

# Камилло ЗИТТЕ

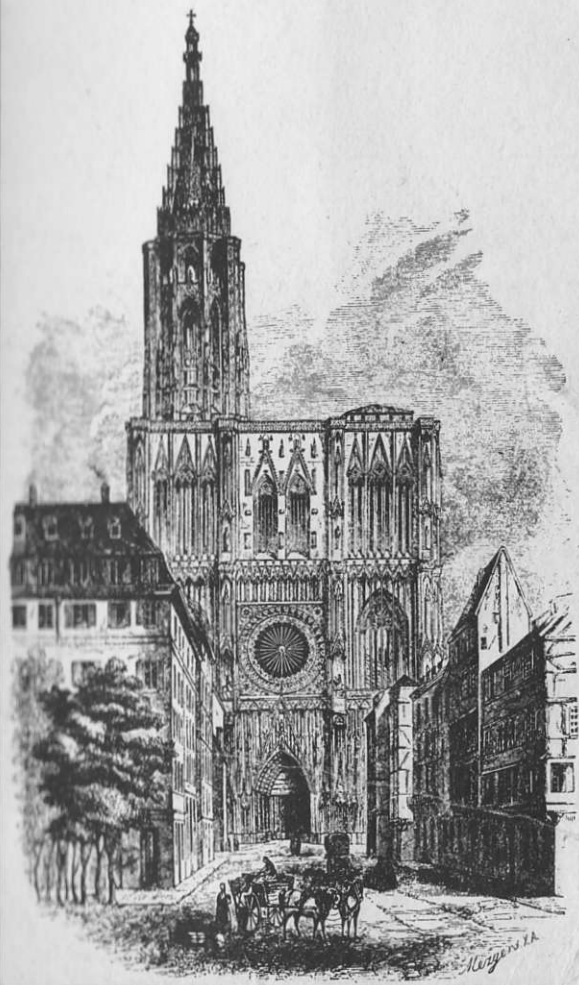
1843—1903

К. Зитте — выдающийся европейский художественный деятель XIX и XX веков. За вклад в теорию и практику градостроительства был удостоен почетной премии Французской академии. В последнем десятилетии XIX и начале XX века К. Зитте опубликовал 40 научных статей по градостроительству. Кроме того, он писал об общих вопросах архитектуры, прикладного и изобразительного искусства. По проектам К. Зитте построены церкви в Австрии, Венгрии и ратуша в Чехословакии. В церквях им были выполнены стенные росписи. К. Зитте разработал ряд градостроительных проектов. Среди них проект реконструкции г. Оломоуца в Чехословакии. Скоропостижная смерть прервала работу К. Зитте над новой книгой.



Камилло ЗИТТЕ

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА



DER  
STÄDTE-BAU

NACH SEINEN  
KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN.

EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG  
MODERNSTER FRAGEN DER ARCHITEKTUR UND MONUMENTALEN  
PLASTIK UNTER BESONDERER BEZIEHUNG AUF WIEN

VON  
ARCHITEKT  
CAMILLO SITTE  
REGIERUNGSRATH UND DIRECTOR DER K. K. STAATS-GEWERBESCHULE IN WIEN.

MIT 4 HELIOGRAVUREN UND 109 ILLUSTRATIONEN UND DETAILPLÄNEN.

ZWEITE AUFLAGE.



WIEN 1889.  
VERLAG VON CARL GRAESER.  
I. AKADEMIESTRASSE 26.

Камилло  
ЗИТТЕ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ  
ОСНОВЫ  
ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

Перевод с немецкого  
Я.А. КРАСТИНЬША

Москва Стройиздат



Федеральная целевая программа книгоиздания России

**Зитте К.** Художественные основы градостроительства / Пер. с нем. Я. Крастиныша. — М.: Стройиздат, 1993. — 255 с.: ил. — Перевод, изд.: Der Stadtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen/Camillo Sitte.

ISBN 5-274-00770-8

В книге австрийского архитектора, впервые изданной в 1889 г. в Вене, на основе анализа исторической застройки ряда городов Центральной Европы даны практические рекомендации по пространственно-художественной композиции городских структур, актуальных в современном градостроительстве. Автор рассматривает границы художественности в современном градостроительстве, примеры градостроительных преобразований на основе художественности и т. д. Изд. 79.

Для архитекторов и проектировщиков.

Редактор — Е.И. Астафьева.

