присутніх - Андрій Новаківський - керівник проектної групи, Юрій Савельєвич Бондаренко - директор м/о СНРВМ.



Про Львівську філію знали в усіх «Неозорії» і прислали дітей в науку.



ПЕРЕДНІВІВІК: Десь з 1994 – настали скрутні часи для інституту. В Україні моря біда, ні у кого немає грошей. Державних замовлень – теж немає. Директор інституту зайнявся скороченням штату, звільненням працівників, що він й ще два-три роки тому змаював цікавою роботою та високою зарплатою, вивчив на реставрації. Жодних проблем звільнити молодих та енергійних, що вже відчували себе фахівцями: ті гонораро грождали дверми. Були і інші, що допомогали своїх прав через суд: їм треба було віддати, навіть якщо реально працюючи не отримували зарплати взагалі. Візити у суд стали повсякденними справами директора. З понад 300 працівників залишилось лише близько сотні «перевірені» кадри. Ми тоді готували документацію для внесення Львова в ЮНЕСКО. Справді – залуно. Хоча не зовсім: Мер запросив на вечерю, де було більше горілки, ніж закуски; грамоту вручив. Допекло: зайшов до батька у кабінет, накручений до краю: «Та у тебе вигідніше звільнятися, ніж працювати: такій-то моїй працівниці ти заплатив «на допобачення» 300 гривень, хоч вона лише дулі горбоям показувала, а я за пів року ні копійки зарплати не отримав!» Витягнув з кишені банкноту: «на, заспокойся». Видно вже звик до таких розмов. Вийшовши з кабінету... навіть якби не був сином: «мусимо то пережити... зайшов знову в кабінет – щоб вибачитися. Розумів, як то нестерпно – обміжувати з «лішеств» власне дітище, відправляти на пенсію найпотрібніших фахівців, відмовити відданому юнаку, що готови працювати навіть «за юшку», аби лише прислужитися найсвятішій справі.

Втриматись на плаву допомогли закордонні зв'язки та замовлення: з Перемішля, з Срусалиму. Та це були крихти, як на потреби інституту. Насправді порятунком прийшов зі столиці. У Києві відтворили Михайлівський Золотоверхий собор, Успенський собор Києво-Печерської лаври. Могитич виборював тендери. Мистецтвознавці та художники реставратори виконали сотні ікон для головних іконостасів, програми стінопису іттер'єрів. Київ платив за роботу «по стінописному» (тобто повну кошторисну вартість).



Біля закінченої ікони «Бог-Отець» для головного іконостасу Успенської церкви Києвопечерської лаври. Спереду художники Богдан Балицький та Юрій Герета. 2000 р.



Працівники інституту заїхали покландувати у Миклулічич. Січень 2006 р.

Підписання угоди про співпрацю між Міністерством культури Польщі та інститутом «Укрзахідпроектреставрація» 1995 р у кадрі Віце-міністр - Тадеуш Поляк та референт Яцек Мілер



За роки діяльності інституту провів комплексні наукові дослідження та розробив проекти реставрації багатьох пам'яток, зокрема: близько 50 замків: в Олеську, Збаражі, Свіржі, Золочеві, Жовкві, Ужгороді, Невицькому; десятки монастирських комплексів у Львові, Бучачі, Крехові, Маняві, Межирічі, Мукачеві; мурованих сакральних споруд: церков в Горнях, Збручанському, Сокалі, Золочеві та інш.; костелів у Львові, Дрогобичі, Липівці, Кременці, Миклулічичах, Заліщиках, Бучачі; синагог в Бродях, Острої, Жовкві, Сатанові, Дубно, Ужгороді, та ін.; резиденцій та об'єктів ландшафтної архітектури у Млинові, Тульчині, Самчиках та ін.; В інституті опрацьовано понад 60 історико-архітектурних опорних планів міст та генеральних планів розвитку Державних заповідників, музеїв народної архітектури; понад 250 проектів реставрації дерев'яних церков на всій території України; Реставровано іконостаси і стінописи на визначних пам'ятках українського мистецтва; На сьогодні інститут виконує функції регіонального центру з питань науково-проектних робіт, пов'язаних з пам'ятками архітектури на території західних областей України. В інституті працюють або працювали чимало висококваліфікованих фахівців всіх реставраційних напрямків, серед них: члени ІСОМОС М. Гайда, І.Ковалишин, Г. Новаківська, Р. Могитич, В.Накопало, У.Піхурко, К.Присяжний, В.Шевць, лауреати державних премій Л.Алінауска, Б.Баран, Б.Кінцельський(1934-2001), Я.Римар, Я.Скрентович, С.Соболевський, С. Храпаль, С.Цимбалюк, В.Шевць; провідні фахівці-реставратори Ю.Василенко(1940-1991), С.Козимка (1945-1988), Л.Ліщинський (1942-1998), М.Майорчук (1955-1998), А.Новаківський (1947-2001) О.Бабич, Л.Бачинська, В.Бевз, О.Василина, А.Гевак, Л.Горницька, Е.Демішох, Л.Дмитрович, М.Комар, Л.Коротков, С.Кравцов, Т.Кравченко, Д.Кривошеєва, З.Лагуш, М.Мосюк, Н.Олійник, В.Пашин, О.Петришин, В.Підгурський, А.Поліщук, О.Рішняк, В.Рогозов, О.Савчак, І.Сімонян, С.Стонжжа, А.Скрентович, Н.Скрентович, З.Соколовський, О.Унят, І.Фуголь, Я.Чурилик, М.Чушак; мистецтвознавці В.Вуйцик (1934-2002), Н.Сліпченко, С.Барер, Л.Ошуркевич, В.Слободян, І.Сіомочник. Чималий внесок у роботу інституту зробили О.Бойко, В.Галичановська, С.Євстель, В.Собко, Т.Мазур та багато інших. Віднайдена інститут став поповнюватися молодими працівниками, що переймають досвід ветеранів.

Чимало визнаних сьогодні архітекторів, працівників пам'яткоохоронних органів, державних керівників починали свій шлях в «Укрзахідпроектреставрації». Своїми здобутками інститут завдячує передовсім найвидатнішому реставратору Галичини Іванові Могитичу

Передача подяк новому директору - Володимирові Шевцеві. 23 січня 2005 р.



В Срусалимі цілком пристійно володіють українською. Співпраця з Інститутом Юдаїки.



Стінопис УГК Архиспископської церкви Івана Хрестителя у Перемішлі виконувати художники реставратори Надія, Ярослав і Тарас Скрентовічі. жовтень 1996 р.

Давні зв'язки не урибаються. Лист від колеги з Віявноса. Проблеми у всіх подібні.



Програма іттер'єру церкви Різдва на Подолі - остання робота інституту для Києва. Тут у 1861 р. відправляли в останню дорогу Тараса Шевченка

Публікацію підготовлено за матеріалами інституту УКРЗАХІДПРОЕКТРЕСТАВРАЦІЯ



архитектурные традиции прошлого

Павел ЧЕЧЕЛЬНИЦКИЙ, архитектор

В глазах большинства жителей бывшего СССР современная архитектура скомпрометирована гипериндустриализацией строительства, возведенной в ранг государственной политики в середине прошлого века.

Развал единой страны стимулировал возрождение национальных строительных традиций, основательно забытых за время панельного домостроения. Следствием явилось массовое возведение зданий с использованием исторической и национальной стилистики. Прежде всего это коснулось малоэтажной частной застройки. Но особое распространение данное направление получило в проектах храмов и общественно-духовных центров.

Ренессанс украинской архитектуры наблюдается повсеместно. Вслед за возрождением народной крестьянско-казацкой архитектуры, расцвели ансамбли в стиле украинского барокко. Начато возрождение украинского модерна, развитие которого было оборвано в 20-е годы ушедшего столетия. Говоря о сакральной архитектуре Православия, следует особо отметить, что украинская стилистика возрождается независимо от конфессиональной принадлежности епархий.

Храмы Московского и Киевского Патриархатов, а так же Украинской Автокефальной Церкви зачастую выглядят одинаково. Не менее злободневен вопрос о возрождении русской архитектуры. Язык не поворачивается назвать 750 тыс. русских, проживающих в Харьковской области, национальным меньшинством. И в Харькове, и в ряде со-

седних областей, по нашим проектам построены храмы с использованием приемов Псковской и Московско-Ярославской архитектурных школ. Нельзя не отметить возведение в Харькове армянского духовно-общественного центра, крупнейшего в Европе буддийского (вьетнамского) центра. Поднялись над окружающей застройкой минареты татарской и азербайджанской мечетей. Еще с советских времен в городе действуют еврейский и корейский центры. Перечень можно продолжать...

Проявление широких демократических начал характерно для нашего государства. Но, восстановление национальной культуры — результат труда не только политиков. Все указанные объекты в той или иной степени возрождают традиционную национальную архитектурную стилистику.

В настоящее время, несмотря на существование государственных границ, языковых барьеров и разного исторического прошлого, в мире происходит глобализация. Технические достижения, искусство, даже языки становятся всеобщими. Сближаются эстетические идеалы. Народы теряют индивидуальность. Их культуры постепенно сливаются. Этот процесс исторически неизбежен. В таких условиях возрождение и сохранение национальных традиций и национального искусства представляет интерес не только для народов, у которых эти традиции и искусство возникли, но и для всего человечества. Есть и другой аспект проблемы. Сакральная архитектура — это

не только возрождение религиозности. Это возрождение искусства кирпичной кладки, резьбы по дереву, кузнечного дела, лепки, иконописи (как жанра художественного творчества), возрождение прекрасных многоголосых распевов. Это восстановление огромного пласта национальной культуры, уничтоженного воинствующим атеизмом.

Очень часто архитектурные детали еще не построенного храма: обрамление оконных и дверных проемов, конструкции карнизов, ограждение крылец и подворий появляются в расположенной рядом жилой застройке.

Национальные строительные традиции вновь осваиваются народом.

Силуэты храмов во многом определяют архитектурный облик городов и сел, легко вписываются в сохранившуюся историческую застройку и делают ее богаче и интереснее.

Богатый событиями XX век тяжело прокатился по архитектуре старого Харькова. Особенно досталось сакральным зданиям. В 1971 г., во время разработки ПДП центра города, к нам — авторскому коллективу, тихо обратился главный архитектор города И. Алферов: "Получено указание первого секретаря Обкома Г. Ващенко о максимальном сносе церковных зданий. Найдите обоснование, почему мы не можем это сделать..."

Сегодня мы восстанавливаем потери. Безусловно — это уже подлинники. Изменились градостроительные условия.

На месте снесенных храмов стоят другие здания. Но мы возводим новые "старые" храмы, возрождаем из небытия архитек-

турную среду старого Харькова и гордимся, когда удается, вместо снесенного маленького провинциального здания, возвести ансамбль с архитектурой, достойной полуторамиллионного города.

Все! На этой богрой ноте можно было бы остановиться, если бы не сознание того, что массовая ностальгия о ретроспективной архитектуре свидетельствует о глубочайшем кризисе, который переживает наше общество.

Современная архитектура неспособна удовлетворить духовные потребности. Кризис архитектуры охватил не только страны восточной Европы. Он является всеобщим. Достаточно перелистать громадный Файдоновский атлас архитектуры.

В 1977 г. Р. Роджерс и Р. Пиано — авторы Парижского центра Помпиду, подвели итог в развитии современной архитектуры. Дальше идти некуда. Пробыл час ретроспекций.

Сначала, вроде бы в шутку, посмеивались и перебранывая, на фасадах появились карикатуры, капители и другие детали прошлых лет. Закончилось прямым воспроизведением исторических стилей и возрождением традиций. Попытки ввести монополию на региональное использование какого-либо архитектурного стиля успеха не имели.

И вот в Лас-Вегасе (США) копируют фрагмент Венеции. Очищенный от мусора в каналах, от ящиков возле магазинов, от позных наслоений американский комплекс является более красивым и даже более венецианским, чем оригинал.

1 Свято-Николаевский духовный центр в с. Чернецина Харьковской обл. (2000–2007). Украинский народный казацкий стиль. Архит.: С. В. Попова, А. В. Ткаченко,

П. Г. Чечельницкий; конструктор С. Я. Бяльский

2 Буддийский (Вьетнамский) общественно-духовный центр в Харькове (2008). Традиционная вьетнамская архитектура. Архит. Т. А. Поливанова

3 Комплекс храма Святой Блаженной Матроны в Харькове (2008). Стилистика Московской строительной школы XV–XVI вв. Архит.: Е. А. Мальшинская, Е. С. Овчарова,

А. В. Ткаченко, П. Г. Чечельницкий; конструктор В. Н. Пригара

4 Армянский духовно-общественный центр в Харькове (2004). Стилистика храма — VII в., служебный корпус — XVIII в. Архит.: М. М. Киреев, А. В. Ткаченко, П. Г. Чечельницкий,

Ю. М. Шкоговский; конструктор С. Я. Бяльский



Одесса? Это феноменально!

Владимир МЕЩЕРЯКОВ, кандидат архитектуры, доцент



Русское море и торговая гавань Одессы [Мюнхен, середина XIX в.]

НАЧАЛО ГОРОДА

Развитие Одессы сразу после основания города не было активным, но значительно ускорилось в первые два десятилетия XIX в. Став главным поставщиком украинского и бессарабского хлеба для стран Западной Европы и Передней Азии, одесский порт значительно увеличил свои обороты. Город становился важным культурным, административным и духовным центром юга страны.

Как отмечалось, план города был утвержден в 1794 г., вместе с Указом о его основании. Но в действительности это была эскизная схема, в которой условно показывались размеры кварталов и улиц, принцип композиционного построения. В процессе строительства и заселения Одессы, Деволан значительно развил и уточнил свои предложения, составив в 1795 г. очередную редакцию проекта, который начал воплощаться в жизнь. Именно в соответствии с планом 1795 г. общегородской центр разместился по оси Военной балки в виде широкого проспекта, застроенного торговыми рядами. Проспект поводил к просторной площади, впоследствии названной Греческой, с лавками по периметру. Одним из главных композиционных элементов в планиров-

ке городского центра стала Соборная площадь — главная общественная площадь. Вокруг площади с монументальным собором размещалась малоэтажная жилая застройка, подчеркивавшая градоформирующую роль нового здания.

Таким образом, к середине XIX в. Одесса приобрела черты крупного европейского города, с центральной площадью, вокруг которой формировалась регулярная городская застройка, с кафедральным собором и главной городской доминантой — колокольней. После этого началось бурное развитие всего края и Одессы, ставшей вскоре одним из красивейших городов Российской империи.

ФЕНОМЕН ОДЕССЫ

Строительство молодого города целиком легло на плечи Деволана, который возглавил специальную комиссию и, невзирая на утвержденный проект, постоянно работал над улучшением планировочной композиции города, соотнося ее с возможностями реализации. Градостроитель в течение только 1794 года выполнил несколько проектов планировки, где уточнялись трассировка улиц, назначение площадей, поло-

жение общественных зданий и храмов. Среди них особенно важен план, разработанный в декабре 1794 г., на котором не только зафиксирована осуществленная застройка, намечены ближайшие перспективы, но также изменена конфигурация Соборной площади. Вместо квадратной с одним раскрытым углом она стала семигранной. Это выполнено с помощью отступления от красных линий на двух кварталах по Преображенской улице между Дерибасовской, Греческой и Полицейской и срезанным углом прилегающих кварталов западной сетки. Стороны окружающих кварталов застраивались, а площадь намечалось превратить в сквер с радиальной системой аллей, которые отходили от уже русской церкви, которая заняла центральное положение.

На протяжении первых пяти–семи лет в городе было построено более тысячи зданий и сооружений, возведенных лучшими отечественными инженерами и архитекторами. Особенную роль монументальной классической архитектуре в первые годы уделяли С. Вентури и Фр. Фраполли. К проектированию крупных сооружений гражданского назначения (театра и госпиталя) в начале XIX в. привлекался Ж. Тома де Томон, строитель Петербургской биржи. В дальнейшем проект Ри-

шельевского лица для города составил архитектор Ог. Монферран, ставший позднее создателем Исаакиевского собора в Петербурге. Город строили Франциск и Джованни Фраполли, Александр Дигби, Франц Боффо, Джорджо Торичелли, Луи Цезарь Оттон, Каэтан Даллакка, Франциск Моранди и другие архитекторы, прибывшие из Италии, Испании, Франции, которые только здесь смогли реализовать свои творческие способности, в связи с чем Одесса для них стала новой родиной. Рядом с ними активно работали отечественные зодчие Иван Козлов, Феликс Гонсиоровский, Александр Шашин и другие.

27 января 1803 г. последовало назначение градоначальником Одессы герцога А.-Е. Ришелье. Оно составило эру в истории Одессы. Новый градоначальник прежде всего собрал погребные сведения о положении города, а затем на основании полученных данных сделал правительству целый ряд различных предложений.

Формирование феномена Одессы продолжалось до 1917 года, оно продолжается и сейчас. Органы власти и местного самоуправления большое внимание уделяют проблемам сохранения объектов культурного наследия Одессы, совершенствуется законодательство, ужесточа-



Не то Общевоинский союз, не то "Инконт" в городе Одесса

ются требования к качеству проектных и реставрационных работ. Из государственного и местного бюджетов выделяются средства для сохранения объектов культурного наследия, но их недостаточно. Для привлечения дополнительных средств между собственниками и органом охраны в обязательном порядке заключаются охранные договоры. В охранном договоре собственник обязуется за счет своих средств содержать принадлежащие ему помещения или в целом объект. В случае невыполнения обязательств, к собственнику могут быть применены санкции в соответствии с законодательством.

АРХИТЕКТУРНО-ГРАДОСТРОИТЕЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ

Одесса — пока еще не подтвержденный документально феномен мирового культурного наследия. Что же в Одессе является уникальным в этом аспекте: Оперный театр, ансамбль Приморского бульвара, Де-Рибасовская?

Человек, который гуляет по старым улицам и переулкам Одессы, сразу и навсегда влюбляется в город. При этом он чаще всего не понимает, в чем причина его комфортного состояния. Что такое феномен Одессы? Из каких составляющих он складывается?

Безусловно, на первом месте это одесситы, которые известны всему миру и живут по всему миру, оставаясь при этом одесситами.

Безусловно, это море и это порт. Безусловно, это архитектурные шедевры: здания, бульвары, театры, памятники, которые достались нам в наследство от талантливых людей, создававших Одессу.

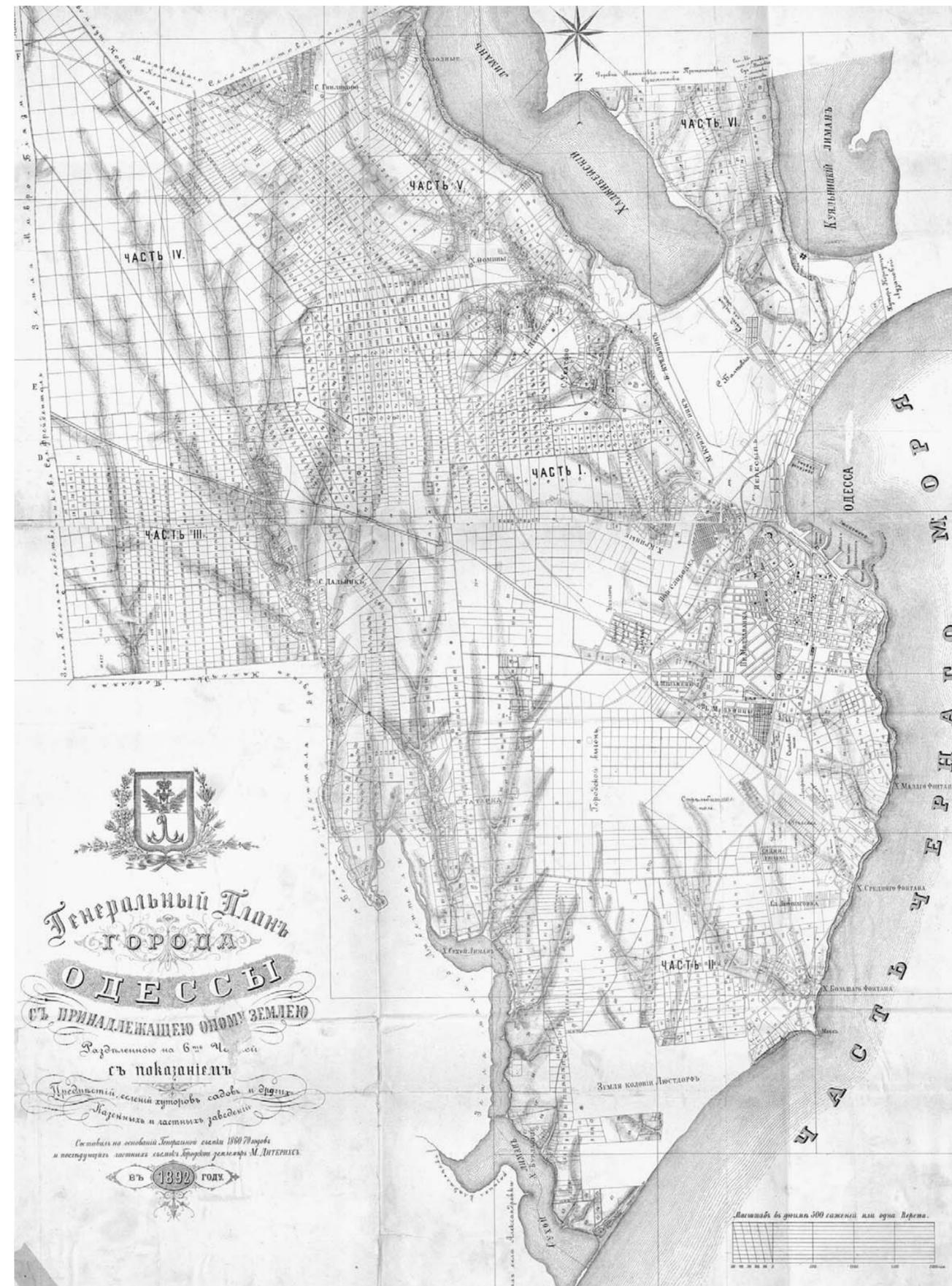
Но главная архитектурно-градостроительная составляющая феномена Одессы — это регулярность и гуманный масштаб периметральной застройки в исторической части, создающие у гуляющих по улицам людей чувство уюта и комфорта. Каждый квартал и дворик похожи и в тоже время индивидуальны и неповторимы, а главное — сомасштабны человеку.

Можно ли считать продолжением и таким же талантливым развитием Одессы, которая известна всему миру, новые жилые районы, сформированные в советский период? Можно ли считать удачными современные попытки размещения новых объектов в исторической городской среде? Будет ли продолжаться размещение новых зданий в старом городе?

Одесса-мама продолжает рожать одесситов, привлекать специалистов и возвращает под свои знамена ранее уехавших. Недостаток финансирования на протяжении многих лет мы видим в обветшавших кровлях и фасадах старых домов, трещины на них из-за текущих водонесущих коммуникаций и грунтовых вод. Это объективность, которая исчезнет вместе с бедностью бюджетов и граждан.

Субъективная угроза архитектурно-градостроительной составляющей феномена Одессы проявилась еще в советское время, когда на свободных от застройки площадках строились здания без излишеств и одесского масштаба, которые в структуре города сразу становились инородными телами. К счастью, размещение таких объектов тогда не получило широкого распространения в силу ряда причин, в том числе и благодаря противодействию части архитектурной общественности.

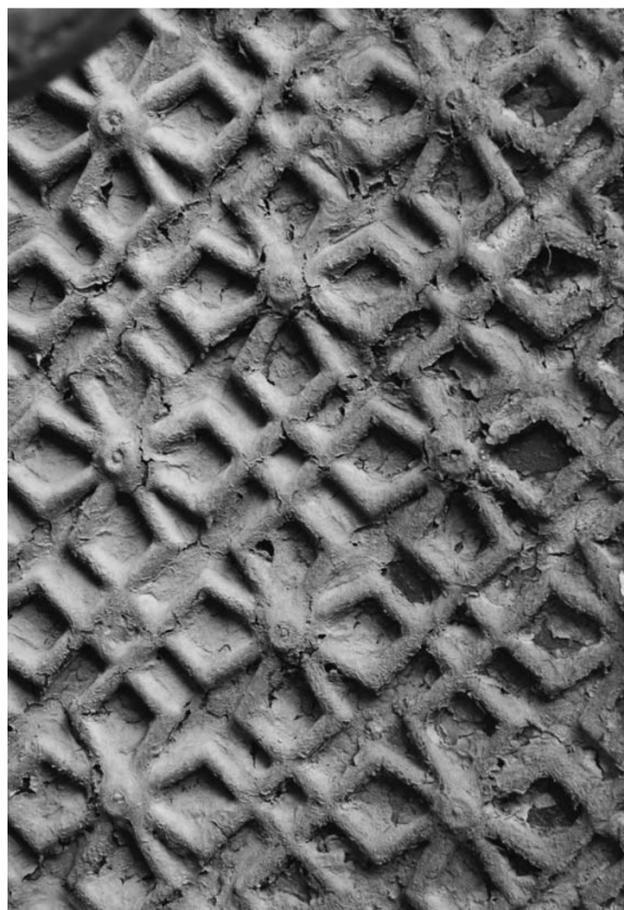
Сейчас эта угроза обострилась в связи с экономическими изменениями в стране и безумным ростом стоимости жилья, торговых и офисных помещений в престижных районах. Инвесторы хотят получить как можно большую площадь зданий для ее последующей продажи. Соответственно, некоторыми одесскими проектировщиками реализуются эти пожелания в части значительного повышения этажности новых зданий, располагающихся в окружении исторических зданий, в том числе объектов культурного наследия, которые находятся под охраной государства. В некоторых случаях инвесторам вместе с так называемыми архитекторами мешают сами памятники истории,



Генеральный план города Одессы по съемке 1860–1870-х (Городской землемер М. Дитерихс, 1892)



Мемориальная скульптура и искрометный декор в старом центре Одессы [фото А+С, 2008]



градостроительства и архитектуры, которые подвергаются варварскому разрушению. Как остановить процесс разрушения феномена Одессы в целом и городского масштаба в частности?

Размещение новых объектов регламентируется рядом документов и начинается с разработки историко-градостроительного обоснования в соответствии с порядком, утвержденным Государственной службой по вопросам охраны объектов культурного наследия. На этой стадии определяются граничные параметры нового объекта. Архитектурно-стилистические особенности определяются в ходе разработки эскизного проекта. В случае размещения нового объекта в исторической застройке города систему ограничений для проектировщиков определяет исходная документация, разрабатываемая Управлением охраны объектов культурного наследия. В чем залог успеха или причина неудачи при размещении новых объектов?

В первую очередь, в соблюдении масштаба исторической застройки и традиционных принципов ее формирования. Во вторую очередь, в таланте архитекторов и культуре строителей. Одесса застраивалась во времена, когда доминирующим в архитектуре и градостроительст-

ве был стиль русского классицизма. Одним из основных принципов классицизма является принцип золотого сечения или золотой пропорции. В планировочной структуре нашего города принцип золотого сечения выразился в том, что если ширину улицы принять за единицу, высота стеновой конструкции дома должна быть меньше с использованием коэффициента 0,62. Например, при ширине улицы в 25 м высота стеновой конструкции должна быть не более 15,5 м. Устройство мансардных этажей, доминант на углах кварталов или на завершениях улиц может обосновываться индивидуально соответствующей документацией.

В составе научно-проектной документации должны быть представлены основные видовые точки объекта, объективно показывающие историческую застройку с размещаемым зданием. При этом необходима визуализация всех уровней восприятия измененной застройки.

При проектировании новых зданий в сложившейся исторической застройке также важен принцип сохранения традиционного характера исторической среды, то есть использование архитектурных приемов, элементов и деталей, характерных для зданий Одессы XIX — начала XX вв.

Владимир Смирнов: реконструкция vs реставрация

С мастером беседовали Борис ЕРОФALОВ и Ирина КОВАЛЬЧУК

Архитектор Смирнов симпатичен своей жесткой последовательностью: делает архитектуру в стилях и не ищет этому боковых оправданий, мол, делаю так, потому что рядом что-то стояло или заказчик захотел. Он говорит — будем делать американский ар-деко или качественную архитектуру вроде неоклассицизма начала XX века. Прошло десятилетие со времени первых его деклараций, и в городе материализовались некоторые объекты: “Ривьера” на Почтовой площади, дом на Гоголевской, дом на Владимирской. По отношению к этим объектам возникает впечатление, что они “всегда” были, сто лет здесь простояли. А+С известна точка зрения на этот счет самого Владимира Павловича, который говорит: работать надо в стилях. И это не стыдно, а, наоборот, почетно и благородно.





Жилой дом на ул. Бассейной. 2004

ЧТО-ТО НЕ СЛОЖИЛОСЬ

Владимир СМИРНОВ: Мне (в развитие декларации — может быть, еще не вполне зрелой, а чисто эмоциональной) в те времена казалось, что Киеву не хватает того, контрастом к чему могла послужить так называемая в кавычках “современная” архитектура. У нее нет фона. Его уже уничтожили. Уничтожили наши же блестящие архитекторы в условиях так называемой тотальной реконструкции. Когда домостроительные мерки Левобережья применяются в работе с историческим Правым берегом.

А+С: Киев не самый в этом смысле обездоленный город. Могу назвать две дюжины очень крепких работ. Здание СНК (Кабмин Украины) Ивана Фомина (я это давно декларирую), тот же Педагогический музей — “чернильница” Павла Алёшина — абсолютные шедевры. Но они какие-

то такие парковые, камерные. Киев все-таки не Москва. В этом даже счастье города.

В. С.: Безусловно. Но согласись все-таки, что не сложилось, не судьба была Киеву приобрести какую-то тональность...

А+С: Везу по Киеву Барта Голдхоорна, издателя журнала “Проект Россия” из Амстердама: что у вас тут в современной архитектуре происходит? Я ему площадь Славы показываю, скейтинг-ринк бабушкинский, серёгинское “Гнездо орла”, “Волны” виговские... Он сидит на правом сидении и произносит сакраментальную фразу: “Да, Борис, я понимаю, как тебе тяжело делать журнал”. Что-то изначально отсутствует.

В. С.: Очень правильное слово: отсутствует. Просто нет. Они не лыком шиты, я скажу тебе. Есть красивые вещи, элегантные — центр, я имею в ви-

ду. Например, Михаил Белов в помпейском стиле дом сделала — очень хорошо.

ШКОЛА № 24

А+С: В рамках темы о городской реконструкции Смирнов есть явление. Поэтому А+С спешит сделать презентацию мастерской и ее преемника, начиная с младых ногтей. Почему архитектура? Что сделали или не сделали родители? Кого можно считать учителями, в буквальном смысле? Где начал работать, что такое Укрпроектреставрация и почему пришлось с ней проститься? Какая роль 1980-х с их охранительским “безумием”, совпадением с западным постмодернизмом? С кем пришлось работать? Какие из работ ценны своих, и что интересного в заделе?

В. С.: Попробуем сжато. Родился в Киеве. Лет тому назад много — сразу после войны. В

прошлом маячит почти тотемическая фигура гега по матери — Владимир Александрович Шандор. Я его никогда не видел, кроме как на фотографии (и то их очень много изъяли после ареста — шахтинское дело). Он горный инженер. Учился в Швейцарии, работал в Руре, потом в Москве командовал донбасским угольным экспортом. Был сослан на Соловки, до реабилитации не дожидаясь. Очень образованный был человек, собиратель: у него была коллекция минералов, гравюр — распотрошили все это забрали. Ну да бог с ними. Отец тоже строитель, инженер-сантехник. Вообще, вся родня каким-то образом к строительству причастна: мать — строительный инженер, старший брат тоже строительный институт закончил, но занимается биохимией — воспроизводимыми природными ресурсами, тетка — архитектор, восстанавливала Крещатик.

А+С: Власовым, Добровольским, Малиновским?

В. С.: Она больше по ремесленной части — черчение. Было очень много людей, которые просто чертили.

А+С: Так их и сейчас много — они сидят за компьютерами.

В. С.: И гугают, что это и есть



Дом по ул. Владимирской 38 в Киеве. 2005

архитектура. Небольшая поглена понятий. Это привело к дискредитации профессии.

А+С: А школа какая?

В. С.: Сначала 24-я средняя.

А+С: Так я в ней учился!

В. С.: Здрасьте. Не имел права. **А+С:** Ее потом перевели на Сырец.

В. С.: Она была на углу Воровского и Обсерваторной — там и сейчас стоит это великолепное двухэтажное здание.

А+С: Это терещенковская революционная женская торговая школа имени его жены, архит. Павла Голландского.

В. С.: Сейчас в ней находится институт повышения квалификации учителей. А во время войны она функционировала, и в 1943-м решением оккупационных властей там был организован отряд Гитлерюгенда.

А+С: После 1961 года ей присвоили имя Героев Космоса. В общем, с Гитлерюгендом это огна шайка.

В. С.: Дальше был строительный институт, КИСИ. Учителя — Виктор Васильевич Чепелик, Яков Аронович Штейнберг.

А+С: Штейнберга сильно прессывали в 30-е годы — выдавли, по сути, в вуз.

В. С.: Но он там как-то нашел себя в силу (не люблю этого слова) интеллигентности. Он был

человек мягкий, терпимый ко всяким глупостям, и достаточного колоритный, образованный. Дальше была армия, во время института, которая, безусловно, тоже свою роль сыграла. **А+С:** Это на какие годы пришлось?

В. С.: Когда в Чехословакии заваруха была — в 1968-м. Для вечернего застолья у меня есть в запасе много историй и из институтских времен, и из армейских. Демобилизовался я из Киева. Последние несколько месяцев служил в Круглой башне, которая держала взвод Военпроекта, где я работал. И я командовал этим взводом, и вот в один момент — новобранцы, осенний призыв. Старшина говорит: иди, встречь. В Круглой башне такая лестница, очень красивая, а внизу — металлические чугунные плиты, которые вечно керосином чистили. Смотрю — стоят новобранцы, смешные такие: с фибровыми чемоданами, гимнастерки юбками, сапоги черные негнущиеся, штанищи. И среди них Вадик Жежерин... Всякое было в армии. Но больше человеческого.

А+С: Особо светлого об армии ничего не могу сказать. Но у тех, кто ее прошел, потом ощущается все-таки особое

отношение к разным житейским и рабочим ситуациям.

В. С.: Это огна из форм защиты. Для меня очень многое в этой жизни служило таким защитным забором. Потому что среда была довольно агрессивна. У меня мама — вот, кстати, ее портрет того времени, когда она была дочерью врага народа. И вот, этот комплекс, он меня провоцирует на то, чтобы все время выстраивать заборы, за которыми прятаться. Профессия оказалась прекрасным строительным материалом — и сверху, и снизу, света белого не вижу. Оказалось, в это сооружение угалось втащить абсолютно характерное для архитекторов всех времен и народов такую вещь как любознательность и поездки за границу по архитектурным всяким там шедеврам. Но мы отвлеклись.

В общем, завершил я образование и был купцами выкуплен в институт Гипрошахт, на улице Ленина.

А+С: И тут наконец-то происходит...

В. С.: Ничего не происходит. В Гипрошахте была обязателька. Просто работал работу: чертил линии, карандаши точил. Помню совершенно фантасти-



Особняк в Мариуполе. 2006



Коттедж в Киеве. 2006

ческую работу — какой-то гигантский жилой дом для Экибастуза: нужно было нарисовать в сотом масштабе безумное количество тысяч окон с переплетами. Оттуда я ушел в Киевпроект, а в 1980-м поступил в институт Укрпроектреставрация.

УКРПРОЕКТРЕСТАВРАЦИЯ

В. С.: Меня пригласили на создаваемый тогда под влиянием, очевидно, литовцев и поляков отдел, который назывался очень странно “Приспособление памятников архитектуры”. Хотя в Польше уже существовали методические раз-

работки по ревалоризации и регенерации. Здесь этих слов боялись, и вообще всего боялись. Меня все время одергивали, говорили, что реставратор должен быть анонимным. Хотя я видел работы Виолетты Ле Дюка. Он делал, что понимал, до чего мог дотянуться мозгами, и поэтому Каркассон — это явление.

Работать было интересно, но трудно. Тогда и случилась эта знаменитая скандальная история с приспособлением Троицкого собора в Сумах под орган-ный зал. Храм был построен перед первой мировой войной, но его так и не успели освятить, и



Коттедж в Киеве. 2004



Реконструкция Киевской городской эндокринологической клиники по ул. Пушкинской 22-А

там даже не было алтаря: иконостас везли из Италии и он утонул во время войны. Это потрясающее здание, учебник по архитектуре. И у нас возникла фантастическая придумка: мы хотели сделать орган в виде макета самого собора, под куполом, то есть конгруэнтно, но из металлических труб.

А+С: Такая копия уменьшенная внутри, как матрешка?

В. С.: Да. И акустики подтвердили, что это возможно, и по жизни оказалось, что такие случаи были, когда органы под куполом стояли. Сегодня я бы, может быть, и не взялся за такую работу. Но с точки зрения теоретических умствований это было очень интересно. Работа была чисто архитектурная. По замыслу, в центральной части нужно было разобрать перекрытие, потому что там был еще мощный подвал, и в этом подвале на фундаментах этой разобранный части построить копию, в четыре раза уменьшенную. И благоустройство территории понижалось вокруг собора, вход организовывался не в храм напрямую...

А+С: Не в нулевой уровень, а как бы на уровень ниже?

В. С.: В подвал, и уже из-под органа зрители выходили на ам-

фитеатры, а содея оставалась не застроенная. И тремя языками такими — места для слушателей. Не очень много, потому что представить себе много любителей органной музыки было трудно и в те времена. А окончилось чем? Поставили орган таки-там, но только в алтаре. Заказали чехам и они привезли готовое что-то, второсортное — большой шкаф с какими-то трубами.

А+С: К тому же времени относится реконструкция Николаевского костела Городецкого в Киеве — поставлен орган тоже Укрпроектреставрацией, в алтарной части, не на хорах.

В. С.: Как своеобразное такое атеистическое отношение к физическим свойствам сооружения, а не к духовным.

А+С: А почему история скандальная?

В. С.: Кто-то на нас наехал. Дошло это все до Москвы. Саша Зинченко написал статью, в которой описал ситуацию так, какой она, вполне вероятно, на самом деле и была, но очень умными словами, и они не сразу себя узнали, но потом, когда узнали, им стало страшно... Прислали из Москвы какого-то эксперта. Эксперт вполне поддержал нас во всех отно-

шениях, поэтому дело замяли. Но в институте был даже совет, посвященный этому, и нам страшные порицания вынесли. Но окончилось это как бы ничем. После этого же проект мы отправили на софийское бьенале.

А+С: А что сейчас с этим собором в Сумах?

В. С.: Вернули попам, а орган в 2007 году перенесли в филармонию. Но наивен тот, кто думает, что времена этого зазеркалья прошли, и позволяет себе иронично в прошлое заглядывать. Напрасно. Никто нигде не ушел. Все на месте. Мы в этом идиотизме еще долго будем жить. Я так думаю.

А+С: Мы все читали Екклесиаста. Салтыков-Щедрин описывал приблизительно ту же ситуацию. Хотя привыкли сетовать, что до 1917 года оно как-то принципиально было иначе...

В. С.: Очевидно, нам суждено пройти более длинный путь. Отдельно от цивилизации. Как в армии: рота действует по расписанию, а ты — отжимайся.

А+С: Даже в рамках Укрпроектреставрации у Смирнова был достаточно отдельный опыт. Там, похоже, вмешалась какая-то умственная ис-

порченность. Людей “специальных” много — В. А. Никитин, П. Ф. Маркман, А. П. Зинченко...

В. С.: Наверное, именно от них какая-то инфлюэнца туда проникла. А суть-то в чем? Как у Козьмы Прутковка: узкий специалист побобен флюсу...

А+С: ...полнота его односторонняя.

В. С.: Все перекошены были на эту реставрацию, где нет места архитектору, чтобы добавить к старому сегодняшнее какое-то свое отношение. Если что-то отвалилось, и — нет основания для буквального первоначального восстановления. Потому что это и есть реставрация. А классическая реставрация не позволяет домысливать.

А+С: В советском и в модернистском движении полагалось пристроить лучше уже явную стекляху — такую нейтральную, в мис-ван-дер-роэвском стиле. Чтобы отличить: это новое, а вот это нечто аутентичное...

В. С.: Грубо говоря, да.

А+С: С 1980 года началась Укрпроектреставрация, которая примерно в том же году и переехала в Гостинный двор.

В. С.: Нет-нет, мы его сами строили, постепенно сносили. Это, кстати, тоже такая себе

фантастическая вещь. Вот действительно: захотел город, захотела власть вместо такого убогого провинциального гостиничного двора (хотя он был вполне функциональный: магазин и контора наверху, внизу — подвал, все было четко) иметь такую помпезность, капитальность. Только непонятно для чего, почему для института проектного? Странно. Это должен бы быть центр Подола — культурный, общественный.

А+С: Ну, с такими ступенями общественного здания — уж явно не Гостиный двор и не торжище.

В. С.: Про ступени это отдельная тема. Образец был взят из имперских документов, что такое якобы замышлялось, и, я считаю, это правильный, сильный ход. Единственно, что какой смысл был восстанавливать внутреннюю структуру буквально? Хотя старые чертежи не предполагали ничего

такого: вот эти образцовые проекты они касаются только фасадов — малопроектные конструкции. Крыша пустая.

А+С: А получилась коридорная система со сводчатыми потолками.

В. С.: Что касается общественного масштаба, вертикальных коммуникаций — то пусть бы это все там было. Но свободная планировка должна быть, без этих подозрительных массивов кирпича, с максимальным использованием пространства. И должно было там быть не два этажа, а, по меньшей мере, три. И с двором надо было что-то делать — перекрывать его как-то, делать там что-то. Вот как гастроном на Контрактовой сделали — очень остроумно. В то время, в 90-е годы, мы имели уже небольшой опыт программных работ по регенерации исторических центров в Украине — Кировоград, Одесса...

А+С: В Одессе гостиница "Лондонская"...

В. С.: Это мы делали с москвичами: мы занимались там реставрацией, архитектурной частью, а они — технологией. Было интересно. Там все время находилась масса таких неогосказанных возможностей, которые москвичи не хотели, потому что им все это только мешало.

ОДЕССА И КИРОВОГРАД:

ОТ РЕКОНСТРУКЦИИ К СРЕДЕ

А+С: Тогда в Одессе — это был конец перестройки — было целое поветрие: реконструкция Дерибасовской в пешеходную улицу, всесоюзные конкурсы. На самом деле был подъём, волна "средневекого" освоения того, на что семьдесят лет внимания не обращали.

В. С.: Это была дань времени, дань моде. Потому что толку в этом не было никакого. И ни во что оно не вылилось. На Дерибасовской один из первых объектов построен, торговый



Жилой дом в пер. Чайковского, Одесса. 2004



Жилой дом на ул. Бассейной, Киев. 2004

центр "Европа" — просто какая-то абракадабра. Хотя он внутренне он очень остроумно организован — правильно, стандартно. Какие-то мраморные штуконины. К архитектуре это даже не относится. Это некий дизайн. Сейчас многие подменяют понятие архитектуры понятием дизайн.

А+С: В чем вы видите принципиальное различие понятий?

В. С.: Дизайн, на мой взгляд, это способ организации технологии. Довольно свободный. А архитектура это абсолютно каноничная вещь.

А+С: То есть которая имеет отношение к тектонике, к чему-то фундаментально простому?

В. С.: Конечно. Это ее выражение. Есть пропорции, фактура, масштаб.

А+С: Стойки, балки, арки — традиционный архитектурный язык.

В. С.: Но если включаются в действие какие-то другие способы организации пространства внутреннего, то там своя эстетика за этим идет, там есть свой ряд, свой масштаб, свой стиль. Когда во главе угла стоит маркетолог торгового центра, то ему не нужны фасады — ему вообще ничего не нужно. Это городу

нужно, это часть пространства улицы.

А+С: Колоссальный пример в эту сторону — идеология маркетолога и продавца недвижимости, как в торговом центре "Квадрат": чтобы провести посетителя таким образом, чтобы он не смог выскользнуть из предложенной траектории и пройти мимо всех лавок. Такая себе архитектура-ловушка. А причем тут фасады? У торгового молла фасадов нет вообще.

В. С.: Потому что торговый молл должен находиться за городом. Безотносительно к каким-либо городским регламентам. То, о чем мы говорим, это часть городской среды. У города и у маркетолога (девелопера, заказчика и продавца некоего имущества — того, что за красной линией) — совершенно разные оценки. Город, горожане, заинтересованы в том, чтобы это лицо, пространство было организовано достойными средствами. И уже организовать какие-то функции внутри этого пространства — под названием улица, площадь, переулок, перекресток. А дело маркетолога, чтобы ты всякий раз натыкался на какую-то лавку с какой-то глянью. И так впарил тебе

какую-то там ерунду, прогнали ненужную тебе... А мы говорим о городской среде. Это абсолютно пересекаться вещи.

А+С: Каким образом этот блок рассуждений стал достоянием архитектора Смирнова, который 27 лет служил в организации под гордым названием Укрпроектреставрация?

В. С.: Все дело в том, что реставрация как таковая, как конкретная законченная программируемая, с точки зрения результатов, деятельность, нас не касалась. У нас была задача другая сначала — приспособление к современным потребностям и нуждам города. Это и модернизация инженерных систем — перекрытия, сантехника — это все относилось к этой сфере. Приспособление это и функция иная.

А+С: То есть Смирнов в коллективе Укрпроектреставрация, которая существовала еще с послевоенных сталинских времен, когда актуально было буквальное сохранение памятников, и когда "украшательство" еще было частью архитектуры, в этой среде Смирнов, получается, со своим микропроектным коллективом был чужаком?

В. С.: В профессиональном смысле — наверное.

А+С: Ну, не совсем наш — такое отношение присутствовало, пока Смирнов не стал заниматься вообще обслуживанием вольного заказа. Проще было уйти на вольные хлеба?

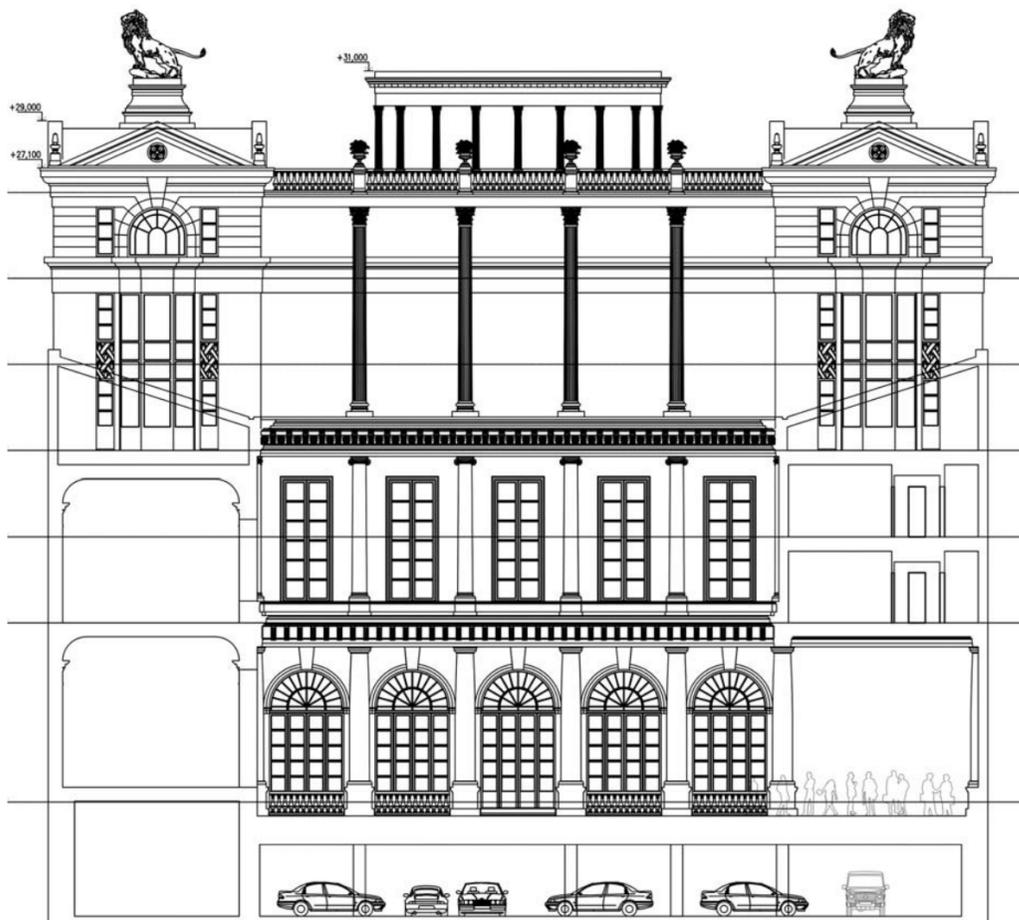
В. С.: Не совсем так. Ведь сначала мы занимались регенерацией исторических центров городов. Мы на уровне самых скетчевых предложений уже продумывали какие-то вещи, которые бы могли органически войти в сложившуюся среду.

А+С: А вот эта "решетка" в Кировограде — варианты построения культурной модели?

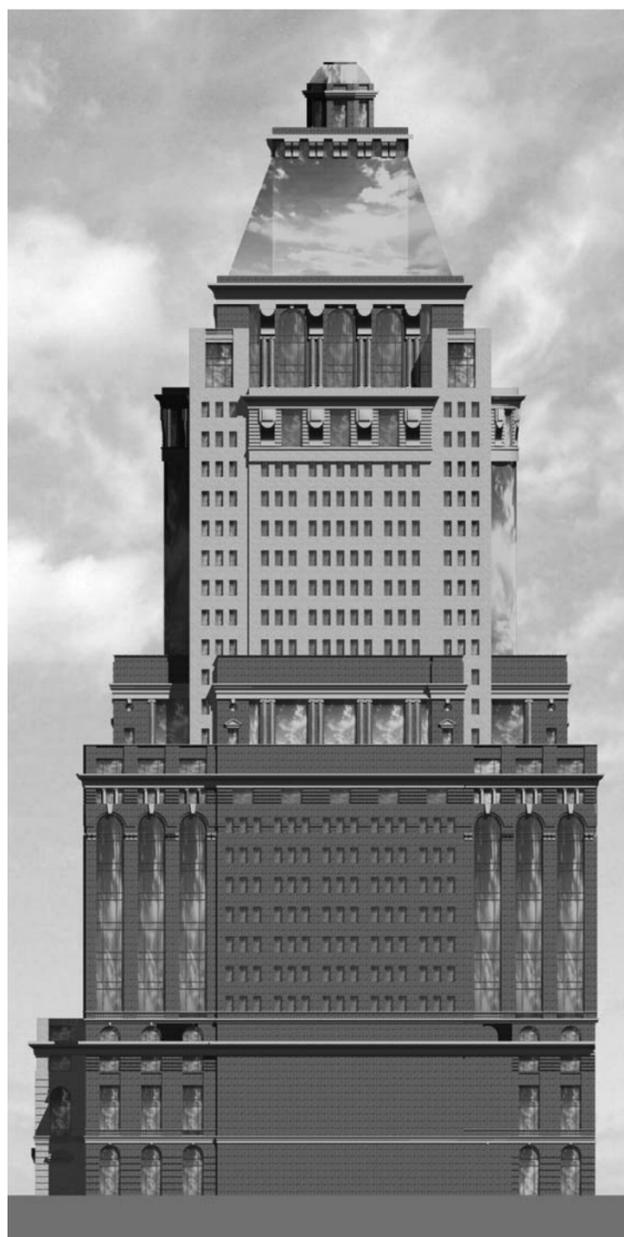
В. С.: Пространственной модели каких-то характеристик всевозможных. Это была очень забавная работа. Конечно, она была, как вся наука в архитектуре, надувательством чистым. Но она была завораживающей и очень интересной.

А+С: Тем не менее, это был сценарий работы с гуманной средой под фразеологией "исторического города". То, чего сегодня в Киеве никто не делает. В принципе.

В. С.: Это никому не нужно. Это очень невыгодно, это вредно и опасно сегодняшним



Реконструкция гостиницы "Лондонская" в Одессе. 1988



функционерам, потому что может нарушить их непрозрачные планы.

Потом была Одесса. В 90-е в Одессе разворачивались коллизии вокруг Черноморского пароходства, все были заняты делом и никого не интересовало пока еще такое имущество как здания или земля. Тогда мы могли использовать это время и территории как полигон. Работы велись, и видимость интереса к этому предмету была не только в Одессе и Кировограде, но и в Сумах, Киеве. В Киеве это улица Владимирская, Сагайдачного, Большая Житомирская... Вся застройка была

проинвентаризована, подняты архивные материалы. Финалом этой исследовательской работы были предложения по определению бизнесовой привлекательности, говоря современным языком. Это мансарды, настройки, санация с последующим современным внедрением...

НАЗАД В БУДУЩЕЕ: ДАВАЙТЕ СДЕЛАЕМ СТАРЫЙ ДОМ

А+С: “Пломбы” были в 90-е годы. Слова из прошлого: в “кирпичном стиле” с попыткой подражания так называемому “стилю киевских погряжчиков”.



Конкурсный проект здания по ул. Крещатик 5. 2005

В. С.: Вот тогда, собственно говоря, и появилась как бы еще не окрепшая, но уже довольно ясная точка зрения касательно того, что через какое-то время эта плomba должна производить впечатление, что она она и есть, и анонимность воспринималась с этой позиции: вещь должна быть достаточно хороша — так же хороша, как и соседи (если они хороши), или, если они не хороши, то она их должна показать, куда им вообще надо тянуться. Причем оказалось — практика показала, — что средствами реконструкции старое здание, скажем, 1900-х годов, конца XIX — начала XX века, можно перевести просто в другую категорию. Потому что у него есть основа, оно структурировано правильно, правильно и очень гуманно на усадьбе организовано, потому что усадьба вполне человеческого размера: двор, второй двор, третий двор, флигели — эта традиционная система, которая пришла из очень далеких времен и, в общем-то, никто против нее не смог и возражать особо.

А+С: Потому что эти структуры живут и сегодня, в современных нормах?

В. С.: Конечно, кстати говоря,

несмотря на проблемы плотности старого центра, он привлекателен не менее, если не более, чем раньше — с его масштабом, с его пылью, грязью, плохим обслуживанием, проблемами. Сюда все прутся — от того и пробки. И вот появилась тема: сначала это были просто настройки всевозможные — мансарды ли, башни ли, аптики — к существующему зданию. А потом появилась идея, как ветвь такая, в случае свободного участка, этими же средствами, которые там справа, слева и напротив, построить нечто. Мы делали это на основе обмерянных киевских фасадов и не только: Одесса очень помогла — там просто букварь.

А+С: Потому что в Одессе строили и итальянцы, и французы с классической школой, которые воспитаны на образцах возрожденческих, классицистических XVIII–XIX веков и даже античности?

В. С.: Совершенно верно. И таким образом начал возникать спрос на это. Приходили какие-то люди и спрашивали: вот у нас дом пошел на отселение, что можно из него сделать, чтобы увеличить его привлекательность, с точки зрения не-

движимости, чтобы хотя бы удвоить этот интерес. Стали появляться какие-то технические и архитектурные приемы. И, будучи востребованной, эта тема стала сама развиваться. Первый выход на большую арену это Владимирская 20–22. На Софийской площади два дома пошли на реконструкцию — это бывшие странноприимные дома. Это мой первый выход с мансардой, такой еще непростой. С. В. Бабушкин тоже занимался этим объектом — я с большим удовольствием с ним посотрудничал. Потому что с ним можно было находить общий язык, потому что он говорил: вот до сих пор — я, а от сих пор — ты. И никаких противоречий.

О ВЕЩАХ НАСТОЯЩИХ И ДИСКРЕДИТАЦИИ ЖАНРА

А+С: Мне да и всем, вероятно, интересен переход из ситуации стиля киевских погряжчиков, когда действительно застройка или „пломба” заведомо должна была быть анонимной...

В. С.: Скажем лучше, органичной.

А+С: Ну органичной, сделана из открытого кирпича, но при этом отличаться от конца XIX — начала XX века

(на Поголе есть несколько таких вставок), а потом был опыт флигеля, мансарды, тогда сё. На каком объекте, в каком месте произошел перелом? Когда появилась не то чтобы возможность, а даже задача: сделать новое как старое принципиально, чтобы было не отличить и даже лучше?

В. С.: Как раз вслед за Владимирской 20–22 появился заказ — Рыльский 4. Это рядом.

А+С: Это то, что до начала при В. И. Ежове в КиевНИИТИ, потом Н. Дёмин продолжил...

В. С.: Н. М. Дёмин привлекал меня еще в 90-е к тому, чтобы сделать фасад в семиэтажной версии, потом параллельно шла работа по реконструкции и настройке углового дома (Софийская 18). И получился такой комплекс: Софийская 18 (это угол Рыльского и Владимирской)...

А+С: С кариагидами?

В. С.: Ну, да. С башней. Есть проект, который прошел совет, но заказчик там спекся.

А+С: Он так и не настроен?

В. С.: Нет. История дома такова. В ЧИЧ веке он был двух-, трех- и, в конце концов, четырехэтажный. Мы же его снабдили двухэтажной мансардой — очень красиво, уверяю вас. С

башней шикарной.

А+С: С ума сойти. Конструкции все выдержат — поскольку строили на века. Но тётки в ар-нуво там классные.

В. С.: И оказалось, что это была такая неоренессансная нагстройка. У него хорошая основа профессиональная: у него были пропорции, которые подсказывали — венский модерн конца XIX — самого начала XX века. Посмотрели какие-то образцы, сделали его, потом начали его тянуть вверх — но это уже не наши проблемы, как говорится, были чиновники, которые это согласовывали. Но изначально она родилась одним духом и, действительно, она стала тем самым не то что переломным, но во всяком случае краеугольным моментом, с которого началось осмысление себя уже в другом жанре. А что это за жанр? Я вот в начале говорил, что, в самом деле, хотелось для деятельности коллег, работающих в так называемой “совре-

менной архитектуре” (без капычек, в их понимании) обеспечить им фон. И не было бы большой беды, скажем, если бы кто-то работал в направлении поддержания этого исторического фонда, а кто-то работал в другом ключе — не будем его как-то обозначать. В другом. Получился бы гениальный симбиоз. Не нужно противоречить друг другу. Оценивать деятельность традиционалистов с точки зрения прогрессистов — не нужно. Это вечный конфликт. Потому что он внутри этого предмета. Это бессмысленное занятие.