Научное издание

Камило Зитте

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

Художник Д. М. Чериковер  
Художественно-технический редактор Е. Л. Темкина  
ИБ № 5220

Подписано в печать 16.01.91 Формат 70x100/32  
Бумага офсетная № 2 Печать офсетная Усл.печл. 10,32  
Усл.кр.-отт. 12,95 Уч.-издл. 11,66 Тираж 10 000 экз.  
Изд. № АIX-3252 Заказ № 276.

Стройиздат, 101442, Москва, Долгоруковская, 23а  
Тульская типография, 300600, г. Тула, пр. Ленина, 109

З 4902030000 — 433 — 265-90  
047 (01) — 93

ISBN 5-274-00770-8

Российская государственная  
библиотека  
ISBN 5-211-81118-4  
ISBN 0-387-81418-4  
(Австрия)

© 1972, Institut für Stadtebau,  
Raumplanung und Raumordnung,  
Technische Hochschule Wien. Alle  
Rechte auch die des auszugsweisen  
Nachdrucks und der photomechanischen  
Wiedergabe, vorbehalten.  
© Предисловие к русскому изданию,  
перевод на русский язык Я. Крастиныша, 1993

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Практика современного градостроительства, особенно 60—70-х годов, сегодня не удовлетворяет ни профессионалов-архитекторов и градостроителей, ни широкий круг населения. Массовое строительство этих лет обезличило обширные районы новостроек и целые города, оно страдает явной недостаточностью эмоционально-эстетической выразительности и вполне правомерно заслужило оценку «архитектуры коробок». Правда, надо признать и положительные моменты этого зодчества — такие, как санитарно-гигиеническую сторону, обеспечение значительной части населения благоустроенным жильем, решение вопроса индустриализации строительства и т. д. Первые районы массовой застройки поначалу даже удовлетворяли и с эстетической точки зрения. Но время требует свое, и сегодня мы находимся в очередном диалектически обусловленном пункте отрицания. Быть может, когда-то опять будут меняться суждения по поводу этой, так называемой, современной архитектуры, но пока ясно одно: нужны изменения, необходимо что-то новое, и в первую очередь — соизмеряемость пространства, градостроительной среды с человеческим масштабом, гуманизация всех окружающих нас вещей.

Все новое нередко есть не что иное, как заново открытое старое. Именно в таком смысле особый интерес вызывает книга австрийского архитектора и градостроителя Камилло Зитте «Художественные основы градостроительства», изданная впервые в 1889 г.\*. Она не только сама постоянно отстаивает эту фразу, но и представляет

\* Sitte C. Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, Wien, Verlag von Carl Graesser, 1889.

БИБЛИОТЕКА

собой как бы своего рода собрание обоснованных теоретических обобщений и выводов, в которых закодированы методика и целый ряд практических рекомендаций, непосредственно используемых в современной градостроительной практике. Это особенно важно, так как именно отсутствие четкой теоретической платформы чаще всего — причина отрицательных практических результатов.

### КАМИЛЛО ЗИТТЕ И ЕГО ЭПОХА

Наследие зодчества второй половины XIX века — времени жизнедеятельности К. Зитте — почти полностью определяет архитектурно-градостроительный облик центров почти всех крупных исторических городов. XIX век — время значительных градостроительных преобразований, связанных с ликвидацией устаревших фортификационных сооружений, опоясывающих средневековые городские ядра, а также с обоснованием новых населенных мест, обновлением и расширением застройки существующих городов. Широко известны градостроительное преобразование Парижа, проведенное в 1853—1869 гг. Ж. Э. Османом (G. E. Haussmann, 1809—1891), и реконструкция центра Вены (по проекту 1859 г., который в ходе осуществления был неоднократно модифицирован). Подобные мероприятия состоялись повсеместно — в Скандинавии (Гетеборг, Копенгаген), Англии (Лондон), Германии (Гамбург, Ганновер, Дюссельдорф, Дортмунд, Кельн, Майнц, Франкфурт-на-Майне), Голландии (Амстердам), Бельгии (Антверпен, Брюссель), Австрии (Грац, Зальцбург, Клагенфурт), Чехословакии (Брно, Оломоуц, Прага), Италии (Турин, Болонья), Греции (Афины), Испании (Барселона) и т. д. Здесь перечислено лишь несколько самых характерных примеров. Все это, разумеется, не происходило стихийно, а требовало про-

фессиональных сил в области городского строительства, и градостроители росли вместе с эпохой.

Наряду с оживленной градостроительной практикой появились и выдающиеся теоретические разработки. XIX век — время становления современной градостроительной науки, и Камилло Зитте вместе с Рейнхардом Баумейстером (Reinhard Baumeister, 1833—1917) и Иозефом Штюббенем (Joseph Stübben, 1845—1936) явился одним из ее основоположников.

В 1876 г. вышла книга профессора из Карлсруэ Р. Баумейстера «Расширение городов в техническом, строительном-полицейском и хозяйственном отношениях»<sup>1</sup>. Это была первая крупная научная работа по градостроительству на немецком языке. Она отразила общее положение градостроительного дела своего времени, в ней содержатся богатый материал по строительному законодательству и различные статистические данные. Большое внимание уделено таким чисто техническим вопросам, как городской транспорт, инфраструктура, экономика, строительный надзор. В известной степени Р. Баумейстер касается также социальных и эстетических вопросов градостроительства, говорит о принципах пространственной организации застройки, выдвигает принцип необходимости функционального зонирования городских территорий. Тем не менее ряд его положений именно этого плана оказался объектом полемических замечаний и критики со стороны К. Зитте.

И. Штюббен был крупным практиком, он разработал детальные градостроительные проекты для 30 разных городов, в том числе для Ахена, Базеля, Брюсселя, Хем-

<sup>1</sup> Baumeister R. Stadt — Erweiterung in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung. Berlin, Ernst Korn, 1876. «Строительная полиция» в ряде европейских городов была муниципальным органом строительного надзора.

ница (Карл-Маркс-штадта), Дюссельдорфа, Кельна, Лиона, Льежа, Мадрида, Познани, Росток, Шверина, Варшавы. Его основной теоретической работой была весьма объемная книга «Градостроительство», являющаяся частью сериала «Справочник по архитектуре»<sup>1</sup>. Она впервые была издана в 1890 г., а повторно в переработанном виде — в 1907 и 1924 гг. В «Градостроительстве» Штюббена представлен богатый материал из опыта XIX в. — от общих планов городов до проектов самых мелких элементов городского благоустройства.

«Художественные основы градостроительства» К. Зитте, которые появились за год до «Градостроительства» И. Штюббена, от суховатого информативно-статистического стиля последнего отличает эмоциональность и яркая индивидуальность трактовки рассматриваемых вопросов. И. Штюббен, хотя и не был полностью согласен со всеми положениями К. Зитте, сердечно поздравил его работу, и впоследствии между обоими учеными установились тесные коллегиальные отношения.

Книга К. Зитте — своеобразное яростное выступление против недостатков градостроительной практики XIX века (схематичности планировки, прямолинейности и скучности уличного пространства, деградации исторического наследия). Написать эту книгу его, очевидно, побудили и недостатки, которые он видел в художественном образе реконструированного центра Вены, в частности в застройке знаменитой Рингштрассе, а также размышления о путях и способах устранения этих недостатков.

Вену не без основания считают своего рода законодателем моды в архитектуре этой поры. Именно поэтому

весьма полезно прислушаться к мнению и образу художественного мышления профессионала, который сам вырос одновременно с наиболее оживленным развитием этого крупнейшего города, видел и трезво оценил все преимущества и недостатки зодчества своего времени. Это поможет нам не только объективно оценить собственные достижения и ошибки, но и найти правильный подход к решению вопроса сохранения и использования исторического наследия.

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО КАМИЛЛО ЗИТТЕ

Всемирную известность К. Зитте приобрел как градостроитель, однако его жизнедеятельность больше связана с прикладными искусствами.

К. Зитте родился 17 апреля 1843 г. в Вене в семье художника и архитектора Франца Зитте (Franz Sitte, 1818—1879). После окончания гимназии в 1863 г. он поступил в Венский Политехнический институт (ныне Технический Университет), где учился в мастерской зодчего Гейнриха фон Ферстеля (Heinrich von Ferstel, 1828—1883). Параллельно посещал занятия также в Венском Университете у Рудольфа фон Эйтелбергера (Rudolf von Eitelberger, 1817—1885) — известного специалиста по вопросам средневекового искусства и теории градостроительства. Очевидно, именно его личность сильно повлияла на разнообразные интересы К. Зитте и пробудила интерес к вопросам пространственной организации городской среды.

После окончания института в 1868 г. К. Зитте много путешествовал. Он побывал в Германии, Италии, Франции, Греции, Турции, Египте. С 1875 по 1883 г. был директором Государственного училища прикладного искусства в Зальцбурге. За это время опубликовал многочисленные статьи и рецензии по разнообразным вопросам

<sup>1</sup> Stübben J. Der Städtebau. Handbuch der Architektur. Vierter Teil, 9. Halbband. Darmstadt, 1890.