А+С: Не могу удержаться, чтобы не задать вопрос. Эта позиция тем и хороша, что она не конфликтна новой стерильной архитектуре, которая вырастает из других тектонических принципов.

В. С.: И других функциональных задач.

А+С: Из других “дизайнерских”

посылов. Ну, Фрэнк О. Гери мнет жест. При этом там тоже должна присутствовать какая-то “тектоника”. Но между этими крайними позициями, которые, на самом деле, вполне могут сосуществовать как чистая декларация своей точки стояния и соответственно чистого стиля. Есть же паллиативы, которые просто безобразны. Когда номинально используется вся традиционная “азбука”, все элементы исторической архитектуры — там есть и башенки, арочные окна, пилястры, но это нарисовано вообще никак. Лучше бы этого и не начинать рисовать. Лучше руки отбить линейкой этим рисовальщикам. И, по-моему, этого в Киеве просто невероятно много. Ну вот, например, место же святое — под горой Шевкавицей по Верхнему Валу там стоят эти чемоданы.

В. С.: Это дискредитация про-



фессии. Но есть люди и их немало, кто довольно успешно пользуется этой палитрой, этим жанром. Но у них другая цель. Это советская школа (а советская школа это школа творчества, безусловно) и всякий раз задача сводится к тому, чтобы дать новую яркую окраску тому или иному месту, зданию, тому или иному элементу этой городской среды. Например, я могу сказать о людях, которые работают параллельно. Например, Юрий Бородин — он делает потрясающие вещи, которые невозможны были бы при его другом отношении к наследию. У него очень трепетное, очень почетное отношение к наследию. Его банк на Ольгинской — считаю, в Киеве ему нет равных. Вот о нем я могу сказать только самые теплые слова. Мы вместе работали в КИСИ. И даже одну штукуну построили вместе. Это дом, в котором у него мастерская, — на Ленина 80–82. Это два дома современные, но они декорированы девятиэтажными фасадами в “стиле киевских погрядчиков”.

А+С: Да, это 90-е. Но я считаю, не самый блеск.

В. С.: Там есть находки, красивые вещи. Но не забывай, что тот строитель он вообще по-

двиг совершил. Он не знал, что с кирпичом делать, куда его вообще совать. А тут как бы приспособили: арку выложили, перемычку клинчатую — тогда еще и слов таких не знали. Это, я считаю, подвиг. А больше я ни с кем не пересекаюсь. Я очень уважаю творчество других, мне очень нравится Виктор Кудин, который чудеса творит, но совершенно в другом смысле.

ПЕРЕЛОМНЫЙ МОМЕНТ: НАРИСУЙ СВОЮ ПТИЦУ

А+С: Попробую сформулировать творческое кредо модерниста от реставрации архитектора Смирнова: в достаточной традиционной и даже таксидермической области (вот у птицы были перья — делай перья, не надо ничего другого) он говорит: да, можно свою птицу нарисовать, создать некоторый организм как бы из той же среды, но жизнеспособный. Не обязательно делать таксидермическое чучело, восстанавливая его скрупулезно, по бэтэишным чертежам.

В. С.: Я с тобой соглашусь. Существуют наследие и наследие. Существует Лавра, София. Но существуют и рядовые здания. Они, конечно, носители памя-

ти, но очень короткой памяти. Она не интересна, она проста — эта память, эта история. Если к ней сегодня к этой памяти еще строчку дописать, от этого только выиграет результат.

А+С: Я, может быть, даже так скажу: шедевры не создаются ежедневно. И на десяток мастеров есть тысяча ремесленников, которые создают ширпотреб. Почему этот ширпотреб через столет должен стать в один уровень с шедевром? Не должен. По определению.

В. С.: Сегодня оценку “прошлому” должны давать не с точки зрения, например, заказчика, который говорит: да какой это памятник — он еле дышит, он завтра развалится. Это не показатель. Показатель — другое: памятник это не камни, но нечто большее...

А+С: Пучков в таком случае говорит, что предметом архитектуры являются вообще не камни, а размышления об этих камнях, об их форме. А “камни” это уже угел строителей — воплотить то, что архитектор помыслил: конструкцию пространства, конструкцию декора.

В. С.: Насколько им это удастся — еще большой вопрос: вопло-

тить то, что задумал архитектор. Очень часто бывает так, что архитектор хочет остаться анонимным. Не хочет иметь ничего общего с, так сказать, геттищем...

А+С: В “Совке” это происходило сплошь и рядом. Когда люди просто отказывались от авторства.

В. С.: При том, что замысел был достоин своего времени, а реализация...

А+С: И в “Совок” ходить не надо — реконструкция ЦУМа в Днепропетровске. Дольник отказался от авторства. Хотя достаточно съедобно сделано, но архитектор гумал другое.

В. С.: Для нас переломный момент — это Бессарабка. В моем, во всяком случае, опыте.

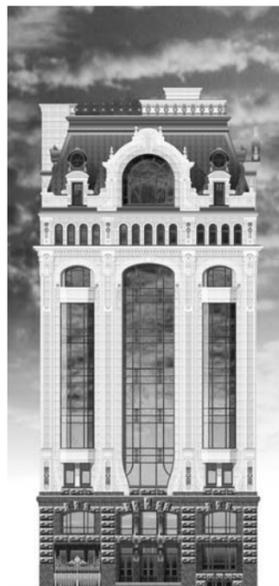
А+С: Я помню, что рисовал Смирнов — такая развесистая Вена fine de siecle... В отличие от нынешней реализации того, что там было нарисовано. Конечно, дерзкая штукунция.

В. С.: Ругали это все, почему-то Лионским вокзалом в Париже обзывали.

А+С: Кстати, Вадик Жежерин, нарисовал вполне съедобное модернистское решение. А их поженили, и получилось ни два, ни полтора.



Дом по ул. Владимирской 95, Киев. 2004



Рыльский переулок 4, Киев. 2003



Дом на ул. Пилипа Орлика в Киеве



Застройка Бессарабского квартала, проект. 2001



Дом на ул. Гоголевская в Киеве. 2005

В. С.: Это ужасно, когда творческим переосмыслением или домысливанием традиционных (слово классика не употребляем) вещей на поверку оказывается незнание и непонимание. Непонимание того, как это сделано и почему оно такое.

А+С: Кто, с вашей точки зрения, сыграл в этой истории роковую роль?

В. С.: Наверное, заказчик. Он обладал очень мощным поршнем.

А+С: То есть ни общественное мнение, ни Градсовет, ни Руслан Иванович.

В. С.: Нет, все были очень спокойны. Дело в том, что Руслану Ивановичу важно было совсем

другое: ему нужно было “движение электронов”, ему нужны были эти конфликты. Бабушкину тоже нужен был конфликт — он просто ничего не понимал в том, что было нарисовано, и предлагал перекрыть весь двор и структурировать все иначе. Мы предлагали сделать все по-другому: снести все старые внутренние стены, воспроизвести какие-то вещи в современных конструкциях и двор — феноменальная вещь — решать в виде цирка, в виде аркатуры и колоннады цилиндрической формы. То есть безотносительной к наружному периметру, такую самогоста-



Дом на ул. Тропинина, Киев

точную вещь. Но это неважно. Потому что на острие конфликта оказались фасады. Хотя в проекте было много чего разного.

А+С: Сначала “Masclan” там хотел небоскреб ставить, потом “Daewoo” — и все это превратилось в дымовую вышку, которая функции вообще никакой не имеет, по большому счету.

В. С.: Очень интересно было слушать градсоветы — высшее проявление вот этого одностороннего узкоспециального флюса. Вдруг оказалось, что градостроительный аспект “дыма” — это то, что он держит Крещатик.

Парадоксально, что у нас бывают обсуждения на уровне придумок, на уровне проектирования. Но нет традиции обсуждения реализованного. “Оно” всегда хорошо, всегда спасибо — у нас так принято: строители подарили киевлянам. Вот они и подарили — ну и ешьте. Да, подарили: чисто, тряпки там какие-то продают, паркинг. Там как бы все есть. Но в то же время, на мой взгляд, скучно.

КЕРАМИКА, ИЛИ О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

А+С: В вашем доме на Гоголевской есть панели-вставки, и,

кстати, в доме рядом с Золотыми воротами на Владимирской, — или, как говорили раньше, из майолики. Они зеркалят традицию начала XX века. В ар-нуво этого было навалом — и в Киеве, и в Москве, и в Вене: алёшинский “Майолик-хаус” на ул. Маловладимирской 74, дом Вербицкого на Лютеранской 15... Смирнов это использует. Керамика в данном случае очень конгруэнтна, близка задаче “исторического” городского дома. Если ты туда положил цвет, его убить очень сложно. Как вот эти березки на бульваре Шевченко. Вот сделал гурак березки в 1905 году, и ничего с цветом этим не происходит. То есть для архитектуры это очень адекватный материал, оказывается, — в сравнении с металлом, бетоном, деревом.

В. С.: Огромное упущение — нереализованная идея привлечения параллельных прикладных ремесел в процесс организации убранства фасадов. Ведь эта майолика — она же из магазина. Это валенсийская майолика, которая выпускается на красных глинах...

А+С: Валенсийцы ее используют в архитектуре сотнями квадратных метров и в со-

временных зданиях. И в интерьерах само собой — даже в жилых, не то что в кухнях и ванных.

В. С.: Когда-то в КиевЗНИИЭП была база на Левом берегу, там были керамисты и они делали всякие чудеса — вазы, панно.

А+С: Это все проявилось с послевоенной реконструкцией. Завод “Керамик” на Поголе, который, кстати, на днях разобрали...

В. С.: Слава Богу, спасибо Борогину — у него есть вот эти носороги на банке “Аркада”.

А+С: Они керамические?

В. С.: Нет, но он использует прикладные искусства в архитектуре.

А+С: Дисциплина под названием “Синтез искусств” была очень популярна в 30-е годы и еще в 50-е. Она спеклась, осталась только в названии кафедры “Синтез искусств”. Это одна линия. А я сейчас как раз непосредственно о керамике, как о характерном материале архитектурном.

В. С.: Так и я о керамике. Потому что другого в убранстве фасада не приспособишь. Не стекло особенно, ни ткань, ни дерево. Хотя дерево оно свою роль выполнит. Но у керамики самые большие возможности. И

мне очень жаль. Мы уже говорили с разными частниками, которые имеют домашние муфельные печи, чтобы там что-то делать.

А+С: Кооператив “Гончары” сработать может все что угодно. Даже какие-то плафоны на Михайловском и Успенском соборах...

В. С.: Это все так, но выйди или в окно посмотри — не увидишь.

А+С: Но вот я увидел на Гоголевской и на Владимирской у Смирнова, потому и спрашиваю. Дом на Гоголевской мне напоминает русскую архитектуру последних лет империи, 1913 год. Это неоклассицизм. И в Киеве такие дома были: Ф. Лигваль, А. Кобелев, В. Рыков, тот же Городецкий.

В. С.: Там интересно, что организован он не по нашему стандарту. У него въезд как бы из автомобиля в поворотню и из нее входил в парадное, а не с улицы. Имеется ввиду экипаж, жождь — венский форс. Ворота должны закрыться. Не наш стандарт — у нас же парадное на улицу выходит.

А+С: Общество расслояется. То, что творится на Теремках — это просто гетто.

В. С.: Это не архитектура — это другая сфера.

УРБАНИЗАЦИЯ ПО-УКРАИНСКИ, ИЛИ НУ-МО, ХЛОПЦІ, ГЕЙ!

А+С: По-моему, это несколько другая тема. Не об архитектуре, а вообще о культурном пространстве города. Поскольку совсем недавно Киев был, как джентльмен, застегнутый на все пуговицы при этой гурацкой коробчатой девятиэтажной архитектуре, которая несомненно была в чем-то более интеллигентной, чем эти “вареники”, “шаровары” и прочие непонятные штуки, которые сейчас происходят.

В. С.: Была архитектура и было градостроительство. Средства выражения этой профессиональной мысли — 96-я серия, которая была как счастье. Когда в 134-ю серию вставили треугольную вставку — это было вообще просто подарок судьбы: уже можно было делать шестигранники, трилистники — прорыв просто космического масштаба. А на самом деле го-

род живет другими законами, другими принципами, оказывая колоссальное влияние на обывателя. И он постепенно становится вот этим слободским человеком — для Киева это абсолютно характерно. Где киевляне? Они, как говорится, “розпрошені” по массивам. Вплоть до того, что я знал людей, которые свои улицы — оболонские и какие-то еще — называли между собой в кухонном обиходе старыми подольскими названиями. На которых они когда-то жили. Но патриотизм не обладает такой живучестью как жлобизм. Как оказалось.

А+С: Есть киевляне, которые улицу Богдана Хмельницкого/Ленина называют Фундуклеевской до сих пор. Почему-то батько Хмель оказался городу нужнее, чем его губернатор. Ведь для улицы, я больше чем уверен, имя первоначальное есть принадлежность этой улицы.

В. С.: Есть тут некое таинство

небесное. Дело в том, что, согласись, новаторство и новации — это закат социализма. Любовь к переименованиям, к переносу, к замене одной функции другой... Смотри, что творится со старыми привычными глазу гастрономами, хлебными, молочными, цветочными магазинами. Это произошло медленно, но неуклонно. Один из главных районов — здесь по-прежнему нет. Нарушен привычный биоритм города. Знаешь, в какой-то степени, почему? Здесь живут другие люди. У них городские “хвосты” коротенькие, ничего там нет — ни шерсти, ни кисточки, один голый копчик.

А+С: То есть сбивка произошла: пришли крестьяне в город и не знают, как в нем жить. Для них это чужая среда. Город рушится при этом.

В. С.: Это правда. Они пьют квас и выливают остатки на асфальт — как бы на землю: это традиция не городская.



Застройка Почтовой площади. 2004



Когда в селе пьют воду из колодца, то остатки выливают на землю. Да, это слобожанщина. Кругом торчат эти уши этих слобожанских отношений. Не городских.

ПОДОЛ:

ОБЕСПЕЧИТЬ СВЯЗЬ ВРЕМЁН
А+С: Какова перспектива исторического города?

В. С.: Сегодня, точнее, какое-то время назад беспокоит такое словосочетание как синтез. То есть оставаясь в жанре под названием архитектура со всеми его законами, порядками, уложениями, затащить туда, в этот жанр, современные оценки. Например, маркетологи говорят, что им не нужны стеклянные фасады. Поэтому должны быть глухие стены. Китайцы строят огромные шестиэтажные торговые центры, в которых нет окон. Но очень красивые. Те же маркетологи говорят, что для офисов надо от пола до потолка сплошной витраж. Можно, конечно, долго говорить, что это глупости. Но на самом деле это веление времени — соединить традиции и новации, обеспечить эту связь времен, как говорил Гамлет. И заштопать эту дырку. Этот разрыв. Чтобы не было разговоров: а

современно это или несовременно. Вот у нас есть сейчас одна такая работа, которая, наверное, скоро появится на совете. В ней уже есть некое соединение: традиционной классической структуры, классических пропорций, масштабов, принципов вертикальной организации, организации плана при наличии, условно говоря, больших стеклянных плоскостей. Как многие считают, это символ современной архитектуры общественного здания. Это угол Смирнова-Ласточкина и улицы Кожемяцкой — куда упирается бульвар Верхний и Нижний вал. Там сделана попытка что-то умышленно упустить. Не по незнанию. В скорописи такой. В погоне за главным.

А+С: Все эти здания все-таки в Верхнем городе. Он всегда имел свой статус: Гоголевская, Владимирская, Лютеранская, Ольгинская... Это соответствие очень специальному жанру и очень специальному социуму. Но Подол, не один век, приобрел статус городского отстойника для низов, и передать этот вектор очень тяжело. В. Г. Штолько поставил модернистский объект — очень классный, с моей точки зре-

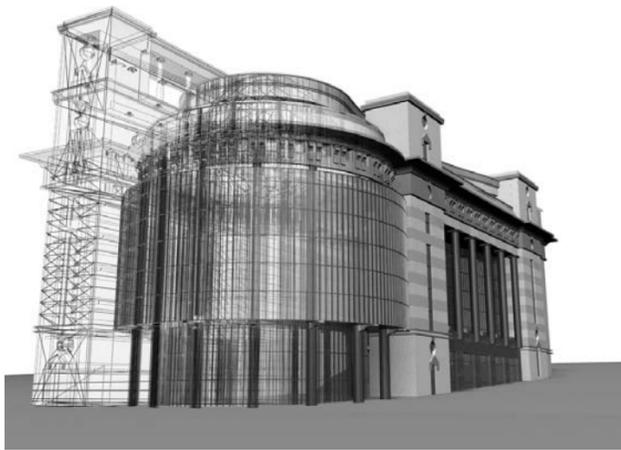
ния, — Житний рынок: сегодня он обхеканый, обхезанный со всех сторон. Маргиналия воспроизводятся, что бы ты с ней ни делал! И вот Смирнов выходит сюда — фронтом этого нового стеклянного здания.

В. С.: Никто не ставил никаких задач, кроме сиюминутных и одномоментных и короткоживущих: сегодня, для этого места, на эти деньги, от этого заказчика. Никто не думал о Подоле как таковом. Думали так: а, это Подол, значит, нужно там мансарду, башню и ее что-то в этом духе...

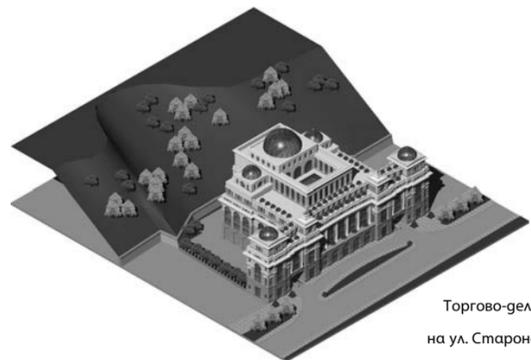
А+С: Но идея заповедника “Древний Киев” провалилась...
В. С.: Провалилась. Так она дохла. Она и не была живой. И продолжает не быть живой. Потому что все попытки воспроизвести на Подоле местечковость и отстойность при помощи двухэтажных сарайчиков с мансардами обречена на неуспех однозначно. Сегодня для спасения Подола осталось одно место — Набережная. Все. Иначе Подол действительно обречен. Если сегодня Набережная получит европейское звучание — не средствами современной архитектуры, как ты понимаешь, а средствами той самой архитектуры, которой

корни видны, что она архитектура, а не дизайн среды. Что она пришла оттуда, от шумеров. Что все это есть — веревки за ними волочатся. Набережная — это последний шанс. Это колоссальная тема. Не та, которая заросшая, а которая цивилизованная. От Пешеходного моста до Рыбальского полуострова. Мне даже страшно. Потому что влез туда Бабушкин с этим сараем 12-этажным.

А+С: На Набережной стоят девятиэтажки. Людей надо отселить. А это дорого стоит.
В. С.: Там полно места еще, где можно работать. Ты увидишь. Я, может, и не увижу. Мне бы очень не хотелось. Набережная это последнее. Это оплот. Это обложка. Можно было бы за хороший глянец спрятать какие-то свинюшники. Верхний и Нижний вал, историческая часть. Ну, нижняя — бог с ней. Она застроена всяким разным — ну, уж какие есть. Но там, наверху — Житнеторжская и дальше туда — это же просто кошмар. И вот сейчас потихоньку, полегоньку взятками осваивают... Стоят эти красавцы у подножья. А тут стоят двухэтажки убогие невероятно — ничего в них нет: ни истории, ни памяти — одна наша полнейшая



Деловой центр на углу ул. Смирнова-Ласточкина и Глубочицкой в Киеве, эскиз



Торгово-деловой центр на ул. Старонаводницкая



Дом на ул. Нижний Вал 61, Киев

беспомощность. Мы не знаем, что с этим делать. Руслан Кухаренко делает то, что ему положено. Он сохраняет все, до чего дотянулся. Его такая функция.

Когда четвертый этаж "Ривьеры" построили, поднялся страшный скандал. Дальше не строить, больше нельзя: эти склоны, эти кручи Днепровские, этот фуникулер — святыни киевские! Руки прочь и прочее, и прочее. Остановили стройку. Скандал был, Президент вмешался — мама дорогая, представляешь?

А+С: Нет, чтобы заманули там еще четыре фуни-

кулера, симпатичных, как в Одессе. Нет, они будут на эти убитые послевоенные рельсы медитировать.

В. С.: А ведь исторически было совсем по-другому. Ведь сначала была застройка, а потом был фуникулер. И фуникулер выводил людей из обыкновенной подворотни. Он не представлял собой никакого инженерного чуда. Хотя тот вагон и этот — это день и ночь. Тот вагон был дизайн начала XX века. А этот вагон — будто Дом пионеров склепал из каких-то отходов, неликвидов.

А+С: Все-таки Погол — это низкоэнергетическое прост-



Застройка Набережного шоссе в Киеве, проектное предложение. 2004

ранство, которое побеждает все жалкие попытки что-то с ним сделать.

В. С.: И наполнили его этим низкоэнергетичным содержанием современные архитекторы. Которые, например, как С. В. Бабускин, — никогда не скрывал, что он его презирает, — и он считает, что он должен умереть в том виде, в котором он есть.

А+С: Стоп. Но есть другой образец, совершенно рядом. Он считается частью Погола — урочище Гончары-Кожемяки.

В. С.: Я там был один раз — одесситы приехали и попросили показать. Мы заехали, я вышел и сказал: вы вот так объедете и меня заберете. Это как будто в человеческие внутренности с заднего хода проникли. Хотя оттуда идет сильнейшая волна.

Меня начинает волновать другое. Супертребовательность к тому, что я делаю, и что делают другие. У нас прокуратура была заказчиком. Площадка на Старонаводницкой. Мы с Женей Бабийчуком сварганили такую штукенцию — предпроект, кстати говоря. Что такое предпроект? Это нечто заявочное, декларативное. Конечно, по жизни оно там может как-то... Ну, у него будет

своя жизнь.

А+С: Эскизное предложение?

В. С.: Но мы делали абсолютно конкретно. Два боковых ризалита, в которых находились лифты и прочие вещи, потом огромный ящик с центральным ризалитом, с золотым куполом овальным. Красивая штука (это офисный комплекс) со львами по углам, с колоннадой фронтальной трехэтажной (метров сто фронт), за которой был сплошной стеклянный витраж... Грагсовет сказал: это слишком красиво... Просто кошмар! Мол, зачем это здесь такое? Слишком перегружено. Никому это не нужно! Простой занюханный офис. А Ю. Бородкин делал концепцию на всю улицу, такими графическими схемами.

А+С: И ценители из Грагсовета сказали — вот так надо?

В. С.: Да! Уцепились! Моя штука идеально вписалась в схему. И когда он выставил планшет с разверткой, они сказали: ну что это такое, у вас же было прекрасное решение. Кстати говоря, равная по величине проблема для киевской архитектуры — профессиональный цех. Второй большой "геморрой" — Грагостроительный совет. Или это одно и то же.

А+С: Но я боюсь, что все эти

проблемы могут быть перетерты не в таком уж далеком будущем. Поскольку появились заказчики, которые поездили, посмотрели. У них появляется финансовый попор, который гонится на то, что они будут приглашать западных архитекторов и не просто проектировщиков, а и подрядчиков. И будет это делаться уже с прокидыванием отечественного цеха через колено. И это уже происходит. У меня под окнами на Глубочицкой строится Миракс Плаза в 45 этажей. Россияне купили наш тридцати-

этажный проект со всеми "горогами" согласованиями, и на его место поставили свой — немецкий.

В. С.: Это вечная история. Потому что так происходит во всем мире. Ничего не поделаешь. Не смогли сами — получили. Цех не справился.

А точку можно поставить только одним способом. Нужна какая-то консолидация. Кто-то должен за это взяться. Союз не тянет. ГлавАПУ не тянет.

А+С: Думаю, Суркис смог бы.

В. С.: Ты веришь в стимул 2012 года? Возможно.



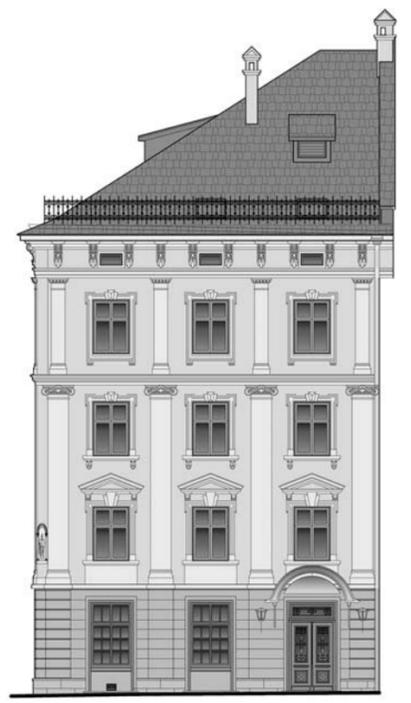
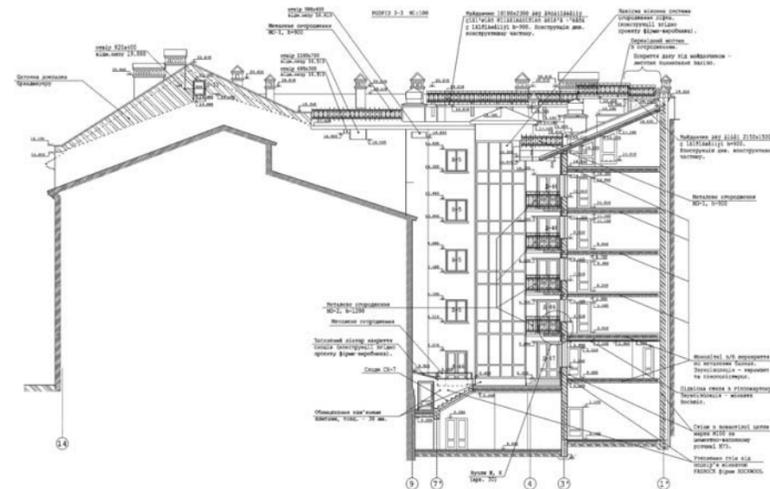
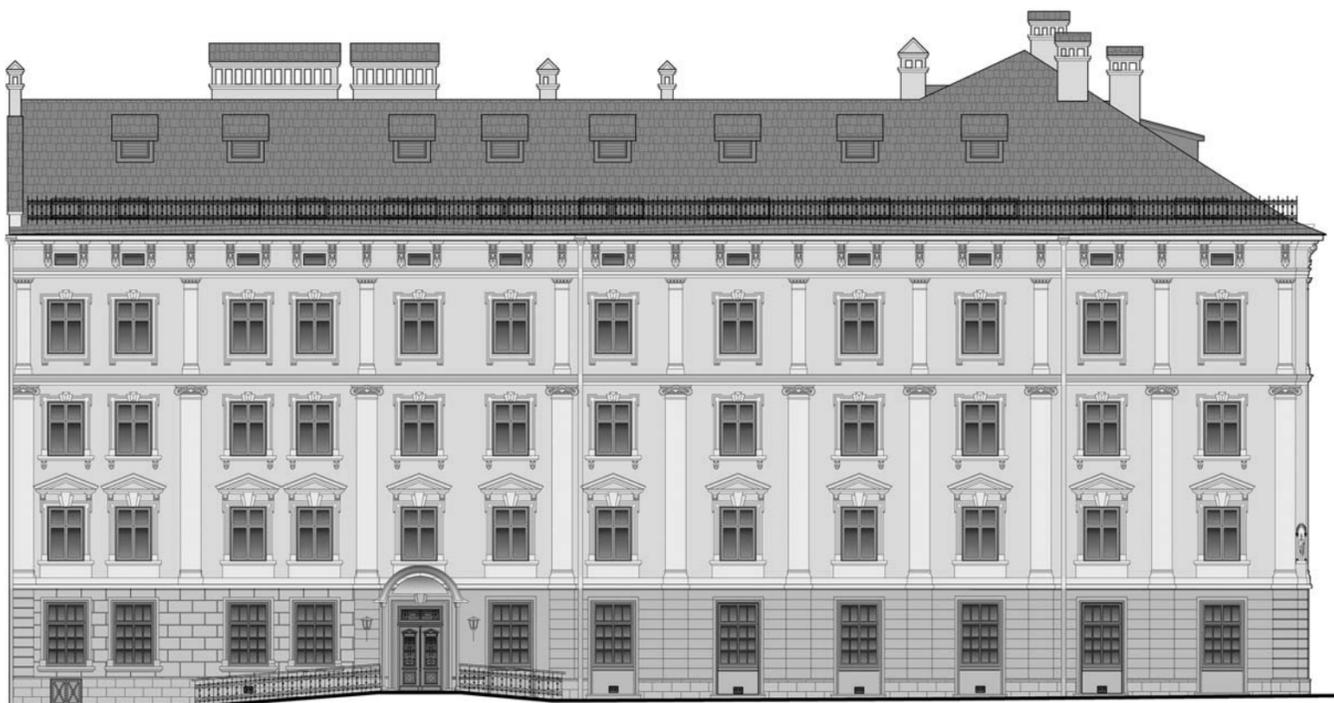
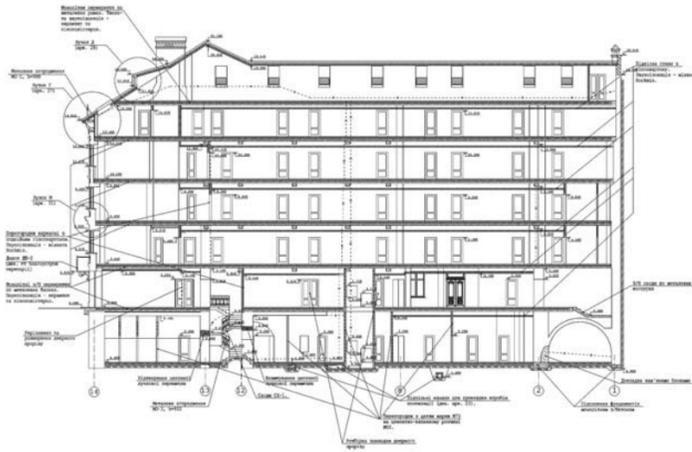
готель леополіс

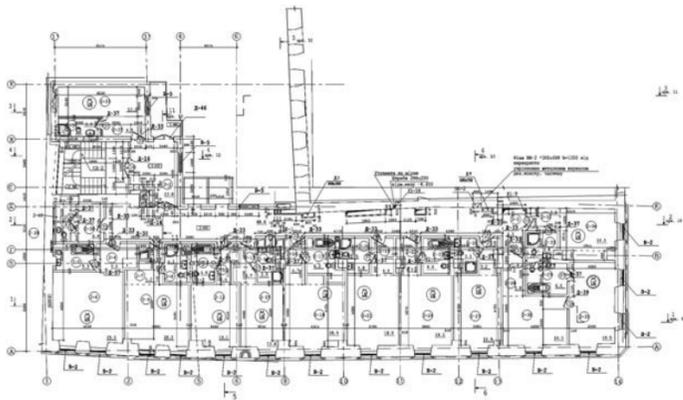
Основною особливістю проектування і будівництва була потреба розмістити в історичному будинку — пам'ятці архітектури, готельний комплекс, забезпечений сучасним інженерним обладнанням, обладнаний ліфтами, зберігши при цьому первісні габарити будинку, планувальну структуру першого поверху і підвалу та архітектурний вистрій фасаду. Будинок розміщений в історичному середмісті міста Львова. Після реконструкції споруда складається з двох об'ємів: саме будинку 16 по вул. Театральній та віббудованого флігелю на подвір'ї. Будинок чотириповерховий, з підвалами, з мансардним поверхом, та технічними приміщеннями на другому рівні мансарди; накритий двохсхилими дахами. Рівень подвір'я збережений історичний; у підземному просторі влаштовані приміщення. Архітектурний вистрій фасадів будинку віттво-



**РЕКОНСТРУКЦІЯ БУДИНКУ
ПІД ГОТЕЛЬНИЙ КОМПЛЕКС**
Львів, вул. Театральна 16

проектувальник:
Інститут
"Укразахіпроектреставрація"
замовник: ТзОВ
"Європейський гім"
архітектори: З. ЛАГУШ,
С. ХРАПАЛЬ, І. СІМОНЯН,
Я. МАРТИНЮК, І. ВЕСНА
інженери-конструктори:
А. ГЕВАК, Т. ГОЛОВА,
О. ЧЕРНИШ
висота: 21 м
загальна площа: 2 454 кв. м
вартість: 14 400 000 грн.
тривалість будівництва:
25 місяців





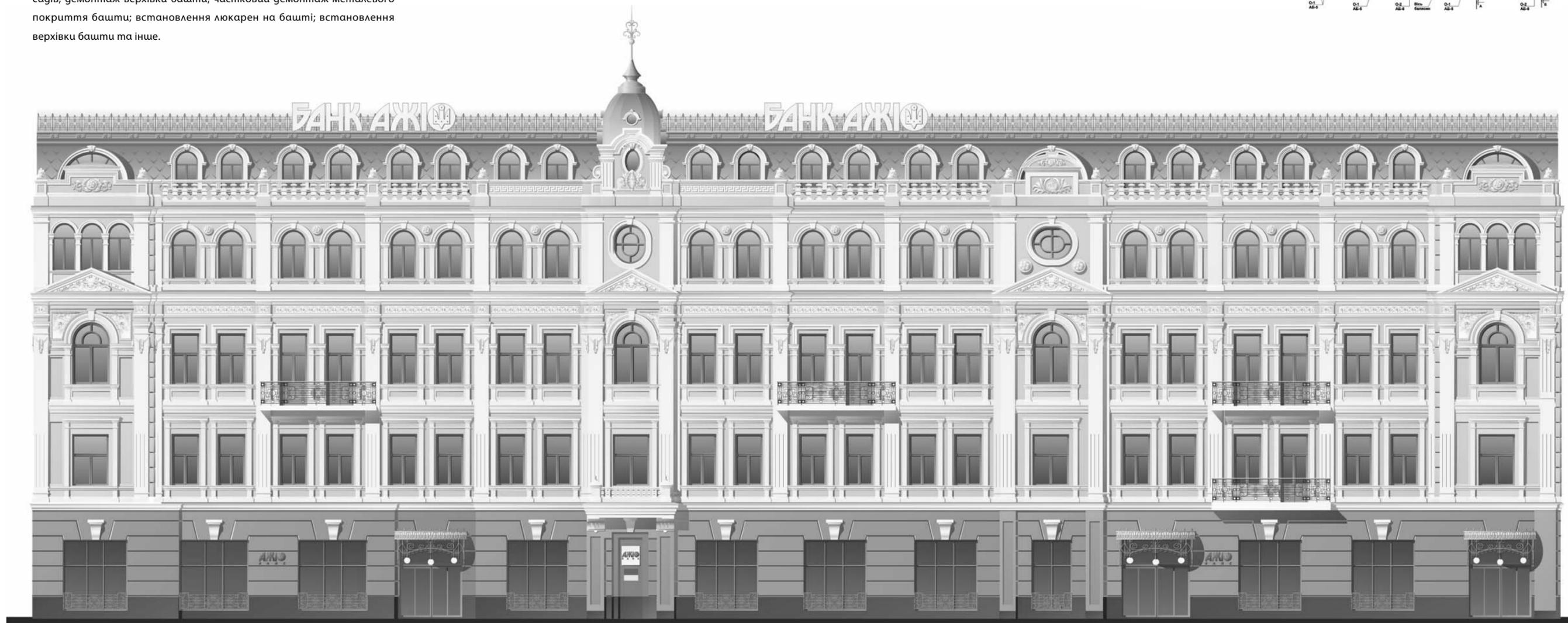
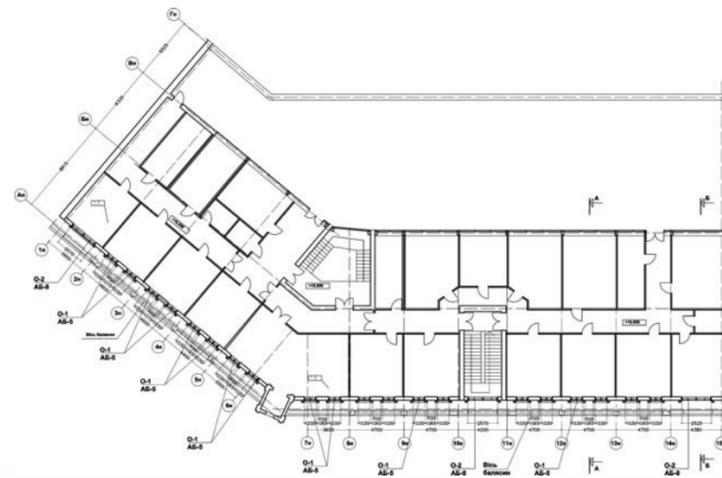
рений в історичних формах; відновлене покриттям схилів даху глиняною червоною черепицею. Будинок функціонує як готель на 80 місць з кафе: перша черга запроєктованого комплексу разом з суміжними будинками по вул. Шевській. На першому поверсі розташовані кафе, приміщення прийому та розміщення мешканців готелю. Номерний фонд розміщений з другого по четвертий поверх та на першому ярусі мансарди. Планувальна структура житлової частини — коридорна з одностороннім розташуванням номерів. Два панорамних ліфта влаштовані на фасаді будинку від подвір'я. В даний час проводяться роботи по розширенню готельного комплексу за рахунок сусідніх будинків 14, 16 на вул. Шевській, з влаштуванням конференцзалу, магазину сувенірів та перукарні в рівні першого поверху та СПА-центру в рівні підвалу.



банк "ажіо" в Києві

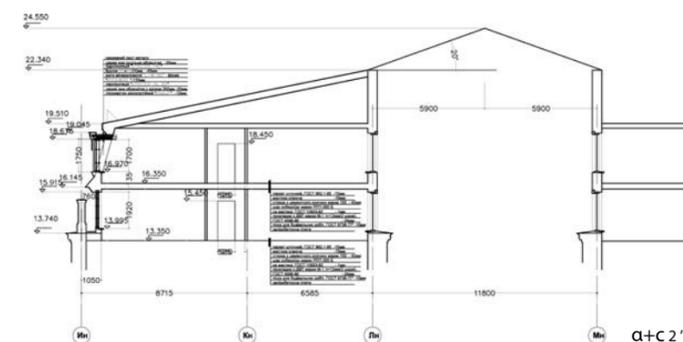
Проектом передбачається ремонт та реставрація головного фасаду з відновленням втрачених елементів декору та надбудова атикового та мансардного поверхів.

Проектом передбачається: розборка та перекладка фрагменту фасаду; розчистка ліпного декору; демонтаж елементів ліпного декору для виготовлення втрачених елементів; демонтаж металевих покриття карнизів, атиків, підвіконь; ремонт цегляної кладки стін та доповнення втрачених або деструктованих її ділянок; ремонт штукатурки стін та атиків, штукатурного декору фасадів; ремонт ліпного декору фасадів та монтаж на місцях втрат; пофарбування всієї поверхні фасадів; демонтаж верхівки башти; частковий демонтаж металевих покриття башти; встановлення люкарн на башті; встановлення верхівки башти та інше.



**РЕСТАВРАЦІЯ ФАСАДІВ
БУДИНКУ З НАДБУДОВОЮ
МАНСАРДНОГО ТА
АТИКОВОГО ПОВЕРХІВ**
Київ, вул. Велика
Васильківська 10

проектувальник:
ТАМ Ю. ЛОСИЦЬКИЙ
архітектор:
Олена МИРОШНИЧЕНКО
замовник: акціонерний банк
АЖІО
початок реставрації: 2003



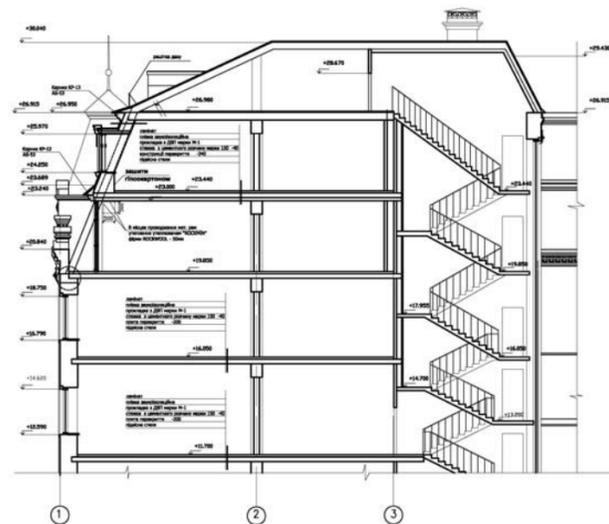
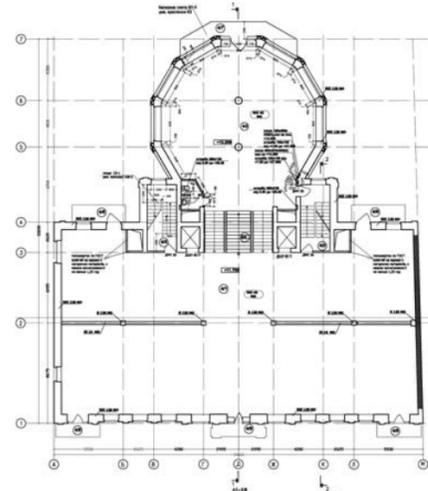
будинок на десятинній



Ділянка знаходиться у Шевченківському районі. У 2002–2004 роках будинок відновлювався за матеріалами історико-архівних вишукувань чотириповерховим з піввалом. Проектом реконструкції з набудовою та прибудовою передбачено набудову ще двох поверхів та мансарди, та прибудова підземного експозиційного залу на території, що належить міському музею. Весь простір, що набудовується та прибудовується буде зайнятий експозиційними залами.

РЕКОНСТРУКЦІЯ БУДИНКУ
Київ, вул. Десятинна 12

проектувальник:
ТАМ Ю. ЛОСИЦЬКИЙ
архітектор:
Олена МИРОШНИЧЕНКО
інженер:
Орест КРАХМАЛЬНИЙ
замовник: музей
Духовні скарби України
перша черга: 2004
будівництво: 2008

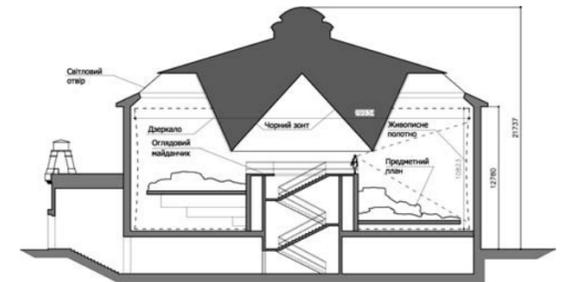


панорама голгофа



В начале XX века панорама "Голгофа", да и вся Владимирская горка, играли роль культурного центра города. На Владимирской горке тридцать лет простоял круглый павильон с надписью "Голгофа". Эта панорама изображала распятие Иисуса Христа. В 1901 году был построен павильон для выставки картин. Но ценность ее заключалась не столько в мастерстве художников и инженеров (И. Кригер, К. Фрош, В. Римский-Корсаков, С. Фабиянский), сколько в редкости выбранного для этой цели сюжета. Панорама "Голгофа" рассказывала о последних мгновениях земной жизни Сына Божьего. Сюжет прекрасно связывается с памятником Владимиру Святителю, с Михайловским Золотовежским монастырем, с памятником "Голодомору" и вообще со всей историей Украины.

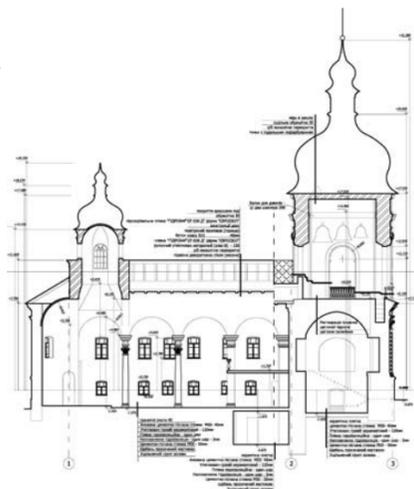
В 1902 году здание представляло собой двенадцатиугольник, диаметром около 31,95 м, остовом которого служат угловые фермы высотой 15,975 м. Посередине расположена площадка для зрителей, на которую снаружи ведет бетонная лестница. Для развески картин была применена особая подвижная тележка,двигающаяся по круговым рельсам. Над площадкой для зрителей был устроен зонт, окрашенный снизу в черный цвет. Освещение днем — через верхние окна, вечером — газовыми горелками. В 30-е годы это уникальное здание, как и множество других памятников нашей культуры, разобрали. Для полной и наиболее точной реконструкции панорамы сохранились фрагменты оригинального холста и достаточное количество фотоматериалов.



РЕКОНСТРУКЦІЯ
ПАНОРАМИ ГОЛГОФА НА
ВЛАДИМИРСКОЙ ГОРКЕ

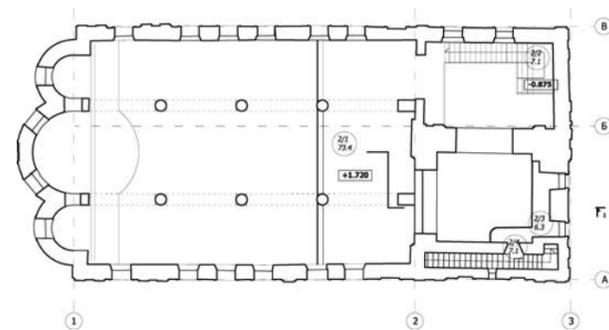
проектировщик:
ТАМ Ю. ЛОСИЦЬКИЙ
архитекторы:
Ю. ЛОСИЦЬКИЙ, П. МАКАРЕНКО
строительный объем:
12 600 куб. м
площадь застройки: 810 кв. м
проектирование: 2004

церква костянтина і єлени



РЕСТАВРАЦІЯ ДМИТРІВСЬКОЇ ЦЕРКВИ (ДЗВІНИЦІ ЦЕРКВИ КОСТЯНТИНА І ЄЛЕНИ)
Київ, вул. Фрунзе 8/6

проектувальник:
ТАМ Ю. ЛОСИЦЬКИЙ
архітектор:
Олена МИРОШНИЧЕНКО
конструктор:
Тетяна КУШНІР
замовник: Головне управління культури, мистецтв та охорони культурної спадщини КМДА
проект: 2007

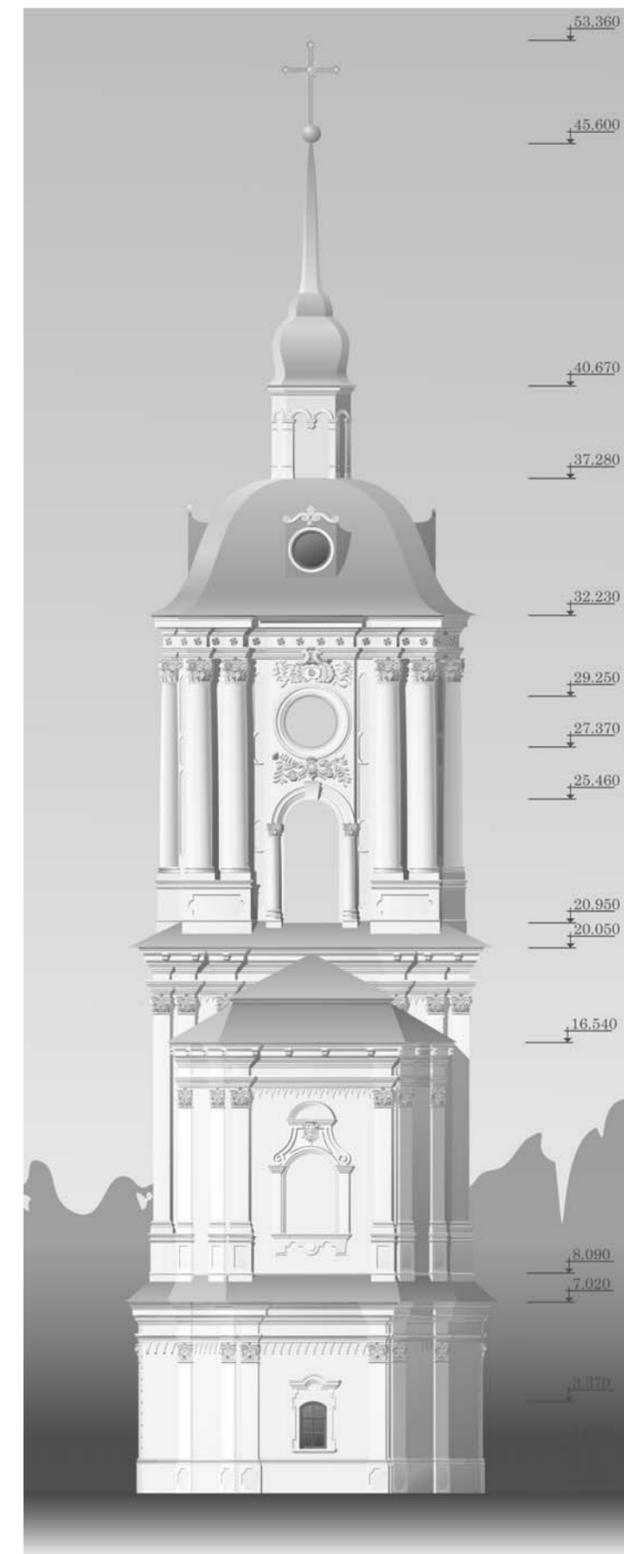
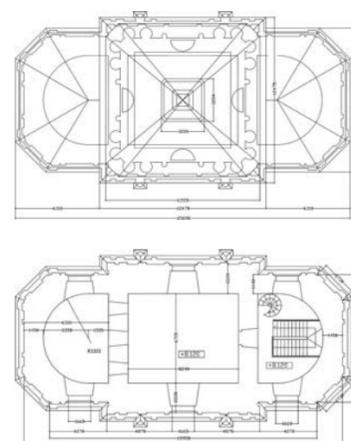
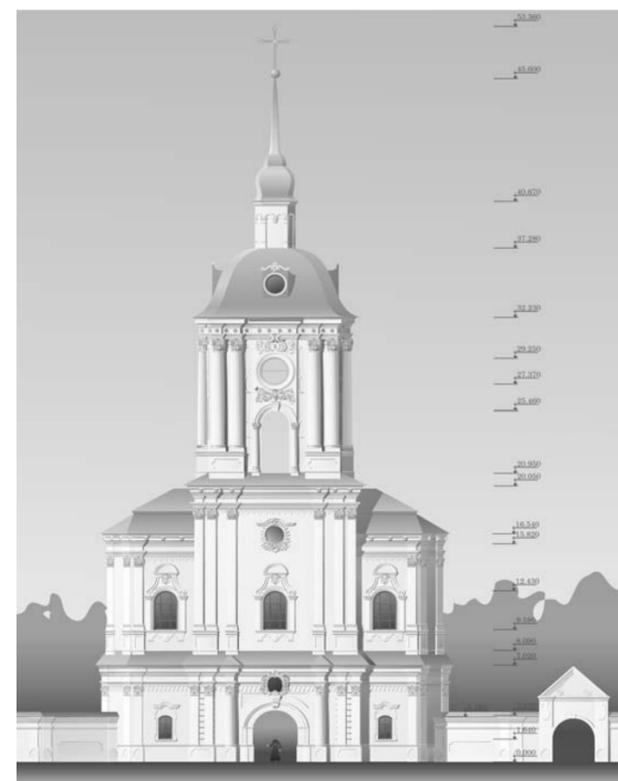


Споруда дзвіниці, розташована поряд з церквою Костянтина і Єлени, являла собою квадратну в плані триярусну споруду, верхній ярус якої був дзвонарським, а два нижні — церквою Дмитрія Ростовського. Під час реставрації планується відтворити втрачені пам'ятки барокової архітектури XVIII ст. дзвонарського ярусу дзвіниці. Історичні та іконографічні матеріали, нижні частина стін, що збереглися під дахом, дають можливість відтворення дзвонарського ярусу з вичерпною точністю. Є питання, щодо форми главки, яка виконана у формах ампіру і не відповідає бароковій стилістиці споруди, передбачено відтворення главки у барокових формах. А також потрібно пристосувати добудоване у 1860-ті роки приміщення церкви під сучасні потреби церковної служби.

кирилівська дзвіниця

ВІДТВОРЕННЯ ДЗВІНИЦІ ТА МУРІВ КИРИЛІВСЬКОГО МОНАСТИРЯ
Київ, вул. Фрунзе 103

проектувальник:
ТАМ Ю. ЛОСИЦЬКИЙ
архітектор:
Олена МИРОШНИЧЕНКО
замовник: Головне управління культури, мистецтв та охорони культурної спадщини КМДА
проект: 2006



Проектом планується відтворення надбрамної церкви-дзвіниці на її історичному місці та відкриття фундаментів споруди; відтворення фрагментів муру, прилеглих до дзвіниці; відтворення вхідної брами; розробка благоустрою ділянки проектування з врахуванням відтворених споруд. Розроблено два варіанти відтворення самої дзвіниці. Перший варіант — з покрівлями у формах початку XIX ст. (до пожежі 1851 року) та з відкритим проїздом у першому ярусі. Другий варіант — зі зміненою після пожежі формою покриття та з закладеним проїздом, у вигляді споруди на час руїнації.

собор в полтаве

КОНКУРСНЫЙ ПРОЕКТ
КОМПЛЕКСА СВЯТО-
ВОСКРЕСЕНСКОГО
КАФЕДРАЛЬНОГО СОБОРА
В ПОЛТАВЕ

проектировщик:

ТМ Ю. ШКОДОВСКИЙ

архитекторы:

М. КИРЕЕВ, Д. ТАРАСЕНКО,

А. ТКАЧЕНКО,

Н. ЧЕЧЕЛЬНИЦКИЙ,

П. ЧЕЧЕЛЬНИЦКИЙ,

Ю. ШКОДОВСКИЙ

конструкторы:

С. СТИБУЛЬ, ТЕН ДЕН СУК

заказчик: УПЦ

общая площадь храма:

2 800 кв. м (в т. ч. церковный

дом: 250 кв. м)

строительный объем храма:

38 700 куб. м (в т. ч.

церковный дом: 1 800 куб. м)

строительство: с 2004

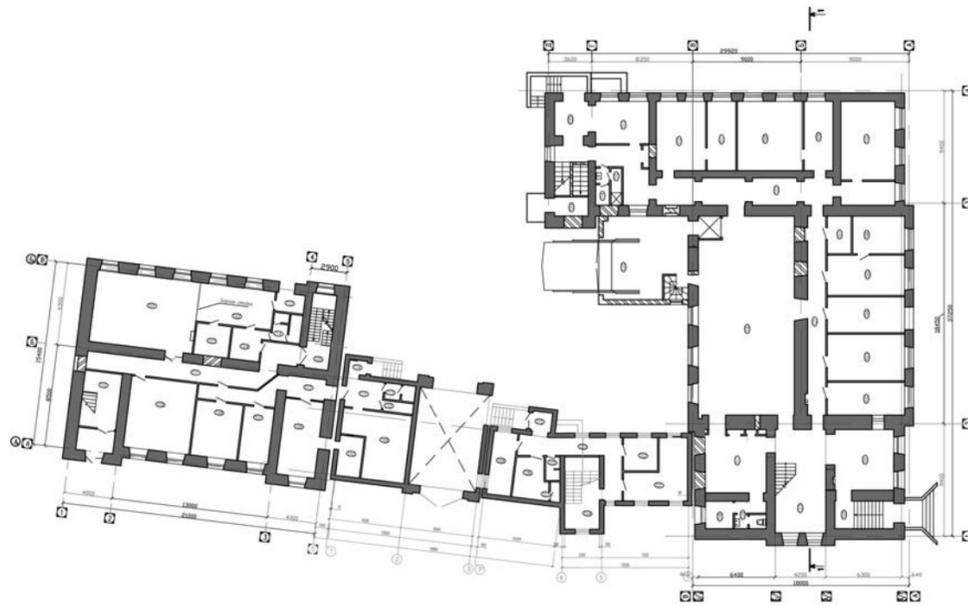
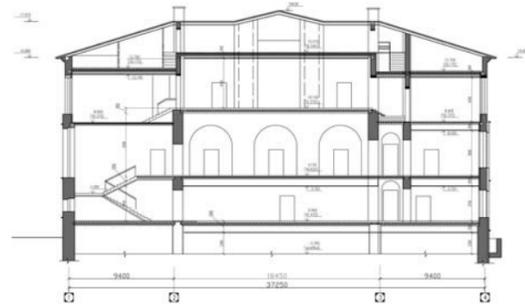


Строящийся собор — один из крупнейших храмов Украины. Главным зданием комплекса является объединенный с колокольней девятиглавый собор. Была увеличена вместимость наоса, которая позволит разместить более 1200 человек, почти удвоена площадь центральной алтарной абсиды, увеличена толщина наружных стен. С целью сохранения пропорций фасадов пришлось немного увеличить высоту храма и колокольни. Объемно-планировочное решение собора относится к традиционному типу девяти камерных храмов. Не смотря на то, что подобные конструкции храмов сохранились в разных городах, все они решены в стиле присущей русской архитектурной школе. Использование данных конструкций в увязке с национальными украинскими архитектурными традициями делается впервые.

реконструкція нбу в херсоні

РЕКОНСТРУКЦІЯ БУДІВЕЛЬ
НБУ В ХЕРСОНСЬКІЙ
ОБЛАСТІ
Херсон, вул. Перекопська 5

генпроектувальник:
ДП "Дніпровський проектний
інститут"
субпроектувальник:
Херсон-Дніпромiсто
архітектори:
Олександр САФОНОВ,
Олександр ДЖАЛАМАГА
зіп: Валерій КАШИРІН
загальна площа: 4 370 кв. м
реалізація: 2002–2005



Проектом реконструкції були передбачені: реконструкція корпусу 1 (з надбудовою третього поверху та добудовою боксу вантажно-розвантажувальних робіт) та 2 (з надбудовою третього поверху); будівництво трьохповерхової вставки (корпус 6) з аркою для організації автомобільного в'їзду на територію сіянки та інше.
При проектуванні корпусу 6 використано прийом сполучення нового об'єму зі старою архітектурною пластикою існуючих об'ємів. При цьому новий об'єм взаємозв'язаний та гармонійно доповнює існуючі окре-



мо розташовані будівлі, з'єднуючі їх в єдиний завершений комплекс. Виразність будівель підкреслена архітектурою фасадів, їх кольором, уважною деталізовкою зовнішніх елементів, а також рішеннями інтер'єра.
При виконанні конструкторських робіт по реконструкції основною метою було пристосування в складних геологічних умовах будівель до експлуатації без порушення їх історико-архітектурних цінностей та збереження їх стійкості.



застрійка на кожем'яках в киеве

**УРОЧИЩЕ ГОНЧАРИ-
КОЖУМ'ЯКИ**
Київ, вул. Кожум'яцька, 10-22

генпроектувальник:

ТАМ В. ШКРОГАЛЬ

головний архітектор

проекту:

Володимир ШКРОГАЛЬ

архітектори:

С.В. НЕЗДОРОВИЙ,

Є.В. КОСТІН, Д.В. ЛУК'ЯНЧУК,

Д.Ю. ЧОПЕНКО, С.І. КВОЧКІНА,

конструктори:

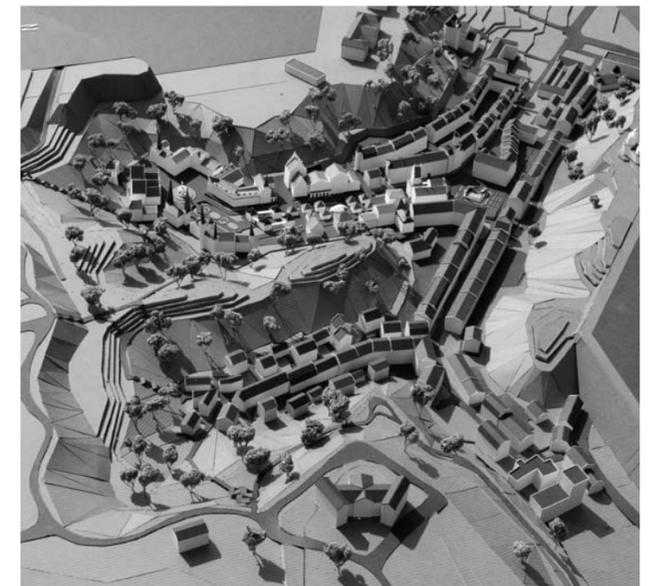
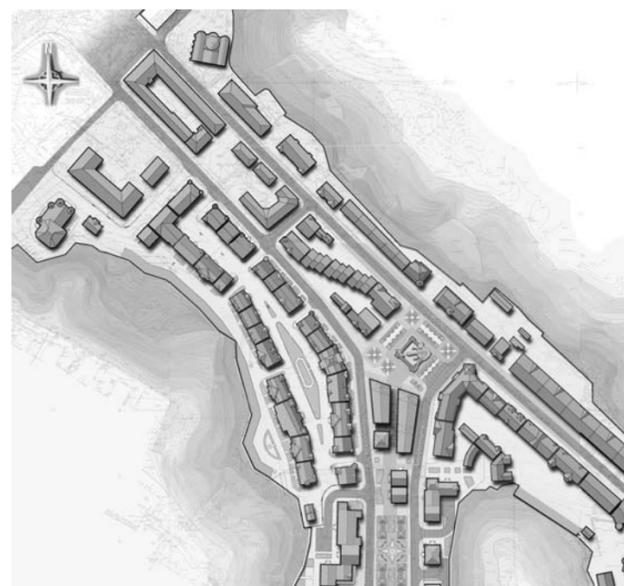
І.Г. ЛЮБЧЕНКО,

Л.В. ХАЗРОН, Н.М. АНІСКІНА

площа ділянки: 2,4 га

висота: 3-6

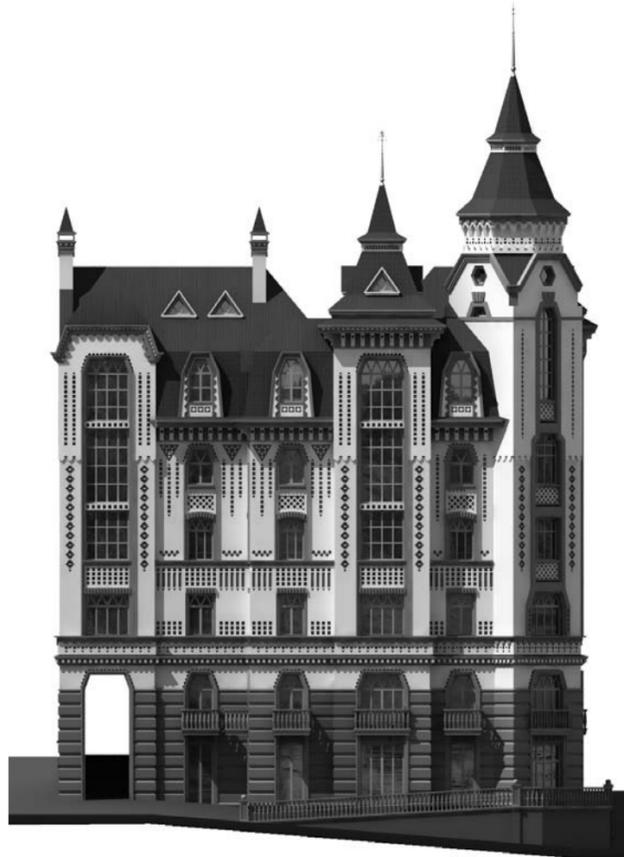
Архітектурно-будівельні рішення забудови вулиці є складовою частиною проекту забудови урочищ Гончари-Кожум'яки у Подільському та Шевченківському районах Києва. Історична забудова в основі має концепцію, згідно якої Гончари-Кожум'яки розглядаються як продовження Андріївського узвозу. В центральній частині вулиці Кожум'яцької, на її гузі запроєктовано Горинича. Ця декоративна скульптурна композиція буде відтворювати переможний дух українського народу і символізуватиме перемогу добра над злом. На першому поверсі будинків передбачені нежитлові приміщення, які можуть використовуватись як ремісничі і художні майстерні, лавки з продажу ремісничої продукції, виставкові галереї. Кожен будинок забудови мав свій стиль, своє обличчя. Тут в органічному поєднанні, в єдиному масштабі співіснують класичний стиль, стиль модерну та українського бароко. При проектуванні забудови передбачені протизсувні заходи на ділянках схилів, де відсутній нормативний запас стійкості. Кольорове рішення фасадів виконане в характерних для забудови кінця 19-го початку 20-го століть теплих насичених тонах. Цоколь будинку виконується з характерним для забудови початку ХХ століття рустуванням.





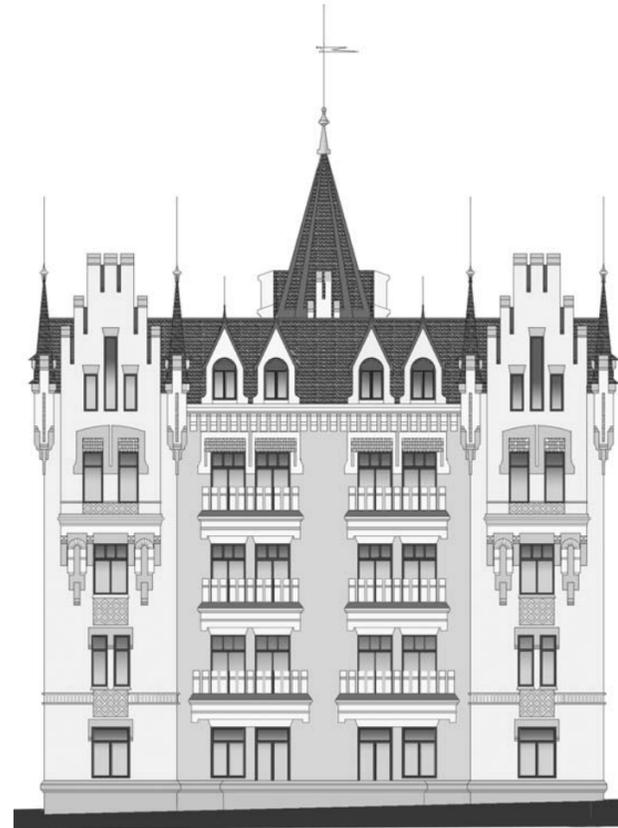
вул. Кожум'яцька 10 А

головний архітектор проекту:
Володимир ШКРОГАЛЬ
головний спеціаліст проекту:
Микола БОНДАРЧУК
загальна площа: 378 кв. м



вул. Кожум'яцька 10 Б

архітектор: Д. ЛУКЯНЧУК
конструктор: І. ЛЮБЧЕНКО
поверховість: 3
гараж: 2 м/місць



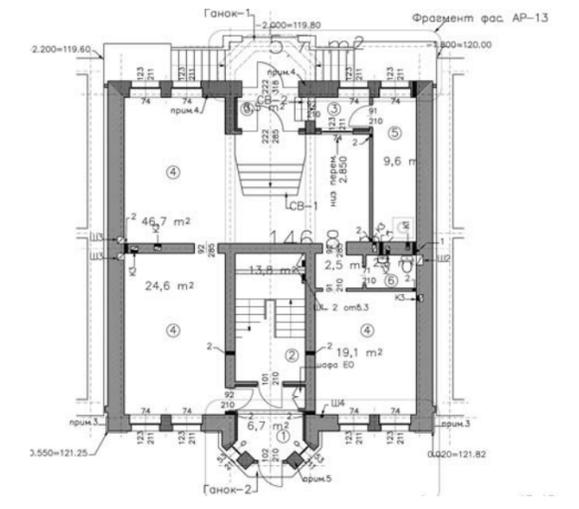
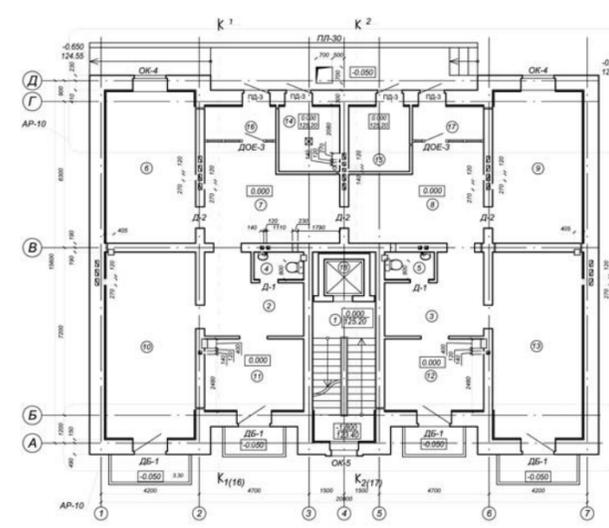
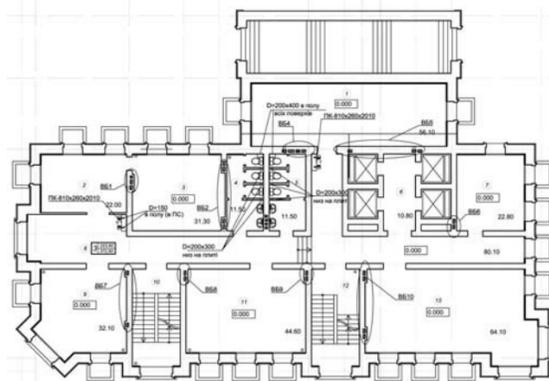
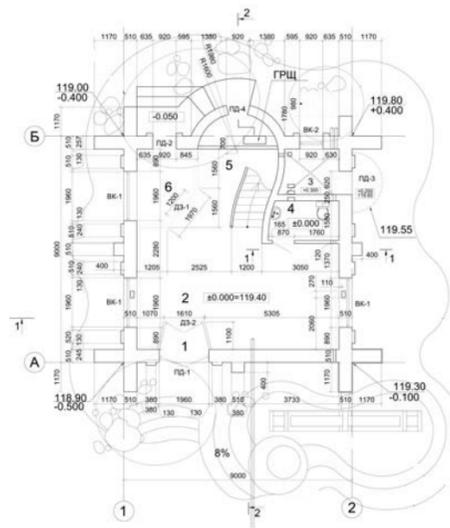
вул. Кожум'яцька 12 Г/В

архітектор: С. КВОЧКІНА
конструктор: І. ЛЮБЧЕНКО
паркінг: 30 кв. м



вул. Кожум'яцька 12 Б

архітектор: Г. КОЗИРЕВ
конструктор: КЛИМЕНКО
поверховість: 3
площа забудови: 190 кв. м
загальна площа: 595 кв. м





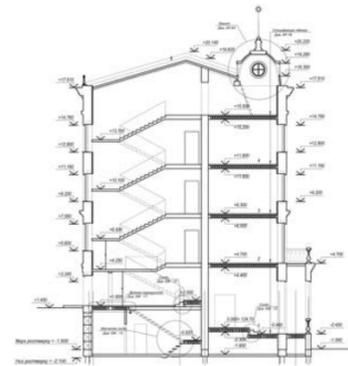
вул. Кожум'яцька 20 Б/Б

архітектор:
С. НЕЗДОРОВИЙ
конструктор: Л. ХАЗРОН
площа забудови: 156,80 кв. м
загальна площа: 429,10 кв. м
гараж: 2 м/місць



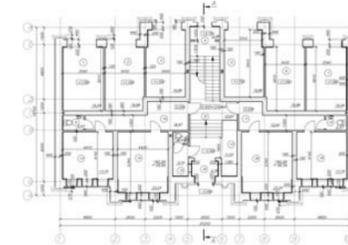
вул. Кожум'яцька 20 А/В

архітектори:
В. ПАНЧЕНКО, ГОРБАЧОВ
площа будинку: 952, 60 кв. м
будівельний об'єм:
6279,20 кв. м
гараж: 2 м/місць



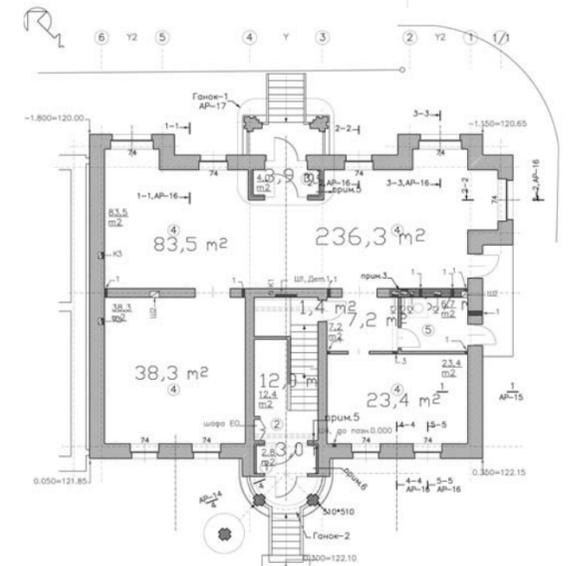
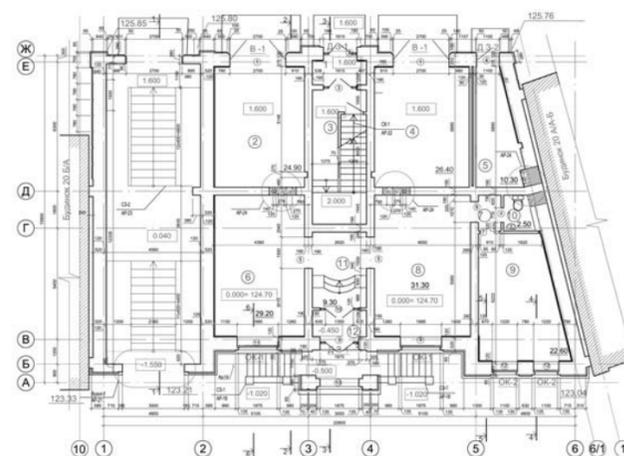
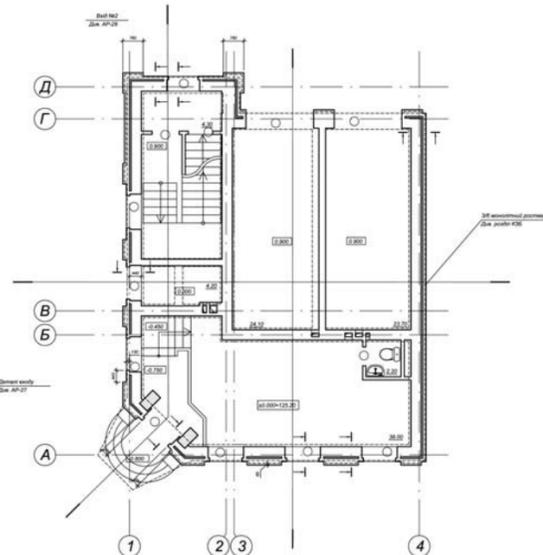
вул. Кожум'яцька 20 Б/А

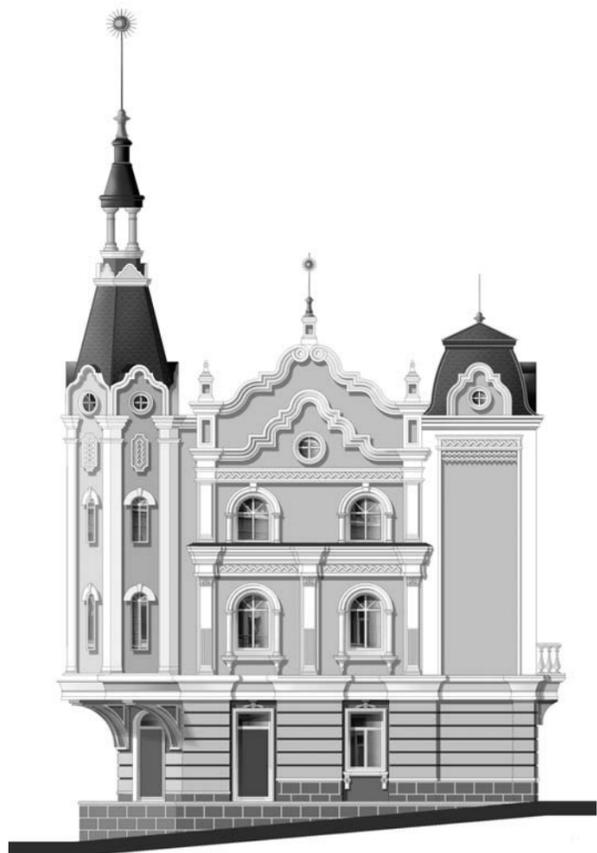
архітектор:
Д. ТУРЧИНСЬКИЙ
конструктор:
СТАРДУБ
поверховість: 4



вул. Кожум'яцька 14 А

архітектор: Г. КОЗИРЕВ
конструктор: КЛИМЕНКО
площа будинку: 835 кв. м
площа забудови: 260 кв. м
будівельний об'єм: 3570 куб. м
поверховість: 4





вул. Кожум'яцька 22 А

архітектор:
С. НЕЗДОРОВИЙ
конструктор: Л. ХАЗРОН
загальна площа: 422,9 кв. м
поверховість: 3



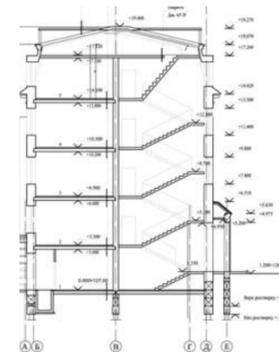
вул. Кожум'яцька 20 А/Г

архітектор: Г. КОЗИРЕВ
конструктор: КЛИМЕНКО
загальна площа: 378 кв. м
поверховість: 5



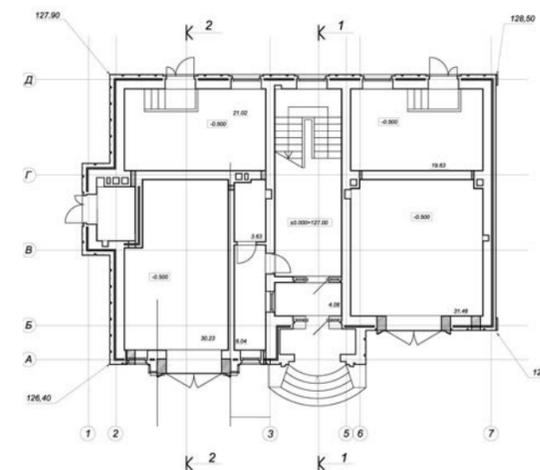
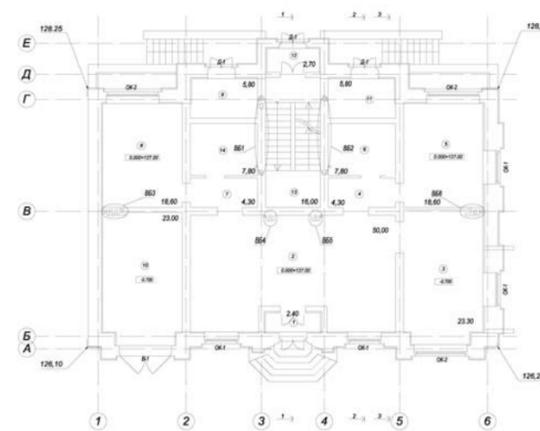
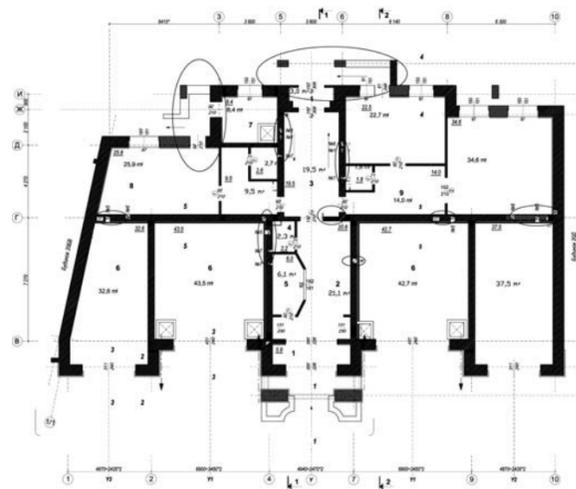
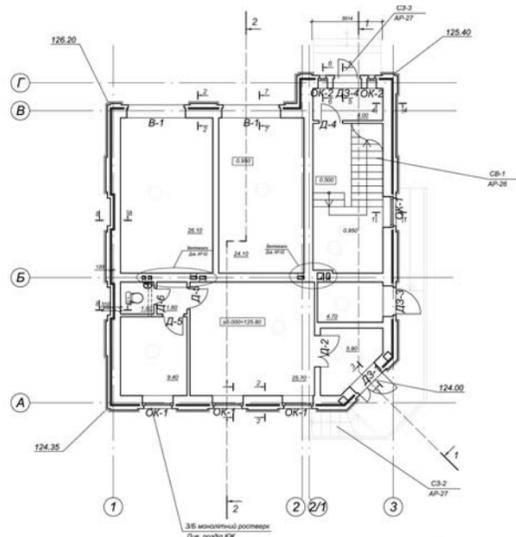
вул. Кожум'яцька 20 Д

архітектори:
В. ПАНЧЕНКО, Д. ЛУК'ЯНЧУК
конструктори:
Л. ХАЗРОН, І. ЛЮБЧЕНКО
поверховість: 3
гараж: 2 м/місце



вул. Кожум'яцька 22 Б

архітектори:
С. НЕЗДОРОВИЙ, В. ПАНЧЕНКО
конструктори: Л. ХАЗРОН,
Н. АНІСКИНА, І. ЛЮБЧЕНКО
поверховість: 3
гараж: 2 м/місце



церква вознесіння господнього

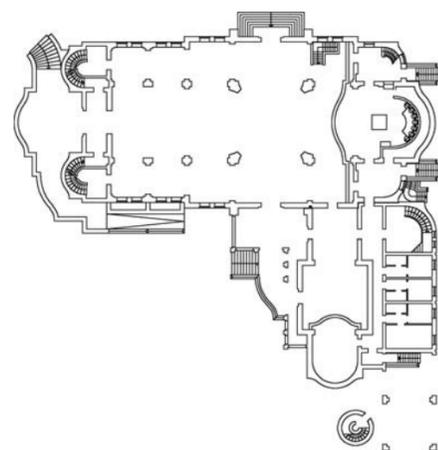


**ХРАМОВИЙ КОМПЛЕКС
ЦЕРКВИ ВОЗНЕСІННЯ
ГОСПОДНЬОГО**
Львів, вул. Широка

генпроектувальник:
АМ СИМЕТРІЯ
замовник: громада УГКЦ
архітектор:
Микола РИБЕНЧУК
інженер-конструктор:
Володимир СІВЕРС
буд. об'єм: 28 200 куб. м
будівництво: 1993–2004



Комплекс об'єднує церкву на 1200 чоловік, каплицю на 200 чоловік, недільну школу на 144 учні, дзвіницю. Ісус Христос в оточенні двох янголів — основна ідея трикупольної композиції церкви. Триверхі церкви мають глибокі корені в будівельній традиції українського народу. Плавні лінії куполів, зроблених з білої бляхи символізують білі одяжі апостолів, святість і урочистість моменту Вознесіння Господнього. Композиції фронтонів, куполів, завершень допомагають осмислити кращі традиції українського народу 30-х років, коли припинилося творення української архітектурної форми. Чотири колони формують просторові арки, які підтримують барабан і головний купол.





церква в бірках

Структура церкви базується на темі українського бароко. У формуванні барокових куполів присутнє жіноче начало. Фронтони церкви повторюють плавні благородні лінії омафору з ікони Покрови Богородиці ("Всім скорбящим рагість") XVII ст. із села Стара Сіль Львівської обл. Ієрархія святих ікони відображена в структурі фасаду церкви. В початковому варіанті куполи вирішувались метало-просторовими конструкціями над залізобетонними склепіннями. Другий варіант куполів був розроблений на прохання замовника у більш традиційних формах і втілений в життя.

Церква св. Володимира і св. Ольги — на 800 чоловік.

ЦЕРКВА СВ. ВОЛОДИМИРА

І СВ. ОЛЬГИ

Львівська область, с. Бірки

Яворіського району

генпроектувальник:

АМ СИМЕТРІЯ

замовник: релігійна громада

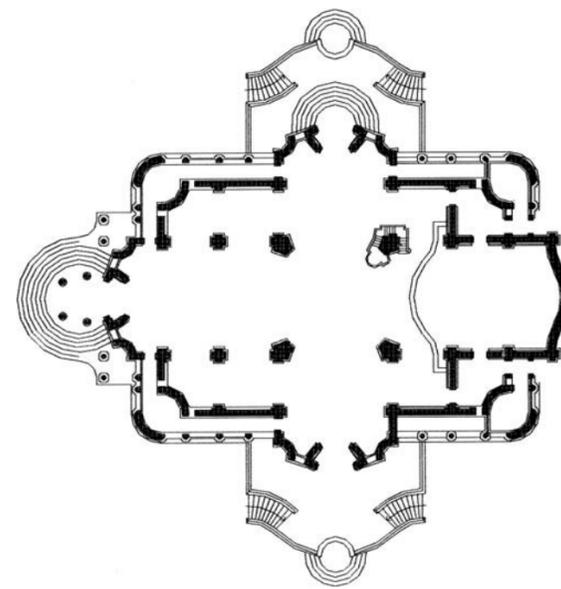
УГКЦ с. Бірки

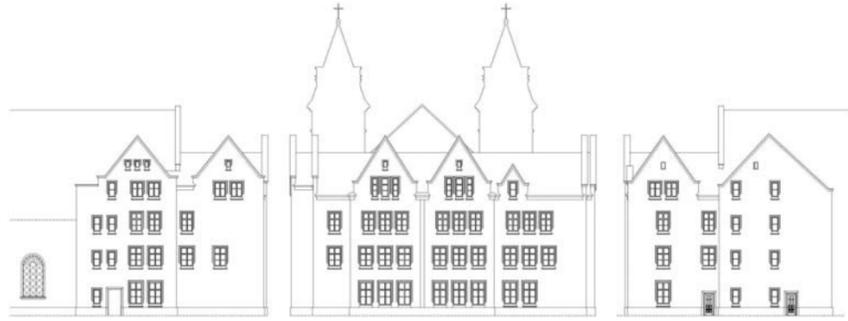
архітектор: Микола РИБЕНЧУК

інженер-конструктор:

Володимир СІВЕРС

будівництво: 1991–2003





недільна школа у львові



**РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТКИ
АРХІТЕКТУРИ XVII-XIX СТ.
КОСТЕЛУ СВ. УРСУЛИ
З ПРИБУДОВОЮ НЕДІЛЬНОЇ
ШКОЛИ**
Львів, вул. Зелена

генпроектувальник:

АМ СИМЕТРІЯ

замовник:

релігійна громада ЄХБ

архітектор:

Микола РИБЕНЧУК

Інженер-конструктор:

Володимир СІВЕРС

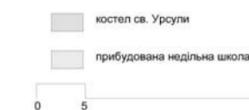
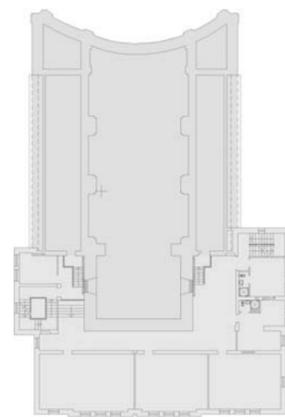
місткість костелу:

1 000 віруючих

місткість школи: 144 учні

проект: 1992-2000

будівництво: 1995-2003



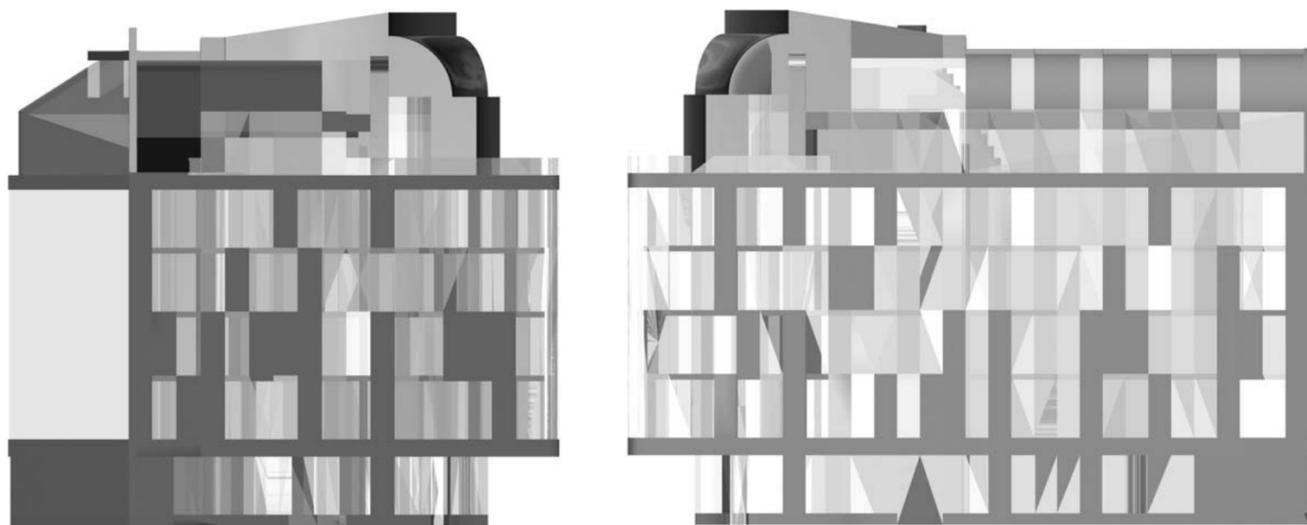
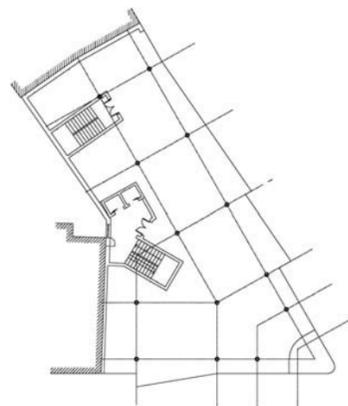
Будівлі повернуто барокову структуру з урахуванням пізніших нашарувань. У бічних навах влаштовані емпори, збільшені хори. Замінене перекриття центральної нави (з плоского на склепінчасте трицентрове) і дахові конструкції основного об'єму та веж. Почленований до масштабу євангелічної школи та будинку пастора, врівноважений об'єм недільної школи обіймає вівтар костелу. Високі щипці фасадів перегукуються зі щипцем даху над вівтарем і відповідають прийнятому архетипу фахверкового будівництва.



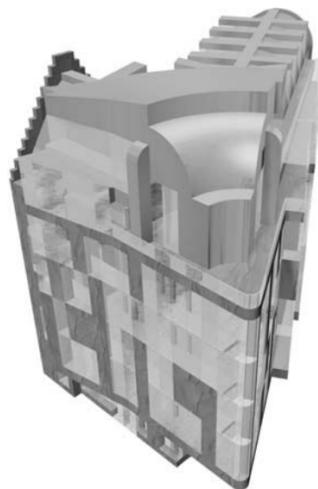
геометричний трикутник в історичному місті

ТОРГОВЕЛЬНО-ОФІСНИЙ
ЦЕНТР
Львів, ріг вулиць Шухевича
та Ів. Франка

генпроектувальник:
АМ СИМЕТРІЯ
замовник: ПП АРАКС
архітектор:
Микола РИБЕНЧУК
загальна площа: 2 980 кв. м
проектвання: 2007



Ділянка для будівництва торгово-офісного центру розміщена в історичній частині Львова. Архітектонічно будівля поділена на три об'єми. Нижній — скляний об'єм першого поверху з радіально увігнутим екраном головного входу. Середній — чотириповерхова скеля з "висіченими" еркерами, що відпочивають на склі. Геометрія об'єму наближена до трикутної форми кварталу. Поверхні стін оркестровані тектонічними контрастами прозорого і матового структурного осклення, яке чергується з кам'яними стіновими системами. Патерн створений на основі пропорції "золотого січення" класичного вертикального вікна. Третій об'єм — дах, що відзначається складною геометрією, масивним масштабом. Наріжний даховий об'єм виконаний в сучасній інтерпретації історичних елементів — античної волюти, ренесансних аттиків, розірваних фронтонів бароко. Перший поверх займають крамниці і операційно-касовий зал банку. На верхньому поверсі можуть розміститися розкішні пентхаузи, або елітні офіси, ресторан з атракційним видом на місто.



дім на щекавицькій

Ділянка під забудову розташована в межах вулиць Щекавицька, Мезигірська і Волоська і свого часу була зайнята промисловими будівлями. Весь комплекс являє собою виконаний в стилі "модерн" 15-секційний будинок перемінної поверховості із двома внутрішніми дворами. Оскільки найбільш історично значущим об'єктом у безпосередній близькості від запроєктованого комплексу є розташований на рівні приблизно середини фасаду будинок синагоги, навпроти нього організовано курдонер (парадний двір будинку, відокремлений від вулиці огорожею з воротами). Фрагмент історичного середовища було вігтворено не шляхом його буквального копіювання, а методом образної екстраполяції. Цей прийом надає відчуття дорогого, елітного комплексу, саме існування якого має сприяти переходу містобудівельного середовища Подолу від міщанського, "пересічного" стилю до "високої" представницької архітектури. У комплексі запроєктовано квартири підвищеної комфортності, стільки ж машиномісць у вбудованих паркінгах, перші поверхи відведено під офісні приміщення.

ЖИТЛОВИЙ КОМПЛЕКС
Київ, вул. Щекавицька 39/9

проектувальник: УЦІММ

автор проекту:

Валерій КНИШ

архітектори:

Т. ВАСИЛЕНКО (зап), В. ГНАТІЄНКО,

О. ГАЙВОРОНСЬКА, Ю. ФЕНЬ

замовник: ЖИТЛО-ІНВЕСТ

площа забудови: 8 538 кв. м

загальна площа: 58 491 кв. м

офіси: 4 307 кв. м

квартири: 34 821 кв. м

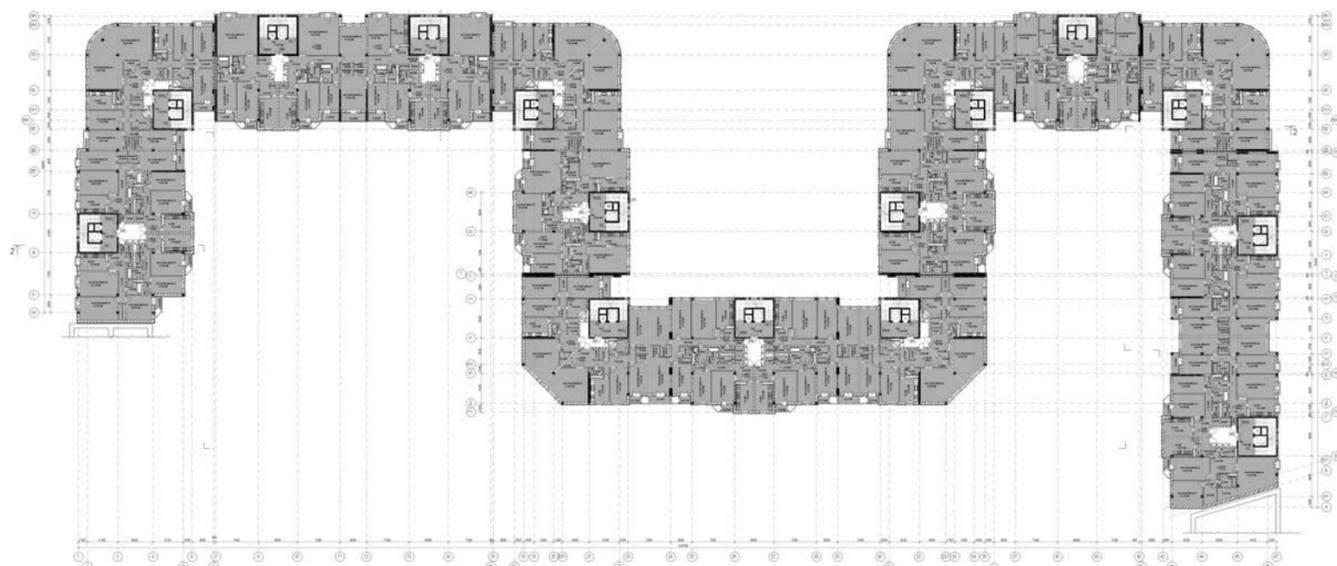
кількість секцій: 15

поверхів: 7-9

кількість квартир: 302

проект: 2001

реалізація: 2008



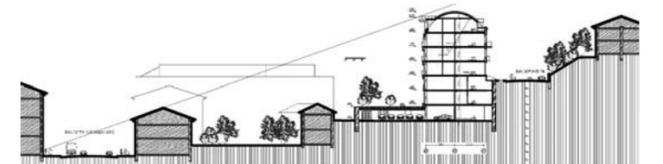
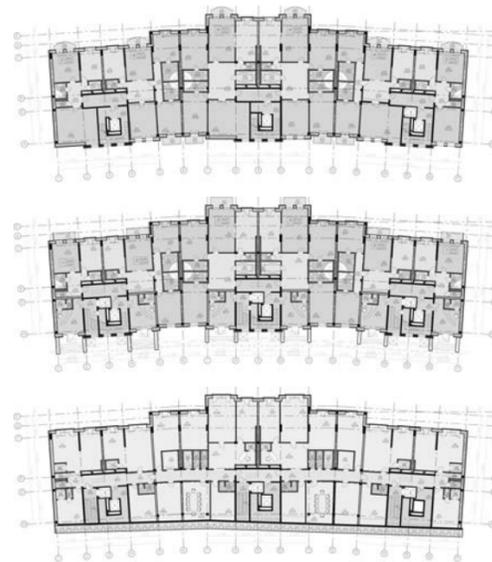
**ЖИТЛОВИЙ БУДИНОК
З ВБУДОВАНО-
ПРИБУДОВАНИМИ
ПРИМІЩЕННЯМИ
ТА ПІДЗЕМНИМ ПАРКІНГОМ**
Київ, вул. Боричів Тік 4

проектувальник:
КРАМАЛЛ СТУДИО
архітектори:
С. АЛЕКСАНДРОВИЧ,
О. РЕПУРА, Н. КОСТОЧКА,
Н. КИРИЧЕНКО
Інженер: П. ЗАНКО
замовник: СТАБІЛ-ГРУП
загальна площа: 7214,42 кв. м
буд. об'єм: 28 270 куб. м
паркінг: 36 м/місць
кількість квартир: 24
поверховість: 5+М
проект: 2005–2007



дім на боричевому тоці

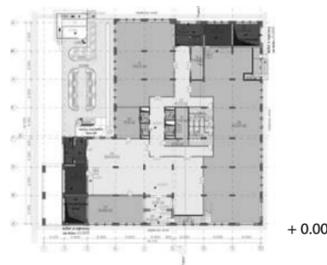
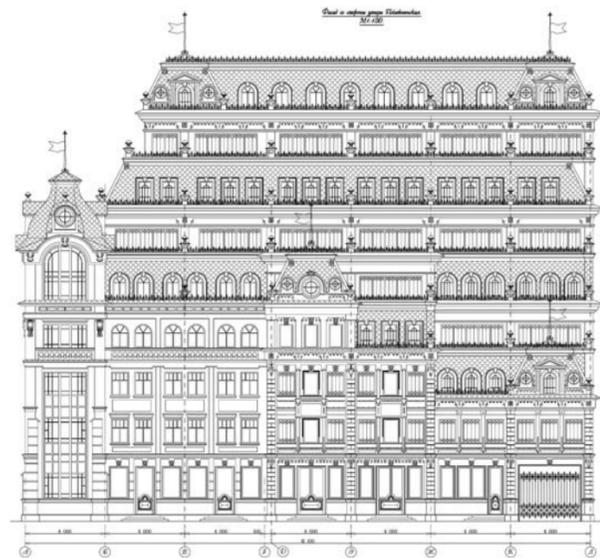
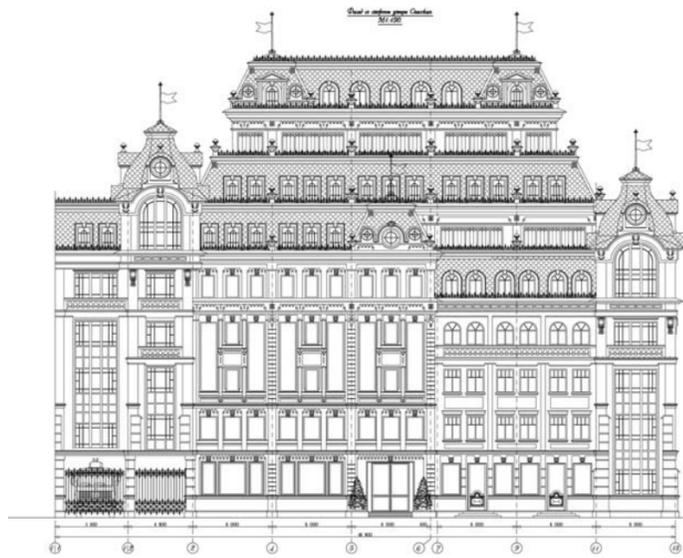
Будинок складається з трьох секцій, кожна з яких має два цокольних, три надземних і один мансардний поверхи. В підземному поверсі запроєктовано паркінг та технічні приміщення. В першому цокольному поверсі розміщуються: кафе з баром, клініка сімейного лікаря, фітнес-центр, технічні й адміністративні приміщення. В другому цокольному поверсі — більярдна, господарські приміщення кафе, санвузли, приміщення клініки сімейного лікаря, салон краси.



офісно-торговельний центр на вул. спаській

ОФІСНО-ТОРГОВЕЛЬНИЙ
ЦЕНТР З ПІДЗЕМНИМ
ПАРКІНГОМ
Київ, вул. Спаська 26/14

проектувальник:
КРАМАЛЛ СТУДІО
архітектори:
І. АЛЕКСАНДРОВИЧ,
О. КОЧЕРГА, О. КРАВЧЕНКО,
О. РЕПУРА
інженер: В. ПОЛЯКОВ
замовник:
ПЕРСПЕКТИВА РЕЗИДЕНЦІЯ
площа забудови: 1 604,7 кв. м
загальна площа: 13 135 кв. м
буд. об'єм: 43 309 куб. м
поверховість: 9
паркінг: 35 м/місць
проект: 2007–2008
початок будівництва: 2007

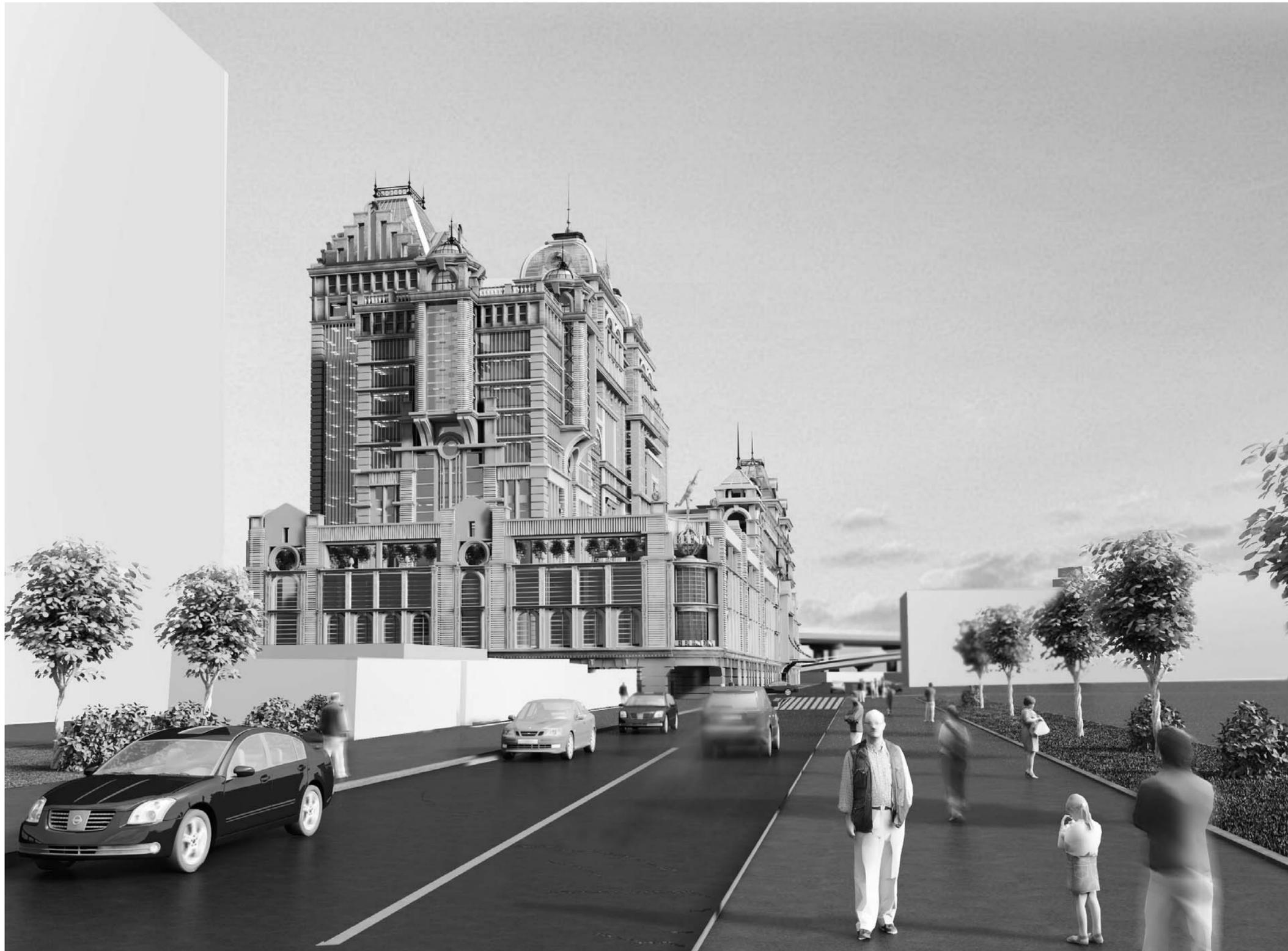


ОТЦ проектується в існуючому історичному середовищі поряд із багатьма пам'ятниками історії та архітектури. Всі приміщення надземної частини будівлі громадського призначення. На першому поверсі планується розташувати торговельні угруповання. З другого поверху будуть розташовані офісні приміщення вільного планування з технічними приміщеннями. Фасади будинку виконані у типовому стилі київської архітектури, яка властива історичній забудові Поголу, що дозволило гармонійно вписати будівлю в існуючу забудову.



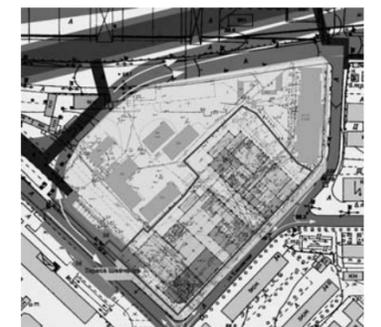
Погоджений варіант

МУЛЬТИКОМПЛЕКС НА ОЛЕНІВСЬКІЙ



Територія забудови відноситься до числа найстаріших заселених місць Києва. Вона являла собою північну границю древнього Подолу торгово-ремісничого посаду домонгольської епохи. ОТРК на Подолі проектується на досить далекій відстані до існуючого історичного середовища. Проектом передбачається формування забудови з урахуванням стилю оточуючого середовища, з використанням традиційних для даного району архітектурних елементів та деталей. До складу комплексу входять три основні блоки: паркінг, торгово-розважальний та офісний

блоки. Проектом передбачено спорудження 21-поверхової будівлі в межах існуючої забудови з влаштуванням однорівневого підземного паркінгу та чотирьохрівневої надземної автостоянки в 2-3-му рівнях комплексу. Всі приміщення надземної частини будівлі громадського призначення. На першому поверсі розміщено: фідерний пункт, фітнес-центр з басейном та кафе, відділення банку, торговельні угруповання, кафе загального користування, суши-бар. Офісні приміщення будуть вільного планування з приміщеннями технічного профілю.



ОФІСНО-ТОРГОВО-
РОЗВАЖАЛЬНИЙ КОМПЛЕКС
Київ, перехрестя вул.
Оленівської, Межигірської,
Набережно-Лугової

проектувальник:

КРАМАЛ СТУДІО

архітектори:

І. АЛЕКСАНДРОВИЧ,

О. КОЧЕРГА, О. КРАВЧЕНКО,

О. РЕПУРА

інженери:

Ю. ЛЕВИЦЬКИЙ, В. ПОЛЯКОВ

замовник:

БІЛДІНГ-ІНВЕСТ ГРУП

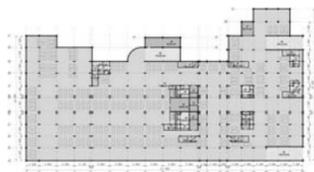
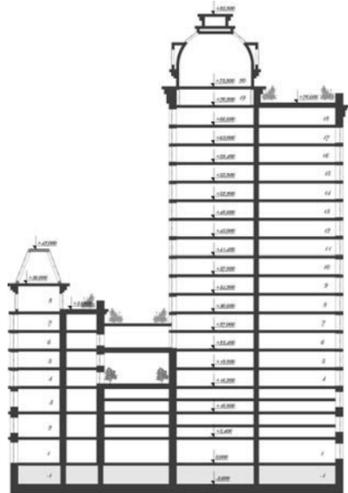
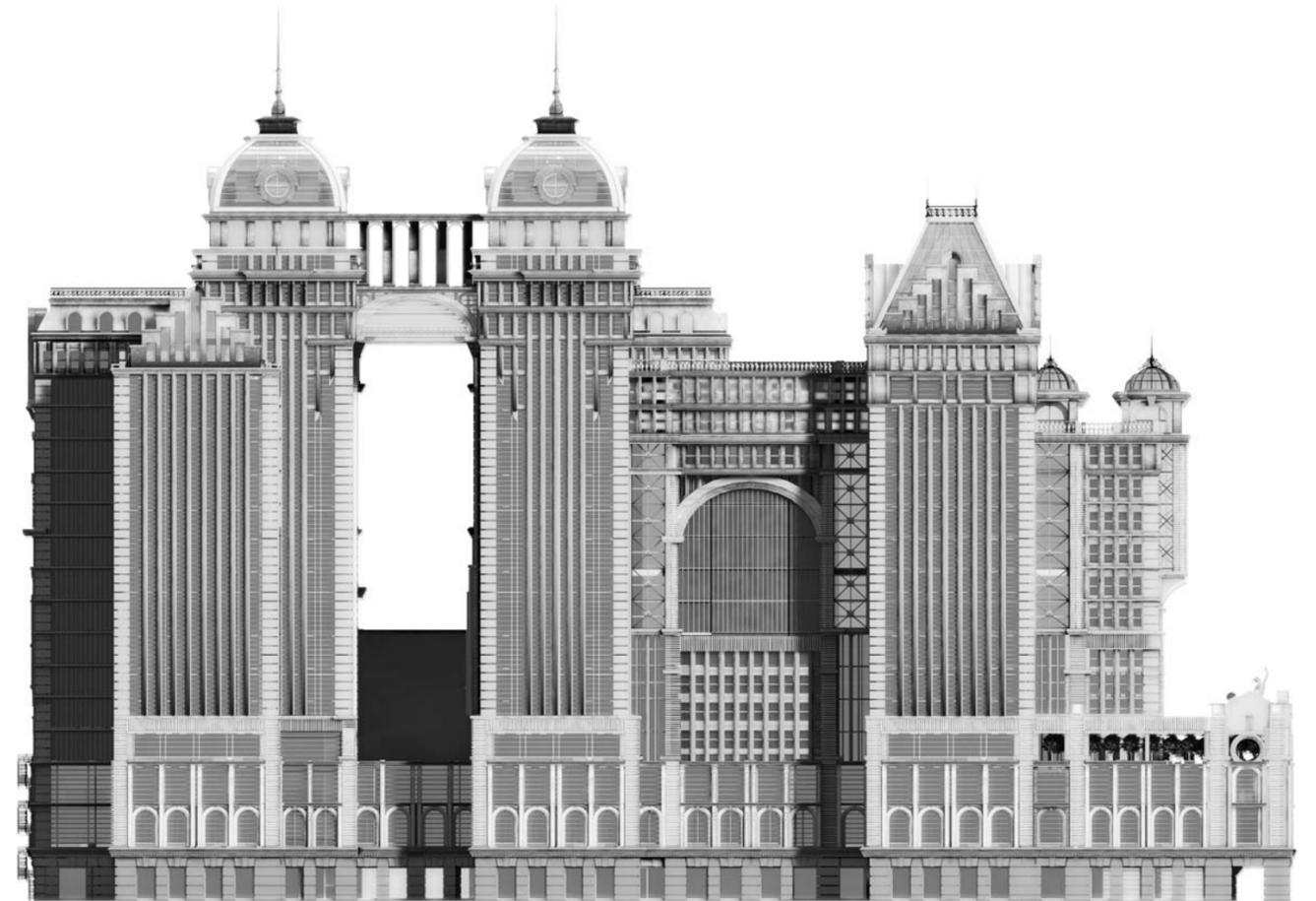
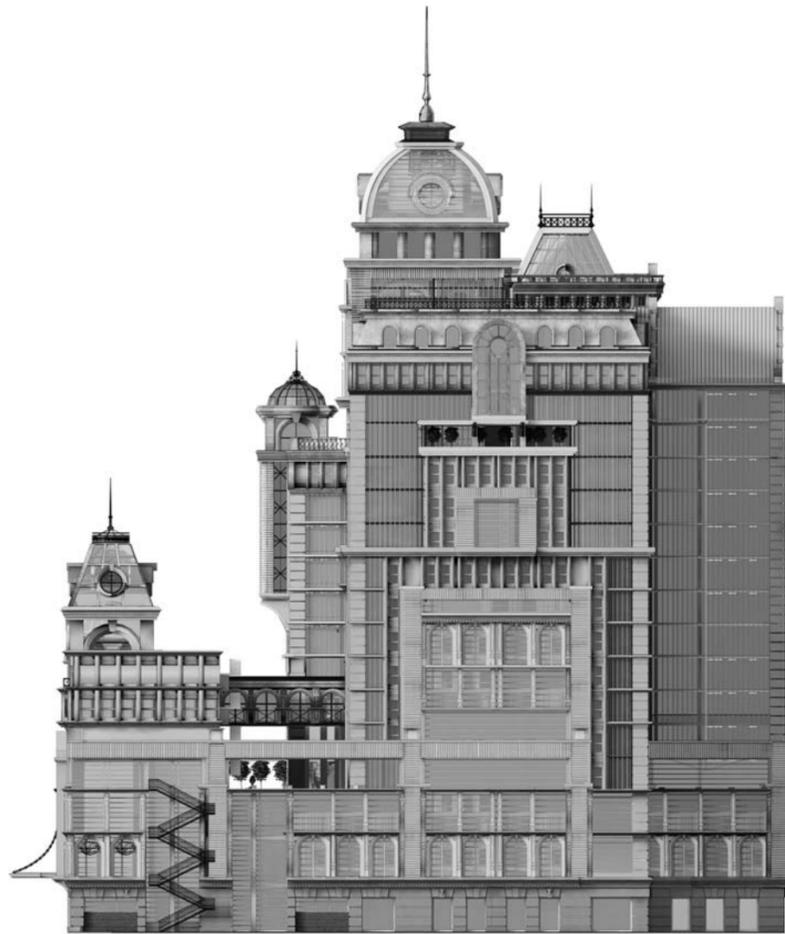
загальна площа: 105399 кв. м

буд. об'єм: 185161 куб. м

паркінг: 580 м/місць

поверховість: 21

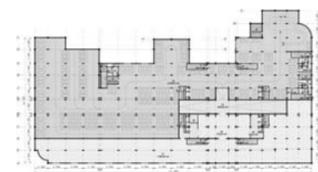
проект: 2007–2008



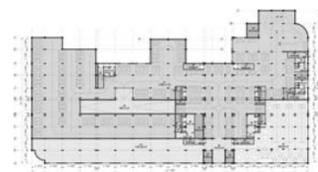
- 3.60



+ 0.00



+ 5.40



+ 10.80



+ 16.20



Типовий поверх



Розгортка по вул. Межигірській



Розгортка по вул. Оленівській

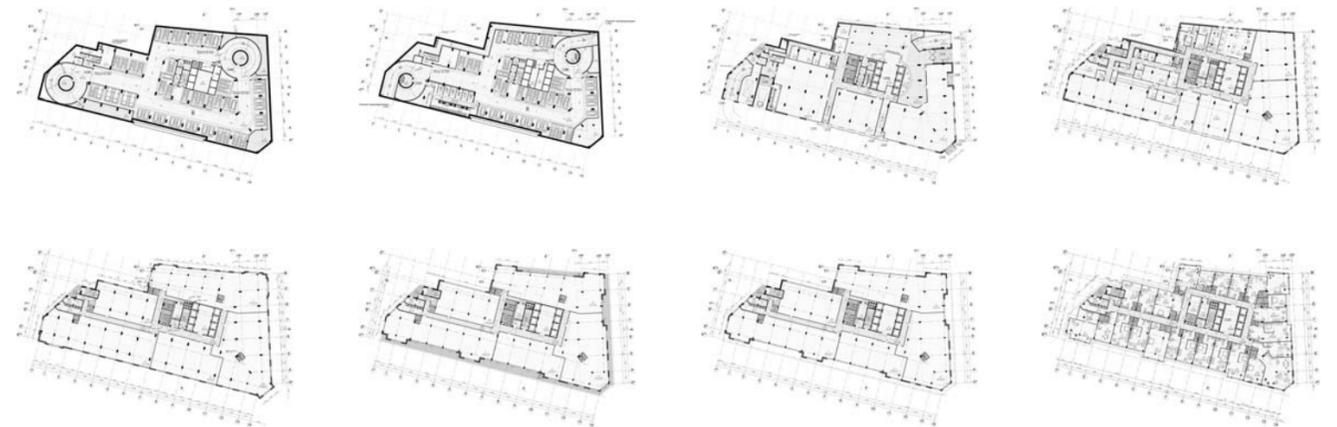
Готель на Печерську

РЕКОНСТРУКЦІЯ
НЕЖИТЛОВОГО БУДИНКУ
ТА БУДІВНИЦТВО
ТОРГОВЕЛЬНО-ОФІСНО-
ГОТЕЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ
З ПІДЗЕМНОЮ
АВТОСТОЯНКОЮ
м. Київ, вул. Різницька/
Московська, 2/32-34

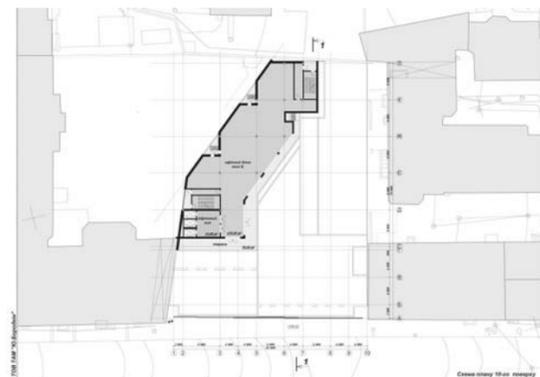
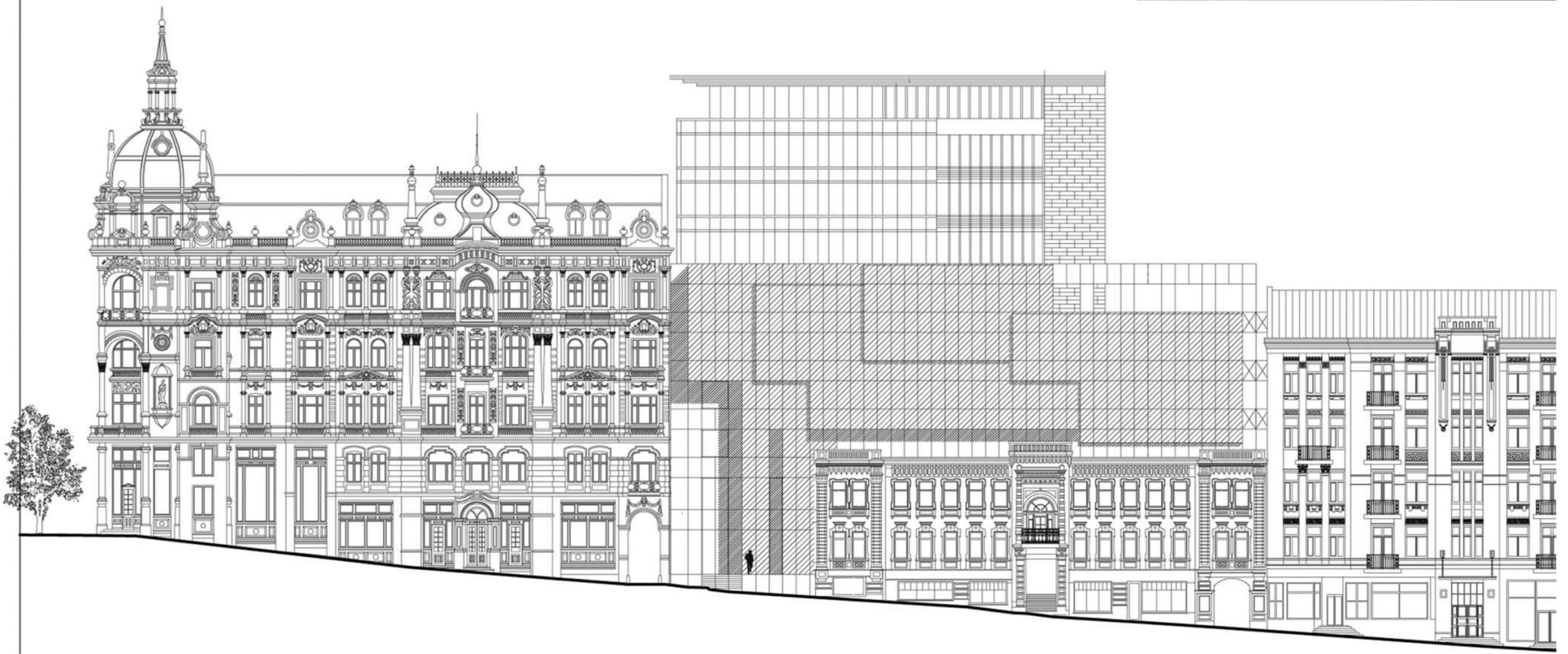
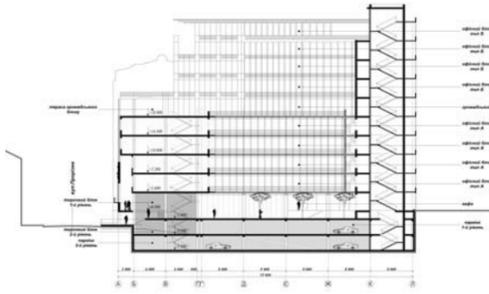


Ділянка проектування охоплює територію колишньої приватної гімназії О. Плетньової, на якій зараз розташований наріжний одноповерховий будинок та триповерховий будинок гімназії. Зараз на ділянці розташовані два спарені будинки. Одноповерховий — підлягає знесенню, а триповерховий - підлягає реконструкції. Будинок складається з підземної та надземної частин. Підземна частина має три поверхи. Загальна кількість поверхів надземної частини складає 19 поверхів. Над 19 поверхом запроєктовано майданчик для посадки легких гелікоптерів.

проектувальник:
КРАМАЛ СТУДИО
архітектори:
І. АЛЕКСАНДРОВИЧ,
О. ТРУБЧЕНКО
інженер: П. ЗАНЬКО
замовник: ТОВ К.А.Н.
площа забудови: 2670 кв. м
буд. об'єм: 217473 куб. м
загальна площа: 51885 кв. м
поверховість: 19
паркінг: 142 м/місць
проект: 2007
початок будівництва: 2008
тривалість будівництва:
38,5 місяців



реконструкция на прорезной



**РЕКОНСТРУКЦИЯ УСАДЬБЫ
СО СТРОИТЕЛЬСТВОМ
ОБЩЕСТВЕННОГО ЦЕНТРА
И РЕСТАВРАЦИЕЙ
"НОВОВЬЯВЛЕННОГО
ПАМЯТНИКА АРХИТЕКТУРЫ"**
Киев, ул. Прорезная 22

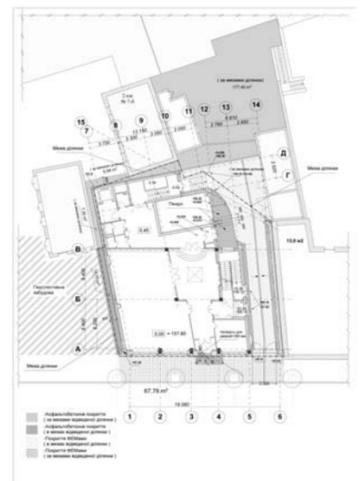
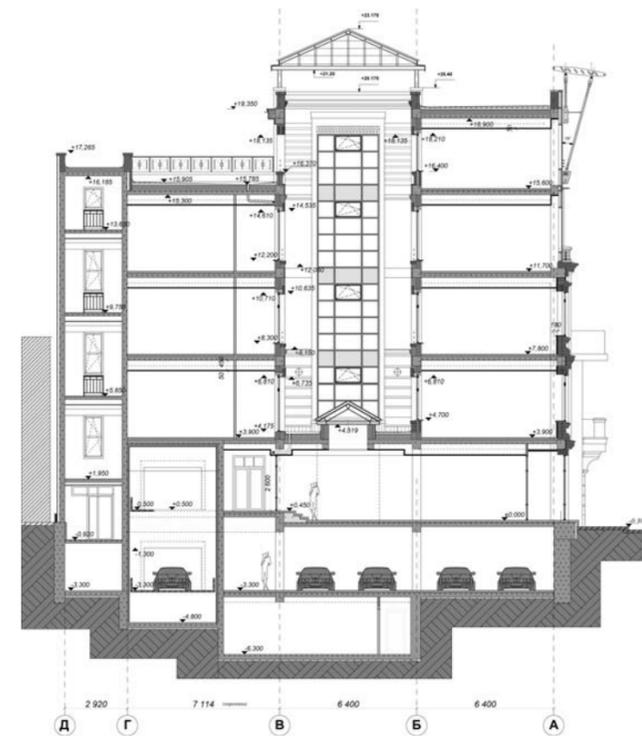
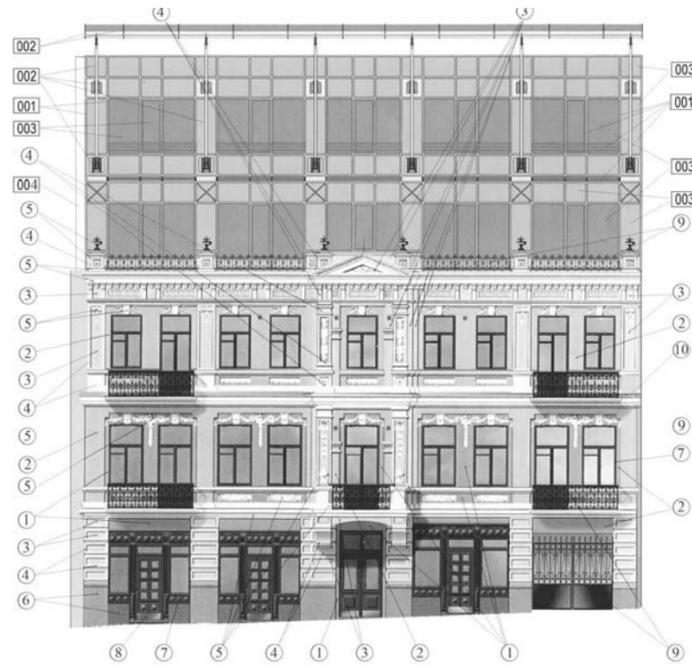
проектировщик:
ТАМ Ю. БОРОДКИН
заказчик: "ДИЗАЙНКАПИТАЛ"
архитекторы:
Юрий БОРОДКИН,
Анна БОРОДКИНА,
Анатолий КИПИЧ
площадь здания:
12 500,00 кв. м
подземный паркинг:
55 м/мест
этажность: 5-10
проектирование: 2007

Работа велась в границах исторической усадьбы, примыкая к территории отеля "Лейпциг", находящегося на реконструкции. На территории находится объект культурного наследия, нововьявленный памятник архитектуры. Предпроектными предложениями определен предмет охраны - фасад существующего здания, (год постройки 1875, архитектор П.И. Спарро), который и послужил основой для архитектурной композиции объекта.

реконструкція на Михайлівській

РЕКОНСТРУКЦІЯ БУДИНКУ
ПІД КОНТОРСЬКІ
ПРИМІЩЕННЯ
Київ, вул. Михайлівська 7-А

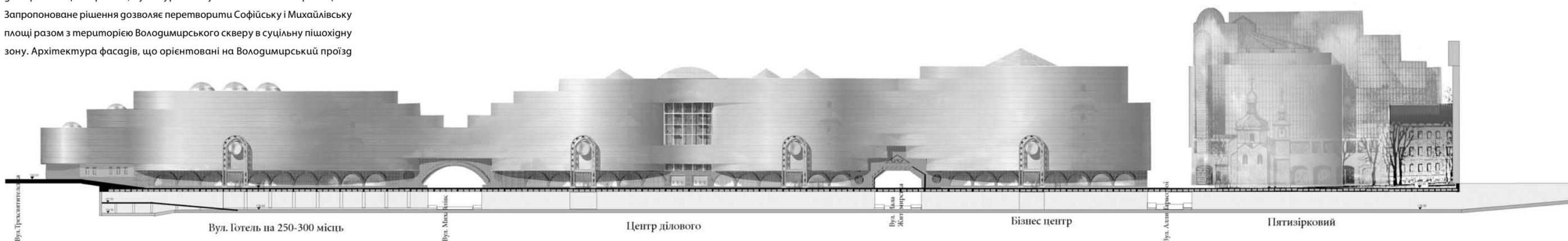
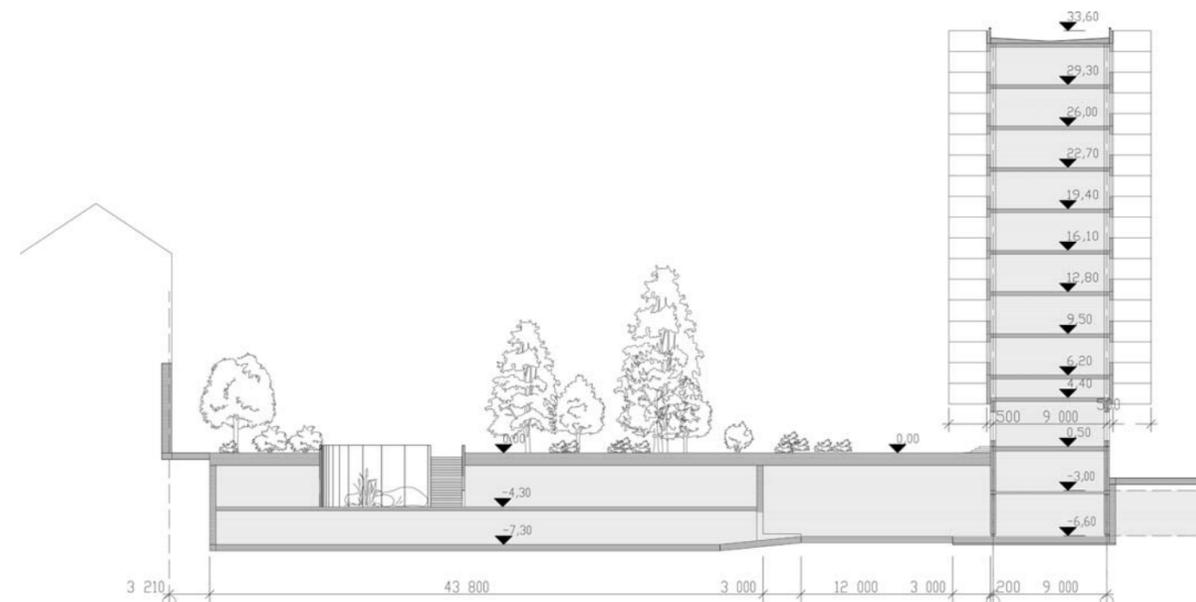
проектувальник:
ТАМ Ю. Бородкін,
ПТАМ Г. Духовичний
архітектори:
Юрій БОРОДКІН,
Олександр МІХНЕНКО
головний конструктор:
Людмила ТЕРЕЩЕНКО
проект: 2004
реалізація: 2007



Будинок знаходиться в найстародавнійшій частині центру Києва, в Шевченківському районі. Автор проекту колишнього житлового будинку кінця XIX ст., архітектор М.М. Казанський. Будинок являв собою трьохповерхову споруду, розташовану вздовж червоної лінії, в ряду щільної периметральної забудови вулиці. Проектом передбачено демонтаж існуючої будівлі, за винятком стіни головного фасаду, та будівництво нової з набудовою двох поверхів в гармонії з існуючою історичною забудовою за масштабом, стилістикою, пластичним і колористичним вирішенням. Використання земельної ділянки з максимально компактним розміщенням будинку та характерним для міського середовища типом периметральної забудови садиби з внутрішнім світловим двориком.

реконструкція володимирського проїзду в киеві

Мета проекту: завершити забудову і реконструкцію історичної частини міста Києва в межах Володимирського проїзду від Софійської до Михайлівської площі з формуванням історичного духовно-мистецького та представницько-ділового центру в складі комплексу готелю на 200-250 місць, офісів і представництв на 800 співробітників, реконструкції скверу з розміщенням монументальних скульптурних історичних композицій, підземної стоянки для автомобілів та інших будівель і споруд. Також постає питання про перепрофілювання функціонального використання будівель Присутствених місць, в тому числі і використання його внутрішніх двориків, а також реконструкції і реставрації будинків, що виходять на Володимирський проїзд. А комплекс по Володимирському проїзду пропонується включити в систему міжнародного туризму і відпочинку. Варіант, що пропонується передбачає можливість розміщення капітальної забудови в межах червоної лінії, проведеної паралельно вісі на відстані до 12 метрів від існуючого будинку 13, переведення транспорту в підземний тунель і коригування ландшафту скверу. Пропозиція передбачає перенесення транспортних комунікацій в тунель, який прокладається паралельно червоній лінії з поворотом на перетині з вул. Михайлівською і виходом тунелю на вул. Велика Житомирська. Під існуючим сквером пропонується організувати сворівневий підземний простір. На нижньому рівні розмістити стоянки з заїздом з тунелю. А верхній - використовувати для організації торгових, культурно-побутових та інших приміщень. Запропоноване рішення дозволяє перетворити Софійську і Михайлівську площі разом з територією Володимирського скверу в суцільну пішохідну зону. Архітектура фасадів, що орієнтовані на Володимирський проїзд



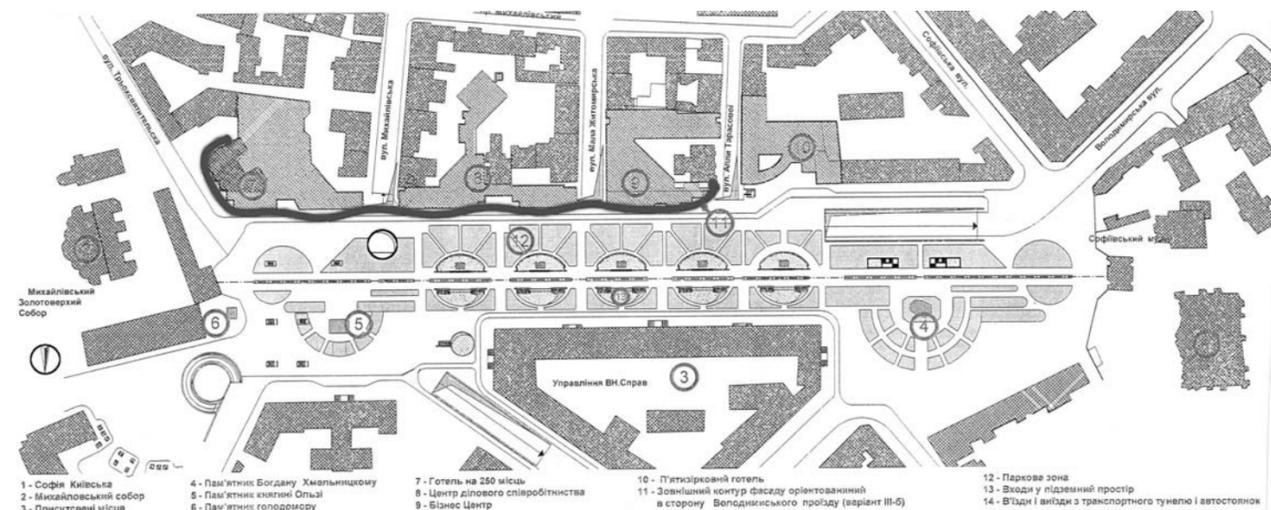
вирішується у вигляді хвилястої в плані дзеркальної поверхні з гнучого скла, яка розрахована на віддзеркалення в різних ракурсах існуючого середовища перш за все пам'яток архітектури.

Пластика дзеркала стіни збагачується за рахунок заокруглень на перепадах фасадів. Поверхня, вирішена у дзеркальному склі відскакається від землі першим поверхом, вирішеним у вигляді прямолінійної облицьованої гранітом стіни з арочними вітражами і глухими простінками з порталами входів.



РЕКОНСТРУКЦІЯ ВОЛОДИМИРСЬКОГО ПРОЇЗДУ

проектувальник:
ТОВ Академія Архітектури
замовник: Українська Академія Архітектури
архітектори:
Валентин ШТОЛЬКО
Віктор ГОРБОНОС,
Олексій ЗАГНІБОРОДА
проект: 2002

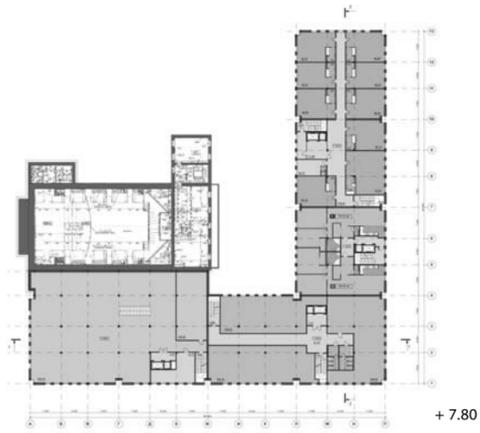


- 1 - Софія Київська
- 2 - Михайлівський собор
- 3 - Присутствених місць
- 4 - Пам'ятник Богдану Хмельницькому
- 5 - Пам'ятник князю Ользі
- 6 - Пам'ятник голодомору
- 7 - Готель на 250 місць
- 8 - Центр ділового співробітництва
- 9 - Бізнес Центр
- 10 - Пятизірковий готель
- 11 - Зовнішній контур фасаду орієнтований в сторону Володимирського проїзду (варіант III-б)
- 12 - Паркова зона
- 13 - Входи у підземний простір
- 14 - В'їзди і виїзди з транспортного тунелю і автостоянок

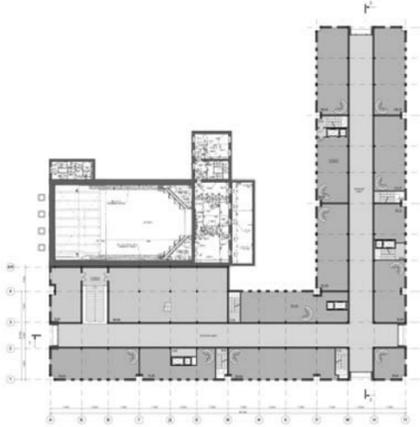
центр "менора" в днепропетровске

Квартал, проектируемого многофункционального центра "Менора", ограничен улицами Шолом-Алейхема, Баррикадной, Я. Самарского и пл. Д. Бедного, находится в центральной части города. Существующие высотные комплексы являются сложившимися доминантами в районе проектируемого центра и повлияли на формирование пространственной композиции объекта. Участок, отведенный под строительство, расположен возле существующего здания Синагоги "Золотая роза" и имеет "г"-образную форму. Многофункциональный центр "Менора" состоит из 7 блоков. Все блоки соединены двухсветной пешеходной галереей, соединяющей ул. Шолом-Алейхема и пл. Д. Бедного. Блоки комплекса функционально разделены на офисные помещения, апартаменты и гостиницу. Под всем зданием расположен паркинг. Проектом предусмотрено восстановление правой части здания существующей Синагоги. В восстанавливаемой части предусматривается размещение дополнительного (женского) зала Синагоги. С правой стороны от входа расположен вход в музейную зону, который включает в себя двухуровневый зал основной экспозиции, научный отдел, администрацию, гардероб и вспомогательные помещения. Офисные помещения состоят из бизнес-центра, конференц-зала, молодежного клуба, студенческой школы, центра женского движения, дневных клубов для стариков и детей и других помещений. В галерее центра расположены рестораны, молодежные Интернет-кафе, магазин юдаики и книжный магазин. Размещенные в центре "Менора" апартаменты и гостиница имеют автономные холлы. Для отделки помещений центра, предусмотрено использование природного камня, гранитной и керамической плитки, лицевого бетона.

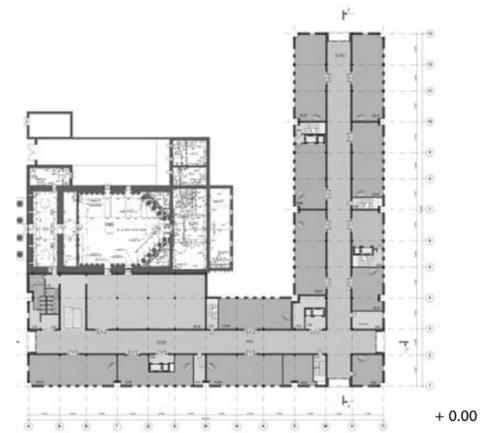




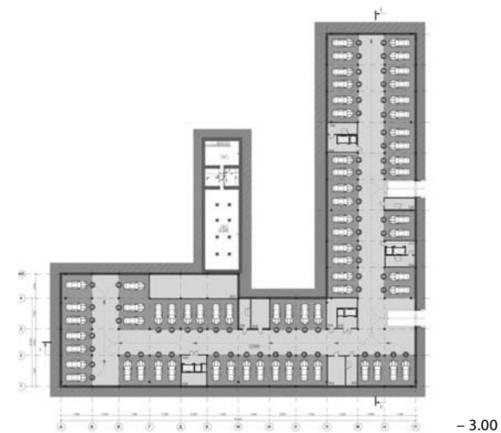
+ 7.80



+ 3.90



+ 0.00



- 3.00



**МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ
ЦЕНТРА "МЕНОРА"**
ул. Шолом-Алейхема

архитектор:

Александр СОРИН

заказчик:

БФ "Днепропетровская
еврейская религиозная община"

площадь участка: 6920 кв. м

площадь застройки:

3119,66 кв. м

общая площадь: 32547,76 кв. м

парковка: 67 м/м (подземная),

63 м/м (открытая)

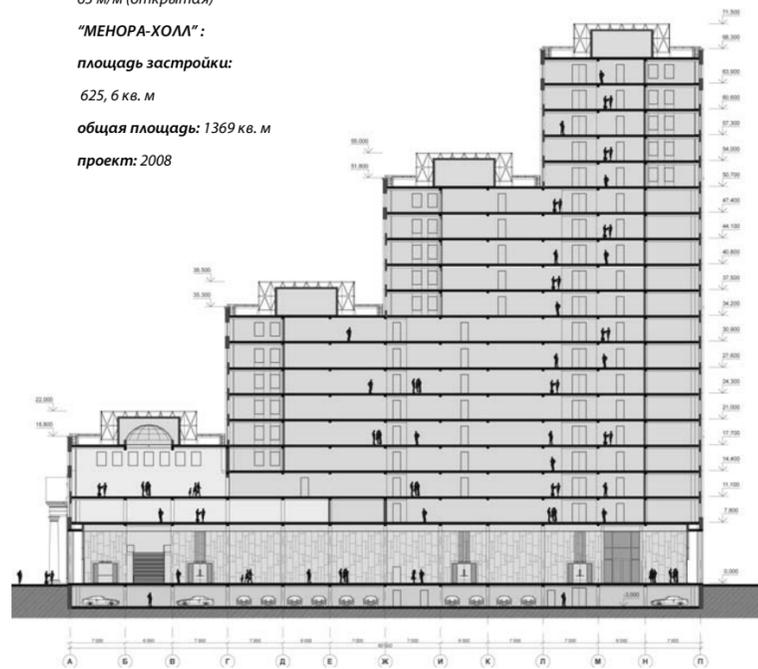
"МЕНОРА-ХОЛЛ":

площадь застройки:

625, 6 кв. м

общая площадь: 1369 кв. м

проект: 2008





В связи с расселением существующего жилого дома, появилась возможность увеличить площадку строительства и разместить на освобожденной территории двухэтажное здание "Менора-Холл". На первом этаже расположен вестибюль, гардероб и вспомогательные помещения, на втором этаже находится зал торжеств, кухни. Под зданием находится подземный этаж, где расположены складские помещения, обслуживающие весь центр.





испания: четыре сюжета о керамике

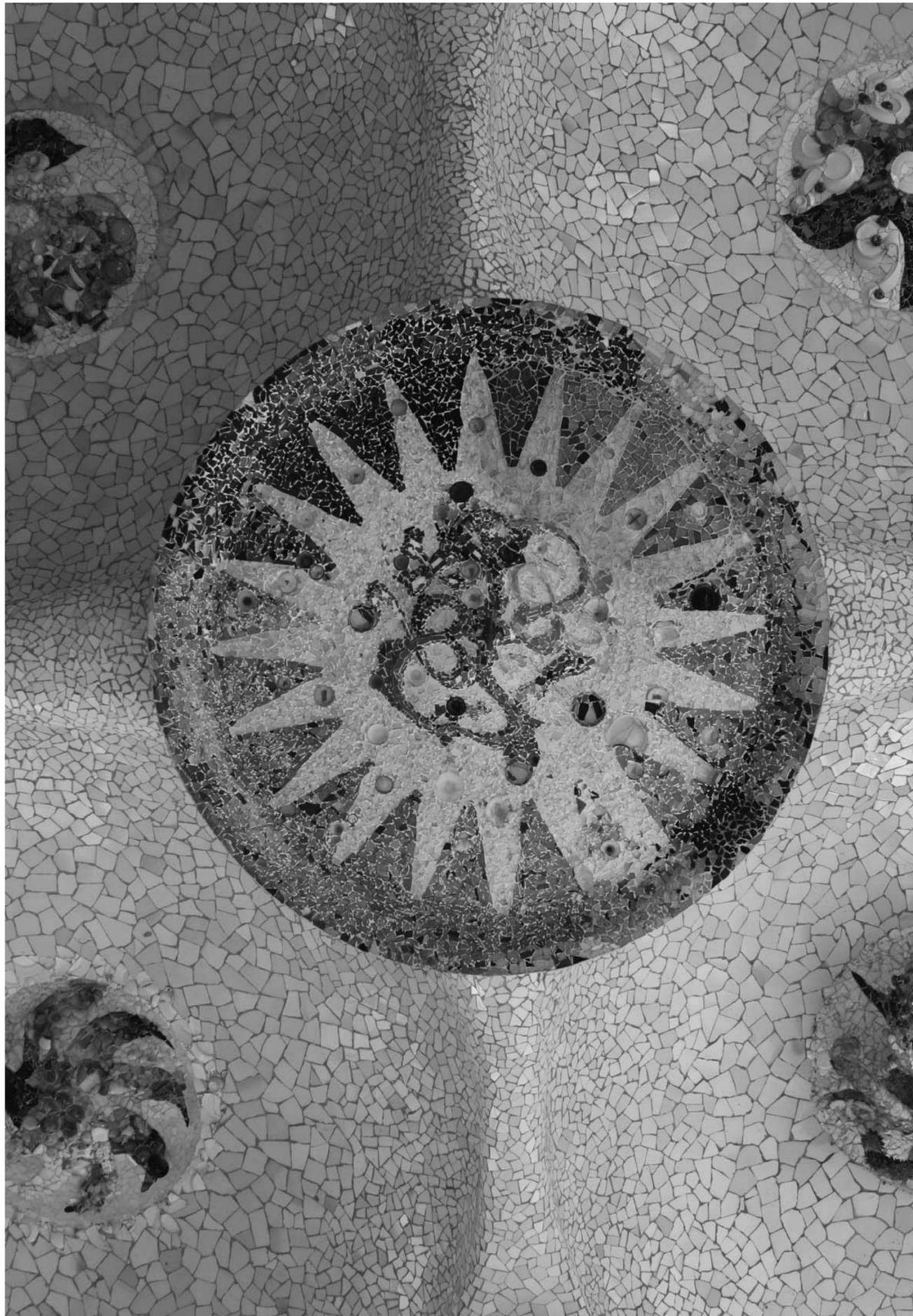
Борис ЕРОФАЛОВ, фото автора



ТОЛЕДО

Толедо — небольшой провинциальный городишко в часе езды к юго-западу от Магрида. Тем не менее, это место паломничества разноязыких толп, спешащих сюда за вдохновением Эль Греко. И ожидания не обманывают: весь Толедо со старыми виадуками и каменными стенами, весь Толедо — под черепицей! Знакомый “вид Толедо после дождя” открывается из окна автобуса под утреннее воркование японо-германских туристов, направляющихся из мавританской шкатулки ж/д вокзала в Старый город. Можно сказать, что весь Толедо старый. Пластичная каменно-керамическая масса, как сотами, будто кавказский аул, плотно облепила главный городской холм. Среди монастырей, жилья, лавок и складов выделяются два архитектурных объема: гигантский куб Алькасара (в бывшей крепости сейчас муниципалитет) и сутолочная громада по-католически инквизиционно-мрачного кафедрального собора. Они тоже живая память об Эль Греко как объекты его письма и как вместительница его барочно-готических холстов. И они, и вся застройка вдоль крутых и путаных улочек, лавки и кабачки, госпитали и даже мавританский вокзал эпохи ар-нуво — все под античной полукруглой черепицей, ложок-тычок или мунк-нунн (по-нашему — монах-монашка), бытующей на Пиренеях непрерывно, как во всем Средиземноморье, две, а, может быть, и три тысячи лет.

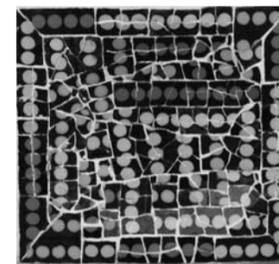
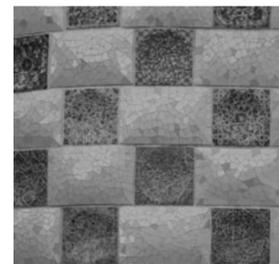




Плафон на потолке Дорической террасы парка Гуэль, архитектор Антонио Гауди



Керамический серпантин балюстрады-скамьи парка Гуэль



БАРСЕЛОНА

Конечно, Барселона тоже старый город. В ней тоже есть готический кафедральный собор. И не один. И они тоже под черепицей. Но что-то все время заставляет сомневаться в инквизиторской природе барселонского камня. Он — более радостный, солнечный и веселый, невзирая на патину времени. Это не совсем Испания. На строительных заборах возле Саграда Фамилия так и пишут: Catalonia is not a Spaine. На новой крыше старого "колхозного рынка" Санта-Катерина жизне-



рагостными колерами шестиугольной черепицей изображены огромные живописные фрукты-овощи. Хорошо разглядеть их можно лишь их окон прилегающих девятиэтажек. Полный авангард! И авангард неслучайный. Барселона родина самых знаковых и одиозно знаменитых "французских" авангардистов XX века — Сальвадора Дали и Пабло Пикассо.

Однако начало исключительному авангардизму города было положено еще в конце века XIX-го исключительным барселонцем архитектором Га-



уди, практически не выезжавшим в соседние страны, которому выпало, как воину на поле брани, столь исключительное счастье погибнуть на улице родного города почти что в старческом маразме самым тривиальным образом — под трамваем. Но продолжая работать! Я думаю, когда он шел, глядя под ноги, то продолжал решать очередную пространственную задачу для собора Святого Семейства. А когда прогрохотал его последний трамвай, ангелы, минуя трубадурство Гавриила и ключный звон Петра, сразу забрали старика Антонио на небо, на один из керамических завитков на башне его собора.

Собор хорош, нечего сказать, но, по-моему, чрезмерно переслащен автором и переслюнявлен туристической братией. В чистом виде экспрессионистские керамические приемы, на нем отработанные, придумывались архитектором на более ранних и более раскрепощенных объектах, таких, в частности, как Парк Гуэль. Всякого эстета совершенно очаровывает неповторимостью ракурсов и сногшибательным чувством керамической материцы, спустя сто лет, модная и свежая, нескончаемая гаудианская волна балюстрады на горнической террасе знаменитого барселонского парка.

МАДРИД

Мадрид — город континентальный, если вообще понятие континентальности приложимо к Пиренейскому полуострову. Так или иначе, зимой здесь может быть прохладно, и испанские мачо с молодыми же испанскими дульсинеями, приторможенные, как осенние мухи, греются, развалившись на лавочках возле Королевского дворца среди вечнозеленых боскетов, по-кошачьи щурясь на февральском солнышке. Отсюда, от партера со скульптурой из мрамора и бронзы, от Королевской площади с Национальным театром и памятниками Изабеллы II и Веласкесу веером расходятся магридские улочки.

Говорят, что этому способствует все-таки скорее средиземноморский, чем средневропейский — с морозами — климат: на каждой улице есть керамическая из цветной глазурованной плитки вывеска. Поскольку зимняя вода не замерзает, у нее нет возможности, леденя и расширяясь, плитку оторвать. Такие вывески есть над магазинами, есть они и на общественных зданиях, но особенно живописно-шикарны они на многочисленных кафе и кабачках с национальным винно-торецгорским прибабасом. Или — на сети более чем характерных магази-



нов-закусочных "Галерея Хамона", сплошь увешанных по фасаду и интерьеру вялеными окороками самых вкусных в мире пиренейских свинок. Одним словом, живопись по керамике присутствует на стенах Мадрида всюду.

Но самое поразительное — это вывески с названиями улиц, тоже собранные из керамической плитки, каждая со своим нарративно-изобразительным сюжетом: улица Лепанто — с корабельным дымом сражения, улица Амниции — со сверженными кандалами, площадь Ворота Солнца —



с лучезарным светилом, улица Гойи — с портретом писателя, и даже улица и площадь Иисуса — не сомневайтесь!, портрет Спасителя прилагается.

Конечно, доброе чувство зависти охватывает всякого небезразличного самаритянина: вот бы и у нас так! Но, думаю, не только хорошая погода тому причиной, традиция качественной фасадной керамики, да и керамики вообще, — плоть от плоти испанского ремесленного и художественного гения.





Керамический конус-лестница Города Искусств и Наук, архитектор Сантьяго Калатрава

ВАЛЕНСИЯ

В обзоре керамических достопримечательностей Испании Валенсия город неслучайный. Отсюда керамика расходится в модных коллекциях по всему свету. Именно здесь проводится одна из крупнейших специализированных выставок в мире — Cevisama. Особое внимание на ярмарке уделяется керамике архитектурной, а не просто интерьерной, то есть используемой как в наружной отделке, так и во всевозможных фасадных, крышных, балюстрадных, дорожных и прочих конструкциях. Специальный раздел выставки об архитектуре — TRANS/HITOS. Но здесь я все-таки хотел бы указать на собственно городские особенности керамической традиции. Валенсия славится футуристическим архитектурным комплексом в осушенном русле реки Турья, которая еще полста лет назад в годовую затапливала город. Комплекс этот спроектировал всемирно известный архитектор, абorigine и патриот города, но большую часть времени проводящий в своем бюро в швейцарском Цюрихе, — Сантьяго Калатрава. Его сооружения востребованы по всему миру. Начав с колючих, скелетоподобных, организмических мостов и вокзалов, он освоил самую широкую номенклатуру сооружений от Музея современного искусства в Сан-Диего до супердержких и изящных “вращающихся” небоскребов в Мальме, Нью-Йорке и Чикаго. Последний, кстати, навеян сугубо валенсийской традицией закрученного спирального столба (такие можно увидеть как в знаменитой готической Лонхе, так и на обычных котельных трубах, закрученных винтом). Большинство его творений, что естественно для их мегамасштаба, выполнены из металла. Но в родной Валенсии Калатрава в равной степени отдал должное и керамике. Она здесь всюду, в облицовке наружной и внутренней. Ее белый блеск порой затмевает металл. Она здесь как бы говорит: керамика — материал вечный.



CEVISAMA



Центральный рынок Валенсии

торжество цвета на cevisama '2008

Конкурс на лучшее использование испанской керамики в архитектуре и дизайне организован Испанской ассоциацией производителей керамической плитки ASCER и проводится с 2003 г. в рамках международной валенсийской выставки Cevisama. В этом году шестая по счету

премия в области архитектуры присуждена жюри под председательством архитектора Эдуардо Сото де Мора проекту "Революция цвета". Согласно задумке автора проекта Хосе Дурана Фернандеса, улице Сан-Висенте в приморском городе Бурриана придает-

ся новый колоритный образ. Авангардную роль в его создании играет керамика, с ее блеском и цветами. Как ответ на серый континуум современных городских пространств, улица вымощена цветными керамическими плитками (100x100x25 мм) и разделена, таким образом, на

шесть разноцветных секторов. Поясняя общую концепцию, испанский архитектор цитирует Миса ван дер Роэ: "Когда мы начинаем проект, мы не думаем о форме, но, скорее, о правильном пути использования материалов; затем принимаем результат". Он убежден, что истинная красота архитектуры заключается в неподвижности:

когда глаз, интеллект и чувства удовлетворены, в полном отсутствии желаний... Если объект строится фальшиво, вначале кажется — ненарочит и свеж, но фактически — ни то, ни другое, это не может быть по-настоящему красиво. "Я вижу, — говорит архитектор, — как керамическая плитка, угнетенная тиранией производ-

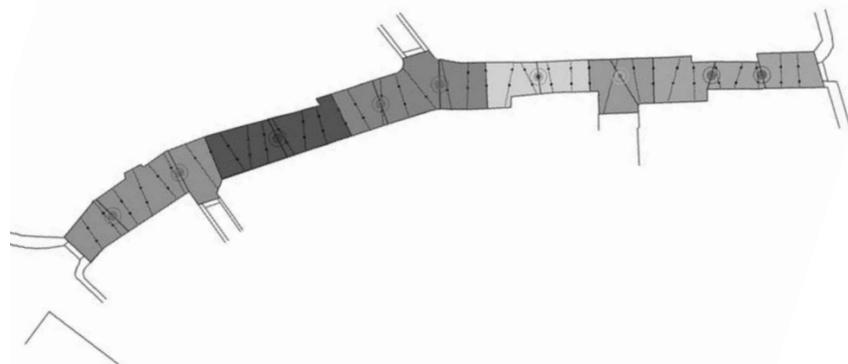
ственных процессов и исчезновением фигуры ремесленника, просыпается после длительной летаргии, возрождается как Феникс и перебрасывает мост между миром идей и техники. Нам предстоит заново определить ее роль в мире архитектуры". По мнению автора проекта, есть два многообещающих пути, открытых для ке-

рамики. Первый — исследование пределов ее хрупкости, чтобы достичь пункта, в котором толщина почти не существует, и плитка превращается в гладкую, гибкую, почти прозрачную кожу зданий. Второй путь — обращение к ее качествам жидкого и ковкого материала, свободного от жестких размерных ограничений.



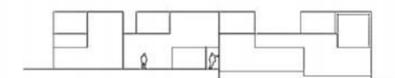
ПРОЕКТ "РЕВОЛЮЦИЯ ЦВЕТА"
Испания, провинция Кастильон,
Бурриана, ул. Сан-Висенте

архитектор:
Хосе Дуран ФЕРНАНДЕС
инженер: Александр ФРАНЧ
керамика: Ceramica Decorativa
(Toni Cumella)
освещение: iGuzzini
проект: 2005–2006
реализация: 2006–2007

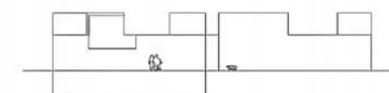


белые одежды центра здоровья

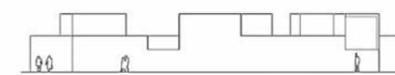
В номинации "Дизайн интерьера" жюри единодушно присудило первую премию ASCER за магридский Муниципальный центр здоровья в Сан-Блас команде Студии "Entresitio": за ясность использования материала, включая керамику в функции зеркала, отражающего дневной свет сквозь патио и стеклянные крыши. Рафинированные формы и дистиллированный белый свет приятно обволакивают всякого забредшего в этот керамический интерьер.



Южный фасад



Северный фасад

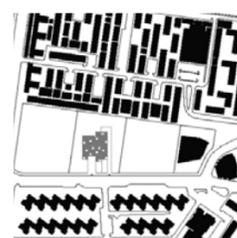


Западный фасад



**МУНИЦИПАЛЬНЫЙ
ЦЕНТР ЗДОРОВЬЯ**
Испания, Магрид,
район Сан-Блас

проектировщик:
ESTUDIO ENTRESITIO
архитекторы:
Мария Хуртадо
де Менгоса ВАРОЛЕН,
Сесар Хименес
де Техада БЕНАВИДЕС,
Хосе Мария Хуртадо
де Менгоса ВАРОЛЕН



Генплан



План первого этажа

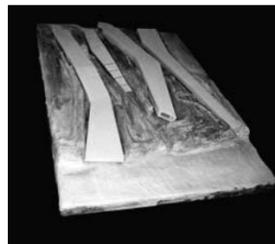
центр "c_dac"

Первая премия ASCER в категории "Рабочий проект" присуждена проекту "C_DAC" (Центр документации современной архитектуры). Особо отмечено, что это градостроительное решение родилось в рамках генеральной проектной идеи, подразумевающей последовательное и открытое применение керамики с большой долей выдумки и риска.

Здесь машинно-урбанистические линии вполне удачно спаяны с ломким и угловатым характером керамической материи.

**C_DAC: ЦЕНТР ДОКУМЕНТАЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ**
Испания, Валенсия

архитектор: Серхио БРУНС



ДВОРЕЦ ЮСТИЦИИ
Испания, Паленсия

вуз: Высшая техническая
школа архитектуры
в Вальядолиде
студент-архитектор:
Исабель Гарсия ВАСКЕС

терракотовые квадраты паленсии

Каждый год на выставке Cevisama почетной премией ASCER награждаются лучшие студенческие проекты, в которых предполагается использование керамики как строительного материала.

Традицией международного конкурса стало то, что высокую награду получают как правило студенты именно испанских архитектурных вузов — наиболее активные участники соревнования. На этот раз премия ушла в столицу Кастилии-Леона, отметив проект "Дворец юстиции в Паленсии", автором которого является студентка вальядолидского института Исабель Гарсия Васкес.

Оценив эту работу, жюри сформулировало ее главное (с точки зрения "керамистов") достоинство: качество керамики как отделочного материала сообщает фасадам здания дополнительное эстетическое качество — свет, который визуальнo веет зрителя и упорядочивает "лабиринт" архитектурно-планировочного объема.



Боковой фасад и разрезы



Главный фасад



Разрез



мадридская ржа

Трехэтажный, из трех отдельно стоящих секций, жилой комплекс с бассейном, гаражом и подсобными помещениями расположен в элитном пригороде Мадрида. Каждая секция состоит из четырех квартир идентичного наполнения: гостиная-столовая, кухня, помещение для сушки белья, пять спален (из которых одна служебная), четыре ванных комнаты. Террасы первого этажа выходят на зеленые зоны. Крыша здания используется в качестве солярия. Фасады второго и третьего этажей сформированы навесными алюминиевыми панелями, позволяющими регулировать входящий дневной свет. Первый этаж облицован плитами шлифованного керамического гранита (модель: Aravis Metal Cooreg natural), закрепленных анкерами и образующих т.наз. "вентилируемый фасад". В интерьере используется керамогранит серии Metalica Corten A de TAU Ceramica.

БЛОЧНЫЙ ДОМ

Испания, Мадрид,
пригород Аравака

архитектор:

Энрике Табада ВАЛЬДЕС

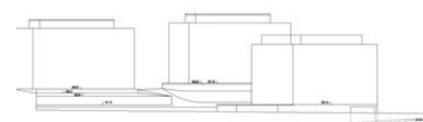
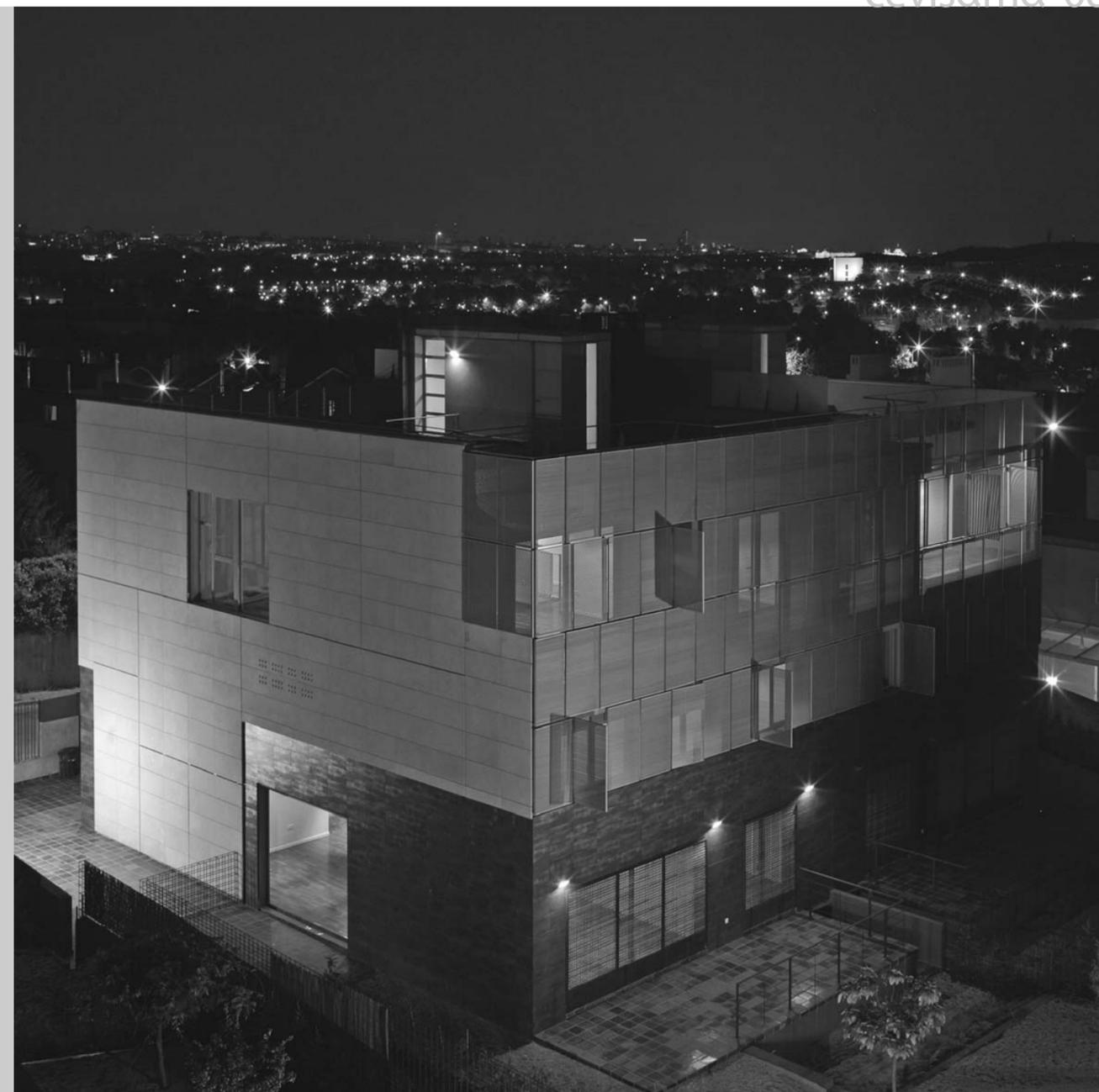
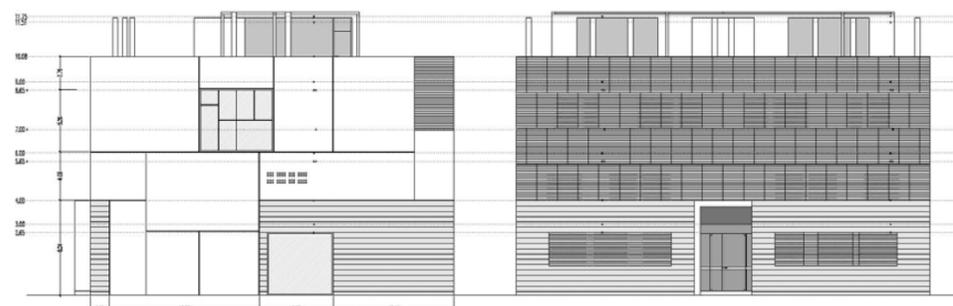
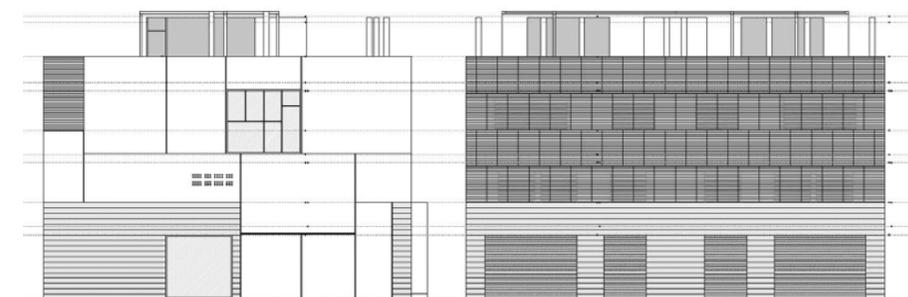


Схема южных фасадов



Главный фасад



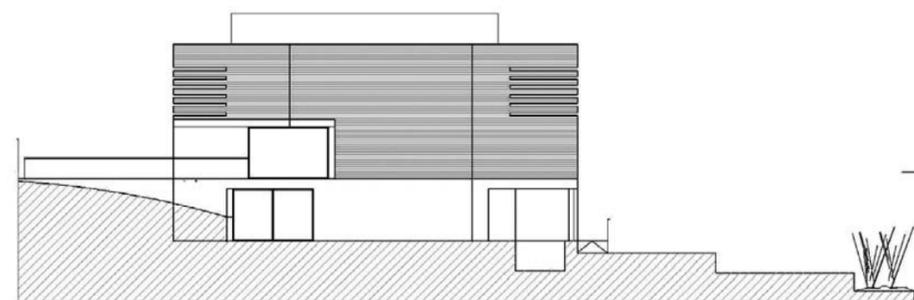
Дворовой фасад

дом на испанском плоскогорье

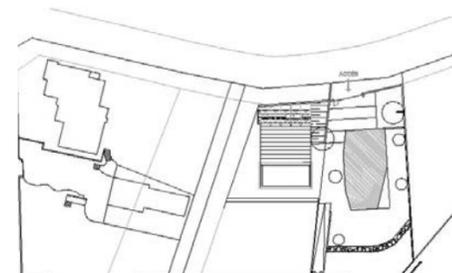
Если бы Ле Корбюзье, побывав в современном городе Вальдорекс, увидел эту односемейную постройку, он наверняка порадовался бы тому, что мотив его виллы в Гарш был интерпретирован столь своеобразно. Традиционное для французского усадебного жилья совмещение камня и дерева в отделке интерьера и экстерьера заменено испанским керамическим мотивом псевдокамня и псевдодерева, свидетельствующем о причастности этой архитектурной работы к современному прочтению ставшего классикой конструктивизма. Активное применение керамической плитки в решении "половых", стеновых и ванно-уборочных вопросов жильца не восхитить не может!

ОДНОСЕМЕЙНЫЙ ЖИЛОЙ ДОМ
Испания, Каталония, Valldoreix

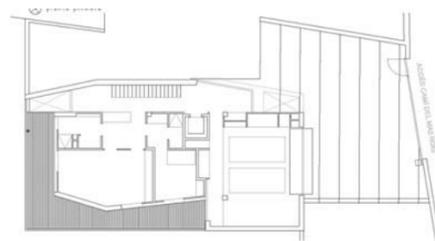
проектировщик: *ehe.arquitectura*



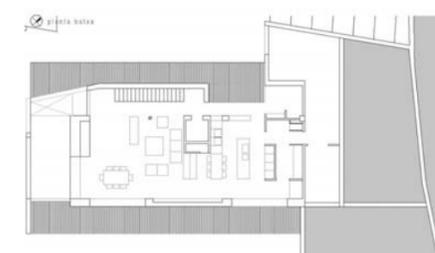
Северо-западный фасад



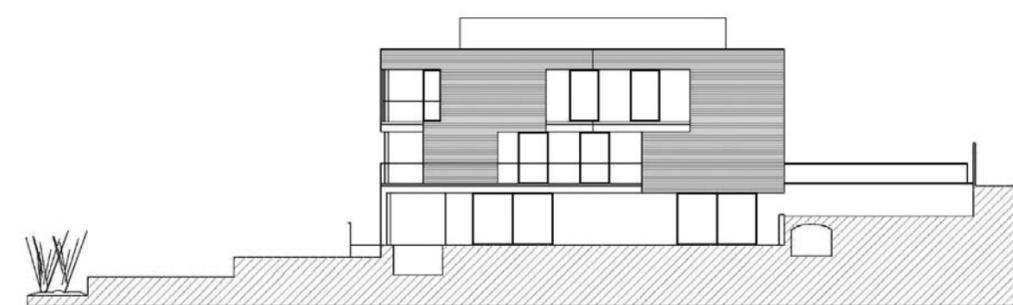
План третьего этажа



План второго этажа



План первого этажа



Юго-восточный фасад

небо в кафельную клетку

Участок, определенный под застройку, дал полную свободу проектирования внутри городской материи Сан-Андрес-Рабанего. Отсутствие обуславливающих факторов и квалификация пространства "с нуля" объясняют ясную и сильную геометрию в диалоге с окружением. Здание в форме тройчатого листа клевера, обдуваемое ветрами, вентилирует керамический фасад. Визуально оно открыто со всех сторон. В интерпретации места архитекторы провозгласили главный тезис: не терять центр и способность контроля над окружением. Первый этаж, через который как бы течет прилегающее городское пространство, выполняет функцию общественной приемной. Второй этаж занимают оперативные группы, третий этаж — руководство Комиссариата. В подвале размещены тюремные камеры, склад и гараж.

КОМИССАРИАТ ПОЛИЦИИ
Испания, провинция Леон,
Сан-Андрес-дель-Рабанего

заказчик: Главное
управление полиции

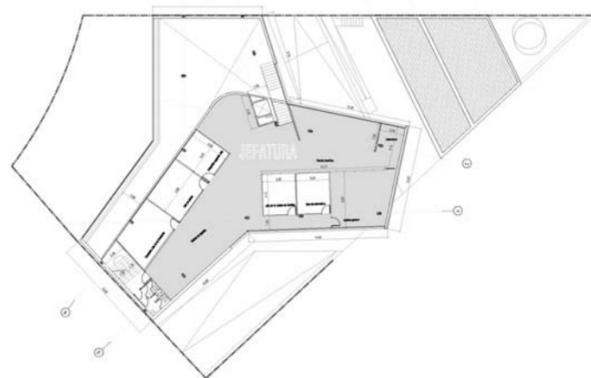
архитекторы:
Хайме Легидо ГАРСИА,
Луис Бретон БЕЛОСО

общая площадь:
2 254,82 кв. м

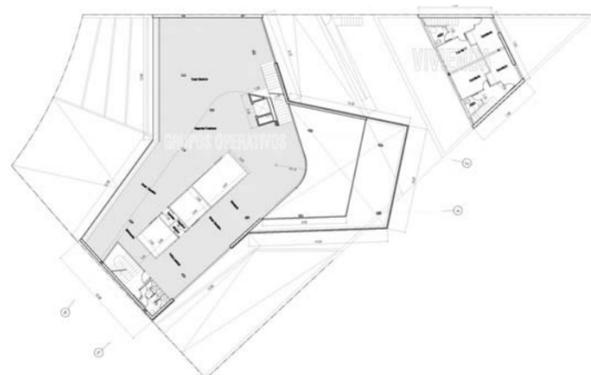
бюджет строительства:

1 809 075,74 евро

срок выполнения: 14 месяцев



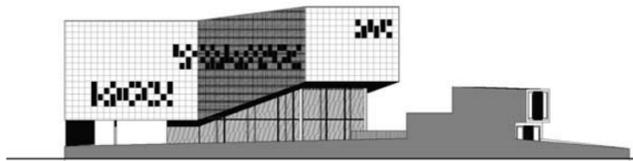
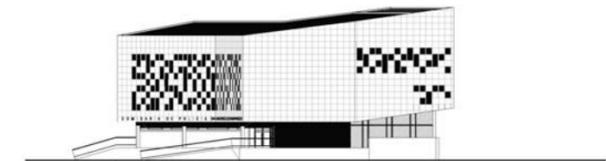
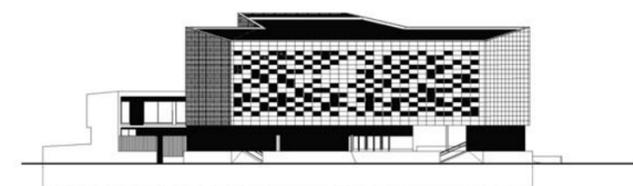
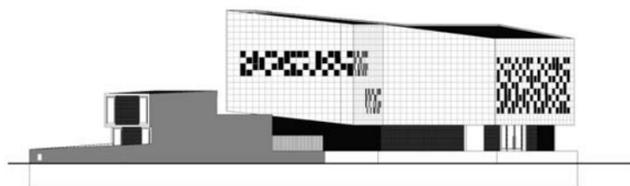
План второго этажа



План первого этажа



План подвала



ИСПАНСКИЙ ЗАСЛОН

Развитая с ранневизантийских времен тяжелая парчовая гардина с течением времени трансформировалась не столь качественно, сколь онтологически. То она выступает как тюлевая занавеска на порывшем советском балконе, то — как сложного очертания материальная преграда, эротично отделяющая одну несложную функцию от другой, тем самым организуя обе. Не бархат, не французский плюш, но керамический заслон, организованный дырчатом и с изрядной долей художественного остроумия, — рисует характер этого интерьера.

ИНТЕРЬЕР

С КЕРАМИЧЕСКОЙ ДЕТАЛЬЮ

Испания, Мадрид,
Ромеро Роблего 11

зап: др. Кармен БЛАСКО

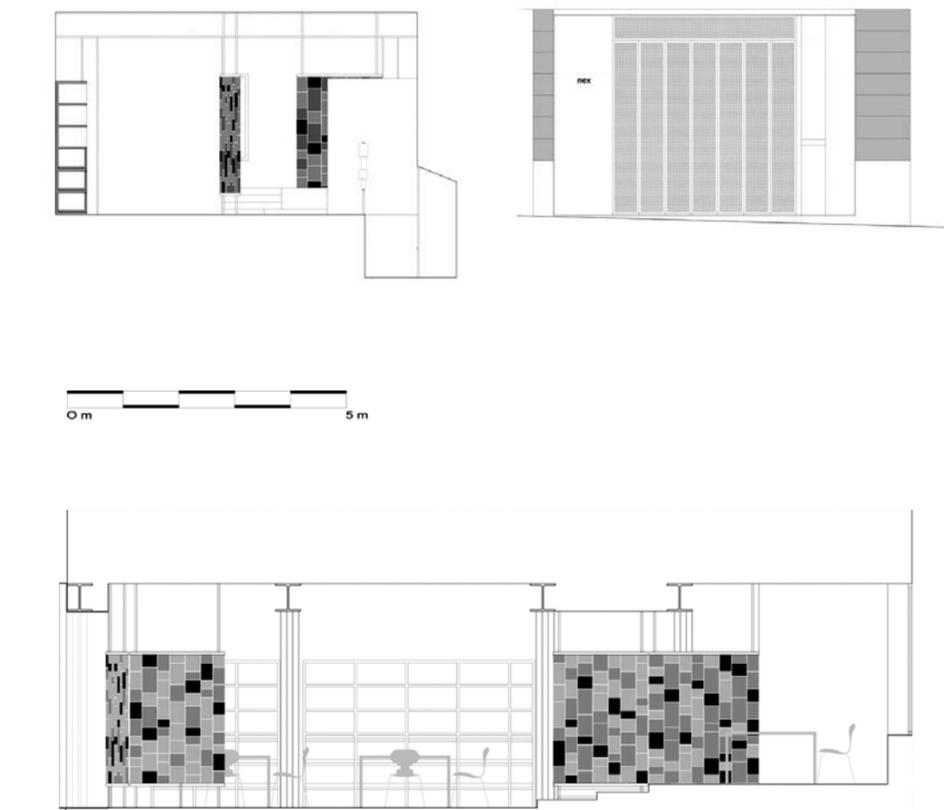
архитектор: Серхио АЛВАРЕС

керамика: Ceratisa Mayor

стекло: Антонио СЕМАР

каменная кладка:

Max reformas



МОНОХРОМНАЯ МОДУЛЯЦИЯ ramcab

Единообразие, не смотря на смешанные функции — один из принципов проектирования здания RAMCAB. Первый зрительный контакт с этим полифункциональным центром передает идею о единице. К зданию прилегает огромный супермаркет из темного кирпича, и чтобы соперничать с его масштабом, RAMCAB выглядит как монолитный брусок, без дробления на части и без разнообразия в материалах. Стандартные форматы плитки Порселаноса Стонкер используются в комбинации со стеклом, которое непрерывной лентой разрезает сплошную керамический панцирь фасада. В итоге, конечный результат весьма отличен от кирпичных зданий прошлого века с множеством отдельных окошек.

ЗДАНИЕ RAMCAB

Испания, провинция Севилья,
Томарес

архитекторы:

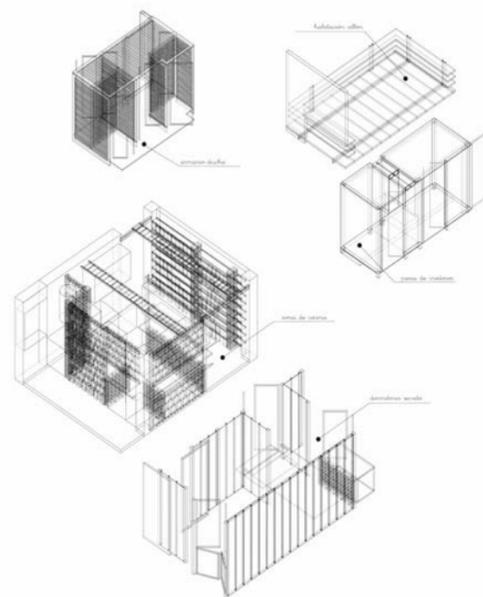
Ольга ФАХАРДО, Феликс ПОСО

реализация: 2007



либеральные вкусы белоснежки

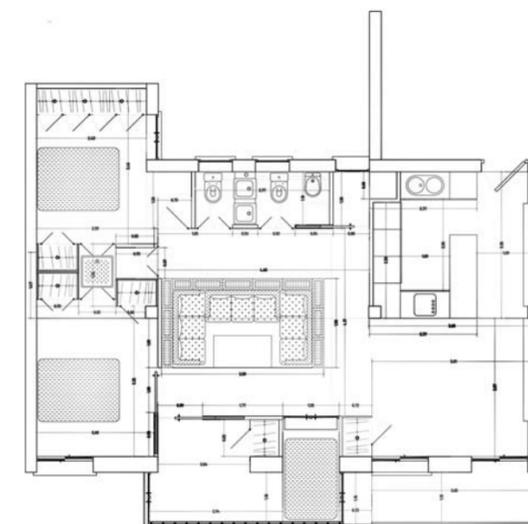
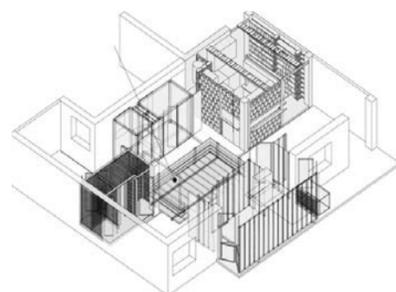
Во время реконструкции квартиры своих грузей, архитектора Чинчилла Морено занимало сходство сказочных персонажей: Белоснежки и Златовласки. Последняя — испанский аналог нашей Маши, зачем-то ходившей к трем медведям. Обе прибывают в чужой дом, суют с суровостью домашние вещи, удивляются их размеру и вдруг засыпают сладким сном, в котором их и находят хозяева. Впоследствии, одна убегает от медведей, другая покидает гномов, возвращаясь в сомасштабное каждой пространство.



Чинчилла Морено выступает против беспокойства, вызываемого слишком большой или малой кроватью. Квартира в популярном районе Магрида стремится избежать двух архитектурных грехов: стиля и пространственной гипертрофии. Первый лишает объект трансформаций, второй призван оправдывать большие затраты. Для Белоснежки и Златовласки это все не имеет значения, им нужен удобный дешевый дом, где они смогли бы превратиться в либеральных девушек.

РЕКОНСТРУКЦИЯ КВАРТИРЫ
Испания, Магрид,
Пуэбло-Нуэво

архитектор:
Чинчилла МОРЕНО
общая площадь: 90 кв. м



ПАВИЛЬОН fidma

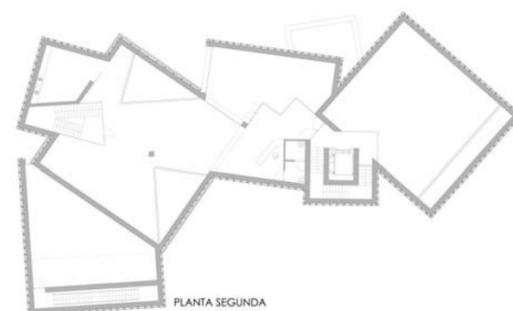
Формологический симбиоз наиболее выразительных в европейской архитектуре XX века объектов выставочно-репрезентационного свойства в этом неожиданно регулярном испанском павильоне заставляет искать функциональное обоснование в промежутке между Алваро Аалто и Дениэлем Либескиндом. Бродя среди бетонно перетекающих пространств, будто меж экспонатов, посетитель не может не восхититься грамотно сформулированной функциональной организацией столь разнохарактерно выявленных обычных платоновских тел. Крепко обожженная глина, в простонародье именуемая керамикой, здесь — гвоздь архитектурной формы.



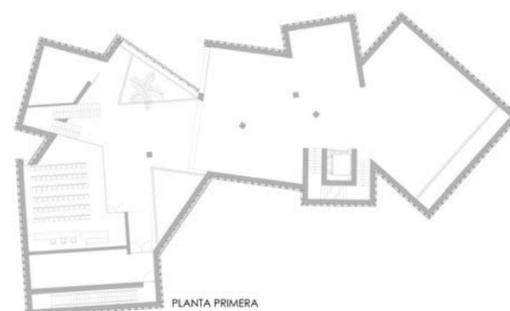
VI PREMIOS CERÁMICA DE ARQUITECTURA E INTERIORISMO grupo ARQUITECTURA PABELLÓN INSTITUCIONAL DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS EN LA FIDMA. ARQUITECTOS: MANUEL GARCÍA GARCÍA Y PEDRO FERNÁNDEZ GUERRERO

УЧРЕДИТЕЛЬНЫЙ ПАВИЛЬОН АСТУРИЙСКОГО ПРИНЦИПАТА НА МЕЖДУНАРОДНОЙ ВЫСТАВКЕ FIDMA
Испания,
провинция Астурия, Хихон

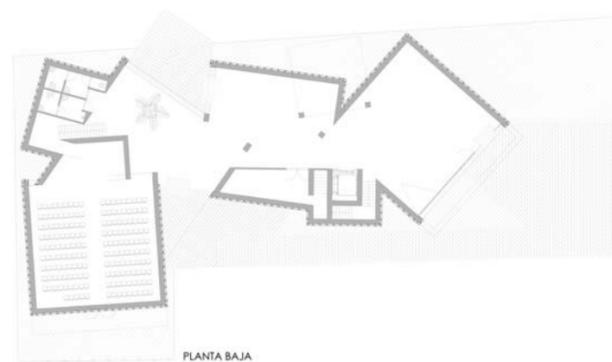
архитекторы:
Мануэль Гарсиа ГАРСИА,
Педро Фернандес ГУЕРРЕРО



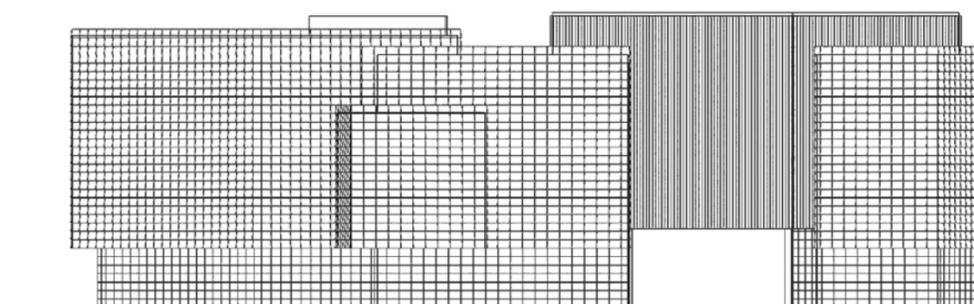
План третьего этажа



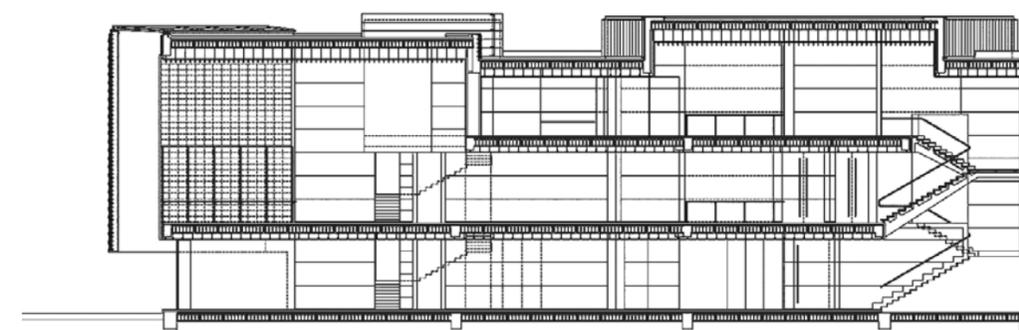
План второго этажа



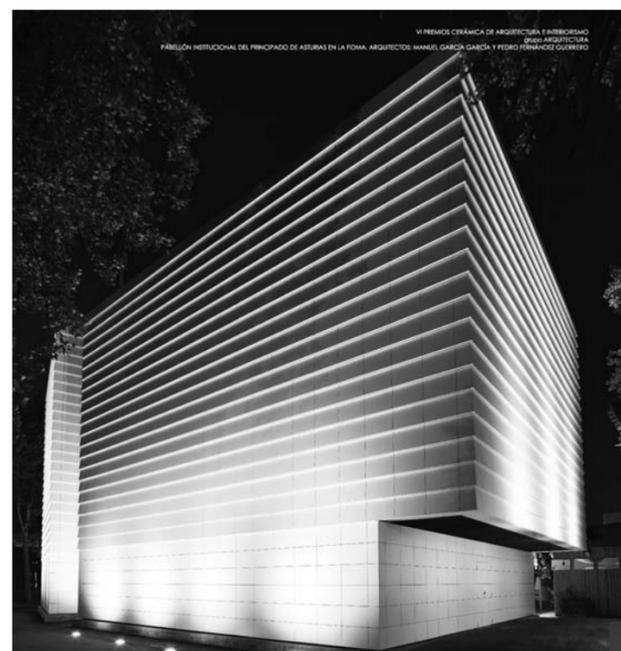
План первого этажа



Восточный фасад



Продольный разрез

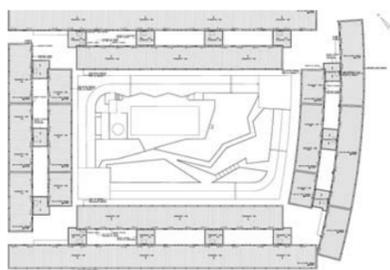
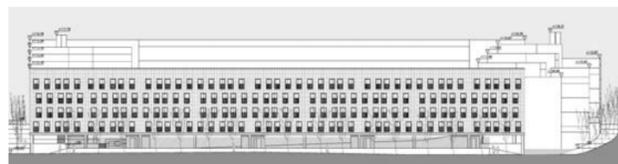


провинциальный патио

Самое лучшее решение планировки квартальной застройки — периметральная: горожанам не обидно, жильцам — замкнуто. Непривычность проектного задания со своей стороны подогрела столь напрашивавшееся решение, и архитекторам оставалось только удовлетворить свою естественную нужду.

Снаружи комплекса — Гвадалахара, внутри комплекса — чуланы, купальни, гаражи, параллелепипеды для освещения. Остальное — керамика и люди в двухстах квартирах, наслаждающиеся друг другом.

Нужно подозревать за керамической плиткой наличие тщательно выполненных кирпичных стен, и если бы не легкая аллюзия с меггородком Луиса Кана, этот выразительный по простоте кондоминиум был бы абсолютно оригинален.



ЖИЛОЙ ДОМ НА 200 КВАРТИР
Испания, Гвадалахара

проектировщик:
ARTEFACTO ARQUITECTOS
архитекторы: Педро
Мартин МАРТИН, Антонио
Анхель Гименез СЕРРА
керамика: INCECOSA



XV salone del restauro

Со 2 по 5 апреля этого года в Ферраре проходил традиционный ежегодный Международный Салон искусства реставрации. Юбилейная XV Выставка, участниками которой стали в этом году 302 экспонента (из них 73 зарубежных), была посвящена как традиционным для этого форума консервативной и превентивной реставрации, технологиям и материалам, каталогизации и архивному делу, последним значительным реставрационным работам в Италии и в мире, так и достаточно но-

вым и пока непривычным на сегодня темам реставрации модернизма и современных произведений искусства и архитектуры, роли света в презентации памятников культуры, реставрации в моде и одежде, сохранению находок погребной археологии.

Необычной оказалась предложенная организаторами тема реставрации-консервации современных памятников культуры второй половины XX века на примерах реконструкции фонтана "Мистические купания" Джорджо

Де Кирико в парке Sempione в Милане (1973 г.) и арт-станций Неаполитанского метрополитена, открытых в начале двухтысячных годов и уже изрядно пострадавших от неблагоприятных условий эксплуатации (чаще всего элементарная уборка) и пассажиров: всего на подземных "площадках" выставлено около 180 произведений современного искусства более 90 известных авторов со всего мира. Кроме этого, к теме относился и раздел реставрации исторических автомобилей и мотоциклов на основе новых разработок группы исследователей из Флорен-

тийского университета. К реставрации современного художественного наследия относилась и оригинальная выставка "Мода, живущая дважды: vintage, как его спасать". Не так давно вошедшее в наш лексикон понятие vintage стало настоящим феноменом сегодняшнего дня - сохранение модных нарядов, обуви, аксессуаров прошлого века, настоящих шедевров *haut couture* и *pret-a-porter* стало темой углубленных разработок с применением современных методов консервации и сохранения, применяемых в профессиональной реставрации.



Альваро Багни за работой



Колонна Траяна в свету



Пакко Рабанне.
Корсет амазонки, 1967



Франко Джентилини.
Замызанный кентавр



Колонна Траяна: гипсовая метонимия



Разрез раскопа в Моктесуме, Центральная Америка. Август 2007

Теме сохранения и реставрации современной архитектуры второй половины XX века была посвящена выставка и конференция, главными "персонажами" которых стали два выдающихся итальянских архитектора современности **Piero Bottoni** (1903-1973) и **Gio Ponti** (1891-1979) с их проектами: вилла **Muggia** в Имолле; дом **Minerbi-Dal Sale** в Ферраре; архитектурный комплекс **Fondazione Garzanti** в Форли (1957, Ponti); здание Института культуры "**Carlo Maurilio Lerici**" в Стокгольме (1954, Ponti).

В четвертый раз при содействии итальянской ассоциации **Assorestauo** и Государственного Комитета Охраны памятников России в выставке участвовала Высшая школа реставрации Санкт-Петербурга. Кроме этого был отдельно представлен проект и реализация комплексной реставрации ворот Петра I при Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге, недавно законченная итальянскими специалистами. Впервые в истории русской реставрационной традиции XX - начала XXI века была осуществлена именно консервативная реставрация, а не

более привычная для наших школ реконструкция этого архитектурного памятника XVIII века. Одной из центральных тем XV Салона стала "Свет и памятники культуры", рассматриваемая под несколькими ракурсами. С одной стороны влияние иллюминации на произведения искусства в музейном геле, с другой - усиление роли "иллюминотехники" и достижений современных технологий и новых методов освещения в презентации и экспонировании памятников культуры - так называемая "критическая иллюминация", на примерах колонны Траяна в Риме (была выставлена гипсовая копия), замка d'Este в Ферраре, оригинальной выставки "Ночи Святого Лоренцо" с световой реконструкцией и визуализацией проекта Микеланджело для базилики Сан Лоренцо во Флоренции. На выставке были представлены и другие конкретные примеры выходящей роли продуманного освещения для лучшей "подачи" памятников архитектуры и искусства.

Кроме научно-исследовательской части салон **Restauo** на своих стендах широко представ-

лял наряду с частными фирмами с их обширной панорамой новейших технологических разработок, материалов и самых передовых инструментов для реставрации, также и общественные организации с их программами восстановления и сохранения памятников культуры и окружающей среды. Министер-

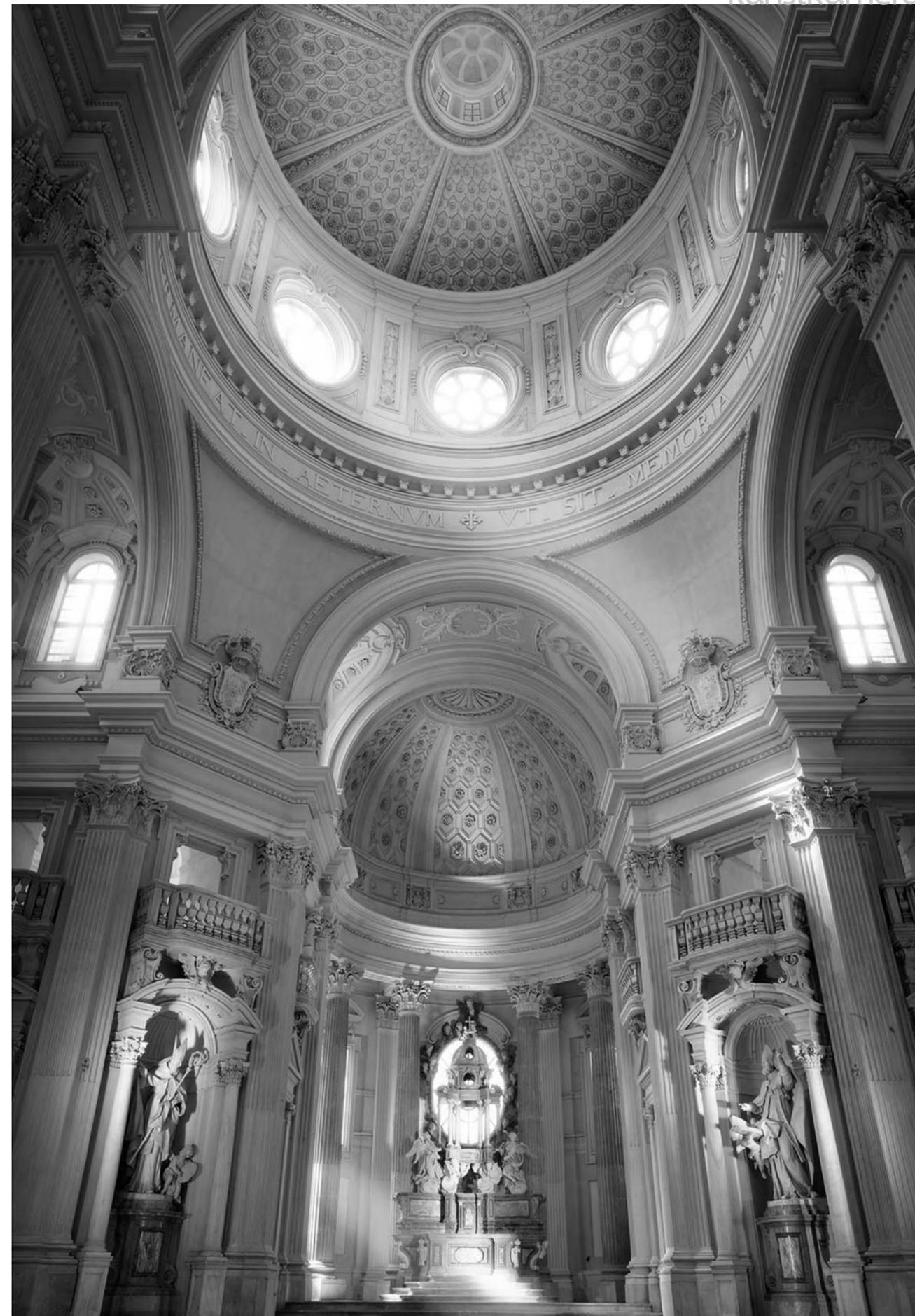


Будрио из фонда Майяни

ство культуры Италии было представлено несколькими престижными национальными институтами, среди которых самые знаменитые Центральный Институт реставрации в Риме и флорентийский Институт реставрации камня.

Все экспоненты **Restauo** - образцы высокого профессионализма, признанного на международном уровне. Подтверждает это и тот факт, что Министерством Культуры совместно с самыми престижными Институтами Италии именно Салон в Ферраре был выбран тем подиумом, который призван популяризировать их деятельность, что ясно указывает на все более важную интернациональную роль, которую играет **Restauo**. На последнем Салоне за 4 дня было организовано 6 тематических выставок, проведено 36 семинаров, 105 технических встреч и мастерских, выставку посетило около 29 тысяч человек и пятьдесят одна официальная зарубежная делегация - эти цифры еще раз подтвердили, что **Restauo** была и остается самым важным форумом этого сектора в мире.

Анна КОЛОМИЦ



Интерьер часовни Сан-Уберто в Пьемонте

об архитектуре, керамике и “агромат-центре”

Николай Быков, архитектор

АРХИТЕКТОР — это борец за новые настроения и образы. Но, прежде всего, это личность, которая может повести за собой, обращая в свою веру, способная увести в собственную систему эстетических координат. Человек, просеивающий информацию, вылавливая актуальное и применяя ее... Если отнестись к дизайну и архитектуре как к искусству (каковым, кстати, они и являются, но о чем удобно забывать строителям), главной заповедью будет — не повторись! Новые идеи, технологии, материалы, новые программы, новые тенденции стиля жизни...

Все это — инструментарий профессии. Научиться им работать, а лучше играть — это и есть сверхзадача. На архитектурном факультете — дисциплин больше, чем на других, в техническом отношении более сложных факультетах. Не потому, что архитектор главный. Не главный — он наг всем. Он формирует моду, он синтезирует автономные области, сплавляя технологию, инжиниринг, строительную физику, психологию и эстетику в единый комплекс. И все для того, чтобы выйти на новый виток, удивить, создать новую ЭМОЦИЮ.

ОТКУДА ИДЕИ. Мне говорят: “О, вы едете в Лондон, Париж, за новыми идеями?” Нет. Идеи не на выставках берутся, не на семинарах, а между! Просто сидишь с чашкой кофе спиной к фасаду и смотришь на улицу, на разноцветье машин, на их причудливые формы, найденные линии пропорций. Всматриваешься в лица... Молодежь прошла, разговор... Бабушка беседует с внучкой... Видишь влюбленную пару, их жесты, манеры!.. Неподалеку чисто выбритый старик в фисташковой шляпе и оранжевом шарфе, обмотанным вокруг шеи, ароматно пыхтит трубкой...

Девушка “lady-in-black” на корточках треплет лохматую голову огромного ньюфаундленда... Наблюдаешь людей, которые глядят керамическую плитку, прикасаются щекой, или двух геев, держащихся за руки, все оттенки отношений друг к другу..., к среде обитания. Перефразируя литераторов: “...не тот писатель, кто много пишет, а тот, кто много читает...”, архитектор должен много чувствовать. И когда архитектор говорит: “Я ВСЕЕЕ ЗНАЮ! Я знаю, что такое бетон, что такое черепица, что такое щебень!” С к у ч н о — понимаешь — будут клоны.





САЛОН "АГРОМАТ ЦЕНТР". Железобетонная коробка — данность, которую надо было как-то обустроить. Сама структура, концепция вырисовывалась органически из территории и конфигурации помещения, географии дома. В свете возможностей компании "Агромат", в степени моей свободы и доверия ко мне как к архитектору, получилось то, что получилось. Хотя десятки раз можно все переиграть. Хотелось все-таки не писать черновик, а сделать то, что нравится себе самому, и внятно воспринималось бы окружающими. Своего

рода собственный взгляд на концепцию, взгляд на шоу-рум. Надеюсь, что образ воспринимается адекватно, о чем свидетельствует резонанс представителей брендов. Цельного интерьера как бы нет. А пространство есть, и оно живет по своему сценарию... Изначально существует антагонизм между продажами и выразительностью интерьера, насыщенностью площадей продукцией и здравым смыслом, который подразумевает пространство, воздух, дистанцию и ракурсы восприятия интерьера. Если товар не выставлен, он не прода-

ется. Это аксиома. Но есть каталоги, есть Интернет. А если выставлен весь ассортимент, покупатель просто "перешагивает через экспозитора". Он устает от избытка информации, от передоза эмоций и от тяжести выбора. В новом салоне "Агромат центр" удалось создать равновесную среду: и для продаж, и для здравого смысла.

РАСТР. Хотелось поиграть черно-белой палитрой, своего рода растрами, шахматным полем, но в интерпретации Коко Шанель, птички-перевертыши, или Эшеровский мотив, лебеди, не-

кий OPART. Очень трудно, я пробовал. **КЕРАМИЧЕСКАЯ ПЛИТКА МАТЕРИАЛ ЛИНЕЙНЫЙ**, и большие площади порезки нерентабельны. На бумаге и палитре — дело другое. Но я чувствую, это актуально, к этому идет графический дизайн. Люди устали от подчеркнутого горизонта, от вертикальных мотивов. К этому все равно все вернется. Это тектоника. А вот поиск в новых сферах, растительных орнаментах, переплетения линий, пятнистые тона, этнические мотивы... Растровый подход я пока не видел, но предчувствую его приход.



Если тенденции возникают в высокой моде, они скоро проникнут в интерьер в виде обоев, текстиля и малых форм. Шестиугольная, восьмиугольная плитка, трехугольная, ромбики, шестигранники, квадратики. Это может быть и форма, и порезка. И если уж поймал волну, не жди, когда “оттуда” завезут — лучше уж здесь в рукопашную делать то, что чувствуешь, потому что когда это появится здесь — “там” уже будут новые тенденции. Это свежий взгляд на графичность. По-твоему замешанный образ... Ты перестаешь видеть

прямой угол. Это уже хорошо. Движение — черных туда, белых сюда — несет какую-то информацию... А все остальное есть у “Агромата”. Модного, гламурного, стилистически разного.

СВЕТ. Что может быть лучше, чем свет, пропускаемый через цвет! И что может быть проще, чем витражные медалионы, подвешиваемые на остекление?! Как сказал Ле Корбюзье, главная задача архитектора сводится к борьбе за свет. Это гиперболо, но в ней правда. И когда я вижу, что эти медалионы закрыты шторкой, я недоуме-

ваю: “Вот же витражи, свет! Вам не радостно?”

МИНИМАЛИЗМ. Для того чтобы жить в определенном интерьере, нужны встречные усилия. Вы понимаете японский? Нет. А на нем целая нация общается. То есть ПОНИМАТЬ тоже надо УМЕТЬ. Когда минимализм заказывают только потому, что это модно, в нем никто по-настоящему не живет. В нем просто страдают: пиджак бросил, стул переставил... и все рассыпается! Минимализм вещь эфемерная. Человек должен быть с такими же мозгами, должен

быть организован так же. Сначала Discipline, затем Relax. Минималистский интерьер — это более задача проживания, нежели исполнения.

КОНТЕКСТ. Человек хочет модный квадратный унитаз. Почему именно квадратный, объяснить не может. “У вас задница квадратная?” — Спрашиваю. — Вы хотите как кирпич в стенку?..” Выбор делается в пользу стиля, который ближе, который радует. Например, художник оперного театра заказывает классику: эта среда его провоцирует на что-то, у них совпадают вибра-

ции. Для меня, напротив, это чуждо. Как и арочные окна в хрущевках, причем арки не радиусные, а “шляпки грибов”, выдавленные — высота-то небольшая. Человек изголодался, я понимаю. Но важен контекст, в котором мечта реализуется. Вот на Борщевке парадный фасад выходит на соседний туалет. Если есть деньги, поменяй географию! Начни с того, чтобы ты в окошко увидел деревцо, пруд, горизонт, а не отхожее место соседа.

ИНТЕРЬЕР — проявление общей культуры, от нее непосредственно зависящий. В том числе и

от вкуса, который он успел воспитать, музыки, которую успел услышать, кино, которое успел посмотреть, людей, с которыми успел пообщаться...

А если, к примеру, человек слушает ПОП ЛАВСКОГО, я не верю, что он создаст вокруг себя модную, прогрессивную, дизайнерскую среду.

Продукт потребления формирует человека, характеризует его. Если не хочешь прыгнуть на остановке “вчера”, а хочешь ехать дальше, “сегодня”, — прислушайся, и “ВРЕМЯ” тебе подскажет: “завтра” это уже не актуально.

СЕМЕЙНЫЙ ДОКТОР. У архитектора есть предпочтения. Но есть и обязанности: формировать среду для разных типов людей, становясь своеобразным “семейным доктором”. Для этого надо знать социальный срез. Архитектор может быть категоричен: Вы ездите в карете? Нет. Тросточку со шляпой-цилиндром носите? Нет. Тогда с какой стати я должен проектировать арочки или позолоту барокко, канделябры и всю эту бахрому?.. Если в хрущевке сделать минимализм, это будет выглядеть как необставленная квартира. Контекст очень важен!

ВВОДНЫЕ. Пространство, воздух, свет, дистанция, выгодные ракурсы — это те категории, из многих, без которых современная архитектура немыслима. Архитектор, этого не учитывающий, попросту несовременен и неактуален. Просеивать тенденции в современном искусстве — как кит планктон; музыку, кино, видео, фэшн и пр. Не игнорировать новые технологии, Интернет-ресурсы, социальную разобщенность, даже сиюминутность стиля, скоротечность жанров и тенденций — архитектор обязан. Тогда у него есть шансы формировать новую социальную

востребованную эстетическую среду. А где взять вводные? Когда я проектировал исторический комплекс в Остроге, мне пришлось рисовать фронтончики, “намагничиваться” Джанксом, постмодерном. Старшие коллеги назидали, что, мол, моя “здоровая” эклектика — на самом деле ругательство в архитектуре. Непрошло и трех лет, как эта самая эклектика стала знаковой вещью, без которой современная архитектура переставала быть таковой. То есть, просто по Гегелю, — отрицание отрицания.

ЗАКАЗЧИКИ. Что можно сказать о нынешних заказчиках? Они все разные. Нормально ли, если они не читают Пушкина или не слушают Прокофьева..., Джимми Хендрикса или Ричи Хоутина? Или молодежь, которая якобы некоммуникабельна, у которой Интернет — это виртуальная реальность?.. При всем при том — это чувствующие люди, и вопрос в том, сможет ли архитектор дать им то, за чем они к нему обращаются?.. Однобокий перегруз информации, рекламы и рекламища! Цифровые технологии — ура! TV — new religion! — делают людей “мутантами”, стагнированными (чипсы, пиво, кока-кола). А человек с моим “животом” опытом, “бородатый”, который воспитывался на “виртувиях” и “парфенонах”, на “модулорах” Ле Корбюзье, на “сталагмитах” Миса ван дер Роэ — должен этому клону что-то предложить. А иначе — иди и делай в историческом стиле декорации в Театре Франко, если возьмут, или “живописуи” на Андреевском...

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ИНТЕРЬЕР. Запрещенных вещей нет — важно, как ты все организуешь, какую драматургию создашь. Резонирует ли это с внутренним миром. Задумываешься ли в композиции над понятиями: колористика, диссонанс, нюанс, пошлость... Ведь прекрасное от безобразного отличает нюанс. Ана-

логию из фильмов, музыки, литературы можно привести, и ты понимаешь, что это чуждо человеку, как бы продвинуто он ни был в какой-то области. Человек в телескоп смотрит, звезды наблюдает или насекомых изучает под лупой. Ой, какой он странный! А ты что, не любишь рок-н-ролл? Нет, не люблю. Ой, какой ты странный! А Jazz? Теплее... А вот эта “странность” и определяет индивидуальность человека. Если я коллекционирую виски, я алкоголик?.. В каждой бутылке закодированы легенда региона, история создания, личности дистилляторов, цвет стекла, форма бутылки, этикетка, дизайн коробки, полиграфический дизайн, шрифты, букет запахов, внутренний свет, неповторимый вкус, взрыв образов в голове и конкретный “кайф” от напитка. Ты можешь им любоваться, вдыхать его аромат или просто пить. Каждый короб есть некий посыл старых традиций одного из живописнейших и самых экологически чистых мест на Земле — Королевства Шотландия.

КЛИМАТ И КЕРАМИКА. География во многом определяет различие материалов. В Испании практически не бывает морозов, этим обусловлена вся ажурность, витиеватость, незащищенность керамики как прикладного искусства. Каких только керамических изысков не увидишь в Валенсии на фасадах домов! Всевозможные таблички, изразцовые картинки и номера, буквы и слова, тонкая лепнина... И черепица, и майолика там дышат! Наш климат все это сразу “порвет”.

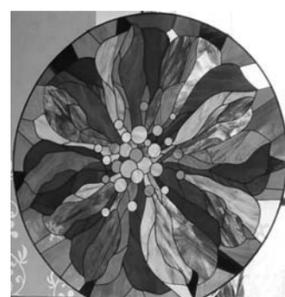
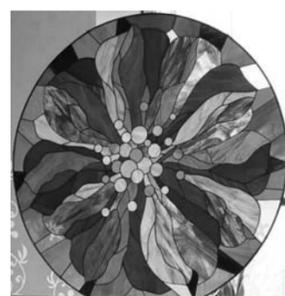
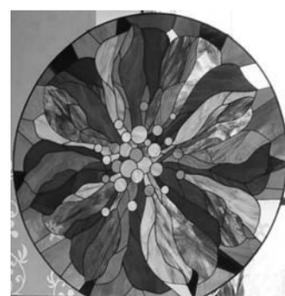
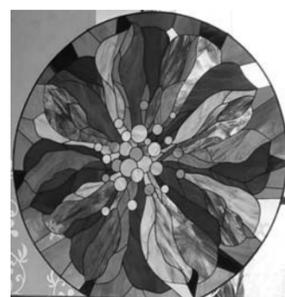
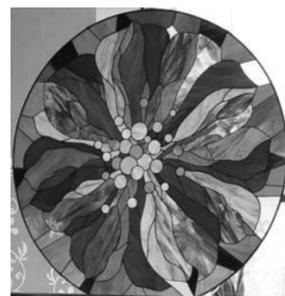
КИРПИЧ. Если говорить о керамике в интерьере, нужно начинать с простого кирпича. Он всегда был и есть. А керамика — это уже изыск и мощный эмоциональный фактор.

ВОДА. Для интерьера, где живет вода, керамика подходит максимально. Из Древнего Египта изве-

стны керамические трубы. Майолика в этом отношении — вариант номер один (не считая всевозможных легированных сталей, пластика и т.д.). В этом контексте керамика выигрывает. Представьте себе требования к посуде, а тут — целые покрытия!

МИМИКРИЯ. Керамика уже “переступила порог” санузлов, ванных комнат и саун, войдя в интерьер торжественным напольным покрытием, плоскостями стен. Она имитирует все поверхности натуральных материалов, “мимикрирует” под любую продукт, повторяет текстуру, фактуру, цвет... Эдакая девочка на посылках. Принимает чужие формы. Есть очень старые принты от средневековья до ар-нуво, ткани, гобелены, обои. Все это основа для керамики, если мы говорим о декоративности. Что касается фактур, любой камень — гранит, туф, травертин, мрамор — тоже имитируется. Другое дело, для человека, как я, воспитанного на традициях Райта, органической экологической архитектуры, — ценность имеет настоящее. Дерево, стекло, кожа, камень, глина, сталь. Есть первооснова — есть имитация. Любая реплика, шарж, копирование имеет психологический моветон. Керамике нечего подражать другим материалам. У нее глиняная историческая пуповина. Это входит в ее природу: мимикрировать. Она самодостаточна, выразительна, технологична и эстетична. А по сравнению с камнем — и экологична, и экономична. Это же обусловлено и дешевизной, и доступностью, и тиражом, и резкой, и технологиями, и взаимозаменяемостью. Все работает на нее.

РЕФЛЕКСИЯ: Когда у сороконожки спросили, в какой очередности она переставляет ножки, она разучилась ходить. Она начала гулять! То же самое в профессии архитектора: есть очень много интуитивных вещей.





Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой, Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан.

Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.

Художники и писатели обязаны немедленно взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов...

Пусть улицы будут праздником искусства для всех...

Из Декрета футуристов №1

"О демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)"



по кирпичной стене

Альфред ГЕРГОЛЬД, Ганновер, фото автора

Аматорские росписи, называемые американскими хулиганами по-гречески — "граффити", бензиново-радушной кляксой растекаются по кирпичу гаражей и пакгаузов в окрестностях мегаполисов всего мира. Такой род творчества, анилиново яркого, крупномасштабного, неза-regламентированного и графического в своей основе, максимально конгруэнтен индустриальному и информационному перекоосу современного общества. Судя по наружности бывшего заводского цеха WABCO в ганноверском районе Линген, ныне арендуемого меблеторговцами, можно с уверенностью сказать, что подпольный арт-терроризм еще долго не исчерпает свой шизофренчески живительный ресурс. На самом деле, движение началось не в 60-х и не в Филадельфии, а еще в супрематическом Витебске, где К. Малевич опробовал суперграфику на кирпичных стенах Советской республики, немало озадачив добропорядочных граждан своей "бессмысленно цветной геометрией".



архитектура и будущее (продолжение)

Валерий КНЫШ, архитектор, директор УЦИММ, академик Украинской академии архитектуры



Граффити в Протасовом Яру

1. ПРОСТРАНСТВО И ПУСТОТА (окончание)

1.2 MODUS OPERANDI (окончание)

Г.

Светопредставление образов или архитектурный имажинизм*

Современные строительные технологии и материалы, с одной стороны, и замещение пространства пустотой, с другой, породили нынешнее фантазмагорическое формотворчество, которое суть и не формотворчество даже (по каковой причине большая часть современных работ

подпадает под общий термин "деструктивизм"), а декорирование с помощью материальных масс. Причем характерной особенностью этих новоявленных масс является как раз отчаянная "борьба" архитекторов с массой, а именно попытка создания образов, которые бы порождали иллюзию победы над теми или иными законами материального мира (прогибы, нависания, видимое смещение центров тяжести и т. п.). При этом, разумеется, дальше иллюзии, причем оптической иллюзии, дело идти не может. Но, как уже бы-

ло сказано, себестоимость материци растет, а новые строительные материалы, как правило, все более энергоемкие (например, алюминий, сталь, вольфрам и проч.), ведут к еще большему удорожанию; с другой же стороны, с ростом потребительской ценности информации потребительская ценность материци как ее носителя падает. И это — первый парадокс современного состояния архитектуры. Второй парадокс заключается в том, что с какой бы скоростью ни совершенствовались строительные технологии, эта

скорость сравнима со скоростью развития электронных технологий как скорости черепахи и Ахиллеса. О третьем парадоксе уже было сказано — это несение больших материальных затрат и "выкручивание" архитектурных, конструкторских и инженерных мозгов ради создания визуальных образов и оптических иллюзий. Все эти парадоксы обуславливаются неадекватностью средств достижения цели самой цели, когда цель, а именно создание некоей визуальной информации о: "не так, как раньше", "невообра-

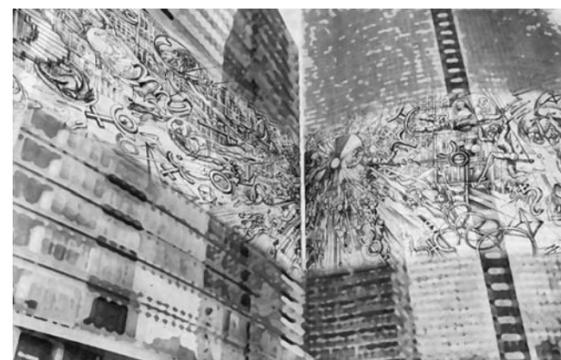
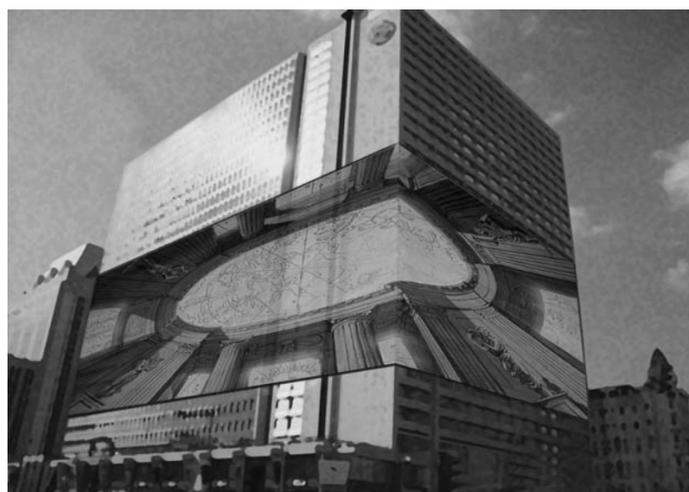
зимом", "невозможном" и т. п., то есть эстетизации бесформенности, что характерно именно для настоящего времени декорирования пустоты, достигается за счет вполне традиционных, консервативных приемов, которые просто "вышли" за известные гомеостатические границы благодаря использованию некоторых новых строительных материалов и конструкций. А между тем, о чем также было сказано, декорации не требуют массы — для них вполне достаточно "куска старого холста". И этим "куском" неплохо могут послужить именно традиционные, относительно недорогие и в высшей степени функциональные формы. Действительно, уже и суще-

ствующие ныне средства электронной визуализации ("просветления") вполне позволяют создавать "настоящие" видимые объемы, и если на рынке таких предложений не встретишь, то только по одной причине: никто таких задач перед инженерами не ставил. Но такой стимул неизбежно появится — уж слишком очевидны, с одной стороны, все большая гешевица и практичность таких технологий, с другой, представляемые ими уже действительно ничем не ограниченные художественные возможности. Не говоря о том, что каждый следующий день приносит и будет приносить все новые и новые инструменты и средства.

Таким образом, с одной стороны, последние архитектурные тенденции, так или иначе связанные с деструктивизмом, последовательно и, если вдуматься, вполне закономерно разрушили миф об архитектуре как о непременно формотворчестве (поскольку форма оформляет пространство, но не пустоту), с другой, современные технологии выводят на первый план создаваемый с их помощью образ, который как раз и является формой представления пустоты. В результате мы имеем принципиально новое направление в архитектуре, а именно ИМАЖИНИЗМ, причем не экспериментальный, как это имело место в случае ПРЕДТЕЧ имажинизма, которые,

по сути, не пошли, да и не могли пойти дальше деклараций, но имажинизм ДЕЙСТВЕННЫЙ. При этом мы полностью разделяем большую часть классических положений имажинизма, а именно "примат образа как такового", представление об образе как о "максимально общей категории, подменяющая собой оценочное понятие художественности", а также необходимость "выявления жизни через ритмику образов". Однако мы полностью отвергаем утверждение прегреч о том, что "образ поедает смысл". Напротив, именно архитектурный имажинизм способен окончательно "снять" не только до сих пор не решенную, но и все менее

* ИМАЖИНИЗМ (от фр. *image* — образ) — экспериментальное направление в литературе и живописи начала XX в., утверждающее, что цель творчества состоит в создании отдельного образа. ("Единственным законом искусства, единственным и несравненным методом является выявление жизни через образ и ритмику образов" ("Декларация имажинистов"). Изначально имажинизм возник в Англии и выражался в тяготении к конкретно-зримому образу, порожденному непривычным взглядом на вещи и оказывающему неожиданное и внезапное воздействие.



Работы художника Алекса Лансера

решаемую сейчас проблему гармонического синтеза формы и функции (т. е. смысла). Действительно, хотя о необходимости такой гармонии говорится уже несколько веков, на самом деле в лучшем случае архитекторы получали консенсусный синтез, когда либо форма в чем-то поступалась функции, либо функция — форме, либо же то и другое — друг другу. И так это потому, что ФУНКЦИЯ И ФОРМА НАХОДЯТСЯ В СВОЕМ СУБЪЕКТЕ СЛИТНО, откуда и неизбежность "конфликта интересов". Но коль скоро образ представляет не пространственную функцию, а декорированную пустоту, то ОБРАЗ И ФУНКЦИЯ МОГУТ НАХОДИТЬСЯ В СВОЕМ СУБЪЕКТЕ НЕСЛИЯННО. То

есть образ никак не зависит от функции, а функция — от образа, и потому в смысле своего МАКСИМАЛЬНОГО ОСУЩЕСТВЛЕНИЯ они АБСОЛЮТНО СВОБОДНЫ. Следовательно, мы говорим, что образ освобождает функцию, в то время как сам по себе образ свободен по определению. Тут нам надлежит отметить, что описанные выше тенденции, будучи именно жизненными, то есть абсолютно естественными тенденциями, уже нащупывают способы своей практической реализации. Таким — достаточно еще стихийным — способом является, например, граффити. Причем представление о граффити как о "неискусстве, а хулиганстве" обусловлено просто его еще

начаточным состоянием (такое отношение к себе пережил, в частности, только что народившийся гжз). А между тем чуть ли не единственной положительной достопримечательностью Киева за несколько последних лет является граффити на попорной стенке в Протасовом Яру. Те же тенденции просматриваются и во все более входящем в моду световом декорировании архитектурных объектов (от простой подсветки до масштабных световых шоу). То же просматривается в некоторых наиболее авангардных, хотя и в строгом смысле слова не архитектурных (т. е. без архитектурной функции) проектах, например в "возрожде-

нии" рухнувших "близнецов" в виде голограммы в восходящих лучах. Поэтому нам надлежит говорить, что хотя трехмерная виртуальная реальность и является основным инструментом имажинистского образотворчества, но все же далеко не единственным, да и "представляться" — а именно образно "представляться" — она может поразному. Ниже мы приведем некоторые из этих возможных "представлений".

1. Мозаика в стиле "пазл"
Переходной формой от свободного выбора экстерьеров (о чем шла речь выше) к электронно-оптическим технологиям ("представлениям"), и в то же время последним бастионом "карнавальной"

культуры (о чем — ниже) может стать то, что может быть условно названо "пазл-мозаикой". При этом роль смальты будут выполнять плиты навесных фасадов, которые, в отличие от одноцветной смальты, будут фабрично раскрашиваться и разрисовываться, а затем собираться по типу пазлов, т. е. для представления в результате некой единой картины или ее части (диптихи, триптихи и т. д.). При этом речь идет не о просто такой вот раскраске, а о создании музея под открытым небом, т. е. о привлечении лучших художников для написания оригинальных произведений на холстах с рядом ограничений. Тут кстати вспомнить и монумент-

альные росписи Сикейроса, и картину-гостиную Дали. В общем, здесь нов не столько подход, сколько технология.

2. Отражение
На первый взгляд — это самое простое из "представлений", поскольку речь идет об отражении виртуального трехмерного объекта на двумерной плоскости реального фасада. Но, во-первых, отражаемый объект может быть вовсе не трехмерным (см. "дополнительные измерения"), во-вторых, он может быть "сдвинут" и "отражаться" на двух фасадах, в-третьих, "настоящее отражение" предполагает и "настоящий" объект, для чего последний должен быть "установлен" в конкретном месте и "отражаться" имен-

но как стоящий в конкретном месте со всеми вытекающими последствиями. К тому же таких виртуальных объектов может быть много и их "места" могут быть пространственно друг от друга удалены. Возможны также "отражения отражений" и т. д.

3. Проявление
Виртуальный объект "находится" внутри реального. При этом можно стремиться как к полной "невидимости" реального объекта, так и его частичной "эксплицитности" (через "соприкосновение", частичное "совпадение" и даже "слияние").

4. Панорама
Виртуальный объект также "находится" внутри реального, но уже отчасти, а от-

части "дополняется" реальным объектом, т. е. речь идет о частичной реальной "эксплицитности" виртуального объекта. Нечто подобное делается в панораме, когда объект частично нарисован, а частично представлен муляжом, только в настоящем случае речь идет не о муляже, а о реальных фрагментах реального объекта, которые служат "продолжением" виртуального, что может позволить достичь большего визуального эффекта. Не исключается также "панорамность" представления отраженного виртуального объекта.

5. Многие в одном
Один и тот же фасад может "отражать" и "проявлять" не только пустоту вирту-



Визуализации архитектора О. Мельника

ального объекта, но и пустоту виртуальных ландшафтов и пространств. При этом такие пространства могут быть свободными и заполненными, отражать и проявлять другие пространства и т. п.

6. Одно во многом

Возможен и обратный случай: группа реальных объектов может совокупно "отражать" и "проявлять" только один объект, одно пространство, один ландшафт. Такой подход позволит структурировать визуальное пространство и привнести некоторое "успокоение" в разгерметизированную визуальным и виртуальным буйством человеческую психику.

7. Дополнительные измерения

В отличие от физического мира, виртуальный мир не ограничен традиционными измерениями. Само собой, мы без труда можем ввести туда время (динамические, изменяющиеся во времени или просто движущиеся виртуальные объекты). Не менее интересным будет использование четвертой пространственной координаты (и не только в виде проекции на двумерное, как это можно наблюдать в работах Эшера, или на трехмерное пространство). Особой типом дополнительной координаты может быть звук, причем не только (и даже не столько) издаваемый, но и поглощаемый (виртуальные звуковые ямы), что опосредованно также может влиять на

визуальное — с определенной точки — восприятие. Интересного эффекта можно будет также добиться за счет виртуальной "фактурности" (псевдо-тактильность виртуальных объектов).

8. Интерактивные инсталляции

Одним из наиболее популярных и динамически развивающихся сегодня видов искусства является т. н. интерактивная инсталляция, когда зритель становится активным элементом творческого процесса. Подобным же образом участниками таких "фасадных" интерактивных инсталляций — причем как сознательно, так и случайно — могут стать прохожие, посетители, служащие и т. п.

9. Комбинации

Окончательная "реализация" виртуальности будет достигнута только при комбинации всех вышеперечисленных (и не только) способов — как в пределах одного или нескольких объектов (группы), так и градостроительных масштабах. Причем даже в градостроительных масштабах "занавес" можно будет поднимать и опускать, при этом меняя и меняя декорации.

Д.

Утихание визуальности

Но тут возникает вопрос: если одним из моментов новой эстетики будет являться органическое включение в нее разных степеней свободы (начиная от произвольного

выбора экстерьеров и сознательных интерактивных инсталляций, и заканчивая "полной свободой" от законов механики и статики), то не значит ли это, что речь идет, по сути, о той свободе, которую Бердяев называл "меонической", т. е. попросту о хаосе? В чистом виде, конечно, хаоса не получится, но совмещение и столкновение такого количества образов и их свобод — при всей продуманности ритмики образных групп — неизбежно повлечет за собой рост энтропии в градостроительной эстетике в целом. Поначалу (это нетрудно себе представить) все будет забавно и даже весело: бесконечные унылые пространства современных мегаполисов

заиграют красками, замерцают, углубятся и расширятся. Архитекторы нескольких поколений все больше будут ощущать себя свободными художниками и творцами, благодаря чему будут достигнуты такие эстетические прорывы, результаты которых мы в настоящее время не можем себе даже представить. Но что дальше, не превратится ли окружающий нас урбанистический мир в какое-то карнавальное безумие и не сведет ли этот безумный мир с ума наших не столь и отдаленных потомков? Нет, поскольку и сам он не успеет свихнуться. И произойдет это, опять-таки, не потому, что "умные" спохватятся, соберутся и что-то там

правильное решат. Такого никогда не было и никогда не будет. Все теории "мировых заговоров" суть плод теоретизирующего ума, который представляет себе людей тоже некими "чистыми умами", "людьми-головами Платона", никак не пытаясь сообразоваться с такой переменчивой и непредсказуемой человеческой природой (не говоря уже о еще куда более переменной и непредсказуемых человеческих инстинктах). Просто параллельно с "клипизацией" сознания пришли в движение другие, еще почти невидимые, но куда более глубокие процессы, результатом которых будет постепенная утрата столь очевидного сейчас доминирования зрения над дру-

гими видами восприятия. Поэтому со временем не только излишняя зрелищность, но и зрелищность вообще станет, скорее, раздражающим фактором. Люди в прямом смысле слова устанут от карнавала красок, образов и невероятных перспектив. И тогда постепенно, как опускается занавес, "отключится" одно за другим "представление" и откроется новый мир — мир простых и лаконичных форм, "чистых функций", и это будет полностью соответствовать первому этапу оживления, связанных с возвращением человечества к изначально присущему ему ауди-визуально-тактильному восприятию мира.

(окончание следует)

альтернативные пространства



Ведущий рубрики кандидат архитектуры Глеб УШАКОВ

АРХИТЕКТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Дипломный бакалаврский проект экологического жилого дома в Киеве.

Андрей Фролов. КНУБА. 2008 г.

Интересное атриумное пространство и не менее интересная визуализация в 3D MAX сразу обращает на себя внимание. Автор излагает свою концепцию экологического жилья следующим образом. Сегодня человечество подошло к тому этапу своей эволюции, когда уже невозможно заботиться лишь о своих потребностях, не задумываясь о последствиях. Мы начали осознавать, что

несем ответственность перед нашими потомками и нашей планетой. Архитектор создает искусственную среду существования, и его задача — с одной стороны сделать оптимальными условия жизнедеятельности человека, с другой же — не навредить природе. Поэтому архитектор несет значительную ответственность перед природой и обществом, чем представители большинства других профессий.

Этот дипломный проект экологического жилого дома является вариантом воплощения Концепции Стабильного

Мы упорно ищем для вас в реальности и в виртуальности, в науке и в искусстве, в природе и в мире людей архитектуру метаархитектурных пространств.

Если вы наткнулись на нечто полюбное и завораживающее, свяжитесь, пожалуйста, с нами by E-mail: gleb-ushakov@bigmir.net или ac@acplus.com.ua

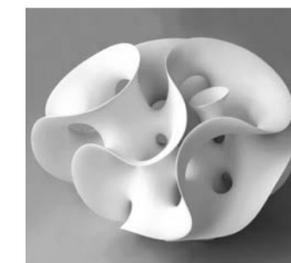
Развития — разумного использования природных ресурсов при условии ненанесения вреда природной среде. На рисунке изображен интерьер входной группы дома — центральный атриумный холл, который связывает галереи четырех этажей. В центре холла находится стеклянная воронка, сочетающая в себе две функции: яркое освещение холла и сбор дождевой воды для применения в системе водоснабжения дома. S-образные лестницы благодаря своей компактности рационально используют узкое пространство холла (в отличие от прямых), а благодаря смене направления поворота — не вызывают головокружения при быстром спуске (в отличие от обычных винтовых). В интерьере использованы плавные линии, природные цвета, прозрачные и отражающие поверхности, создающие атмосферу природной легкости, гостеприимности и уюта.

СПЕЦТЕМА: КЕРАМИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ

Пластичность керамики окружала человека со времен палеолита и возвращается к нам в биоморфных образах архитектуры будущего. Форма, освобожденная от избитости геометрии, порождает удивительные пространства беспредметного многообразия. Этот принцип ярко демонстрируют пространственные композиции Евы Хилд — оригинального скульптора-керамиста из Швеции. Подобно разросшейся ленте Мёбиуса, перед нами непрерывная поверхность, где переплетено внешнее и внутреннее, где пространство многократно искривлено и перетекает само в себя. Ключевыми понятиями своего творчества скульптор называет: взаимовлияние, текучесть, растяжение и сжатие. Присмотритесь к этим формам и вы увидите, что это чрезвычайно трансформированные и многократно вывернутые обычные сосуды. Трансформация кубизма разрушала объект, а трансформация полюбного направления — преобразует и развивает исходную форму. По материалам сайта www.2hild.com



Керамист Ева Хилд



**ЛИТЕРАТУРНОЕ
ПРОСТРАНСТВО**

*Александр Грин (1880–1932).
Выдержки из романа “Золотая цепь”.*

— У мыса Гардена стоит дом моего друга, Ганувера. По наружному фасаду в нём сто шестьдесят окон, если не больше. Дом в три этажа. Он велик, друг Санди, очень велик. И там множество потайных ходов, есть скрытые помещения редкой красоты и множество затейливых неожиданностей. Старинные волшебники покраснели бы от стыда, что так мало придумали в своё время. [...] Мы очутились среди пространств, сошедших, казалось, из стран великолепия среди пересечения линий света и глубины, восставших из неожиданности. Я испытывал, хотя тогда и не понимал этого, как может быть тронутно чувство формы, вызывая работу сильных впечатлений пространства и обстановки, где невидимые руки поднимают всё выше и озарённое само впечатление. Это впечатление внезапной прекрасной формы было остро и ново. Все мои мысли выскочили, став тем, что я видел вокруг. Я не подозревал, что линии в соединении с цветом и светом могут улыбаться, останавливать, задерживать вздох, изменить настроение; что они могут произвести помрачение внимания и странную неуверенность членов. Иногда я замечал огромный венчик мраморного камина, воздушную галь картины или драгоценную мебель в тени китайских чудовищ. [...] Я бросился шарить вокруг, ища выхода — куда! — хотя бы в стену. И тут я заметил справа от себя, в той стороне, где находилась стена, узкую металлическую защёлку неизвестного назначения.

Я нажал её вниз, вверх, вправо, в отчаянии, с смелой надеждой, что пространство расширится, — безрезультатно. Наконец, я повернул её влево. И произошло — ну, не прав ли я был в самых сумасбродных соображениях своих? — произошло то, что должно было произойти здесь. Стена шкафа бесшумно отступила назад, напугав меня меньше, однако, чем только что слышанный разговор, и я скользнул на блестящего, глинистого, как кварц, коридора, озарённого электричеством, где было, по крайней мере, куда бежать. С неистовым восторгом повёл я обеими руками тяжёлый вырез стены на прежнее место, и он пошел, как на роликах, и так как он был размером точно в разрез коридора, то не осталось никакой щели. Сознательно я прикрыл его так, чтобы не открыть даже мне самому. Ход исчез. [...] Коридор был в ширину с полметра, да ещё, пожалуй, и дюйма четыре сверх того; ввышину же достигал четырёх метров; таким образом, он представлялся длинной, как тротуар, скважиной, в дальний конец которой было также странно и узко смотреть, как в глубокий колодец. По разным местам этого коридора, слева и справа, виднелись тёмные вертикальные черты — двери или сторонние проходы, стынущие в немом свете. Далёкий конец звал, и я бросился навстречу скрытым чудодейственным таинствам. Стены коридора были выложены снизу до половины коричневым кафелем, пол — серым и чёрным в шашечном порядке, а белый свод, как и остальная часть стен, до кафеля, на правильном расстоянии друг от друга, бле-

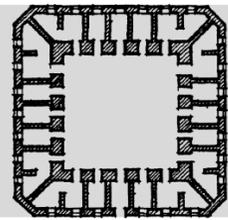
стел выгнутыми круглыми стёклами, прикрывающими электрические лампы. Я прошёл до первой вертикальной черты слева, принимая её за дверь, но вблизи увидел, что это узкая арка, от которой в тёмный, неведомой глубины низ сходит узкая витая лестница с сквозными чугунными ступенями и медными перилами. Теперь я находился у пересечения конца прохода другим, совершенно по добному первому, под прямым углом. Как влево, так и вправо открывалась новая однообразная перспектива. Я повернул вспять, рассматривая ственные отверстия, за которыми, как и прежде, можно было различить опускающиеся в тень ступени. Зажегши спичку, увидел я, что стою на нешироком пространстве четырёх стен, обведённых узкими лестницами, с меньшими наверху площадками, примыкающими к проходным аркам. Высоко вверху тянулись другие лестницы, соединённые перекрёстными мостиками. Цели и ходы этих сплетений я, разумеется, не мог знать. [...] Я достиг загаживающей проход створчатой двери не совсем обычного вида: она была почти квадратных размеров, а половины её раздвигались, уходя в стены. За ней оказалась род внутренности большого шкафа, где можно было стать троим. Решившись, я встал и мужественно нажал кнопку, ожидая, не откроется ли стена сбоку. Немедленно меня качнуло, клетка с диванчиком поехала вправо так быстро, что мгновенно скрылся коридор и начали мелькать простенки, то запирая меня, то открывая иные проходы. Я кружился, описывая замкнутую черту внутри обшир-

ной трубы, полной стен и отверстий. Клетка остановилась как вкопанная против коридора на неизвестной высоте, и я вышел пошатываясь. [...] Леон Дегуст! Ваш гений воплотил мой лихорадочный бред в строгую и прекрасную конструкцию того здания, где мы сидим. Я встаю приветствовать вас и принимаю этот бокал за минуту гневного фыркания, с которым вы первоначально выслушали меня, и высмеяли, и багровели четверть часа; наконец, сказали: “Честное слово, об этом стоит подумать на доске у двери: “Архитектор Дегуст, временно помещавшись, просит здравые умы не беспокоить его месяца три”. [...] Он [Ганувер] подошел к канделябрам, двинул металлический завток и снова отвёл его. И, повинувшись этому незначительному движению, все стены залы кругом вдруг отделились от потолка пустой светлой чертой и, разом погрузясь в пол, исчезли. Это совершилось так безупречно плавно, что не колебалось даже вино в стакане. Эффект подействовал как обвал, и обернулся сиянием сказочно яркой силы. Мы были окружены колоннадой чёрного мрамора, отражённой прозрачной глубиной зеркала. Меж колонн сыпались один выше другого искрящиеся водяные стебли фонтанов. За колоннами, в свете хрустальных ламп вишневого цвета, бросающих на тёплую белизну перламутра и слонової кости отсвет зари, стояли зальвидения. Перламутр, серебро, белый янтарь, мрамор, гигантские зеркала и гобелены с бисерной глубиной в бледном тумане рисунка странных пейзажей.

САКРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Текие дервишей. XV–XVI ст.

Евпатория.
Единственное в Украине аутентичное здание монастыря дервишей расположено в историческом центре Евпатории, в средневековом Гезлеве. Организация пространства Текие поражает своей метафизичностью. В плане квадратное здание (сторона — 17,5 м) содержит внутренний квадрат зала, перекрытого куполом. Распор через высокие паруса перетякает на толстые стены зала, прорезанные по периметру гверными проёмами келий (площадь каждой — около 5 кв.м). Стены, разделяющие келии, выполняют роль контрфорсов. Лаконичный объём здания построен на переходе от четверика нижней части к восьмерику верхней части, увенчанному шатровой крышей. В этом зале “крутящиеся” дервиши, суфийские аскеты, в развевающихся белых одеждах и конических шляпах, вращались в многочасовом ритуальном танце под звуки духовной музыки. Они входили в мистический транс и расширяли границы своего сознания для адекватного диалога с высшими мирами. Универсальная геометрия пространства Текие и сейчас оказывает на посетителей своё мистическое воздействие. В статье использован научно-популярный труд Ю.В. Крикуна “Пам’ятники кримськотатарської архітектури (XIII–XX ст.)”



ПРИРОДНОЕ ПРОСТРАНСТВО

Сегодня мы уделим внимание глинобитному пространству термитника — одного из самых совершенных сооружений, создаваемых животными. Среди построек общественных насекомых самые крупные (до 7 м) и прочные возводят термиты. Это мы не можем сделать небоскрёб из глины. А термиты — запросто. Их гнёзда при пропорциональном переводе в наш масштаб бугут покруге Манхэттена. Пространственное зонирование термитника развитых видов следующее. В центре — царские покои. Вокруг — слой широких и низких камер, в которых находятся яйца и молодые личинки. Далее — жилия зона старших личинок и грибные сады. Здесь же помещения для запасов и накопления отходов. В наружном панцире гнезда размещаются сложная система вентиляционных пор, каналов и кольцевых ходов, соединяющих внутреннее пространство с внешним миром. К участкам сбора пищи термиты прокладывают туннели на

десятки метров. При необходимости они в поисках воды роют колодцы до 100 м глубиной. Контакт самих термитов с внешней средой практически отсутствует. Они будто пришли из совершенно другого мира и смоделировали его условия в миниатюре. Именно так мы будем выживать на негужелюбных планетах. Компасные термиты, борясь с перегревом, ориентируют свои пятиметровые гнёзда пластины точно по меридиану. Наземные постройки термитов всегда возникают из глубины. Только через несколько лет на поверхности начинает проявляться купол. Наружная оболочка гнезда твёрдая как камень и с трудом пробивается даже лопом. Внутренне пространство образовано сложным пересечением множества туннелей искривлённой конфигурации. Система этих путей намного сложнее наших самых запутанных транспортных развязок. Для подобных структур характерна непрерывность внутреннего про-

странства и потенциальная многовариантность процессуальных путей. Термитник — полноценное и самостоятельное здание-город, где живут и работают несколько миллионов обитателей. Семьи термитов могут существовать по несколько сотен лет, но чаще они гибнут из-за природных катастроф: наводнений или пожаров. Так из земли, слюны и экскрементов природа создаёт высокую архитектуру.



plus / керамика в архитектуре



палладио, и несть ему конца: к 500-летию со дня рождения

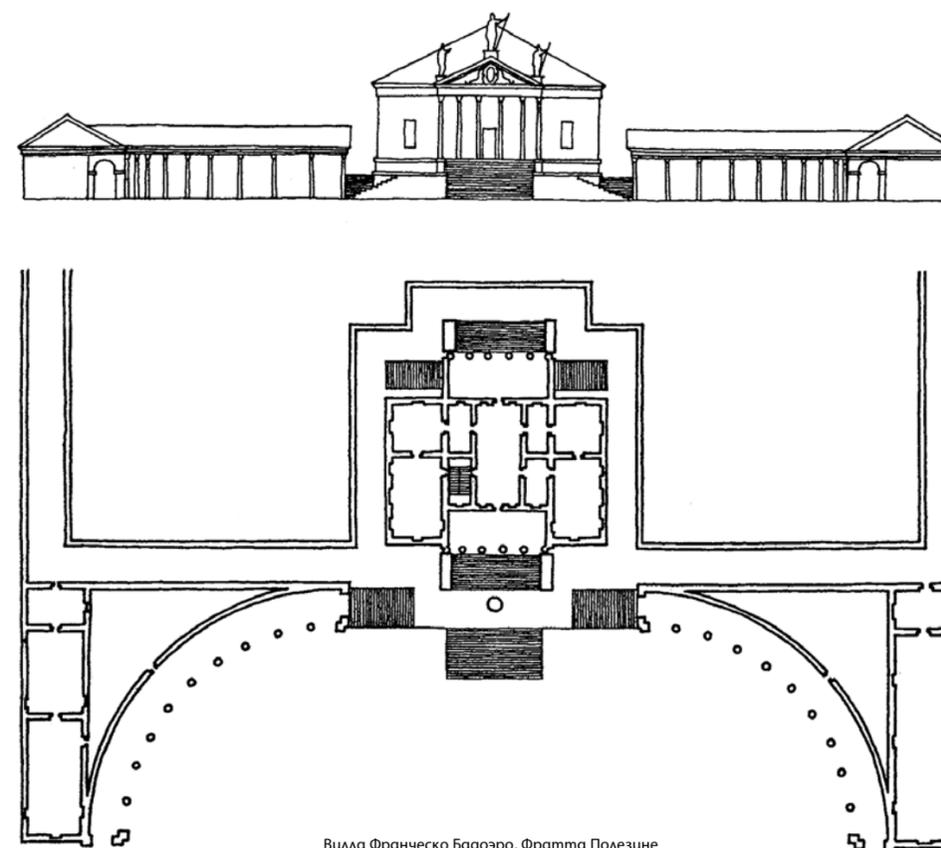
Андрей ПУЧКОВ

палладио — последний грандиозный обморок классической архитектуры. Он, ведая или не ведая, сделал с ней то, чего не сделали его именитые и не менее талантливые современники: изучив античный ордер (Палладио много бродил по Европе), он практически применил его так, что только очень вышколенный в семи свободных искусствах глаз смог бы отличить в XVI веке "греку" от "ренессанса". О первой знали, о второй догадывались. Только Джорджо Вазари, тонко рефлектировавший современник, попытался назвать то, что мы ныне знаем под именем *ренессанс*, Ренессансом. Лю-

сьен Февр считает прародителем термина *Возрождение* Жюль Мишле, но тонкость в том, что Вазари произнес это слово по-итальянски — *rinascita*, Мишле по-французски — *renaissance*, и в транскрипции прижилось второе (впрочем, Эрвин Панофский приписывает открытие "Renaissance" Пьеру Белону, французскому натуралисту и путешественнику первой половины XVI века). Здесь не место выяснять терминологические приоритеты: важно, что во время итальянского Ренессанса уже многие догадывались, что работают в эпоху, по духу близкую к тому, от чего давно ушли, но по

Палладио — это человек огромной внутренней силы, сумевший обратить ее вовне. Основная трудность, с которой ему приходилось бороться, как и всем зодчим новейшего времени, — это распределение колонн в гражданском зодчестве, так как сочетание стены и колонн — извечное противоречие.

Иоганн Вольфганг ГЁТЕ,
"Итальянское путешествие", 1786 г.



Вилла Франческо Багоэро, Фратта Полезине

форме близкую к тому, к чему хочется вернуться: древние Эллада и Рим. Причем, это была античность не столько эллинская, сколько прагматически римская. Именно в римской архитектуре, как мы нынче понимаем, архитекторы научили форму выполнять функции, ей не свойственные: например, лгать самым постыдным, поскольку выразительным, образом. Ну, представьте, кто-то остроумный выдумал арку, снабдил ею римский Колизей (Колоссеи), и не смог остановиться: то ли открытие столь завлекло изобретателя в материал, то ли невиданность изобретения стала пред авто-

ром, как неодолимая творческая стена. Впрочем, судить о правдивости или лживости трудно, но аккуратные греки такого себе не позволяли: колонна должна быть сложена из мрамора, и нести нагрузку серьезно, без профессиональных ужимок и каверз авторского самолюбия. Недаром миф об Атланте (в связи с яблоками вечной молодости в Саду Гесперид) был столь популярен, что под резцом мастера из школы Фидия даже обрел визуальную констатацию в одной из метоп Парфенона. Атлант держит тяжесть, и зритель верит, что ему тяжело. Конечно, утверждая, что Анг-

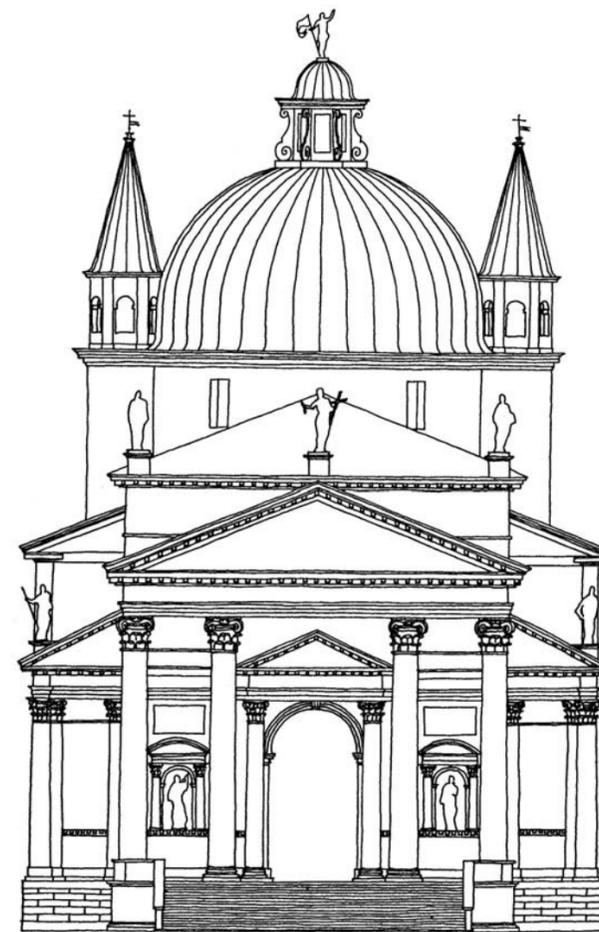


Палаццо Вальмарана, Виченца

реа ди Пьетро ди Пагова, по прозвищу Палладио (данному его учителем Джанджоржо Триссино, переводят — “потрясающий”, как прозвище Платона — “плечистый”), сделал нечто, отличное от *greque*, мы невольно погрешаем против истины: грамотный глаз и тогда, в XVI веке, и нынче, конечно же, различает Палладио от не-Палладио, то есть “подлинные ценности” эллинской архитектурной формы от мнимых ценностей архитектурной формы времен Агриана и Аполлодора Дамасского. Недаром маленький тосканский город Виченца называют городом Палладио. Вовсе не потому, что Палладио, научившись лепить форму наподобие греко-римской (тогдашний заказчик едва ли мог разбираться в таких тонкостях: это Винкельман, “эстетическая собака”, в начале XVIII века разъяснил), делал ее “по вкусу”, который был в пору времени, — но потому, что идея классического витала в воздухе.

Искусство становится классическим, когда поднимается над национальным, и если для эллинов классика была отрефлектирована в эпоху эллинизма и мелкими птичками разлетелась по территории Балкан, попав на Пелопоннес, то для феодально обмундированных итальянцев позднего средневековья (зрелого Возрождения) классика слилась в единое целое как общий тип мировоззрения: архитектурная форма очень точно отразила этот исторический путь. Положа руку на сердце, нужно заметить, что в вековом промежутке между Оспедале дельи Инноченци (Дом Подкидышей) Филиппо Брунеллески и колоннадными портиками вилл Ангреа Палладио архитектурная практика сделала огромный скачок от средневекового мировосприятия к ренессансному. Возрождали “идею человека” — возродили римскую архитектурную идею. Палладио, будто повитуха, сто-

ял у эйдегического рогильного кресла, только вместо жуткого акушерского инструмента у него в руках были линейка и циркуль, которыми и вырисовывался абрис классической ренессансной архитектуры: колонна, симметрия, лаг и порядок. Эти лаг и порядок корневым образом отличались от лага и порядка Брунеллески. Да так, что античные “срываются гроба шагать четверкою своих губовых ножек” (Маяковский). У спиногорбого флорентинского мастера лаг и порядок были похожи на пеленки, которыми оборачивали народившегося, у вичентинского гения — на ритмичную рубку скульптурной формы: ранневозрожденческая идея сменилась зреловозрожденческим трудом. Если прародитель классического ордера после классики — Брунеллески — видел в нем одну из форм архитектурной декорации, то есть выступал как с успехом пробующий силы фантазер, то завершитель классического ор-

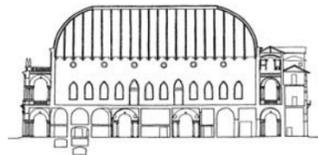


Церковь Иль Реденторе, Венеция

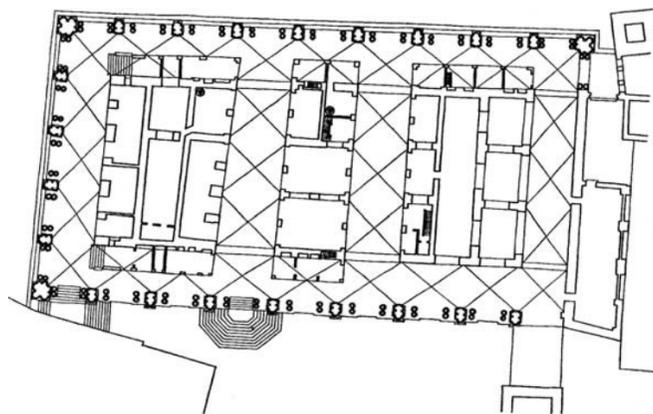
дера после классики — Палладио — уверенно обосновал его применение, и с чувством пользовался этим обоснованием. Неважно, что его трактат “Четыре книги об архитектуре”, то есть о непременно ордерной архитектуре, увидел свет после смерти автора, — важно, что он является автором цельной традиции, задавшей тон ее ходу на пару столетий и тем самым усомнившей талантливую находчивость последующих архитекторов. Вот почему Палладио есть обморок классической архитектуры. Архитектурный организм, выдуманный Палладио, бродил по Европе, попирая геологическое время, никак не призраком окаменелых пространственных отвлеченностей: занимая землю, он нагромождал настоящий камень, этот “импрессионистический дневник погоды, накопленный миллионами лихолетий” (О. Мангельштам). Вместе с идеями Палладио шагом его тяжелых колонн в архи-

тектуру Европы, уставшую от готики, вступала уверенность в завтрашнем, надежность и незыблемость. Не даром Иннио Джонс очаровал палладианским чтением античности Британию, где “Палладио” оказалось больше, чем в самой Италии: ордер был прочитан как манифест устойчивости — на площадях, в гуле монотонно-пластичных, но серо-холодных ансамблей. Палладио создал нержавеющую метафору, упростив целую художественную систему до размеров школьной азбуки. В классицизме стена понимается тектонически: верхняя часть давит на нижнюю, внутри нее трудятся силы тяжести, и эти невидимые отношения передаются логическими фигурами ордера. От этих сил, средневековыми привидениями живущих внутри стены, ордерная декорация получает мощь и силу, они будто перешагивают из стены в простенную колонну, наполняя ее материальностью и пластикой.

Палладио обращался не к римлянам, где ордер гнал чаще, чем говорил правду, он глядел на мраморы эллинов, где всё было голой правдой. В эклектичных зданиях раннего Возрождения, где стена — рисунок гусиным пером, тектонические силы не могли перетекать в простоволосый фасадный декор, и молчали, ожидая, когда в сознании зодчего проявится античное стремление к правде материала. Ордер Палладио если и метафора, то метафора тектоники, Дантова метафора; декор Альберти и Росселино — метафора римского лукавства, перенесенная на лукавую ухмылку звуличного Петрарки, кровожадных Борджиа, ростовщичество и геральдическую спесь. Президент Французской академии, теоретик и историк архитектуры Антуан Кампремер де Кенси писал про Палладио в начале XIX века: “он как будто задался целью показать, что все разумное в формах и пропорциях



Базлика, Виченца. Разрез и план



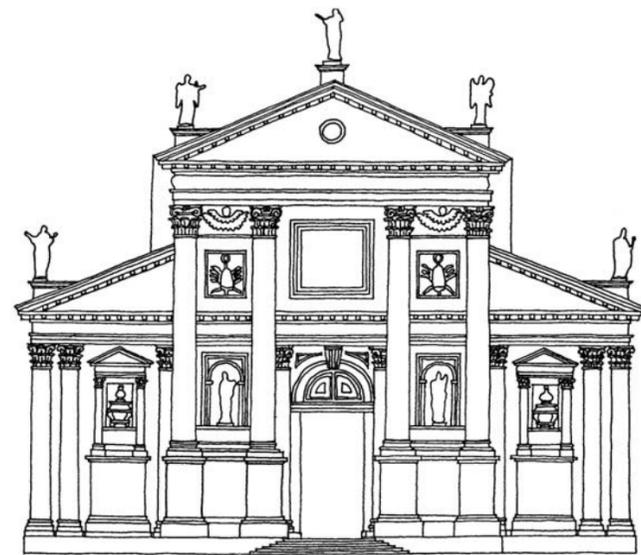
древней архитектуры годится для всякой эпохи и для всякой страны, с теми изменениями, которых не отвергали бы и сами строители древности. Он как бы поставил себе задачу сделать не то, что уже было сделано ими, но то, что они должны были бы сделать и сделали бы, конечно, если бы, возвратясь к жизни, стали работать для наших жилищ. Отсюда проистекает вполне свободное, легкое и находчивое применение ими планов, линий и украшений античности во всех родах архитектуры, к которым обращался его талант". Читаешь будто искусствоведом написанный некролог. Если исторический приговор Катримера де Кенси и верен, то в главном: как показывает творчество Палладио, он действительно стремился сделать в своем XVI веке то, что эллины и римляне не успели в силу разных обстоятельств сделать в свои века. Это был величественно непоправимый на территории Европы XVII–XIX веков ступор, в который было поставлено архитектурное творчество тех, на снисхождение или — не приведи, Господи, — понимание которых Палладио и не рассчитывал: упиваясь гармонией формологических сфер, он кивал на старину. Его архитектурные формы так же восходят к греко-римской античности, как козлиная песнь

(*tragos*) — к греческой трагедии: становленческие промежутки оказались значимыми. Но подлинное искусство всегда самоочевидно. Он разузнал ордерную микстуру эллинов и римлян, подумал немного, "построил по ней" (народу понравилось) и записал рецепт. "Четыре книги об архитектуре" (1580) — рецептурный справочник, дневник, живот архитектора, — как поваренная книга Елены Молоховец для господских гастрономических целей. Архитекторы черпали из нее, не будучи в силах сами понять, что нужно делать, когда сахар барокко расстворился в кофе географических открытий, а готика покрылась зеленой патиной выцветающих витражей. Британец Иниго Джонс через сорок лет привез эту книгу на север, россиянин Николай Львов, музыкант, стихотворец и маврит, через сто лет перевел ее на европейском востоке. Затем срисовывал и перепечатывал на "вологодской почве" Палладио рецепты под вкусы заимствованного вместе с французским языком классицизма. Если в самом слове "творчество" заложено представление о том, что появляется заново, внешательское палладианство, окаймленное березками или вязами, питаемая из других художественных истоков, творило совсем заново, — на чистом листе остав-

ля собственный архитектурный рецепт. Если бы Палладио знал о произведенном своим творчеством эффекте, то, будучи честным человеком, должен был бы пустить пулю в лоб (впрочем, я не помню, из чего стреляли в эпоху Возрождения): ведь неловко быть образцом, а ответственность в этом случае каждый раз навязывается человеку обществом извне. Наиболее выразительным объектом, выстроенным по проекту Палладио, конечно же, является вилла Ротонда ("Капра Вальмарана") близ Виченцы, хотя в самом городе он выстроил дюжину частных дворцов. Архитектор придумал Ротонду около 1567 года для кардинала Паоло Альмерико, строили ее долго, в 1580-м Палладио умирает, и работу в 1591-м заканчивает Винченцо Скамоцци — уже для Марио Капро (кардинал к тому времени тоже умер). Почему, собственно, "Ротонда"? Потому что симметрична, потому что в пейзаже (среди виноградников), потому что единофасадна — с какой стороны ни поглядишь, одно и то же. Совершенно ротондальный принцип построения композиции, только вместо круга в плане греческий крест. Вячеслав Локтев удачно назвал этот принцип тематическим монтажом. Действительно, архитектурно-композиционная тема

Ротонды разработана настолько кинематографично, что создается впечатление, будто Палладио на пятьсот лет превзошел изобретение синемаграфа. Понятно, что архитектурная идея Палладио, начиная от вичентинской "Базлики", сразу принесшей ему заказчиков, и завершая Ротондой, развивается из плана, а жилище как таковое мыслится им как логическое группирование "плановых" клеток. Правда, многие здраво мыслящие, но тем не менее восхищенные современники и ближайшие потомки дивились, можно ли по-настоящему жить в этом здании: не холодно ли зимой? Гёте был в Ротонде в сентябре, а в сентябре прохладно. Не стоит забывать, что это загородное, а не постоянное, летнее, а не зимнее. Демисезонность ему ни к лицу, хотя Тоскана — территория умеренного климата. Зачем же было одному мастеру упрекать другого мастера в профанации? Нет, дело в другом. Гёте оценивал Ротонду не как произведение искусства, а как произведение архитектуры, в котором художественное для него отступило на второй план по сравнению с функциональным. Неужели немец Гёте был первым новоевропейским мыслителем, который здравомысленно и последовательно вы-

водил архитектуру из семьи искусств, и первым, кто ему помог в этом логическом деле, был итальянец Палладио? Пожалуй, планировочная и фасадно-композиционная симметрия Ротонды вполне дает повод для такого профессионального заключения. Простые платоновские тела, составившие объем Ротонды, подтверждают гипотезу. Но, кажется, об этом еще не писали. Писали о другом: о "месте человека во вселенной". Восточная колоннада Лувра работы Клода Перро (брата знаменитого сказочника и королевского министра по делам строительства Шарля Перро), "сделавшая эпоху" в архитектуре следующего за Палладио XVII века, была бы, пожалуй, немыслима без Ротонды, где в значимую пространственно-планировочную точку были сведены все интенции греко-римской древности, помноженные на рационально воспитанный вкус и культурную прагматику зрелого Возрождения. Фасады Ротонды живут обособленной от планировки, но температурно правильной жизнью, самостоятельной и полноценной, если температуру мерить не по Реомюру (Фаренгейту или Цельсию), но меркой качеством полученного продукта, как архитектурного организма. В бессмертном, как и его постройки,



Церковь Сан Джорджо Магжоре, Венеция

архитектурном трактате Андреа Палладио писал, что "древние римляне строили свои базилики для того, чтобы люди и зимой, и летом имели место, где собираться и с удобством обсуждать свои тяжбы и свои дела". Учтя этот добрый опыт, мастер намеренно строил жилище не так, как общественные здания: ведь для каждого овоща свой фрукт, свой посетитель и своя тяжеба. И все равно получилось не так, как у всех (строят многие). Здание притягивает не как архитектурная форма, но как форма художественная: не как форма бытия, но как форма воздействия. В этом его сугубо ренессансное самоощущение, наблюдаемое любознательным объективом, изобретенным, как и кинематограф, несколько позже. Монтажные схемы Палладио — параллель к билингве гуманистов. Латынь и итальянский, отприходованный Дантом в "Божественной комедии" — будто греческая и римская архитектурная традиция, переосмысленная Палладио. Элитарность и открытость — главная пара несомнимых категорий Возрождения, которые архитектору удалось все-таки совместить в архитектурной форме: для жилья и для зрелища. Монтаж архитектурной формы, к которому прибегал мастер, это не столько профессиональный кон-

формизм, малопривычный в XVI веке, сколько вариация на классическую тему, разыгрываемая вручную и очень честно. Если Надежда Смолина, хороший современный архитектор, видит в этом черты карнавальности (чем не кинематографичности?), то это, пожалуй, лишь дань обрванной концепции Бахтина. Нельзя забывать, что Виченца связана с Венецией, а это ответственно. Собственно, в Виченцу попадаешь из Венеции. Виченца противопоставляет злобной лагуны приморско-патриархальной своей соседке не только пушистую зелень холмов, уверенную твердость суши, испещренную пиниями и кипарисами, но и одностилье каменного облачения городской ткани. Учась у Венеции (да и не только у нее) строить городской дворец для собственно венецианской же знати, Палладио переосмыслил его форму, смело противопоставив одного себя как мастера целой веренице средневековых улочек, разделенных каналами и созиженных на свинце иными мастерами, не менее гаровитыми. Какофонический дух Венеции Палладио обуздал в Виченце упряжкой трезвой логики и внятным эскизом в сторону древних. Вот тогда-то и появилась пресловутая ренессансная свежесть: архитектурные формы заговорили на правиль-

ном тосканском наречии, без венецианского многонационального суржика. Это же надо: самый рационалистический из мастеров Ренессанса (без "слез восхищения") множественно строил странные, эклектичные здания неподалеку от самого иррационального из городов Европы! Может, потому он смог на протяжении почти четырех столетий выжить среди "смертной любви" заказчика и архитектора, более других будучи понятным для последующих поколений. Палладио — не только обморочник, но и дивное просветление истории архитектуры. Согласитесь, странное дело: Палладио был новатором в загородных виллах и традиционалистом в городских, но восхищенные историки ему это "забыли", потому что постройки Палладио как таковые, с их неправильностями и правильностями, — каменная кожа Возрождения и "выпрямительный вдох" европейской архитектуры. Сам того не ведая, он был чрезвычайно уплотненной звездой: так тяжел, столь значителен, что мощь и уплотненность наследия, оставленного им на земле, как бы изгибает ход испускаемых другими зодчими лучей архитектурной мысли. До сих пор его проекты и постройки определяют ритм архитектурного пульса.



Новый Колизей. 1935-1960. Архит. М. Пьяченцини

АРКА. ДВЕРЬ. ОКНО

Эти архитектурные символы с их "расширительными" пространственными парами — Арка и Мост, Дверь и Портал, Окно и Витраж — объединены общей темой проема (по отношению к форме пространства) и со-общения, коммуникации (по отношению к архитектурной функции).

Удивительным образом сложилось так, что о них обо всех, по крайней мере, об одном элементе из каждой пары, мне уже довелось рассуждать в жанре более необязательном на страницах журнала (см.: о мостах — А.С.С № 6 '2003; об окнах — А.С.С № 4 '2003; о дверях — А+С № 2 '2007). Настал черед жанр ужесточить, двигаясь в сторону функционально-семиотической проработки каждого "корневого" понятия в ряду Арка-Дверь-Окно.

3. АРКА И МОСТ

3.1. Три в одном

Арка есть троица: две пяты и замок. Арка это преодоление "раздора" балки-двоицы. Об этой объединяющей особенности арки, применительно к циркульным конструкциям античности и Возрождения, говорил Леонардо: "Арка ни что иное, как сила, вызванная двумя слабостями; ибо арка в строениях состоит из двух четвертей круга, каждая из этих четвертей круга, очень слабая сама по себе, стремится упасть, но, сталкиваясь в своем падении друг с другом, две слабости превращаются в единую силу" (Леонардо да Винчи. Суждения о науке и искусстве. — М., 2001. — С. 563).

3.2. Из кирпичной нужды

С момента своего культурного, то есть профессионально отретелированного возникновения, арка всегда балансировала на грани, точнее, — на переднем крае строительного искусства. Если у древних египтян, армян и при Митридате Евпаторе своды перекрывали выступающим камнем, то уже в Месопотамии (III тыс. до Р. Х.) стали использовать распорный клинчатый свод — образцы в царских гробницах Ура. При наличии только кирпича, казалось бы неказистого и малоразмерного материала, строителям удалось перекрывать все большие и большие пролеты, неподвластные балке. Впоследствии эта "побежденная слабость" позволила творить чудеса инженерного искусства и римлянам, и мастерам готики, которые обуздали распор аркбутаном, вплоть до самонесущей железобетонной арки дня нынешнего.

3.3. Соединяя берега

Главная пространственная функция арки — со-единять две точки. Задача, применимая как для возведения здания, так и для соединения берегов. Поэтому самым впечатляющим воплощением арки становится мост. Многократно повторенная, она дает чудо античного цирка, виа- и акведука: широко известные Колизей, Пон-дю-Гар или,

менее известный, самый глинный акведук античности — более 10 км! — от Храма Воды в предгорьях Атласа до окрестностей Карфагена (современный Тунис).

3.4. Слагаемые арки

В арке обычно выделены пяты — точки стояния, и замок — точка соприкосновения двух полуарок. Пята вполне формально может отбиваться каким-нибудь необязательным карнизом или опорным элементом для кружал. Замок — точка соприкосновения двух полуарок. Пята вполне формально может отбиваться каким-нибудь необязательным карнизом или опорным элементом для кружал. Замок — точка соприкосновения двух полуарок. Пята вполне формально может отбиваться каким-нибудь необязательным карнизом или опорным элементом для кружал. Замок — точка соприкосновения двух полуарок. Пята вполне формально может отбиваться каким-нибудь необязательным карнизом или опорным элементом для кружал.

3.5. Триумфальная арка

Изоощренного мастерства арки достигли римляне. Поскольку они были людьми военными, пользовались циркульной формой, возводить которую было совершенно просто и удобно при помощи кружал: в центре — гвоздь, а в качестве радиуса — доска, ловко указующая направление каждого кирпича в арочном своде.

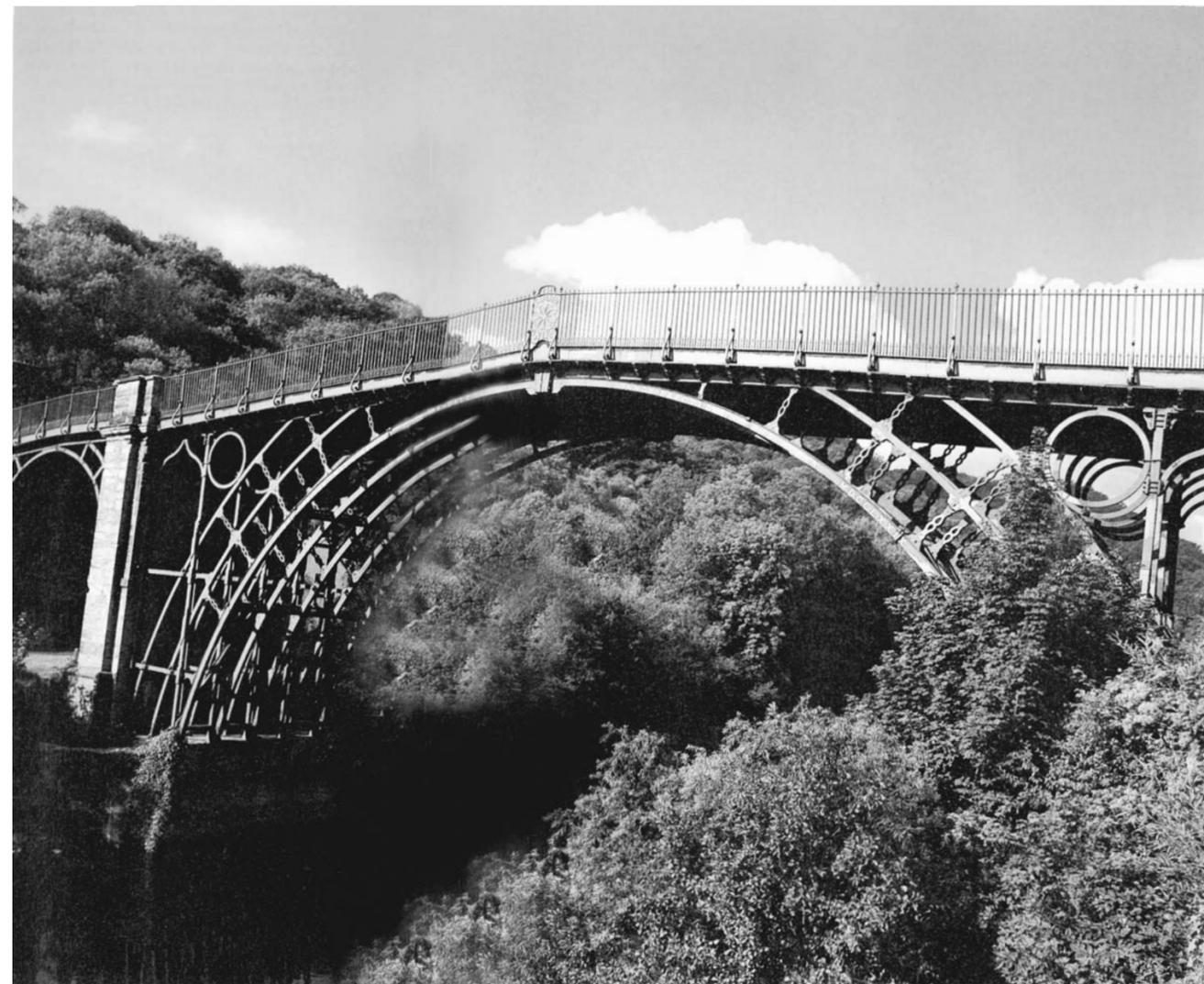
Поскольку такая незамысловатая циркульная фигура позволила безопорно перекрывать пространство, несоизмеримое с глинной архаической балки, и поднять в воздух тонны камня, городская арка превратилась в особую типологическую единицу, а ее сооружение стало главным градостроительным знаком экстраординарного празднования — триумфа. Арки Тита и Константина в Риме неколебимы до сих пор, а их "римейки" считает за честь содержать всякая имперская столица.

3.6. Самые-самые

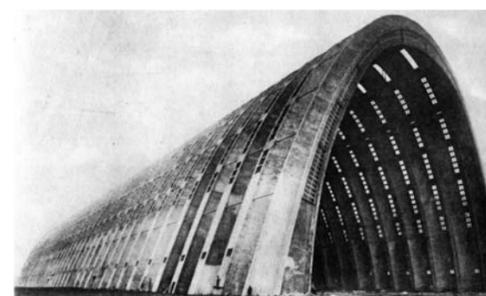
Самые известные триумфальные арки Нового времени: на площади Карусель и на площади Звезды в Париже, на Вашингтон-сквер в Нью-Йорке, на Кутузовском проспекте в Москве, а также в Санкт-Петербурге и Лондоне и во многих других европейских столицах.

С арочными мостами еще сложнее, поскольку все их перечислить просто невозможно. Поэтому назовем самые "знаковые". Каменные: мост в Санане (1192 г.), Мост Возрождения в Венеции (XVIII в.). Бетонные: мост Аррабига в Порту (1963 г., 270 м), Крк I в Хорватии (1980 г., 390 м), Вангсианг на р. Янцзы (1999 г., 420 м). Стальные: мост через Сиднейский залив (1932 г., 503 м), Здаков на озере Орлик в Чехии (1967 г., 330 м), Новый мост на р. Горж в США (1978 г., 518 м).

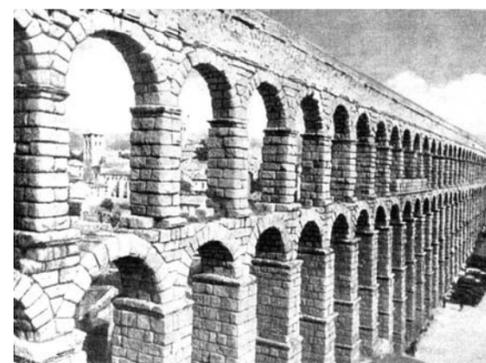
Самые выдающиеся в истории арки здания построены на бесконечном этом арки умножении и очищении приема, как в античных цирках, так и в современной их перелицовке, например, в Муссолиниевом "Новом Колизее" (главное здание Всемирной Римской выставки EUR, архит. М. Пьяченцини, 1935-1960 гг.).



Чугунный мост на реке Северн в графстве Шропшир, Англия. 1779-1781, архит. Абрахам Дерби III, инж. Томас Фэрнол Причард



Элинг дирижаблей, Орли близ Парижа. 1920. Инж. Э. Фрейссине



Акведук в Сеговице, Испания. I-II вв.



Арка Тита в Риме, I в. (по Джакомо Бароццио да Виньола)

6. ДВЕРЬ И ПОРТАЛ

6.1. Магический септениер

Дверь — переход в иное бытие, в другое положение вещей и состояний пространства. Если физически это не так, то дверь равна простому проему. Если это не так идеологически, то дверь, которая не обеспечивает перехода "в другое", можно с равным успехом заменить декоративной панелью, "холстом в коморке Папы Карло". В отличие от арки моста, по которой можно беспрепятственно перемещаться, или от оконного проема — в него можно беспрепятственно глядеть, дверь в ее абсолютной функции предполагает как проникновение сквозь проем, так и преткновение о порог и полотно двери. Поэтому дверь о двух функциях. Первая есть преодоление: без стены нет двери. Вторая — восстановление преграды: засов и замок.

Дверь, как арка, кратна трем. Потому что главная ее роль — соединить / разделить пространство, например, внешнее и внутреннее, репрезентативное и интимное. Пространство с различающимися функциями, с различными процессами или разными обитателями. Латинский бог порога, двуликий Янус, амбивалентен. Замок же, третья точка, — сам бог или сама дверь.

И, как окно, дверь кратна восьми. Потому что в материале стены она всегда о четырех сторонах: балка, порог, две стойки. Причем эти четыре ее стороны отображены зеркально как внешняя и внутренняя сторона дала.

Поэтому дверь есть трансцензус, переход, то есть — шесть. Латинская porta, ворота, как правило, о шести петлях — две поворотные и одна замочная на каждой створке ворот.

6.2. Дерево двери

Модернистское решение двери, как и любой другой символической архитектурной задачи, часто обходит классический образец как незначимый и скучный, возвращаясь к архаическим "задвигкам", "диафрагмам" и "затычкам", но уже — из стекла, полимера и нержавеющей стали.

Первоначально дверь это пересекающий путь в пещеру каменный жернов или прикрывающий первобытную наготу намета кожаный полог, или японская перегородка в виде засова из рисовой бумаги. Но обычные двери, о петлях на оси, родственны воротам от слова "ворот", "поворачивать". И традиционный материал дверного полотна — дерево, которое более прочего годится для многократного осеверачения. Подтверждением служит этимологический резонанс: дверь-древний-дерево-древо. "Конечно, ее можно обить бронзой, медью и броней. Можно даже заменить металлом, картоном или стеклопакетом. Но альфа и омега дверной классики, ловкости в руке и на ощупь глазом, особой человечности обитаемого городского пространства и интерьера остается дверь деревянная" (Б. Е. Двери Гаграмета // А+С № 3 '2007. — С. 125).

6.3. Дверь как П

Проясняя пространственное alter ego каждого из архитектурных символов, мы в первую очередь задаемся вопросом о "градостроительной роли" элемента. Каково же градостроительное обличье двери? Конечно — портал (латинское ее имя, но с привкусом "ворот" и "вход"). Архитектурная функция портала — указать на самую возможность перехода в определенном месте. Портал есть знак двери. Знак, иногда вырастающий до масштабов целого сооружения. Так, каждый входной пилон в египетском храме Среднего Царства — гипертрофированный портал, олицетворяющий одновременно и стену-препятствие, и ее преодоление, поскольку в симметрическом центре портала-пилона всегда, как горное ущелье, покоится проход.

6.4. Из чего состоит

Классицистический палладианский портал обложен ордерными лопатками и обломами, как селедка луком. Однако куда интереснее он-

тологически неизбежный набор элементов, оснащающих вход. Назовем их в логическом порядке: 1) подход, 2) портал, 3) дверь, 4) порог, 5) проем, 6) вестибюль.

Подход, или подступ ко входу, традиционно решается в виде проступа — несколько ступенек и навес под парой колонн. Народная регуляция — крыльцо. Торжественный античный вариант — портик с четным счетом колонн.

Собственно портал — это обрамление двери, часть стены и погружение в ее массив. Портал — проекция портика на стену, когда сандрик выступает в роли миниатюрной модели большого фронтона. Историческая квинтэссенция портала — перспективный с циркульными архивольтами романский вход, изображающий метафизическую мясорубку, воронкой засасывающий прихожанина. Готическое воображение безудержным скульптурным многословием настойчиво отвлекает закланного на поглощение от ужаса перехода. Поэтому архитектурно романская "воронка" многократно честнее стрельчатого готического "кокошника".

Дверь помимо преграды выполняет функцию знаковую. Памятуя о своем деревянном происхождении, она часто имитирует филенки, не будучи деревянной, ячейки коих заполняются назидательными сюжетами, как, например, в знаменитых бронзовых дверях Лоренцо Гиберти в Санта Мария дель Фьоре.

Порог — начало отсчета вовне и вовнутрь, в современных условиях — вещь почти неуловимая, технологически растаявшая в поверхности пола. Он "стяжка", элемент, единящий дверное полотно и собственно проем, наиболее отчетливо проявляясь в незамысловатой столярке "дверной коробки".

Проем — то, ради чего и затевалась вся эта пиеса. Контурам тождествен двери, являя собой ее негатив. Для входа достаточно одного проема, но, наследуя форму ворот о двух створках, арка входа в литургически совершенных решениях имеет два дверных проема, разделенных импостом: вход и выход.

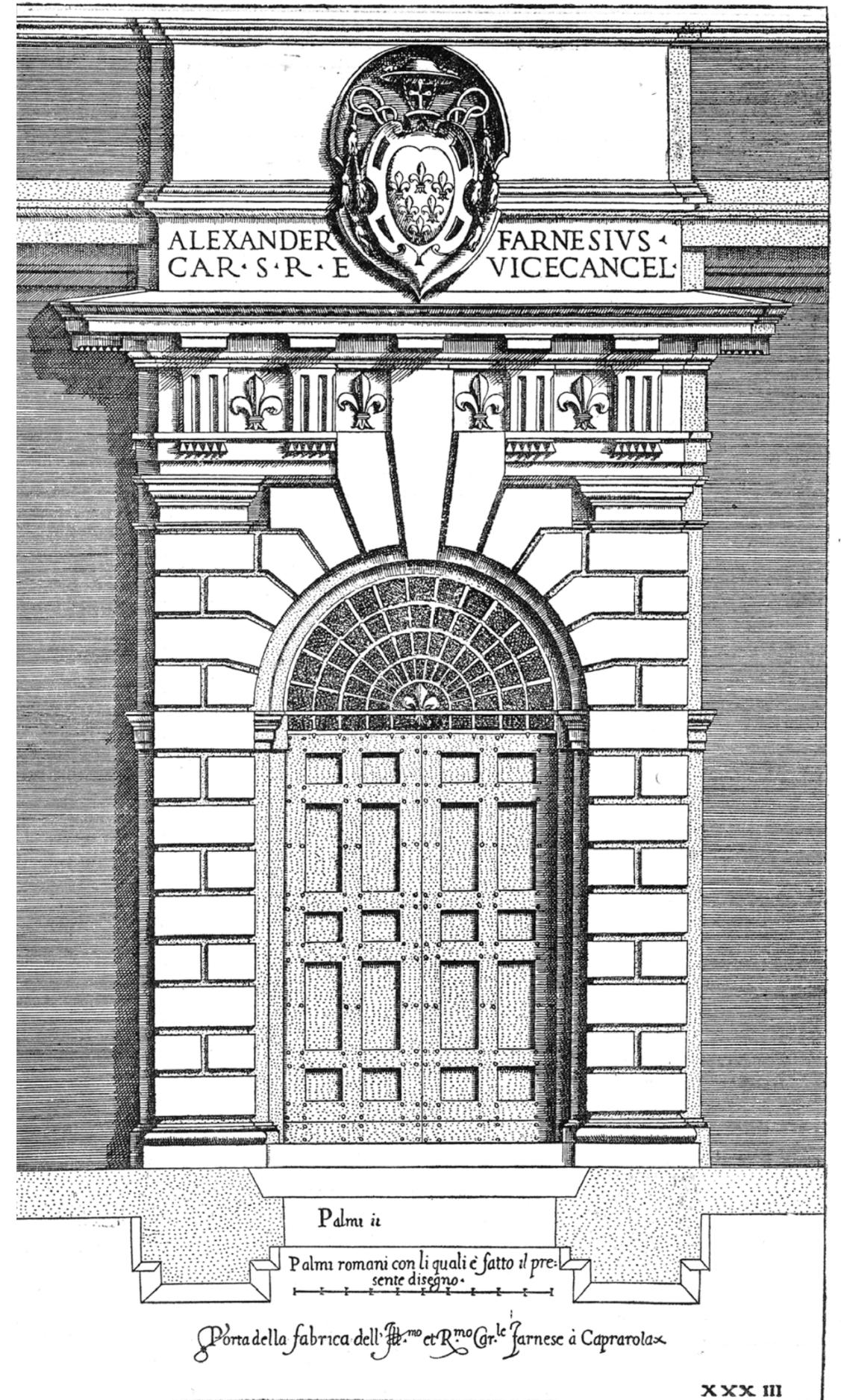
Вестибюль же — иное бытие двери, как обратная сторона Луны. Завершение входа представляет собой смысловую симметрию портику. Климатическая взвешенность Средней полосы предполагает сени равновесными крыльцу.

6.5. О размере

Дверь означает предостережение и обещание о другом. Внешний облик ее служит указателем на род отношения, которое можно за ней и благодаря ей получить. Синяя дверь Медины обещает прохладную сень. Дверь, обитая дерматином с паклей, сулит тепло изразцово-печки. Еще более важна высота: дверь в рост человека — уничижение; в 1,2 роста — чистая функция; в полтора-два — особый респект; в три роста и более — величие небожителей и скоропреходящесть человека. Пропорция портала по отношению к фасадной стене сообщает о степени общественной, "идеологической" нагрузки здания.

6.6. Порто о'Порто

Дверь и портал как синтетическое целое наиболее ярко моделированы на берегах Средиземноморья. Синяя "жилая" дверь на белой стене. Античный портик общественного здания, приспособленный для многих. Перспективные входы романских церквей, обещающие "иное". Велеречивые скульптурно-портальные композиции: от готических соборов провинции Иль де Франс до гаудианской Саграда Фамилия. Многократное повторение знаковой портальной формы в сценическом заднике театра "Олимпико" в Виченце А. Палладио совершенно неожиданно изобразило не живописным, но архитектурно-структурным способом столь чуждую всем возрожденческую перспективу, породив феномен анфилады. В этом отношении Средиземноморья действительно родина не только "портальной", но и европейской архитектурной формы вообще.



Портал постройки Светлейшего и Досточтимейшего кардинала Фарнезе в КапRARоле (по Джакомо Бароццио да Виньйола)

8. ОКНО И ВИТРАЖ

8.1. Виг на небо

Окно — самый отвлеченный и необязательный элемент строительства: классические греки в нем не нуждались, равно как не нуждаются в нем современные музеи и гипермаркеты. Изначальная функция окна совершенно созерцательная, как виг на небо. Даниил Хармс даже придумал монограмму "окно" J по имени любимой, Ester: "я называл ее окном, сквозь которое я смотрю на небо и вижу звезды. А звезду я называл раем, но очень далеким" (Д. Хармс. Полет в небеса. — Л., 1991. — С. 35). В этом знаке сочетается и аллюзия бесконечности, и число восемь. И здесь я на все сто соглашусь с Хармсом, окно это восемь.

8.2. Стекольная технология

Окно существует для освещения и смотрения. Поэтому главный строительный материал, определивший исторические превращения окна, — прозрачное стекло из кварцевого песка. Стекло плавил в Древнем Египте. В III веке до Р. Х. в Александрии открылся первый стекольный завод. Процесс был трудоемким, и прозрачная лепешка на протяжении двух тысячелетий не превышала в поперечнике одного фута. Отсюда произошла экономная круглая форма проемов в римских и византийских оконных рамах, которые можно созерцать в термах Иераполиса или в дравнерусских храмах XI века. Отсюда традиционная форма главного окна средневекового собора — большая круглая роза на западном фасаде, собранная из небольших, но дорогих кусков стекла. Глядели тогда через проемы вовсе неостекленные, прикрывая их чем не попадя. В XVIII веке технология производства плоского и совершенно прозрачного стекла произвела настоящую революцию. Стеклопакет уже к середине XIX века позволил создать восьмое чудо света — Хрустальный дворец в Лондоне, состоявший из сплошных окон. На самом деле Дж. Пэкстон просто смаштабировал теплицу до объемов выставочного манежа. Однако окончательно нарушил дискретность окна-монады Ле Корбюзье, провозгласив принцип ленточного остекления в 1930-е.

8.3. Всевидящее око

В то время как дверь неизбежно завязана на физику, на греческий фюсис, телесность, то есть преодоление физическое, а само имя окна указывает на "око" и предназначено не только и не столько для (процесса) осветительного, сколько для (дела) созерцательного и, значит, умозрительного. В рамках литургической уместности отметим: именно в ипостаси витража окно максимально воплощает свою визионерскую сущность. Готический витраж рассказывает об устройстве неизъяснимого, служит божественной эманацией, объясняя природу света в "спектральных" терминах, как объект метафизический. И как объект градостроительный — витражная роза главного фасада изображает недреманное Всевидящее око в масштабах площади и города в целом. Вот весьма красноречивый комментарий о "свете невечернем" представителей цеха виноделов, собравших средства на витраж для собора в городе Ман в 1254 г.: "в то время как остальные цехи города пожертвовали в собор свечи, виноделы, желая увековечить свой вклад, справедливо решили, что свечи сгорят и угаснут, а свет витражей будет гореть вечно" (К. М. Муратова. Мастера французской готики. — М., 1988. — С. 160).

8.4. Анатомия лица

Окно уподобляют глазу. Всякому же глазу приличествует лицо — фасад. Брови — сандрик или просто козырек. Веки — занавесы, ставни и прочие современные роллеты. Ресницы — жалюзи. Зрительный аппарат с хрусталиком — все премудрости остекления. Импорт — переносица, а переплет — такая повествовательная вещь, как "выражение глаз". Зрачок здесь — одушевление окна, глазами глядящего из-

нутри наружу, на белый свет. Это красна девица в светлице, ожидающая суженого. Угол ее — подоконник с геранью, слеза — дождь за окном. Антропоморфизм окна замечен давно, гротескные лица-фасады со времен Возрождения по сей день (дом архитектора Кагзумаса Ямашита, 1974 г.) не устают появляться на свет. Неизменно рот-портал будет физически поглощать входящих, оставляя окнам созерцательно-метафизическую функцию глаз.

8.5. Форма глаза

Окно может быть любой формы. Ведь оно лишь прорешка "в небо". Но именно по форме его узнаете вкус, цвет и настроение века. Будучи формой необязательной, окно в пограничных ситуациях (как у моряков, в соборах и космических кораблях, то есть при общении с Богом) быстро сверживается к о-птимуму, становясь круглой розеткой и иллюминатором. В остальных случаях оно с легкостью приобретает абрис преобладающей технологии и господствующей моды, а потому и получает очертания самые разнообразные: окно вертикальное византийское, двухчастное венецианское, с квадратами фрамуги классическое французское, с поднимающейся рамой английское, с Т-образным переплетом и форточкой русское, горизонтальное корбюзьянское или на весь фасад — в стиле абстракциониста П. Мондриана. В массовых зданиях XX века окно скоро превращается в обезличенную клетку равномерной перфорации, как ячейка погосолнечника, стремящаяся к абсолютно плотной геометрической пропорции золотого сечения. Предельной повествовательности абрис окна достиг в творениях ар-нуво, фирменный знак которого — окно-подкова с дверью посередине. Завершает историю окна сплошное остекление с технологиями фасадных систем. Но собственно к окну, как к исключению из правила стены, "дом-глаз" имеет совершенно опосредованное отношение.

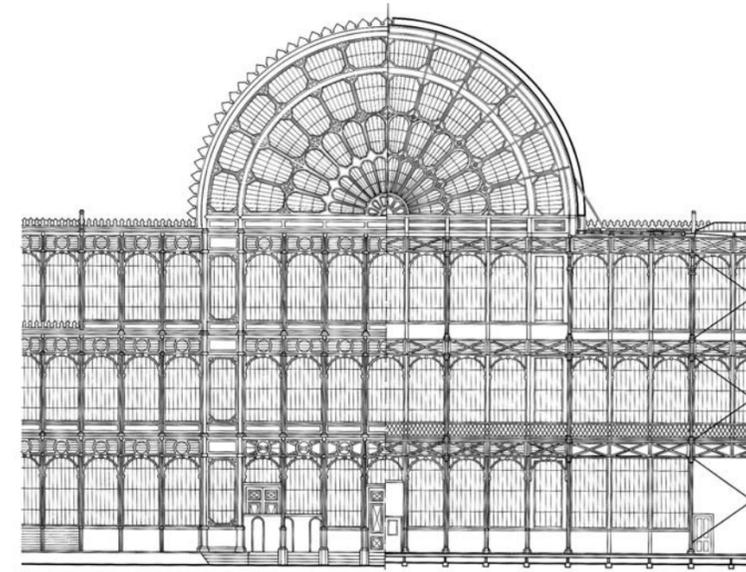
8.6. Образцы и "нетлѐнка"

В качестве исторических памятников, построенных вокруг окна, выделим всего четыре.

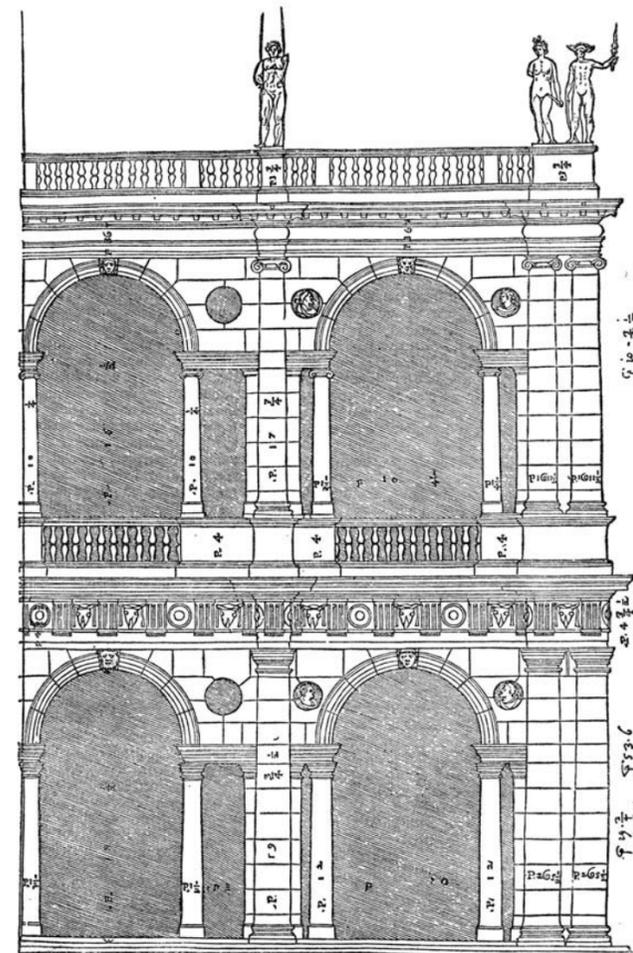
Римский Пантеон (первая четверть I в.) — храм всех богов — имеет единственный и действительно метафизический глаз в небо — девятиметровое отверстие в знаменитом кессонированном куполе, бросающее гигантский косо луч в зияющую тьму интерьера.

Готический собор в Страсбурге "Фрауенкирхе" (1276-1439 гг.) увенчан гигантской розеткой на западном фасаде. Ее диаметр 13,5 м. Она — символ Солнца о шестнадцати лучах. Каждый луч — парная стрельчатая арка с ажурным орнаментом из пяти- и четырехлепестковых соцветий. Эскиз окна сложил мастер Эрвин в окрестностях 1300 года. Базилика в Виченце (1549-1614 гг.) выдающегося мастера Ренессанса, которому в этом году исполняется 500 лет, архитектора Андреа Палладио. Порттик, окружающий базилику, набран из трехчастных арок, вошедших в историю как "окно Палладио". Сам мастер относил это сооружение "к самым большим и самым великолепным зданиям, которые только были сооружены с древних времен и по сие время" (А. Палладио. Четыре книги об архитектуре. — М., 1936. — Кн. III. — С. 43).

Капелла в Роншане (1950-1954 гг.) заслуженно оценозного архитектора XX века Ле Корбюзье дает образец окна как символ прободения стены и источник мистического света. Окно нарочито опрощено в ситуативный и разновеликий прямоугольник, противостоящий инертному массиву плоти. Корабль церкви смотрит на Божий мир: автор неразрывно связывал организацию капеллы с окружающим пейзажем, называя свое произведение "зрительной акустикой, выраженной в формах" (Ле Корбюзье. Творческий путь. — М., 1970. — С. 176).



Хрустальный дворец, Лондон. 1850. Архит. Дж. Пэкстон



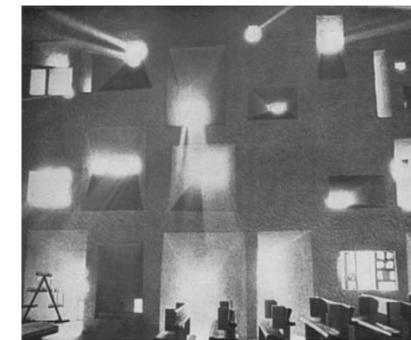
Базилика в Виченце. 1549-1614. Архит. А. Палладио



Пантеон, Рим. II век до Р. Х.



Канадский центр архитектуры, Монреаль. 1988



Капелла в Роншане. 1950-1954. Архит. Ле Корбюзье



Сербрук-колледж, 1993-1998. Atelier Pro

керамический горшок, или культура античного вместилища

Андрей ПУЧКОВ, академик Украинской академии архитектуры



Кратер / "Ваза Франсуа" из Археологического музея во Флоренции

*Трум-пурум-пурум-пурум-
Пурум-пурум-пум-пум!..
Вот горшок пустой,
Он предмет простой,
Он никуда не денется,
И потому горшок пустой,
И потому горшок пустой
Гораздо выше ценится!*

Борис ЗАХОДЕР

Поговорки "Не боги горшки обжигают", которую, кроме древних греков, приписать некому, тем не менее у самих древних греков не было. Ее выдумали позднее, и грекам приписали. И все-таки на родине наиболее близкой и известной нам керамики — в афинском квартале Керамик (где было много глины, а "глина" по-гречески — *keramos*) — горшки обжигали, конечно, не боги. Обжигали их "демиурги", творцы вещной повседневности, то есть ремесленники.

Платон писал про таких: "Демиург взирает на неизменно сущий эйдос и пользуется им как образцом при создании любой вещи, сообщая ей соответствующий ее назначению облик и приспособленность — тогда его произведение прекрасно, если же он берет образцом уже возникшую, а следовательно, обреченную на уничтожение, вещь, его ждет неудача" (*Тимей* 28 а). Платон был идеалист, а каждый горшечник с фантазией или без фантазии, глядел то на эйдос горшка, то на смастеренную кем-то вазу: на идею или на вещь. Теперь мы эту бесчисленную гончарную продукцию наблюдаем в музеях, восхищаясь или проходя мимо. А Валерий Яковлевич Брюсов в символическом запале даже сочинил об эгейских горшках специальное стихотворение:

*От грозных и огромных пифов
До тонких, выточенных скифов,
Амфоры, лекифы, фиалы,
Арибаллы и самый малый
Киликий, все — живое чудо:
В чертах разбитого сосуда,
Загадку смерти разреши,
Таится некая душа!*

ЧЕЛОВЕКООДОБИЕ ГОРШКА

Да, на некоторых глиняных изделиях для домашнего обихода демиурги, чтобы придать им голосистость, живость и театральность, от имени горшка писали всякие надписи. Например: "Я — килик Корака", "Я — Нестора благопитейный кубок", "Я —

приз за победу в Афинах", "Я — лекиф Татеи; кто меня похитит, ослепнет", "Я принадлежу Мелантию; кто кажет иначе, солжет", "Эксекий сделал меня отлично", "Здравствуй и купи меня" и т. д. Больше всего мне нравится надпись: "Выпей меня". Сколько бы исследователей ни изучало античную вазовую живопись (М. Колинзон, Г. Павлуцкий, Вл. Мальмберг, Б. Богачевский и др.), все обращают внимание, что надпись испокон веков сопровождает изображение — вероятно, с того времени, как вообще появилась письменность, первоначально слитая с изображением, но постепенно ему противопоставленная.

Приведенные выше тексты представляют не изображенную, но какую-то иную ценность, иначе бы неграмотные художники не пытались имитировать их бессмысленными буквосочетаниями (и таких примеров — бездна). "Значительная часть надписей на вечах, — отмечает Н. В. Брагинская, — делается от лица самой вещи, то есть вещи говорят через надписи. В период архаики и ранней классики на сосудах надписи делаются от лица всего сосуда, а в период классики надписи — это реплики от лица персонажей росписи на сосуде. Надпись звучит, а не созерцается, ее произносят и слушают, а не смотрят, потому-то она и выпадает из живописной композиции, располагаясь не в пространстве изображения, а на пустых местах" [1]. Виктор Шкловский полагал (правда, о надписях в немом кино), что плохи те надписи, которые соответствуют кадру, повторяют его, и плохи те кадры, иллюстрирующие надписи, и надписи, рассказывающие про кадр [2]. Здесь — примерно то же самое.

Недаром уже почти столетие антиковеды (Т. Вебстер, Эд. Фаль и др.) полагают, что для эллинистической вазы — это живые существа, которые говорят, ви-

дят и слышат, имея для этого необходимое: уста, глаза и уши; не менее живые, чем кариакиды и атланты, то есть вещи в форме живых существ и всевозможных, с нашей современной точки зрения, неодушевленных предметов, снабженных надписями от первого лица. В этом — подтверждение возможности для грека, чтобы "цветок мыслил самого себя": всякая ваза мыслит, слышит и говорит.

Самый факт существования таких надписей свидетельствует об одушевленности мира, каковым он представлялся древнему греку. Именно керамические изделия внесли в самый показ реального материала игровой момент приготовления этого реального материала. Грек научился в горшке составлять, смешивать и хранить природу.

Вся античная культура жива разговором и в разговоре, она — говорящая. И если мы хотим мысленным взором охватить это, прежде прочего мы должны силиться не столько увидеть, сколько услышать звук уже непонятной эллинской речи, стихавшей всюду лишь когда грек спит, речи, изливающейся на нас в каждом фрагменте и каменном обломке как "архивных документов" (текст деловых "бумаг" высекался на камне), населявших акрополи Эллады, так и целых архитектурных ансамблей, обретающих благодаря речевому звучанию собственный архитектурный голос, слытый с человеческим и от него неотторжимый. В миниатюре это представлено вазовой живописью. "В активное, игровое, действенное функционирование сосуда естественно вписывается и его «озвучивание»: обращение персонажей росписи друг к другу и к человеку, и человека — к росписи; разыгрывание сценок на вазах, общение через вазопись и посредством вазописи — говорящих картинок" [3]. Так или иначе "говорящие картинки" античного мира, доставшиеся в



Киаф / черпак
для застолий



Ойнохоя / кувшин для вина



Кратер / сосуд для
смешивания воды с вином



Пиксида / банка для
мазей и пряностей



Канфар / сосуд
для питья

качестве источника для исследовательских интуиций, — реальная возможность сформировать собственную модель самой античной культуры. Но все-таки, как спросил Плутарх в “Застольных беседах”: “Почему вино в сосуде лучше брать из середины, мед снизу, а масло сверху?” (VII 37 E). Кому интересно, пусть прочтет ответы разумных людей.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ГОРШОК

Демидур в переводе с древнегреческого — работающий на народ. Гончары именно на него и работали. Но голос прокуссии этого смешливого народа слышим мы. Так, от звучания горшка нам проще перейти к истории керамики.

Почти во всех книжках по античности мы находим картинки, переснятые с греческих ваз. Именно с греческих. Хотя керамика к времени древних греков тоже была вполне древней. Первые глиняные фигурки появляются в палеолите (ок. 27 тыс. до Р. Х.). К позднему времени относятся глиняные сосуды, в которых хранили воду и еду. В неолите распространяется обжиг: в разных частях Земли сохранились похожие изделия, неуклюжие, с отпечатками пальцев, большей частью открытых форм и с толстыми стенками. Первые сосуды имели острое или закругленное дно, размещали их между камнями очага. В позднем палеолите появляются сосу-

ды с плоским дном. Изделия даже украшают орнаментом: так керамика приобретает художество и превращается в важный археологический признак культур, которые нередко и называют по типу ее орнамента. В 6 тыс. до Р. Х. в некоторых регионах преобладает расписная керамика (самарская культура в Средней Месопотамии и знаменитая эгейская керамика). Появляется лощеная керамика высокого качества коричневых, красных и черных тонов. Керамические статуэтки в Эгейском (крито-микенском) мире прекрасно передают изящество не только девушек-кор, но и домашней утвари. Тогда же обожженную глину начинают использовать как строительный материал (ворота богини Иштар в Вавилоне).

В бронзовом веке в государствах Междуречья и Египта ремесленники пользуются уже гончарным кругом, — без него посуда получается хуже, — изготовление ее становится профессией наследственной. Благодаря открытию глазури пористые сосуды становились водонепроницаемыми, а разнообразные цвета и украшения, полученные с помощью цветной глазури, превращали керамические изделия в искусство. В Китае благодаря использованию качественной белой глины, каолина, уже во 2–1 тыс. до Р. Х. изготавливалась тонкостенная глазурованная посуда, а в древнем Египте во 2 тыс.

до Р. Х. даже появляется фаянс. Материковая Европа несколько отставала. Но именно грек создал понятие о керамическом времени и керамическом пространстве — он задал и даже рассчитал его движение.

Петр Вайль пишет о гревнем афинском квартале Керамик, что на северо-западе, в пределах и за пределами городской стены: “Здесь тихо, малоллюдно, можно взять сыра кассери с немейским вином и надолго развалиться под тополями, тревожат только шмели. Во времена Аристофана окрестности Керамика — от агоры до Дипилонских ворот — были районом «красных фонарей»: без фонарей, но с услугами обоих полов. Сейчас это одно из мест в Афинах, где возможно перемещение во времени” [4]. Возможно, Керамик получил название по имени героя Керама, сына Диониса и Ариадны, бога винопитийной фривольности, и дочери Миноса и Пасифаи, давшей Тезею золотую нить. Интерпретируя, можно запутаться в метафоре, и потому скорее всего керамика все-таки происходит от греческого *keramos* — глина и *keramike* — гончарное дело. (Еще корнесловили бы от слова Кера — крылатой богини смерти, схватывающей душу умирающего в момент исхода!) В каждом городе-полисе античного времени был свой “Керамик”. Например, в Херсонесе так называ-

ли район загородных гончарных мастерских: близость загородных глиниц — источников сырья нескольких сортов — и пресной воды — сделали это место ремесленно выгодным и удобным. Технология изготовления была простой, а спрос на изделия — значительным.

ГОРШОК ИЛИ АРИБАЛЛ?

Выше устами Брюсова мы упомянули много странных, но сладостных уху слов: пифос, амфора, скиф, лекиф, арибалл, фиал, килик. Можно продолжить: кратер, ойнохоя, гидрия, киаф, канфар, пелика, ритон. Это — не только склеенные их кусочков экспонаты современных музеев по разделу “античность” и не изделия “для красоты”. Для древнего грека горшки — ширпотреб.

Кажется, то, что у нашего человека сейчас стоит в гостинице серванте, предназначено для музейного экспонирования через тысячу лет: грек не любил сохранять домашнюю мелочевку, как позднее не хранили школьный букварь. Теперь букварь XVIII века — настоящий раритет так же, как и античный черепок. Мещанство народов во многом схоже. Негаром Сократ, как-то зайдя на афинский рынок, воскликнул: сколько же на свете вещей, без которых я могу обойтись. Но Сократ — человек редкостный: как нынче товар с древнегреческого базара. Тем не менее, археологи до сих-

пор не нашли ни одной безвкусы сделанной вещи, никаких “слоников на комоды”, никаких рабочие-крестьянских кичевых безделушек. Впрочем, форма это не внешность предмета, а закон, внутренняя сущность его построения, вместилец идеи. Поговорим об этом законе.

Эллин объединял в бытовой керамике четыре стихии, причем, делал это последовательно: земля (глина) разводится водой, из нее лепится изделие, которое сначала сохнет на воздухе (в эфире), а затем обжигается на огне. В средневековой Руси рукодельный процесс замеса глины называли творением, творчеством, и старое слово “зго”, глина, легло в основание слова “зочество”, сиречь — процесс создания архитектурной формы. Из глины же боги вылепили и первых людей: Афина сотворила Пандору, самую любопытную из женщин, а хромой Гефест обжег ее на огне, чтоб отомстить людям за Прометеев огонь. Ставшая женой Эпиметей, Пандора зачем-то откупорила выганный ей на хранение пифос с разными бедами, и спохватилась лишь, когда под крышечкой осталась надежда — последнее из зол, припасенных богами для людей.

Немного из керамических сосудов были только украшением квартир — например, подношениям богам. Прочие служили по прямому назначению: в застолье, в чулане, для функций “поутру”. В богатых предпочи-

тали металлическую утварь: она билась труднее. Но металл был дорог, дерева в Греции мало, а хорошей глины — много, особенно в Аттике, где и изготавливались самые лучшие вазы. В глиняных домах люди жили с глиняной посудой. Город вмещал храмы и дома, дома вмещали людей, люди вмещали в керамическую посуду питье, приправы и земные плоды, а себя наполняли миром богов и героев.

Известны три способа изготовления керамических горшков. Самый древний — лепка вручную, затем — на гончарном круге, со временем — с помощью формочных штампов-парадигм, клише-негативов.

Ваза, ставшая в Новое время общим обозначением любого античного сосуда, отличалась эллинами от чаши, кувшина, ритона и урны. Кувшин, таинственно темное местилец, снабжался ручками, был обустроен широким горлом и предназначался для черпания и застольного разливания вина (гидрия, ойнохоя, киаф). Для смешивания вина с водой или застолья пользовались открытыми чашами с большой внутренней поверхностью (кратер, скифос, килик, канфар). Сакральными считались исключительно высокие вазы, вытянутые вертикально, в отличие от плоских, горизонтальных чаш (лутофор, лекиф, алабастр). Они чаще других использовались как погребальные урны: оставшиеся после крема-

ции кости собирали в такие сосуды и предавали земле. Особо защищены и прочными были сосуды-хранилища (стамнос, пелика, пифос). Ритоны, сделанные из черепов или рогов жертвенных быков (или из глины — в подражание этим формам), были посудой ритуальной.

На русский язык благозвучные названия эллинской утвари “переводятся” просто. Пифос — глиняная бочка для хранения припасов, порой огромная, до двух метров высотой; она была почти яйцо-шарообразная и большая, именно в такой, по преданию, жил сумасшедший мудрец Диоген Синопский. Амфора — бочонок поменьше и с ручками: для перевозки и переноски вина и оливкового масла, но не для хранения их. Гидрия с тремя ручками — ведро, в котором женщины на головах носили из родника воду. Колоколообразный кратер — смеситель, в нем смешивали вино с водой по довольно трезвому греческому обычаю 3 : 1 (и чтобы обеззаразить воду гнилостных афинских колодезцев); от него пошло название жерла вулкана за сходство с широким раструбом. Ойнохоя (от греч. *oinos* — вино) — кувшин с тремя устьицами, чтобы можно было наливать вино (лат. *vinus*) сразу в три чаши, что очень рационально. Киаф — черпак на глиняной ручке, позднее он делался из бронзы, чтобы не биться в нетрезвой руке. Килик — блюдце на ножке, из которо-

го пили вино (лучшие из греческих — фалернское, цекубское, массикское или хиосское). Фиал — чашка без ручки (отсюда — узбекская пиала). Скиф (скифос) — не безязыкий степной гитарщик времен переселения народов, а чашка с ручкой. Канфар (“жук”), атрибут Диониса, — кубок с вскинутыми, как крылья, фигурными ручками. Ритон — кубок, имеющий форму звериной морды. Для масла, которым натирали тело (эрзац наших духов — изобретение французских проститутток), были придуманы “флаконы”: стройные лекифы в виде маленьких амфор и пузатые арибаллы в виде маленьких пифосов.

Представьте, как трудно было выучить, скажем, римлянину древнегреческий язык, чтобы в обиходе не перепутать один предмет с другим! Потому древний римлянин древнюю Грецию уважал, хотя оба не знали, что они древние.

КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ

Расписная древнегреческая керамика сказала на развитии всего мирового декоративно-прикладного искусства. Так, историки выделили два типа росписей по керамическим продуктам. В VI в. до Р. Х. складывается так называемый чернофигурный (чернолаковый) стиль, при котором силуэтные изображения наносились черным лаком на желтую или красную глину, детали одежды, орнаменты вы-

полнялись белой и пурпуровой красками, и роспись строилась на выразительности черных силуэтов, очерченных тонкой линией. Делали рисунок так. Краской, приготовленной из глины, воды и древесной золы, на влажный сосуд наносили рисунок; линии, которые должны были остаться терракотовыми, процарапывали стилем; сосуд закладывали в печь. В определенный момент печь наглухо закрывали, происходила реакция, и сосуд становился черным. Затем температуру понижали, печь отворяли: покрашенные места оставались черными, а непокрашенные — «глиняными». Поверхность сосуда заливалась лаком. Чуть позже появилась краснофигурная вазопись, сохраняющая натуральный цвет глины в изображениях фигур при заливке фона черным лаком. Эта техника давала деминургу возможность детализировать формы, передавая естественность фигуры. Второй прием был практичнее: во-первых, потому что по светлому можно было выписать больше мелочей (чернофигурные головы можно было изобразить лишь силуэтом в профиль, а краснофигурные и в фас), во-вторых, потому что когда весь фон черный, больше поверхности покрыто водонепроницаемым лаком и сосуд лучше держит жидкость. Греки отнюдь не были лишены вкуса. И практически. Впрочем, Г. Вельфлин назвал бы эту технику барочной, надуманной, и потому архаическое чернофигурье, отражающее почвенное единение поверхности и рисунка, сохранился в Элладе больше краснофигурного. Так, у амфор, кратеров и ойнохой расписывались бока, у блюдец-киликов — донышки. Темой росписей были сначала мифологические истории, затем сцены из комедий и бытовые сценки, в основном застолья: деминург с приятством изображал веселых сограждан, раскинувшихся на ложах и подносящих к губам

такие же килики с вином. Отсюда и появление надписей. В классическое время, в эпоху Перикла, афинские гончары делали и белофонные сосуды с цветным рисунком — лекифы. На них чаще изображались встречи живых с упокоившимися и, наполненные жертвенным маслом, они до сих пор обнаруживаются в некрополях. Завершением долгого пути развития расписной греческой керамики считают 317 г. до Р. Х., когда Деметрий Фалерский издал установление, запрещающее роскошь. Совсем бытовая же керамика практически не сохранилась: битыми черепками рассеяна она по Элладе, и приносит только археологические плоды. В Эрмитаже есть ваза, на которой изображены мужчина, юноша и мальчик, показывающие взглядами и жестами на ласточку в небе и переговаривающиеся надписями: «Гляди, ласточка!» — «Клянусь Гераклом, правда!» — «Скоро весна!» [5]. Здесь был понят закон построения пространства в человеческой психике. Сюжетное искусство отделилось от слова, и не только в истории греческого театра величайшие мастера нескольких поколений могли встретиться вместе, но и мастера греческой застольной утвари.

СМЫСЛ ГОРШКА

Греческой керамике, за неимением образцов греческой живописи (дошедшей только в описаниях Плиния Старшего да Геродота), мы обязаны нашему знанию о том, как греки рисовали, отражая мир. На этих картинках много занимательного. Мне кажется, их можно сравнить с современными туристическими фотокарточками или открытками: картинку разных событий. Ведь простой грек не мог заказать портрет или фотографию, купить книжку «с картинками», и потому вынужден был довольствоваться тем, что ему предлагали на базаре.

Но чтоб деньги не пропадали на безделушки, картинку наносили на полезный в хозяйстве предмет. По этим изображениям можно было освежить в памяти мифологический сюжет, поглядеть на какую-нибудь скабрёзность или заглянуть в скульптурную мастерскую. Все это было поучительным и назидательным.

Конечно, после такого роскошества римская керамика не могла гостить гревнегреческих высот, но тоже оставила след в керамическом искусстве. Может, потому, что римляне были менее романтичны, чем греки. Не роспись, но рельеф был излюбленным приемом мастеров Аретия — центра изготовления керамической посуды Вечного Города. Здесь были широко распространены сосуды с рельефным орнаментом, покрытые прозрачной глазурью. Римские строители широко применяют керамику и делают из нее даже сложные архитектурные детали.

Потому даже если не боги горшки обжигают, а горшечники (а греческие горшки были вазами), горшок все равно — самое домашнее, уютное, его увозят на ПМЖ в заморские страны наши пожилые хозяйки. Это было «самым-самым» особенно в эпоху, когда не было книг (а переписанные от руки свитки стоили дорого) и другой домашней утвари, и потому горшок старался говорить своим голосом (как каждая матрешка имеет свое лицо, даже политическое), и потому он предназначался для отговора. И потому в нем хранили домашние сокровища — как полоумный Эвклион из пьесы Плавта «Горшок» («Aulularia»), и потому мы так ценим эти незатейливые остатки древнего мира. Ценим их до такой степени, что даже ночные вазы эпохи Людовика XIV в Лувре действительно принимаем за «чаши для фруктов», как о том сообщают лукавые музейные таблички.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Н. В. БРАГИНСКАЯ. Vox gei: Надпись и изображение в греческой вазописи // Культура и искусство античного мира: Материалы научной конференции в ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1979 г. М., 1980. С. 45–46.
2. В. Б. ШКЛОВСКИЙ. За сорок лет: Статьи о кино. М., 1965. С. 63.
3. Н. В. БРАГИНСКАЯ. Vox gei... С. 84.
4. П. ВАЙЛЬ. Гений места. М., 1999. С. 36.
5. М. Л. ГАСПАРОВ. Занимательная Греция: Рассказы о гревнегреческой культуре. М., 1996. С. 175–178.



Психтер / сосуд для охлаждения жидкостей



Амфора / сосуд для вина и масла



Арибалл / сосуд для вина и масла



Светильник



Килик / сосуд для питья



Скифос / сосуд для питья



Лутрофор / сосуд для омовения невесты



Гигрия / сосуд для воды



Лекиф / сосуд для масла



Стамнос / сосуд для вина



Призовая амфора



Пелика / сосуд для хранения сыпучих вещей

Кое-что о керамике

Сергей КИЛЕССО, академик Украинской академии архитектуры

В журнале А+С № 1 '2008, посвященном культуре металла в архитектуре, опубликован вступительный фрагмент классической монографии академика А. П. Маргера "Металл в архитектуре" (1980 г.) под названием "Кое-что о развитии металлических конструкций" (с. 16–22). Беря во внимание качество добротных сбитых некогда историко-культурных обзоров строительных материалов в строительстве, что были выполнены киевскими исследователями в 1960–1980-х гг., мы помещаем фрагмент монографии академика С. К. Килессо "Керамика в архитектуре Украины" (1968 г.), посвященный очерку применения керамики как древнейшего строительного материала в архитектурной практике Украины.



Печатается по изданию: С. К. КИЛЕССО. Керамика в архитектуре Украины. — Киев: Будівельник, 1968. — С. 5–17.

К ВОПРОСУ

Керамикой называют изделия из глины и их смесей с минеральными добавками, обожженные до камнеподобного состояния; температура обжига колеблется между 900° (архитектурно-строительная керамика) и 2000° (высокоогнеупорные изделия).

Керамика в качестве строительного материала с IV тыс. до Р. Х. применяется народами разных стран и континентов, и каждый народ вносил в ее использование свои особенности, присущие социально-экономическим, климатическим условиям, технике производства строительных работ и национальным традициям.

Богатые традиции накоплены в применении керамики в строительстве Украины. Они обусловлены не только технической и технологической

спецификой производства архитектурно-строительной керамики на местном сырье, но и национальными особенностями, нашедшими выражение в своеобразном применении этого материала не только в архитектуре прошедших эпох, но и на современном этапе.

В 1960-е гг. кирпич как мелкоштучное изделие не соответствовало требованиям современного крупносерийного строительства; в то время научно-исследовательские и проектные организации УССР совместно с кирпичными заводами провели большие работы по изготовлению и внедрению в практику строительства крупноэлементных изделий. Для Украины (особенно для Киева) было характерно массовое применение в строительстве крупных блоков из кирпича и эффективной керамики, поскольку республика располагала необходимым высококачественным

сырьем для производства керамики и предприятиями, на которых был освоен выпуск этих изделий. В практику все шире внедряются панели из эффективных керамических камней.

Керамическая облицовка является наиболее долговечной, а в расчете на длительные периоды эксплуатации — наиболее экономичным облицовочным материалом. В 1960-е гг. происходил процесс совершенствования технологии изготовления легких тонкостенных керамических облицовок, которые позволяли механизировать процесс облицовки панелей и крупных блоков.

Украинская ССР по выпуску различных видов облицовочной керамики занимала тогда одно из первых мест в Советском Союзе.

Все шире цветная глазурованная керамика применялась для создания

тематических и мозаичных орнаментальных композиций, а также для выполнения керамических или облицованных керамикой рельефов, подглазурных и наглазурных росписей.

Производство архитектурно-строительной керамики на территории УССР для изготовления ограждающих стеновых конструкций и отделки зданий восходит к глубокой древности.

К ИСТОРИИ

В эпоху Киевской Руси при строительстве монументальных сооружений употребляли большой плоский кирпич — плинфу. Плинфа имела самую разнообразную форму, что позволяло выкладывать из нее прямые отрезки стен, полукруглые абсиды с изящными полуколонками, пореб-

Костёл в Вышечке

рик карниза и другие детали.

На протяжении X–XIII вв. менялись техника строительства и форма плинфы. В X в. плинфа изготавливалась более тонкой — толщиной 30 мм. Позднее, в XII в., толщина ее достигала 45–50 мм, а в начале XIII в. появился кирпич, который формой и размерами напоминал современный.

Кладка велась на цементном растворе, состоявшем чаще всего из двух частей речного песка, двух частей хорошо загашенной извести и одной части толченого кирпича с включением небольшого количества древесного угля.

В X–XI вв. каменное строительство велось техникой “opus mixtum”. В стеновых конструкциях плинфа чередовалась с валунами дикого камня, который выступал на фасадную сторону стены и служил наряду с полосами кирпича своеобразным украшением фасадов.

В строительной технике Киевской Руси, которая до начала XII в. сберегла прежние методы и приемы, плинфа начинает постепенно вытеснять естественный камень из стеновых конструкций. Одновременно увеличиваются ее размеры, и вместо смешанной техники господствующей системой кладки становится техника с утопленным рядом, где на фасад выступал каждый второй ряд плинфы, а утопленный ряд тщательно затирался цементным раствором с погрезкой.

Из плинфы выкладывались на фасадах различные орнаментальные мотивы — меандровые фризы, кресты и т. д., а в интерьере для настилки полов и украшения стен применялась глазурованная керамика. Такая техника возведения стеновых конструкций сменилась порядовой кладкой из плинфы, а затем и кладкой из брусчатого кирпича.

Время появления в строительстве брусчатого кирпича не установлено: археологи находили его при исследовании сооружений с разной датировкой. Первым датированным сооружением, возведенным из брусчатого кирпича, является Белая башня в Каменце-Литовском (1288 г.). В XIV–XVI вв. в западных землях Украины велось строительство из брусчатого кирпича. Примером могут служить сооружения Луцкого замка (XIV в.) и ряд других оборонительных построек. Размеры строительной керамики колебались в пределах 305–270 x 150–120 x 100–75 мм.

В XVII в. значительно увеличился объем строительства из кирпича, совершенствовались технические приемы кладки. Изменилась и форма кладки: кирпич стал более плоским, а размеры колебались в таких пределах: 340–270 x 175–130 x 70–45 мм. Причем в западных областях Украины кирпич имел наибольшую толщину. По аналогии с приведенными размерами можно с достаточной точностью датировать кирпичную кладку при проведенных реставрационных работ.

В XVII–XVIII вв. изготавливался также и лекальный кирпич для выкладывания карнизов, порталов, наличников и других архитектурных деталей. Наибольшее распространение в украинской архитектуре того периода имел лекальный кирпич с профилем вала, четвертного вала и выкружки, однако для отдельных сооружений изготавливался кирпич с более усложненным профилем и формой. Такой кирпич, например, был использован для кладки портала, наличников и полуколонн пекарни и книжной лавки Киево-Печерской лавры (конец XVII в.). Интересны архитектурные детали сооружений Спасо-Преображенского монастыря в Новгороде-Северском (XVI–XVII вв.), где из кирпича выложены разнообразные орнаментальные мотивы.

Все пропорциональные членения в украинской архитектуре того времени увязаны с размерами кирпича в кладке по вертикали и с определенным количеством тычков и ложков в каждом ряду. Тесная взаимосвязь пропорций сооружений и отдельных их деталей с размерами кирпича свидетельствует, что зодчие и народные мастера, возводя ту или иную постройку, исходили прежде всего из строительных законо-

мерностей, которые одновременно находили и художественное раскрытие в архитектурных формах украинского барокко.

Кирпичные стены сооружений в XVII в. в Украине чаще всего не оштукатуривали в современном значении этого слова, а затирали тонким слоем известкового раствора (1–3 мм). В результате такой обработки стены не имели идеально ровной поверхности. Этот способ отделки стен хорошо сохранял фактуру кирпичной кладки и в то же время делал поверхность стен более пластичной и масштабной.

Кроме обычного кирпича, для сооружения уникальных зданий XVII–XVIII вв. применялись крупноразмерные керамические камни и архитектурные детали. Так, для карнизов Троицкой церкви Густынского монастыря применялись керамические камни размером 410 x 340 x 80 мм. Крупноразмерные керамические камни применялись при кладке Могилянского коллегиума в Киеве и в других сооружениях, из которых нужно специально указать на керамические камни кладки Софрониевского монастыря в Глухове (350 x 170 x 80 мм), костела в селе Вишневец Тернопольской области (530 x 230 x 75 мм) и монастыря капуцинов в Виннице (670 x 170 x 65 мм).

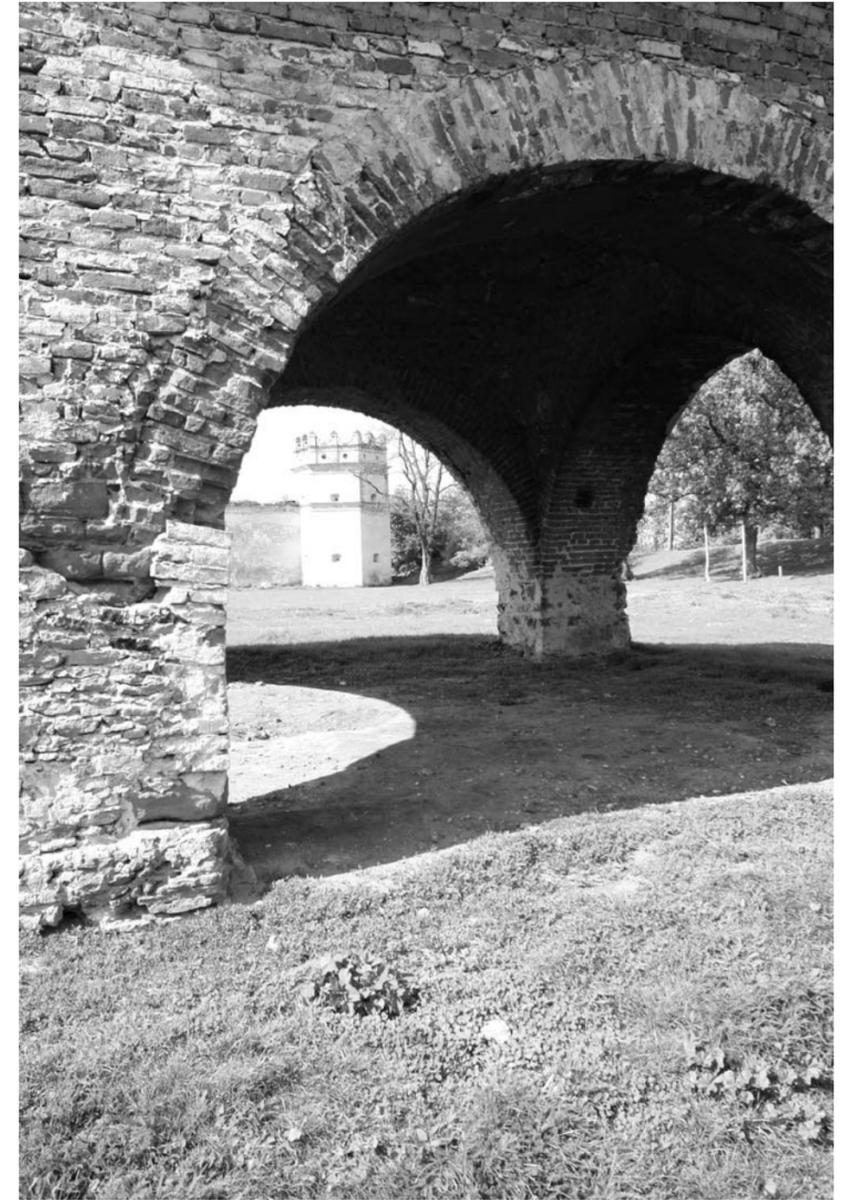
Наибольший интерес представляют керамические детали Большой колокольни Киево-Печерской лавры, построенной в 1731–1745 гг. архитектором И. Г. Шегелем. Из керамики выполнены все элементы классической ордерной системы. Блоки венчающей части карниза второго яруса имеют форму поставленного на ребро параллелепипеда с профилем гуська и размером 750 x 280 x 200 мм. Поражает и восхищает архитектурно-декоративная керамика. Это и керамические маскароны в замковой части арок, и керамические вставки на аттике, и прекрасные капители ионического ордера. Уникальными изделиями из керамики являются тонкостенные блоки коринфских канителей четвертого яруса высотой 1,6 м с позолоченными керамическими орлами.

В XVII и в начале XVIII века сооружения с удивительным вкусом и художественным мастерством украшались терракотовыми и глазурованными керамическими вставками. Это керамические иконы с рельефом, а также керамические вставки в форме розеток (характерны для сооружений Киева и Переяслава-Хмельницкого) и в форме прямоугольников (характерны для Чернигова, Новгорода-Северского). На глазурованных вставках выполнялся ярко раскрашенный в желтые, синие и голубые цвета растительный орнамент или головки забавных ангелов-путти. Керамические вставки располагались на барабанах куполов, фризах и эффектно воспринимались на фоне ослепительно белых стен. Изразцовая декорация фасадов получила распространение и в русской архитектуре во второй половине XVII в. Начало применения декоративной керамики в русской архитектуре положила группа украинских и белорусских мастеров, которые до 1666 г. трудились над украшением всемирно известных сооружений Новоисерусалимского монастыря, а затем работали в Москве и других городах России.

При возведении одноэтажных деревянных сооружений на Черниговщине применялись облицовочные керамические плитки, которые крепились к деревянным срубам специальными коваными гвоздями на известковом растворе. Такая облицовка не только украшала постройки, но и достаточно надежно защищала деревянный сруб от атмосферных осадков. Чаще всего плитки имели геометрический орнамент, и при размещении их в определенном порядке на поверхности стен создавались интересные и разнообразные орнаментальные композиции.

Традиционным украшением интерьера в Украине являются изразцовые печи, а также декоративная керамическая посуда, которая после употребления по назначению устанавливалась на своеобразных полках — “мысниках”, причем повсеместно в Украине “мысники” располагались у входа и над ним. В XVI–XVII вв. мастера используют для декорирования

Кирпичные субструкции в Межириче



свинцовые глазури, которые начинают вытеснять технику задымления и свойственные ей приемы украшения печных изразцов. Все чаще изразцы украшаются цветными поглазурными росписями. Изготавливавшийся в XVIII в. кирпич различных размеров не мог удовлетворить запросы и потребности строительства. В 1847 г. были разработаны “Правила для единообразной и прочной выделки кирпича”, где размеры определялись не по сырцу, а по готовому изделию. Принятые размеры кирпича (1 1/2 x 3 x 6 вершков) не учитывали швов в кладке, что явилось существенным недостатком.

Уже в первой половине XIX в., с резким увеличением объемов строительства и нехваткой кирпича, появилась потребность в создании облегченных кирпичных конструкций. Впервые в 1829 г. русский инженер А. Герард предложил стеновую конструкцию, состоящую из двух лицевых стенок в 1/2 кирпича, связанных между собой металлическими скобами, с заполнением опилками, сеном, мхом, золой или шлаком. Это конструктивное решение легло в основу при разработке многочисленных разновидностей облегченных кладок.

В 1855 г. была изготовлена первая партия пустотелого кирпича, а в 1877-м для кладки стеновых конструкций А. Больман предложил применять крупноразмерные пустотелые керамические камни размером

54 x 27 x 20 см.

Во второй половине XIX в., с выпуском высококачественного лицевого и облицовочного кирпича, для отделки фасадов значительно сократилось применение штукатурки. Кроме лицевого кирпича, применяли облицовочный, типа “кабанчик”, и облицовочные плитки разных размеров. Для отдельных зданий по эскизам архитекторов и художников создавались керамические панно, для которых использовалась не только гладкая плитка, но и специально выполненная глазурованная плитка с рельефом.

Обращает внимание использование архитектурной керамики при строительстве комплекса резиденции православного митрополита Буковины в Черновцах (ныне Черновицкий национальный университет им. Ю. Федьковича), построенной в 1866 г. по проекту архитектора Й. Главки. Здесь и различной формы рельефные вставки, тяги, обрамления оконных проемов, и прекрасно выполненный орнаментальный мотив из цветной черепицы.

Ощутимое влияние на дальнейшее развитие декоративной керамики в архитектуре Украины имело проектирование и строительство выдающимся украинским архитектором и художником В. Г. Кричевским здания Полтавского губернского земства 1908–1912 гг. (ныне Полтав-



Керамические элементы послевоенного Киева

ский историко-краеведческий музей). Керамика здесь — основной материал, который с исключительным мастерством применен для обработки фасадов и интерьера. Под руководством и по эскизам В. Г. Кричевского мастера народного искусства создали уникальные образцы декоративной керамики, в полную силу раскрыв ее пластические особенности в сочетании с красочной глазурью и эмалями.

Вслед за В. Г. Кричевским декоративные панно из керамики разместили на фасадах своих сооружений архитекторы П. П. Фетисов (жилой дом в Днепропетровске на проспекте К. Маркса), К. Н. Жуков (Художественная школа в Харькове), И. И. Левинский (дом Страхового общества “Днепр” во Львове), П. Ф. Алешин (годохный дом Ф. А. Алешина по ул. Чкалова, 74 в Киеве) и др.

НА ПУТИ К СОВРЕМЕННОСТИ

После большевистского переворота 1917 г. резко возросшие объемы строительных работ требовали унификации принятых еще в 1847 г. размеров строительного кирпича с учетом конструктивных особенностей кладки. В 1927 г. были установлены размеры строительного кирпича 65 x 120 x 250 мм, существующие и поныне.

Первые исследования прочности кладки в СССР были проведены в 1929 г.

инженерами А. К. Говве и И. И. Ильным, а затем более широкие исследования проводились с 1932 г. в течение многих лет под руководством профессора Л. И. Онищика коллективом лаборатории каменных конструкций Центрального научно-исследовательского института промышленного строительства (ЦНИИПС). Эти исследования позволили разработать методы расчета каменных конструкций и выработать научно обоснованные нормы их проектирования.

Развитие основных каменных конструкций шло по пути рационализации существовавших сложных конструкций путем совершенствования различных систем кладки и создания новых облегченных конструкций. В свою очередь, создание облегченных конструкций развивалось по двум направлениям: с одной стороны, комплексные конструкции на основе полнотелого кирпича и легких заполнителей, с другой, — создание конструкций из эффективной керамики.

Большое значение имели работы по научно обоснованной организации рабочего места каменщика и дифференциации процессов кладки в зависимости от квалификации рабочих, организованных в специальные бригады.

С 1930 г. возведение каменных конструкций проводилось и в зимний период при минусовых температурах. В это же время проводились рабо-

ты по организации выпуска эффективной керамики. В 1930 г. ВСНХ УССР выпустил “Временные технические условия на изготовление и применение в строительстве эффективного кирпича”, а в 1935-м Наркомместпромом были утверждены “Временные технические условия на дырчатый кирпич с определением его сортности по пределу прочности при сжатии”. Впервые в Советском Союзе выпуск пустотелого кирпича был организован на заводах Киева и Киевской области (Буча, Стайки). Наиболее распространенным видом пустотелой керамики для ограждающих конструкций в 1933–1941 гг. были восьмидырчатые керамические камни размером 250 x 120 x 120 и 250 x 120 x 142 мм. Отрицательным свойством керамических камней было то, что во время кладки отверстия забивались раствором; в результате значительно увеличивался расход раствора, снижались теплоизоляционные качества ограждающих конструкций. В дальнейшем этот недостаток пытались устранить путем расположения пустот в кладке вразбежку.

Успехи в производстве эффективной керамики явились основанием для специального постановления ЦК КП(б)У и Совнаркома УССР от 28 января 1936 г. о широком внедрении дырчатого кирпича на Украине. Согласно этому постановлению только предприятия Киевской области в 1938 г. изготовили 60 млн. штук эффективного кирпича.

В целях популяризации дырчатого кирпича в альбомы конструктивных деталей зданий были включены чертежи с рекомендациями по применению эффективной керамики.

Существенным явлением, характерным для периода индустриализации народного хозяйства было введение в практику строительства армированных плоских перемычек и кладок.

Научно обоснованная организация рабочего места каменщика и дифференциация процессов кладки в зависимости от квалификации рабочих позволили добиться высокой производительности труда и укладки до 2000 кирпичей на каменщика в смену. В этот период были установлены и рекорды кладки каменщиков — 7 тыс. кирпичей в смену.

Кроме конструктивной керамики, в строительстве довоенного периода получила распространение глазурованная керамика, которая использовалась для облицовки интерьера, а для фасадных работ применялись терракотовые и глазурованные архитектурные вставки.

В 1945 г. на Украине проводился конкурс на типовые проекты жилых домов с максимальным использованием архитектурно-строительной керамики в целях экономии древесины.

В практике строительства в послевоенный период широко применялись облегченные системы кладки на основе полнотелого кирпича с разными засыпками, а также с использованием эффективной керамики (пористой и пустотелой).

В послевоенный период для стеновых конструкций применялись следующие виды керамики:

– кирпич обыкновенным глиняный 250 x 120 x 65 мм;

– кирпич облегченный: одинарный 250 x 120 x 65, полуторный 250 x 120 x 103, двойной 250 x 120 x 140 мм;

– керамические камни (объем, превышающий два одинарных кирпича) 250 x 120 x 140, 250 x 250 x 140 мм с различным набором пустот.

Наибольшее распространение на территории Украины получили эффективные керамические камни с 8 и 18 щелевыми пустотами.

Пустоты (щели и дыры) образовывались при формовке керамических изделий на ленточных прессах с мундштуками, снабженными дополнительными вставками (кернами), или при прессовании на различного рода механических и гидравлических прессах.

Кладка стеновых конструкций из всех видов облегченного одинарного кирпича толщиной в полкирпича, кирпич и в полтора кирпича производилась так же, как и из полнотелого кирпича с применением цепной

или многорядной систем перевязки.

Керамические камни использовались для изготовления армокерамических перекрытий.

Широкое распространение получила в послевоенном строительстве лицевая и облицовочная керамика. Лицевой кирпич укладывался в наружную версту во время кладки стен в перевязку с кладкой. В Украине применялся в основном полнотелый (сплошной облицовочный), пятистенный и пустотелый (двойка) кирпич. Кроме облицовочного, применялся лекальный (фасонный) кирпич. В зависимости от принятого профиля карниза лекальный кирпич укладывался плашмя или на ребро, но обязательно тычком на фасад стены с двурядной перевязкой. Широко использовались также облицовочные керамические плиты, причем применялись два вида облицовки: керамические облицовочные плиты с прокладным рядом и керамические Г-образные плиты МК. Крупные Г-образные керамические плиты, равные по лицевой поверхности 8–15 кирпичам, позволили ускорить процесс облицовки, которая выполнялась одновременно с кладкой.

Керамические облицовочные плиты типа МК, несмотря на относительную сложность изготовления, выпускались большинством заводов, и нашли самое широкое применение в Киеве, Запорожье, Днепропетровске, Чернигове, Львове, Черкассах, а также в Москве, Ленинграде, Пензе, Алматы и других городах Советского Союза.

В 1953 г. (сначала в Москве, а позже и в Киеве) были зарегистрированы повреждения облицовок из плит типа МК, выразившиеся в появлении горизонтальных трещин в результате вспучивания отдельных плит с дальнейшим обрушением верхней или всей вертикальной лицевой части плиты.

Этот конструктивный недостаток плит был устранен некоторым изменением формы камня, а производство облицовочных работ было регламентировано изданием специальной инструкции.

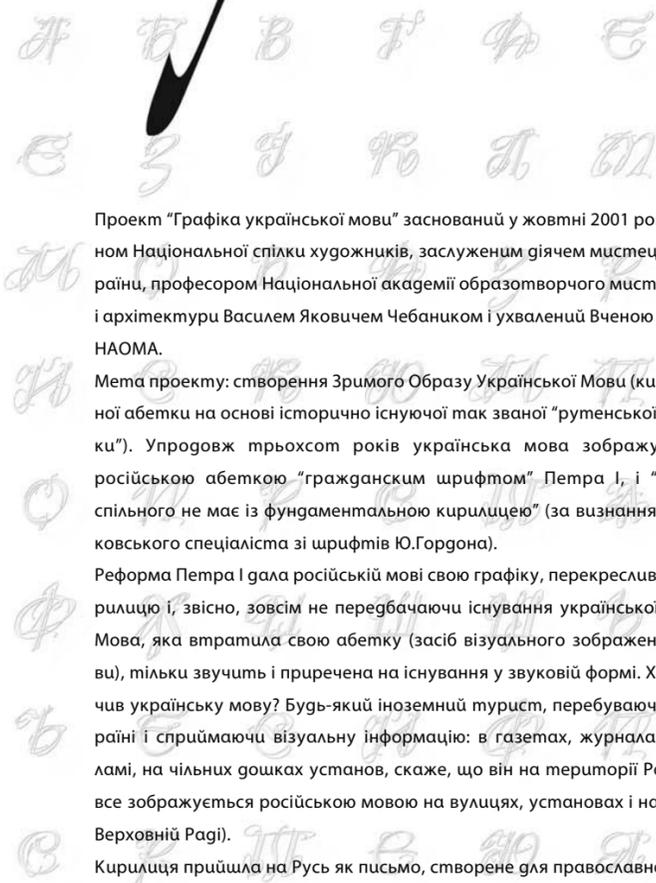
Кроме облицовочных плит типа МК, для строительства в Украине в 1948–1950 гг. характерно применение различных видов керамических прислонных облицовок пластического прессования с рельефной лицевой поверхностью, а также облицовок, которые крепились к стенам при помощи закладных частей и арматуры. В этот же период для облицовки применялся “кабанчик” и белый лицевой кирпич.

В 1951–1953 гг. в практику строительства стали внедряться облицовочные керамические плитки полусухого прессования.

Цветные глазури и эмали применялись для покрытия керамических облицовочных плиток в ограниченных масштабах. Кроме облицовок пластического прессования, керамические заводы республики выпускали по специальным шаблонам художников различные лепные детали (вставки, фрагменты капителей и другие изделия, которые крепились к поверхности фасада при помощи специальной металлической арматуры). Из керамики в этот период изготавливались ограждения для садов и парков, бордюры для клумб и газонов, парковые вазы, фонтаны и другие малые архитектурные формы.

Используя богатейшие пластические возможности керамики, архитекторы не всегда с достаточным чувством меры и художественным тактом применяли керамические облицовки, особенно отдельные детали — капители, лепные керамические вставки, орнаментальные тяги и т. д. Это приводило к значительному угрожению строительства.

В условиях современного строительства керамика широко применяется для выполнения монолитной кладки, изготовления крупных стеновых блоков и панелей, выполнения красивых и долговечных облицовок, создания высокохудожественных монументально-декоративных композиций.



Проект "Графіка української мови" заснований у жовтні 2001 року членом Національної спілки художників, заслуженим діячем мистецтв України, професором Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Василем Яковичем Чебаніком і ухвалений Вченою Радою НАОМА.

Мета проекту: створення Зримого образу Української мови (кириличної абетки на основі історично існуючої так званої "рутенської абетки"). Упродовж трьохсот років українська мова зображується російською абеткою "гражданским шрифтом" Петра I, і "нічого спільного не має із фундаментальною кирилицею" (за визнанням московського спеціаліста зі шрифтів Ю.Гордона).

Реформа Петра I дала російській мові свою графіку, перекресливши кирилицю і, звісно, зовсім не передбачаючи існування української мови. Мова, яка втратила свою абетку (засіб візуального зображення мови), тільки звучить і приречена на існування у звуковій формі. Хто бачив українську мову? Будь-який іноземний турист, перебуваючи в Україні і сприймаючи візуальну інформацію: в газетах, журналах, рекламі, на чільних дошках установ, скаже, що він на території Росії (бо все зображується російською мовою на вулицях, установах і навіть у Верховній Раді).

Кирилиця прийшла на Русь як письмо, створене для православної віри. Вона створена на основі грецької і римської абеток і, як наслідок, є більш досконалою функціонально за своїх попередниць — вологіє ідеальною властивістю: "як пишемо, так і читаємо".

Настав час зробити реальні кроки для збереження української мови і

Василь Чебанік народився 5 серпня 1933 р. у с. Клішківці на Буковині. Графік. Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України. 1963-го р. закінчив Київський художній інститут (майстерня книжкової графіки В. Касіяна). Навчався у І. Плевціцького, Г. Якутовича. У Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури викладає з 1962 р. на кафедрі графічних мистецтв; з 1980 р. — професор, з 1973 р. — керівник майстерні книжкової графіки, перепрофільованої 1991 р. на майстерню дизайну і інтролігації. У 1972-1975 рр. обіймав посаду декана живописного, графічного та скульптурного факультетів. Працює в галузі книжкової графіки, мистецтва шрифту, інтролігації. Оригінальний інтерпретатор образів літературної класики, втілених засобами гравюри на пластмасу і офорта. Особливу увагу надає комплексному вирішенню книжкового блоку в архітектурній композиції його елементів. Винахідливо експериментує над створенням оригінальних індивідуальних опра, що вирізняються функціональною досконалістю та мистецькою вишуканістю. Постійно працює над вдосконаленням і підвищенням шрифтової культури. Створив оригінальні композиції написів, у яких шрифт окрім інформаційної функції виконує й естетично-образну. Твори: ілюстрації та оформлення до драми "Камінний господар" Лесі Українки (1965), "Сонетів" В. Шекспіра (1966), поеми "Нічні роздуми старого майстра" М. Бажана (1976), збірок поезій "Голосівська осінь" (1985), "Так ніхто не кохав" В. Сосюри (1987), "Чари ночі" О. Олеся (1989), "Деся на дні мого серця" (1991); серія листівок-портретів "Класики української літератури" (1966); геральдика й атрибутика для Національного університету "Києво-Могилянська академія" (1993-1994). Останнє десятиліття цілком віддає своїй інтролігації книжок, брав участь у конкурсах українських видань, виконував ексклюзивні роботи, за які був відзначений Почесною грамотою Президії Верховної Ради України, Дипломом Івана Федорова, Дипломом Георгія Якутовича та ін. Водночас працює над створенням української абетки на основі класичної "кирилиці" з єдиною метою: український шрифт повинен стати візуальним зображенням української мови, її чарівної мелодії.



Шрифт — це візуальне зображення мови

перестати волати: "спасіть українську мову". Натомість треба повернути їй власну абетку, матеріалізувати її. Найперше завдання — дати українській мові комп'ютерну абетку. Єдиний демократичний шлях, який дасть змогу народу визначити своє ставлення до цієї проблеми, це незаполітизований референдум. Наші сучасники все частіше свої листи пишуть в електронному вигляді. Тому, саме комп'ютерна абетка не повинна мати перепон совкових вигуків: "я проти", "не актуально". Ми вже втратили триста років, ще більше років мова може не проіснувати без своїх візуальних образних знаків. Через віки археологи не знайдуть матеріальних доказів існування мови, хіба що, гійсно, існування "наречія". Відроджена кирилична українська абетка допоможе вибудувати українську ідею, дасть змогу школярам ідентифікувати себе як громадян держави, на території якої перед ними мешкали їхні пращури русичі, побачать у своїх буквариках абетку, яка погібна до тієї, якою писали прадавні люди ("Ізборник Святослава", "Слово о полку Ігоревім", "Повість минулих літ").

В душах малих громадян України проросте зерно патріотизму, і вони в цілому краще розумітимуть, що таке батьківщина. Отже, треба допомогти українській мові матеріалізуватися з невидимої у видиму, гарну, привабливу, самодостатню, яка в абетці має досягнення грецької і римської культури і, як феномен, що має у власній абетці малий Державний герб.

Абетка є невід'ємним державним символом суверенності України поруч з гербом тощо.

До сьогодні проект "Графіка української мови" живе і твориться ен-

тузіазмом автора, моральній підтримці численних прибічників і співчуваючих. Для завершення необхідна відповідна комп'ютерна система, кошти для оплати праці людей, які допомагають реалізувати проект, кошти на оренду приміщення, витрати на матеріали, виготовлення виставкових експонатів для звітної виставки завершеного проекту "Графіка української мови" 2007-2008 рр.

Загалом потрібно орієнтовних \$30 тис. (на створення п'яти різновидів цього шрифту і підготовки звітної виставки) на історичну подію, яка для нас є воскресінням державності і трапляється один раз на тисячу років — проти тих мільйонів гривень, витрачених за 16 років незалежності на "розвиток української мови", що тільки грає супротивників, а проблема залишається без змін.

Проект "Графіка української мови" покликаний показати, що українська мова жива і має бути видимою у пресі, на вулицях, у підручниках. Нарешті буде можливо побачити мову, доторкнутися до неї на твердих носіях самим і іншим показати, тому що зорова пам'ять займає 80%.

Слава Україні!

Р. С. Проект "Графіка української мови" експонувався на п'яти виставках, вігдуки публікувалися у газетах "Дзеркало тижня", "Столиця", "Урядовий Кур'єр", "Слово просвіти"; у часописах "Вітчизна" (2006 р.), "Welcome to Ukraine", а також на радіо, в Інтернеті й на телеканалах "Культура", "1+1", "Перший Національний". Схвальні вігдуки присутні у "Книзі вігдуків", листи від вчителів української мови зі шкіл Києва, Чернігова, Гуляйполя.

III A
 O KUR @
 E I V N C
 I E Z Y O
 “ ” I I I
 . . . Ю

Uk_Dnipro © Chebanyk 2008



а
 б
 в
 г
 д
 е
 з
 и
 к
 л
 м
 н
 о
 п
 р
 с
 т
 у
 ф
 х
 ц
 ч
 ш
 щ
 ъ
 ы
 ю
 я

Uk_VeronicaLight © Chebanyk 2008

VERONICA LIGHT

А Б В Г Д Е Ж З
 И Й К Л М Н
 О П Р С Т У Ф
 Х Ц Ч Ш Щ Ъ
 Ы Ю

Uk_Sophia © Chebanyk 2008

А

АБВГДЕЖЖЗ
 ІІКЛАМНОП
 РСТУФХЦЧШ
 ЩИЮАБ

Uk_RuteniaBold © Chebanyk 2008

абвгдежзіїиуу
 ллмнопрстудфх
 цчшщшььєююу

Uk_Shyphynattalic © Chebanyk 2008

АБВГДЕЖЖЗ
 ІІКЛАМНОП
 РСТУФХЦЧШ
 ЩИЮАБ
 а б в г д е ж з і і и у у
 л л м н о п р с т у д ф х
 ц ч ш щ ш ь ь є ю ю у

Uk_Zapfina © Chebanyk 2008

Так
 ніколи
 не
 зовсім

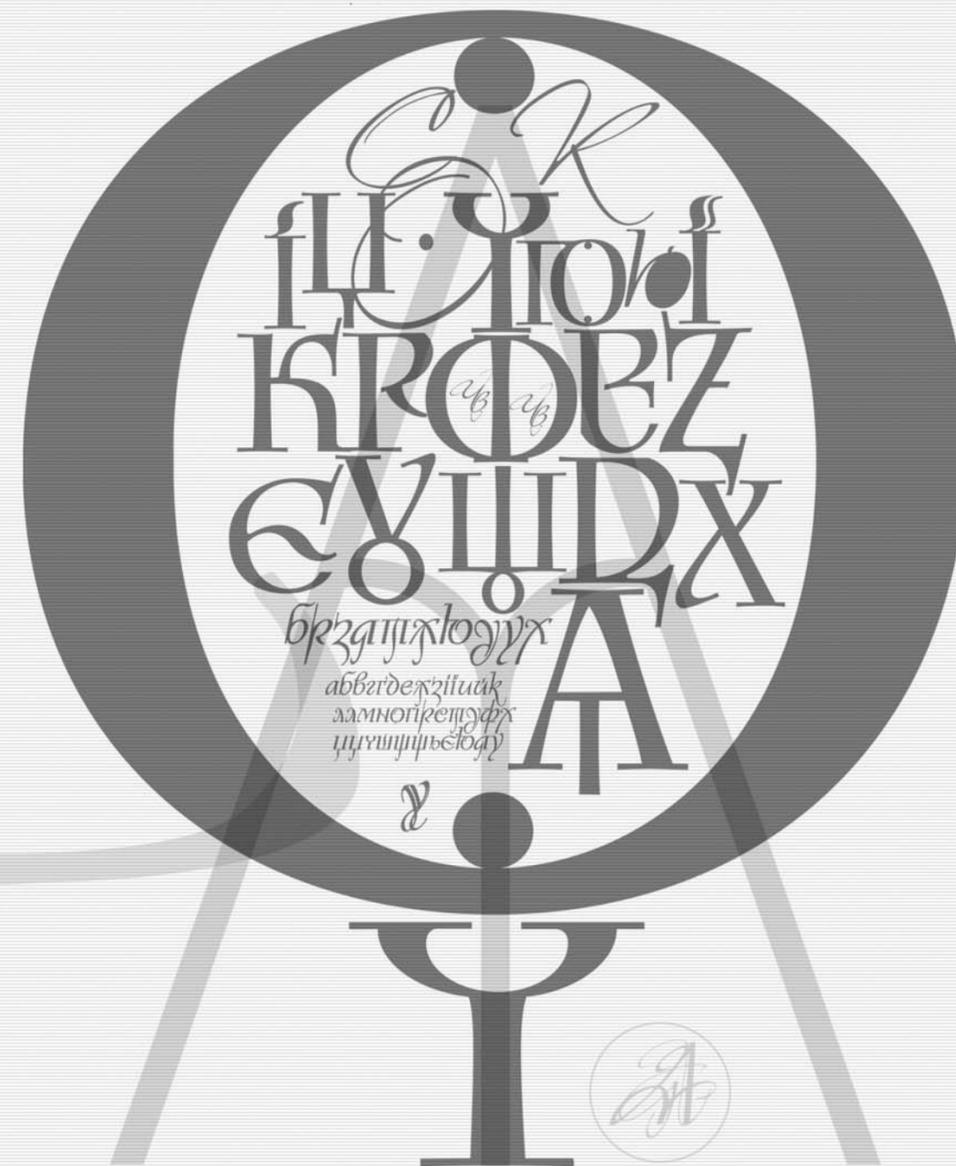
Через
 тисячу
 літ
 лиш
 приходять
 подібне
 кохання



Щ
 РҮТЕНІА
 АБВГДЕЖЗИК
 ЛМНОПРСТУФ
 ХЦЧШЩЬЮЯ
 ѸЮРҮЕОШЖЗФ
 ЦДґА

Uk_RuteniaCond © Chebanyk 2008

СОФІА КИЇВСЬКА
 ΣΟΦΙΑ ΚΙΪΒΣΥΚΑ



МІХЕЙ
 Марса Мевченка
 Я Я Я Я (Я) – сучасна форма (Я) є дзеркальним зображенням латинської (R).

Decorative Cyrillic characters in various styles, including cursive and bold forms. Includes characters like 'а', 'б', 'в', 'г', 'д', 'е', 'ж', 'з', 'и', 'к', 'л', 'м', 'н', 'о', 'п', 'р', 'с', 'т', 'у', 'ф', 'х', 'ц', 'ч', 'ш', 'щ', 'ы', 'ю', 'я'.

Uk_Decoritalic Cyr © Chebanyk 2008

Decorative Cyrillic characters in a bold, blocky, and stylized font. Includes characters like 'ш', 'м', 'о', 'н', 'к', 'а', 'я', 'р', 'с', 'т', 'у', 'ф', 'х', 'ц', 'ч', 'ш', 'щ', 'ы', 'ю', 'я'.

Uk_RuteniaBlack © Chebanyk 2008

Large decorative Cyrillic characters, including 'М' and 'З'.

RUТЕНІА
 АБВГДЕЖЗИК
 ЛМНОПРСТУФ
 ХЦЧШЩЫЮЯ

Large decorative Cyrillic character 'М'.

Uk_RuteniaMedium © Chebanyk 2008

Decorative Cyrillic character 'Ж'.



студентам небом подарований

Умберто ЕКО. Як написати дипломну роботу: Гуманітарні науки / Пер. за редакцією О. Глотова. — Тернопіль: Мангрівець, 2007. — 224 с. — ISBN 978-966-634-317-1.



Чи може книжка в м'якій палітурці, традиційного формату 1/16, видрукувана на звичайному офсетному папері, без картинок (не враховуючи обкладинки), та ще й з доволі скромним накладом 2000 примірників, бути подарунком неба? Виявляється може, коли її автором є культова особистість в сучасній культурології, широко знаний італійський вчений і літератор зі світовим ім'ям Умберто Еко. А пояснюється це родинною легендою про те, що первісно літери прізвища склалися подібно акроніму від перших букв виразу "ex coelis oblatus", тобто в перекладі на зрозумілу мову — "небом подарований". Але подарованим будемо вважати, звичайно, не самого майстра Умберто як людську істоту, а його цікавий, можна навіть сказати прекрасний твір, присвячений, здавалося б, банальній темі: "Як написати дипломну роботу". А вже у більш-менш пристойній книгарні на полицях можна знайти не один підручник чи то посібник з рекомендаціями до написання дипломних робіт, та навіть з так званим грифом так званого Міністерства освіти. Але, мабуть, до більшості з них цілком пасують епітети: компліятивні, схоластичні, формалізовані і просто нецікаві.

І хоча ця праця Еко не має ніякого міністерського грифу, дозволимо собі твердження, що це є вкрай корисне видання для українського студента-гуманітарія, що дістався стадії підготовки дипломної роботи і має намір поставитися до цього серйозно і відповідально. Головна причина — автор ділиться своєю власним, багатющим досвідом наукової роботи, та ще й пише прекрасною літературною мовою з повним розумінням сприятливих (і не дуже) обставин для повноцінної дослідницької праці звичайного студента, починаючи від вибору теми і закінчуючи оформленням своєї праці. Добре орієнтуючись у науковому середовищі, автор не міг не зауважити, що викладене ним, напевне що, згодиться також для архітекторів (!) та мистецтвознавців, хоча дискурс головно літературознавчий. Не можна не відзначити ще й дуже вправний переклад з італійської професора Олександра Глотова. До зауваг можна віднести лише одну обставину: з викладу стає зрозумілим, що книжка була написана ще у передкомп'ютерну добу. Втім, це аж ніяк не є недоліком, тим па-че студент має-таки взяти щось ще й від своєї рідної alma mater.

Вітус БЕРІНГАДЗЕ
(м. Рівне)

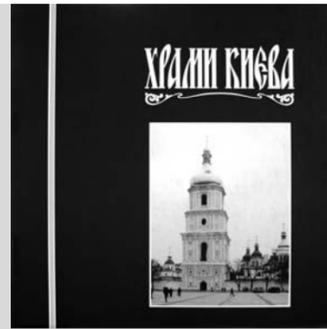
наука в архітектурі

Ю. Н. БЕЛОКОНЬ, І. А. ФОМИН. Наука і творчість в архітектурі / Под ред. І. А. Фоміна. — Київ: Логос, 2006. — 212 с. — ISBN 978-966-581-875-5.



Фоліант известных українських діячів на архітектурном поприщі докторів архітектури Юрія Белоконоя і Ігоря Фоміна (нині покійного) порадовав архітектурною общественностью в начале 2007 г., хотя в выходных данных книга обозначена концом 2006-го. Первые три главы "Культурология архитектуры", "Архитектурное творчество" и "Архитектурная наука", как в хорошем диссертационном исследовании создает сферу собственно архитектурной культуры (как сказали бы в Одессе, обкладывают ее, как селедку луком), если такую понимать как процесс, нацеленный на особого рода зиждательную деятельность, его отчуждение в графической и нормативной формах, и поверх того рефлексивному осмыслению случившегося в таком образом сконфигурированном пространстве. Эпистемологический накал являет себя наиболее грозно в третьей главе сего труда, где рассматриваются "Система архитектурных знаний", "Историзм архитектурной теории" и "Методология архитектурных исследований". Четвертая глава, посвященная понятию "городской среды", представляет синтетический итог всех прежних интеллектуальных творческих усилий, собственно имитируя сам творческий архитектурный метод. А в заключении авторы проводят нас по терниям образования и подготовки, посвятив трансляции профессиональной культуры последнюю главу. Книга издана в двух вариантах: на русском и украинском, имеет много картинок, большею частью знакомых по широкому советскому архитектуроведческому полю. Если бы не тяжелый "настольный" формат и излишне пафосная целлюлозная суперобложка, альбом мог бы стать более прикладной вещью.

Борис ЕРОФАЛОВ



київ сакральний

М. Б. КАЛЬНИЦЬКИЙ. Храми Києва. — Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2006. — 252 с. — ISBN 966-8188-73-X.

Каждая книга Михаила Борисовича Кальницкого — событие. Даже если это справочное издание, даже если энциклопедическое. Новая его книга — справочник, энциклопедия, книга для чтения. Автор назвал его "культурно-историческим и справочным". Читатель сможет энтузиастически узнать необходимое и достаточное о существующих храмах Киева всех конфессий, старых и новых, с номерами телефонов и указанием на престольные праздники (для православных). Структура строга: православные монастыри (16), православные соборы и храмовые комплексы (10), парафиальные, больничные, кладбищенские православные церкви (81), римо- и греко-католические храмы (10), протестантские церкви и молитвенные дома (19), си-нагоги и иудейские молитвенные дома (8), одна мечеть — на горе Щекавица. Содержание — остроумно: изложено лишь необходимое и достаточное. К сожалению, автор постеснялся указать свое имя на обложке и титуле: все равно никто бы не подумал, что все эти храмы построены им. Ведь в Киеве много хороших архитекторов. Впрочем, никто никогда не усомнится, что такую книгу создать смог только один Кальницкий: больше ведь некому.

Андрей ПУЧКОВ

архітектурна графіка 30-х років

Архітектурна графіка 30-х років XX ст. з фондів Національного заповідника "Софія Київська" / Авт.-упоряд.: Н. М. Куковальська, І. Е. Марголіна, М. В. Панченко, Г. С. Пегь, К. Г. Петрачек; Режис.: Н. М. Куковальська, Н. М. Нікітенко, К. Г. Петрачек. — Київ: Видавничий дім А+С, 2008. — 80 с. — (Національний заповідник "Софія Київська"). — ISBN 966-8613-34-1.



Олексій Бекетов. Театр "Березиль" у Харкові. Перспектива, 1933

Книжка архітектурних креслень видана НЗ "Софія Київська" спільно з Видавничим домом А+С, містить низку оригінальних робіт, що репродукуються вперше. Автор передмови, генеральний директор Заповідника, член-кореспондент УАА, заслужений працівник культури України Неля Куковальська, написала: "Частина матеріалів відноситься до пам'яток заповідника: Софійського собору, Митрополитського будинку, Трапезної, Дзвіниці, Кирилівської та Андріївської церков, Золотих воріт, Судацької фортеці. Решту складають роботи, створені в різні часи і присвячені найрізноманітнішим архітектурним об'єктам. ...Значний інтерес становлять конкурсні проекти будівництва Урядового центру в Києві, проекти забудови найбільших міст України, розроблені в 30-х рр. XX ст. Історію розвитку архітектури України повоєнного часу представлено в ряді інших конкурсних проектів. В 1953 р. відбувся конкурс на кращі готелі Києва: у фондах зберігається 288 робіт, присвячених цій темі. 1954 року було проведено конкурс на кращий проект Триумфальної арки в

Києві. Ця частина колекції налічує 190 робіт. В той же час до 300-річчя возз'єднання України з Росією розглядалися також проекти на будівництво монумента в Переяславі-Хмельницькому. ...Важливе місце в зібранні займають конкурсні проекти 50-60-х рр. XX ст., присвячені реконструкції вулиці Хрещатик, будівництву шкіл, клубів, концертного залу в Києві, нових районів і житлових масивів. Помітним явищем 60-х рр. стало будівництво в столиці України метрополітену. У

архітектурна графіка 30-х років XX століття

З фондів Національного заповідника "Софія Київська"



фондах зберігаються оригінальні проекти першої черги Київського метро — станцій "Вокзальна", "Університет", "Хрещатик". Цікаву групу складають проектні матеріали з відродження та реконструкції Київського вокзалу архітекторів Л. і В. Весніних, П. Ротера, Я. Штейнберга, О. Шусева, О. Вербицького. Заслуговує на увагу ряд проектів відомих українських архітекторів, зокрема — генплан Урядової площі, житловий будинок кінопродюсерів, театр для дітей, екстер'єр та інтер'єр готелю на 500 місць М. Холостенка, павільйон ВДНГ, будинок Верховної Ради, Урядовий центр Києва В. Заболотного тощо.

Більшість проектів, представлених у фондах заповідника, відображають етапи вітчизняного будівництва. Це видання започатковує серію каталогів архітектурної графіки з фондів Національного заповідника "Софія Київська". Розпочати її вирішено цікавою тематичною групою проектів, що датуються 30-ми рр. XX ст."



Віктор Андреев. Книжково-журнальна фабрика ім. М. Фрунзе в Харкові. Перспектива, 1933

construction / керамика в архитектуре

хорошая керамика для обновленной “промзоны”

Артур БУМ

Лет двадцать назад советского человека изрядно удивляла тотальная перелицовка доков Восточного побережья Соединенных Штатов Америки. Потом тема “доков” плавно добралась до английско-скандинавских берегов: Лондон, Мальвё,

Роттердам, Амстердам, Антверпен — не полный перечень уже воплощенных масштабных реконструкций бывший припортовых, да и вообще промышленных зон. Задача актуальна и у нас, при условии более внимательного

отношения к промышленному строительству минувших веков. Как показывает европейский опыт, здание, возведенное в эпоху промышленного капитализма XIX века для всяких, с точки зрения добропорядочного обывателя, поозрительных це-

лей (сукновальных и складских, пивоварения и профессионального обучения, пакгаузы и ангары, и прочее, прочее), сегодня имеют просто выдающееся качество по отношению к основательности строительства. Художественные характерис-





тики бывших доков и промзон необычны и даже модны для вкуса нынешнего. К тому же, они имеют совершенно совершенные функционально-пространственные возможности. Понятно, что производственные объемы наделены заведомо большим мас-

штабом, весьма подходящим под нужды общественных форумов, для функции рекреационной и коммерческой. Выразительные металлические и чугунные детали, открытый камень и старый кирпич выдвигают исторического "про-

ма" более чем удачно подчеркиваются новым и в то же время традиционным материалом — керамической плиткой. Напольная плитка серии RASO идеально сочетается с самыми разными фактурами "исторической" поверхности.

Ее нейтральные оттенки дополняют для всех коллекций Ceramica Bordelli. Эта серия представлена в четырех цветовых гаммах, имеет широко употребляемый размер 48,5 x 48,5 см, и доступна в четырех вкусных матовых тонах.

бренд axor от компании hansgrohe

hansgrohe

03040 Киев, ул. Васильковская 1, оф. 205

тел./факс: (044) 568-5012

e-mail: natalia.dumak@hansgrohe.ua

www.hansgrohe.ua; www.hansgrohe-int.com

www.axor-design.com

www.pharobodytime.com

Компания Hansgrohe была основана в 1901 году в Шильтахе Хансом Гроэ. С первого дня основания компания следует трем основным принципам: аккуратность, щепетильность и непревзойденное мастерство. Именно этим трем качествам Hansgrohe обязана своим успехом. А еще — своей безграничной страсти к воде — эликсиру жизни — и тому факту, что компания до сих пор находится под руководством семьи Гроэ. Hansgrohe имеет три бренда: hansgrohe (инновационные души, смесители и системы слива, кухонные смесители), Pharo (душевые системы класса премиум и продукция wellness: душевые кабины, душевые панели, гидромассажные ванны, паровые кабины), Axor (дизайнерские коллекции для эксклюзивных ванных комнат).

AXOR делает ставку на комплексные решения ванных комнат. Вот уже несколько лет ванная комната постепенно превращается в жилое помещение, где можно отдохнуть от суеты повседневной городской жизни. "Уже давно мы наблюдаем, каким изменениям подвергается концепция ванной комнаты. Этот процесс несомненно будет продолжаться и дальше, и мы с интересом принимаем в нем участие", — говорит Филипп Гроэ, руководитель AXOR, дизайнерского бренда компании Hansgrohe. "Это нечто большее, чем работа над одним единственным продуктом", — подчеркивает Филипп Гроэ. Его дизайнерский бренд открывает перед архитекторами и дизайнерами большие возможности по комплексному решению современных ванных комнат.

AXOR предлагает, помимо классического ряда дизайнерских смесителей и аксессуаров, цельное видение всего пространства. Обычно эта концепция разрабатывается тем же дизайнером, который делает всю коллекцию, поэтому все ее элементы идеально сочетаются друг с другом в пространстве.

"Если вы хотите предложить современному покупателю реальные решения его новых потребностей, то вам нужно разбираться не только в своей продукции, но и в архитектуре. В то же время необходимо развивать новые подходы совместно с творческой элитой нашего времени", — так формулирует Филипп Гроэ свой собственный лозунг.

Философия AXOR — рассматривать продукты не только как функциональные предметы. Цель AXOR — создавать дизайнерские концепции в различных стилевых направлениях, не забывая при этом о функциональном аспекте.

Для AXOR сотрудничество со всемирно известными архитекторами и дизайнерами особенно ценно, так как создаваемые вместе пространства не только являются собой новый подход к функциональному помещению, но и претворяют в жизнь самые смелые концепции с использованием новых материалов для пола и стен, аксессуаров и смесителей AXOR.

Последнее творение дизайнерского бренда AXOR — это коллекция Axor Citterio M. Всемирно известный итальянский дизайнер и архитектор Антонио Читтерио создал эту коллекцию под впечатлением от жизни в городе и ее типажей: "Людей снова и снова влечет жизнь в городе. Она полна ежедневных встрясок и перемен. И пространство само по себе является большой ценностью. Размышляя над жизнью в городе и такими факторами, как месторасположение, вид из окна, покой, я начал создавать коллекцию Axor Citterio M". — "M как Модерн, Ме-

гаполис и, не в последнюю очередь, как Милан, родина Антонио Читтерио. В процессе создания Axor Citterio M нам было особенно важно, чтобы коллекция всегда оставалась актуальной и эксклюзивной, но актуальной не в плане моды. мода — это что-то проходящее, она меняется постоянно. А Axor Citterio M элегантна вне времени", — поясняет Филипп Гроэ. Axor Citterio M является собой "идеал красоты", не становясь холодной и чересчур минималистичной. Здесь дизайн и качество идут рука об руку, сливаясь в гармоничном и эффектном объекте. Элегантный и динамичный внешний вид смесителя подчеркивают его тонкое основание (благодаря новому керамическому картриджу от Hansgrohe), наклоненный вперед утончающийся излив и диагонально расположенная рукоятка. А филигранные, четкие формы изделий придают коллекции совершенно особенный шик. Смесители скрытого монтажа в различном исполнении экономят пространство. Классические варианты на три отверстия эффектно сочетают в себе моду и независимость. Тонкий однорычажный смеситель с грациозной рукояткой и тремя вариантами размеров способен комбинироваться практически с любой раковиной. Коллекция Axor Citterio M со своим широчайшим ассортиментом на самом деле способна удовлетворить любые запросы при создании ванной комнаты.

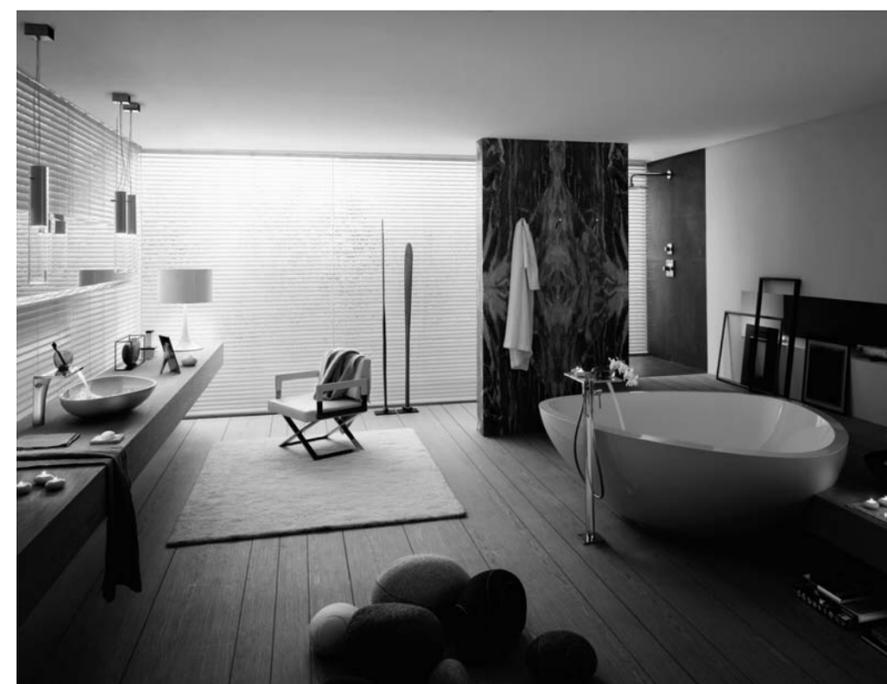
AXOR также успешно сотрудничает с всемирно известным дизайнером Филиппом Старком. Его концепция ванной комнаты как жизненного пространства значительно поспособствовала превращению этой комнаты из чисто функциональной в жилую и комфортную. Представив в 1994 году коллекцию от Филиппа Старка, AXOR обрел статус законодателя моды в области сантехники. Коллекция Axor Starck была революционной в плане дизайна и технологий. А в 2007 году AXOR представляет два новых смесителя от Старка, предназначенных в первую очередь для общественных мест: электронный смеситель, дополняющий коллекцию Axor Starck X, и ре-дизайн электронного смесителя коллекции Axor Starck. Новые электронные смесители AXOR: минималистичный, в стиле Axor Starck или более скульптурный Axor Starck X. Для электронного смесителя Axor Starck X можно выбрать тип излива: водопаядный или традиционный. Новые электронные смесители AXOR идеальны в использовании как в общественных местах, так и в частном секторе.

В 2006–2007 годах AXOR и французский дизайнер Жан-Мари Массо фокусируют внимание на эмоциональной стороне обустройства ванной комнаты, а также на исконной связи человека с природой и со стихией воды. Это идейная основа творческой философии дизайнера, которая присутствует и в новой коллекции смесителей и аксессуаров — Axor Massaud.

Марка AXOR от Hansgrohe представляет широкий выбор дизайнерских коллекций, созданных всемирно-известными дизайнерами. Коллекции, которые открывают широкие возможности для создания индивидуального стиля ванной комнаты — авангардного, современного или классического. И даже больше: от эксклюзивных смесителей с подходящими по стилю душами до элегантных аксессуаров — вся продукция полностью гармонирует по дизайну: от первой до последней детали. Таким образом, бренд AXOR от Hansgrohe разрабатывает концепции и создает дизайнерские коллекции для эксклюзивных ванных комнат.



Ванная комната Axor Citterio M. "Именно потому, что в моем распоряжении лишь маленькое пространство, что очень характерно для мегаполиса, — говорит Антонио Читтерио, — я считаю особенно важным наполнить его красивыми, изысканными предметами"



Филипп Гроэ — руководитель бренда Axor

"Нам не нужен смеситель, нам нужна вода", — объясняет свой подход французский дизайнер и архитектор Жан-Мари Массо, создатель коллекции Axor Massaud

мобильные перегородки



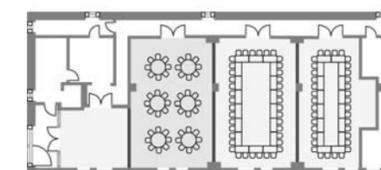
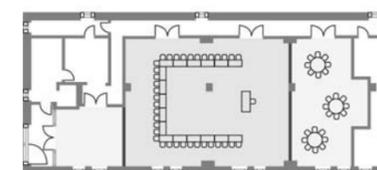
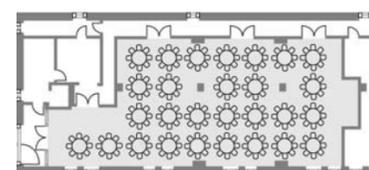
ПРЕДСТАВИТЕЛЬ В УКРАИНЕ
телефон: (044) 202-8362
e-mail: vasylstuchylin@dorma.com
www.dorma.com

MOVEO®



Легко изменяемые пространства, позволяющие оперативно учитывать новые реалии бизнеса и конфигурировать рабочие места или зоны обслуживания. Мобильные перегородки позволяют зонировать локальные участки, субпомещения, изменять пространство, легко возводить барьерную изоакустическую конструкцию. Они разделяют, не разрушая архитектурной целостности помещения. Это очень выгодно с коммерческой точки зрения. Например, можно оперативно создать несколько субпомещений для проведения разных мероприятий, максимально эффективно используя площади. Технология трансформации перегородок предусматривает места их постоянной парковки, где они занимают минимум пространства, например, в нише стены, параллельно стене, перпендикулярно стене или в собранных парковочных модулях. Системы могут комплектоваться гверьми.

Мобильная стена представляет собой подвижные панели толщиной 100 мм, свободно подвешенные к несущей алюминиевой шине. Для достижения оптимальной звукоизоляции каждый элемент сверху и внизу снабжен горизонтальными телескопическими эластичными уплотнителями и автоматическим распорным механизмом **ComforTronic TM**, который возводит телескопические примыкания за 5 сек. Они прижимаются к потолку и к полу автоматически с помощью электроприводов, интегрированных в каждую панель. Неровности пола нивелируются с помощью подпружиненных уплотнителей. Уплотнители упираются в пол, придавая панелям устойчивость, что исключает сдвиг элементов при силовом воздействии. Декоративные панели выполнены по новейшей технологии, обладают высокой прочностью и легкостью.



манеж: НОВЫЙ оконный интерьер



Новые технологии и современные материалы обусловили развитие строительных идей и открыли массу возможностей в архитектуре. Арки, эркеры, панорамные окна, полное остекление внешних стен делают наш дом светлее и красивее, и одновременно выдвигают новые требования к предметам оконного интерьера, актуализируя формообразующие возможности систем и светорассеивающие свойства материалов.

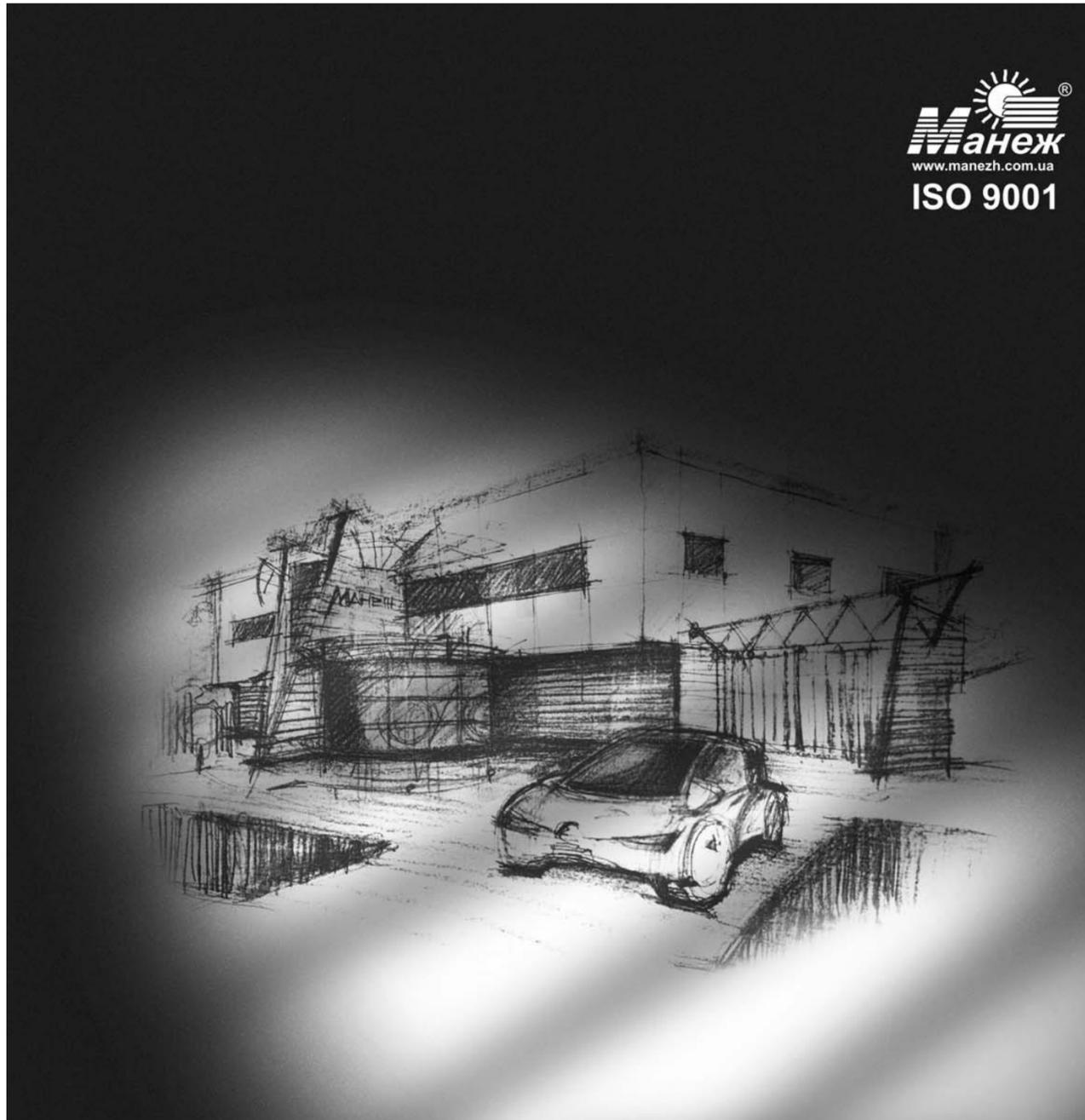
Среди изделий, предназначенных для воспроизведения нестандартных архитектурных форм, особое место занимают вертикальные жалюзи, новой системы "Decomatic", в которой карниз, согласно заданной конфигурации, можно изогнуть в арку или в эркер. Они легко устанавливаются на мансардных окнах самой разнообразной формы — треугольной, полукруглой, трапецевидной, как в вертикальной так и в горизонтальной плоскостях. В отличие от других конструкций вертикальных жалюзи, в системе "Decomatic" механизмы легко и бесшумно передвигаются в профиле и всегда принимают единое заданное положение, улучшает их эстетическое восприятие, а также позволяет точно просчитать длину ламелей и ускорить срок изготовления изделий с диагональным карнизом.

Для управления такой системой возможно использование как цепочного привода, так и электропривода (клавиша, пульт дистанционного управления, климатические датчики и программируемый таймер). Парковка ламелей зависит от конфигурации карниза, но, как правило, широко варьируется для каждого типа (ламели сдвигаются влево, вправо, по центру или в разные стороны). Данный профиль позволяет изготовить изделие шириной до 5,6 м и высотой до 5,0 м.

Расширить визуальные границы помещения, не скрывая красоты панорамных окон и не ограничивая его пространство, можно с помощью тканей "Screen" и "Novoscreen". Благодаря своей особенной, мелкосетчатой структуре, они обладают светорассеивающими свойствами, а находящаяся в основе стекловолоконная основа обеспечивает долговечность, не поддерживает горение и позволяет применять ткань как для внутренней так и для наружной солнцезащиты. В помещениях, защищенных наружными системами с тканью Screen, достигается эффект снижения температуры воздуха до 3–4 градусов, что позволяет экономить на кондиционировании, а также, благодаря особенной структуре ткани, пропускающей свет, максимально задействовать естественное освещение, сберегая энергоресурсы.




www.manezh.com.ua
ISO 9001



СОЛНЦЕЗАЩИТНЫЕ СИСТЕМЫ

г. Черкассы, 18000
ул. Громова, 146
(0472) 71-24-29, 32-76-01

г. Киев, 02660
ул. Магнитогорская, 1, оф. 114
(044) 492-07-18, 492-07-20

г. Донецк, 83054
ул. Политбойцов, 20А
(0622) 58-71-81, 57-08-31

г. Ялта, 98600
президент-отель "Таврида"
(0654) 27-30-57



МЕХАТРОННАЯ ФУРНИТУРА SCHÜCO TIPTRONIC

TipTronic Schüco — первая система фурнитуры с электромеханическими исполнительными элементами, объединяющая простоту в управлении с возможностью подключения к комплексу “умного дома”. Отдельные и объединенные в группы окна, можно открывать и закрывать в зависимости от сигнала таймера и показаний датчиков, а также с помощью контрольной панели, радиоуправляемых устройств или выключателя, что особенно удобно, если окна находятся в недоступных местах. Еще одно преимущество: эта система позволяет оборудовать жилище без препятствий передвижению, что необходимо там, где проживают пожилые люди или инвалиды. Магнитные выключатели контролируют положение окна и передают данные системе “умного дома” и сигнализации. Яркая особенность — полностью скрытая фурнитура, “на виду” устанавливается только ручка. Установка скрытых деталей фурнитуры внутри профилей не требует фрезеровки отверстий. Ручка с электроприводом TipTronic обеспечит энергосберегающее проветривание. Экономит энергию и система управления электропитанием с блоком питания, соединенным с 30 окнами.

ТИПЫ ОТКРЫВАНИЯ И СФЕРА ПРИМЕНЕНИЯ

Основная функция TipTronic Schüco:

- Открывание и закрывание окон с помощью электропривода, а также установка и снятие с них блокировки.
- Программа SK 1 и SK 2 позволяет предотвратить защемление пальцев с помощью устанавливаемой при необходимости клеммной колодки SK 3 и SK 4.

Сфера применения:

- Окна Schüco TipTronic устанавливаются исключительно в сухих помещениях.

– Рабочая температура от -20°C до $+50^{\circ}\text{C}$.

– Окна Schüco TipTronic устанавливаются стационарно и вертикально.

РАЗУМНО И ЭКОНОМИЧНО

Простые и удобные соединения позволяют подключить Schüco TipTronic к различным автоматизированным системам контроля состояния и управления инженерным оборудованием здания. К одной оконной шине Schüco подключается до 30 окон. Блоки управления позволяют открывать группу окон с помощью выключателя, установленного в помещении. Связь с шиной здания (напр. EIB, LON) осуществляется с помощью одного блока сопряжения с шиной. При этом возможно управление как отдельными, так и объединенными в группу окнами. Блок для проветривания в ночное время с помощью шины EIB управляет отдельными окнами или группами в соответствии с сигналами подключенных датчиков.

CONTROLPANEL

Контрольная панель Schüco ControlPanel позволяет отображать на сенсорном дисплее состояние инженерного оборудования и показания датчиков, а также обеспечить подачу сигналов и управление системами. Контрольная панель ControlPanel создает новые возможности использования света и регуляции уровня освещенности, управления работой окон и дверей, солнцезащитных устройств, устройств защиты от бликов, регуляции микроклимата. Возможна индивидуальная настройка.

МНОГОФУНКЦИОНАЛЬНАЯ РУЧКА

Привод — как электрический стеклоподъемник в автомобиле — управляется нажатием кнопки. Окно TipTronic открывается также, как механическое: поворотом ручки! Дополнительное оснащение: встроенный светодиод в форме кольца.

РАДИОУПРАВЛЯЕМЫЕ РУЧКИ SCHÜCO

Радиоуправляемые устройства Schüco (868 МГц) позволяют обслуживать отдельные или объединенные в группы электрические системы. Встроенный приемник TipTronic управляет окнами и дверьми TipTronic. Внешний радиоприемник управляет работой солнцезащитных и осветительных устройств, а также раздвижными блоками e-slide. Идентификация передатчиков и приемников осуществляется с помощью кнопки программирования приемников. Schüco Keyless Entry включает приемник, установленный на двери, датчик активации и до 200 транспондеров. Все передаваемые данные и команды закодированы и защищены от манипуляций непрерывно изменяющимся кодом. Память событий считывающего устройства двери копируется с помощью USB-радиомаршрутизатора и администрирующей программы SchücoAdmit. Кроме того, программа позволяет идентифицировать и проводить обработку передатчиков и приемников для всех компонентов. Для увеличения дальности действия используется ретранслятор.



воздушное отопление — будущее украинской инженерии



АЭРОТЕРМ
инженерные системы

02218 Киев, ул. Радужная 13-Б
тел.: (044) 540-6850, 540-1997, 331-5295
e-mail: aerotherm@aerotherm.ua
www.aerotherm.ua



1. Радиальный вентилятор
2. Секция охлаждения
3. Газовый теплогенератор
4. Сменный фильтр
5. Смесительная камера
6. Рециркуляционный воздухоовод
7. Забор наружного воздуха



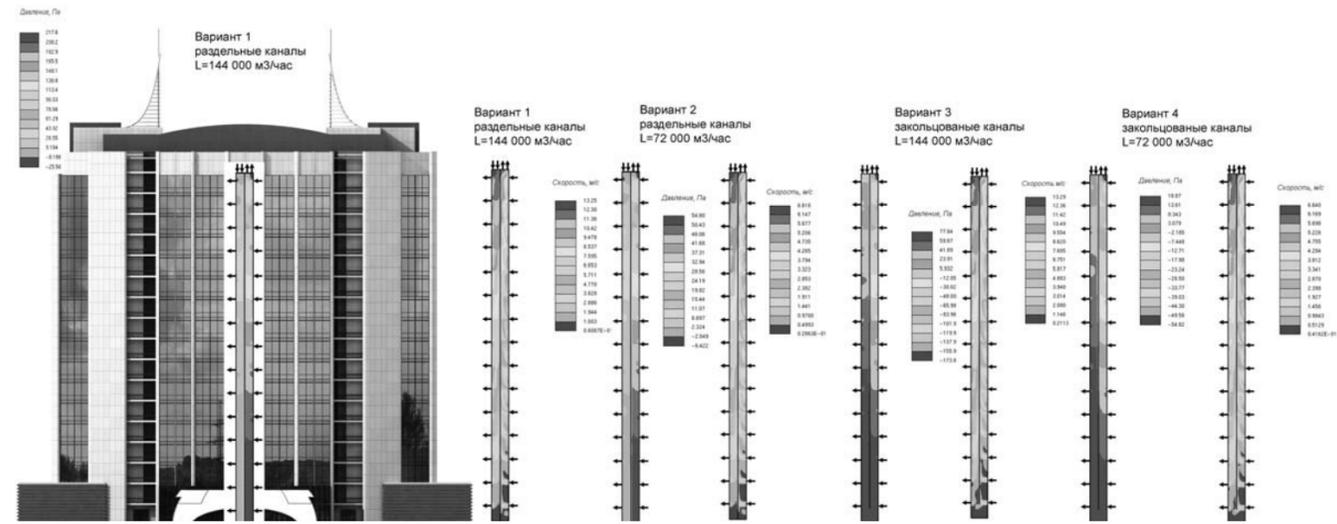
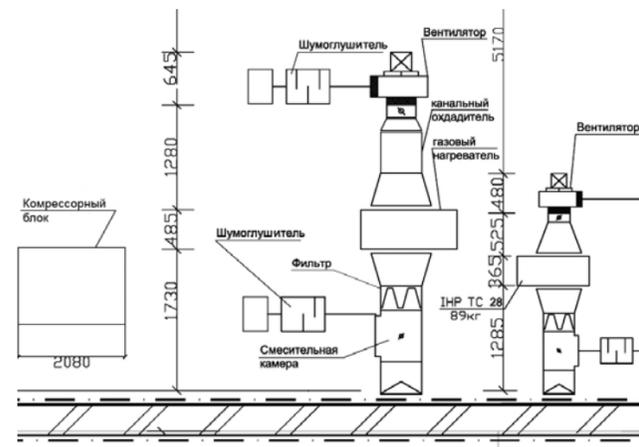
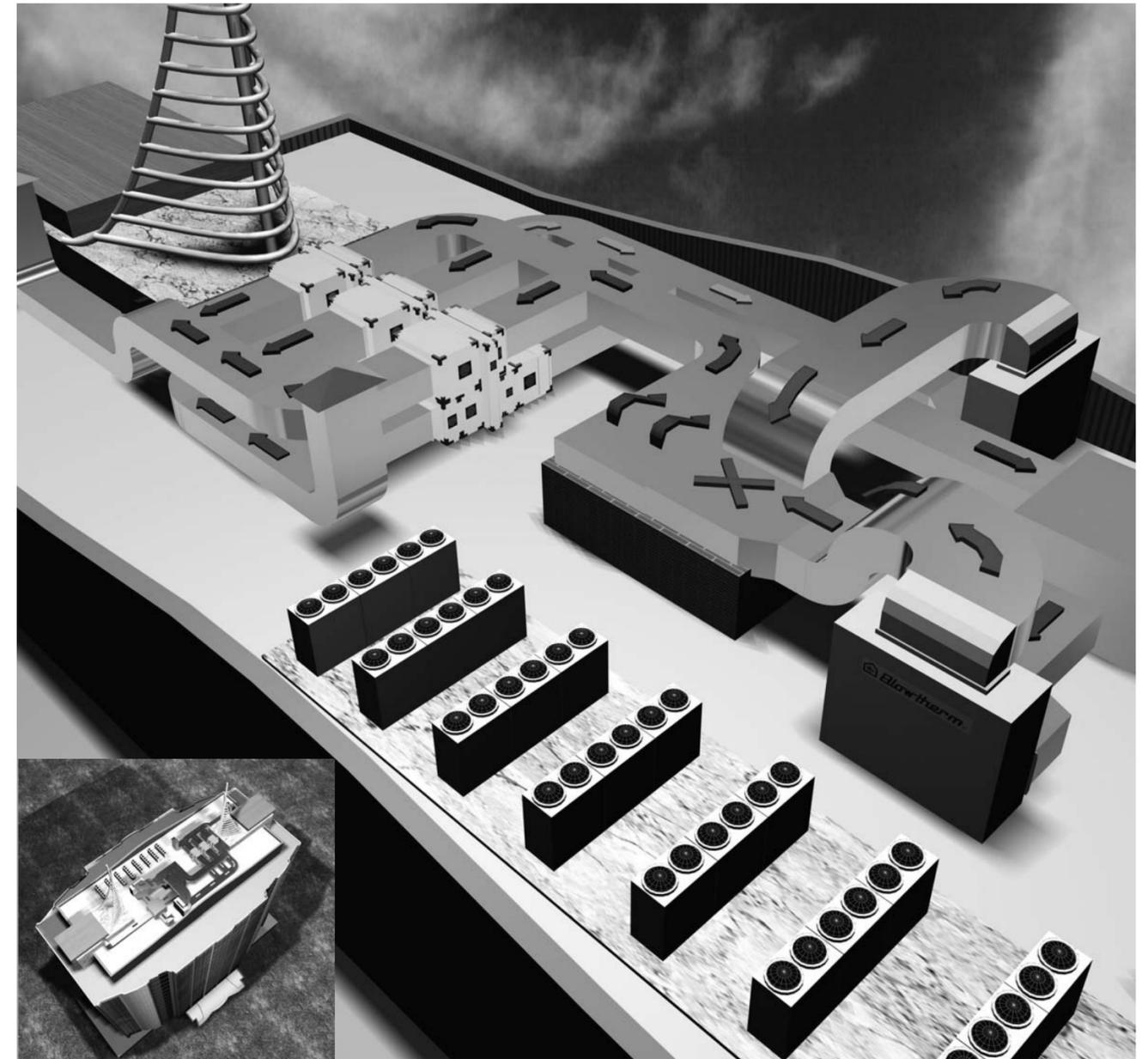
Компания Аэротерм с 2001 года применяет систему воздушного отопления совмещенную с общеобменной вентиляцией и центральным кондиционированием как основную для торговых, складских, производственных и офисных помещений. Аэротерм является лидером рынка воздушного и лучистого отопления. Это универсальная система "3 в 1" климат-контроля для разных типов помещений. Вся система точно рассчитывается и обычно состоит из таких компонентов: вентиляторы, газовый нагреватель воздуха, фреоновая охлаждающая секция с компрессорно-конденсационным блоком, рекуператор, фильтра, шумоглушители, смесительная камера.

Такая схема имеет ряд преимуществ по сравнению с классической системой ОВиК:

- До двух раз меньше капитальные затраты, т. к. устанавливается одна совмещенная система вместо трех (вентиляции, отопления, кондиционирования);
- Нет необходимости в строительстве котельной, трубопроводов и систем радиаторного отопления;
- Значительное снижение эксплуатационных затрат;
- Экономия. Система быстро переходит из дежурного режима отопления (5 °C) в рабочий (20 °C) в среднем за 30 мин. Рекуператоры утилизируют до 70% тепла удаляемого воздуха вытяжной системой вентиляции.

Специалистами компании Аэротерм была разработана схема воздушного отопления совмещенная с вентиляцией и центральным кондиционированием для высотных офисных зданий. При расчете использовался универсальный программный комплекс для решения задач механики жидкостей и газов STAR-CD. Были рассчитаны с большой точностью все параметры системы в рабочем и дежурном режиме отопления: градиенты температур, давления в каналах, скорость воздуха, векторы скоростей воздуха. Уникальность и сложность состоит в работе около сотни вентиляторов в одной сети. И эта задача была успешно решена. Также комплекс программ позволяет решать подобные задачи для любого типа зданий. Расчет производился на примере 15-этажного офисного центра общей площадью 30000 м². Все оборудование наружного исполнения находится на крыше здания. В центре здания как для подачи свежего воздуха-теплоносителя, так и забора удаляемого воздуха используется вентиляционный канал сечением 7 м².

На каждом этаже с центрального вент канала вентиляторы-доводчики берут необходимое количество воздуха для потребностей ОВиК. Столько же воздуха вытяжные вентиляторы собирают в канал удаляемого воздуха. Отработанный и свежий воздух обрабатывается в крышной установке (рекуперация, фильтрация, нагрев или охлаждение, смешение) и снова подается в центральный вентканал. В данном проекте капитальные и эксплуатационные затраты в два раза меньше по сравнению с традиционной системой ОВиК.





“Газойл-Плаза” на ул. Наметкина
в Москве

На сегодняшний день “элементный фасад” является наиболее современным и широко используется для реализации объектов такого рода во всем мире. Он обладает сразу несколькими преимуществами перед традиционными “стоечно-ригельными фасадами”: яркой архитектурной выразительностью, повышенными качествами тепло- и звукоизоляции, а также воздухо- и водонепроницаемости, технологичностью изготовления фасадных элементов, скоростью и простотой их монтажа, отсутствием необходимости в устройстве наружных лесов, более высоким и стабильным конечным качеством смонтированных конструкций, и так далее...

Поэтому данный вид фасадных систем позволяет реализовать замысел архитектора и заказчика наиболее оптимально — именно так, как это предусмотрено проектом. Однако, зачастую, при этом может потребоваться дополнительная адаптация системы для реализации нестандартных узлов и соединений, не предусмотренных стандартными решениями в рамках профильной системы. Чаще всего это бывает вызвано наличием конструкций специальной формы: наружных и внутренних углов (в том числе и не равных 90 градусам), сегментов, изогнутых участков фасада с гнутыми элементами и так далее...

нестандартные решения reynaers aluminium

Конечно, можно попытаться решить эту задачу по наиболее простому пути (например, как в традиционном фасаде — с помощью установки сдвоенных стоек, нащельников и тому подобных вариантов закрытия конструктивных дыр “по-месту”), причем, достаточно часто именно так и поступают.

Однако подобные “решения” в итоге выглядят, как правило, достаточно коряво, вследствие чего первоначальная радость заказчика от достигнутой мнимой экономии быстро сменяется унынием от понимания того, что он, как и многие, стал обладателем очередного здания-уродца. Вдобавок, мало того, что аналогичных зданий вокруг уже полным полно — так оно ведь еще и весьма сомнительного качества, что не замедлит сказаться на удобстве и стоимости его эксплуатации уже с первого дня после сдачи объекта.

Поэтому разработка и применение специальных проектных решений, необходимых для адаптации профильной системы к требованиям конкретного объекта с учетом его специфики, является не только (и даже не столько) эстетически оправданным выбором архитектора, сколько экономически оправданным выбором заказчика-инвестора. Возвращаясь к этим двум проектам московских бизнес-центров, можем отметить, что для их реализации нами было разработано и поставлено восемь новых профилей и полтора десятка новых аксессуаров. Это позволило достичь безупречно аккуратного и выразительного архитектурного образа, чего так добивались архитекторы и заказчики.

Пользуясь случаем, мы хотим предложить нашу помощь всем архитекторам, заказчикам и переработчикам в их работе над новыми сложными проектами, где обязательно требуется гибкий нестандартный подход. Если Ваш проект именно такой — обращайтесь в Reynaers Aluminium!

“Авилон-Плаза” на Волгоградском проспекте в Москве





АР Крым, Симферополь, ул. Воровского 3
 тел./факс: (0652) 54-7233, 54-9815
 моб.: (050) 393-5123, 344-4138
 e-mail arkhont_crimea@mail.ru

комплексная архитектура от “архонт-крым”

Проектно-строительная компания АРХОНТ-КРЫМ создана летом 2004 года, и за эти четыре года приобрела значительный опыт и расширила направления своей деятельности.

Фирма проектирует жилые, промышленные, многоэтажные и административные здания, гостиничные, санаторно-курортные объекты, частные коттеджи, торгово-офисные комплексы. Но не просто проектирует, а решает задачи в комплексе, с учетом всей строительной инфраструктуры. Основная цель АРХОНТ-КРЫМ — комплексная архитектурно-планировочная задача, на основе прогрессивного принципа, предусматривающего гармоничную взаимосвязь объекта и уникальной природной среды данного региона.

Генеральный директор АРХОНТ-КРЫМ Анатолий Полищук комментирует: “Архитектура — это творчество, чем-то похожее на музыку, неповторимая мелодия здания, объекта, который зарождается в воображении, а затем переходит в чертежи, эскизы и, наконец, воплощается в жизнь”.

Одним из важнейших направлений АРХОНТ-КРЫМ является структурное подразделение Геозем Крым, выполняющее научно-исследовательские геологические изыскания. Современное программное обеспечение в сочетании с новыми GPS-технологиями позволяет геодезической службе в кратчайшие сроки производить необходимые изыскания: топографические съемки крупных масштабов и обновление старых съемок, кадастровые съемки для землеустройства, построение цифровых трехмерных моделей местности и многое другое.

Таким образом, проектно-строительная компания АРХОНТ-КРЫМ производит весь комплекс изыскательских работ:

– инженерно-геодезические (топографические и кадастровые съемки, построение цифровых трехмерных моделей местности и тому подобное);

– инженерно-геофизические (выявление оползневых напряжений и надежности удерживающих сооружений, оценка геоструктурных условий, в том числе зон повышенной трещиноватости, на которых предполагается строительство);

– инженерно-геологические (обоснование проектов и разработка проектно-сметной документации, бурение скважин, проходка шурфов с отбором грунтов, лабораторные исследования грунтов и агрессивности подземных вод);

– устройство буронабивных свай диаметром от 150 -1200 мм. Характерной особенностью технологии установки буронабивных свай является предварительное бурение скважин до заданной отметки и последующее формирование ствола сваи. Эти сваи не нужно перевозить — они изготавливаются на месте, прямо на строительной площадке, имеют большую несущую способность. Буронабивные сваи целесообразно — даже необходимо — применять для несущих колонн каркасных зданий, производящих большую нагрузку на грунт; для повышения устойчивости (стабилизации) оползневых и оползнеопасных склонов; для предотвращения обрушения грунтовых массивов; на участках, где применение забивных свай недопустимо из-за густонаселенности.

Помимо подготовительных геологических работ, компания предлагает полный комплекс проектных работ:

– составление проектов землеустройства для отвода земельных участков;

– архитектурное проектирование объектов широкого спектра (кемпинги, коттеджи, парки, рекреационные объекты, гостиницы, торгово-офисные центры, многоэтажные комплексы);

– расчет конструктивной части проекта;

– проектирование систем энерго-водоснабжения, отопления, вентиляции и кондиционирования;

– общестроительные работы и реконструкция зданий;

– интерьерный и ландшафтный дизайн.

АРХОНТ-КРЫМ — молодая компания, но тем не менее она считается одним из признанных лидеров на крымском рынке проектирования и строительства, потому как имеет огромный потенциал, заложенный в ее проектном и технологическом оснащении. Зримые результаты, полученные компанией АРХОНТ-КРЫМ, служат тому выразительным подтверждением.



ООО Архонт Крым: проект многоэтажной постройки в Ялте на ул.Свердлова