искусства книжного переплета, художественной обработке кожи, керамике. Интересовался также реставрацией памятников искусства и архитектуры (опубликовал статьи о рыночном фонтане в Зальцбурге, о росписях знаменитого средневекового собора в Гурке, о замке Кройценштейн и др.).

В 1883 г. К. Зитте пригласили организовать и возглавить училище прикладного искусства в Вене. Его педагогическая деятельность была связана с преподаванием рисунка, живописи, начертательной геометрии и истории архитектуры. В архиве фонда Камилло Зитте, который находится в Техническом Университете Вены, сохранились конспекты его лекций, отличающиеся изящностью почерка и качеством собственно выполненных иллюстраций. В это время профессиональные интересы К. Зитте все более склонялись в сторону градостроительства, результатом чего было появление его знаменитой книги.

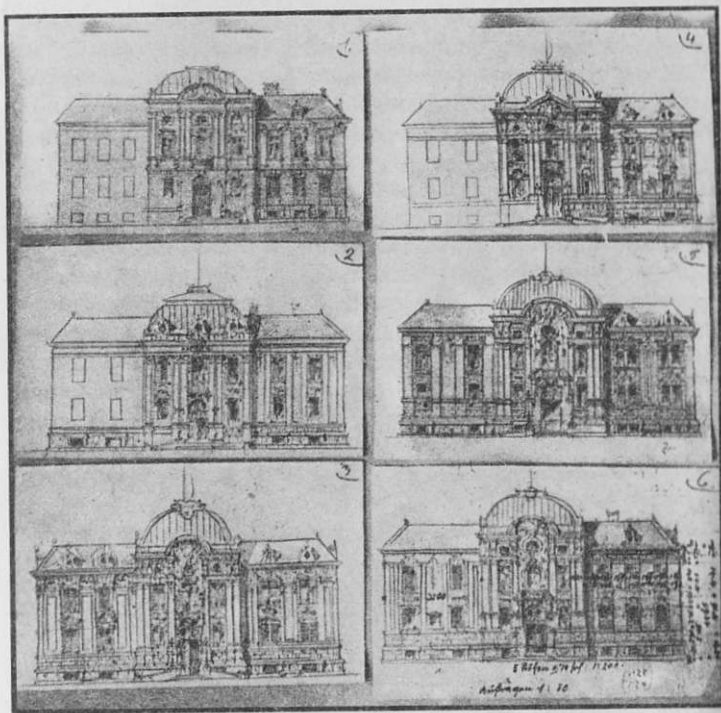
В последнем десятилетии XIX и начале XX века К. Зитте опубликовал около 40 научных статей по градостроительству, но, кроме того, он по-прежнему писал также об общих вопросах архитектуры, прикладного и изобразительного искусства.

По проектам К. Зитте построены: церковь Мехитаристов в Вене (1871—1876), церковь в Темешваре (Венгрия, 1884—1886), церковь, дом священника и ратуша в Пживоце (около Остравы, Чехословакия, 1894—1899) и другие здания. В своих постройках он сам разрабатывал детали архитектурной отделки, а в церквях Вены и Пживоца собственноручно выполнил стенные росписи. Он разработал также ряд градостроительных проектов, в том числе для городов Любляны (Словения, 1895), Оломоуца, Остравы, Либереца (Чехословакия, соответственно 1896, 1900 и 1901). Особенно следует отметить проект реконструкции г.Оломоуца. Вокруг средневекового ядра на месте снесенных крепостных укреплений К. Зитте образовал



*Застройка главной площади в Пживоце (архив фонда К. Зитте)*





Шесть эскизных вариантов ратуши в Пжовце, выполненные К. Зитте (архив фонда К. Зитте)

зону новой жилой и общественной застройки с полосой зеленых насаждений. Он работал также над новой книгой «Хозяйственные и социальные основы градостроительства», окончание и опубликование которой прервала его скоропостижная смерть. К. Зитте работал с чрезвычайной творческой отдачей, не жалея себя. Он скончался

16 ноября 1903 г. после апоплексического удара и не увидел первого номера журнала «Градостроительство» (Der Städtebau), который он подготовил к изданию совместно со своим берлинским коллегой Теодором Геке (Theodor Goecke, 1850—1919).

Именем Камилло Зитте названа одна из улиц Вены, он дважды удостоен почетной премии Французской Академии (1878 и 1881), награжден ватиканским орденом Св. Григория (1901) и орденом Австрийской короны 3 степени (1898).

У Камилло Зитте было два сына. Гейнрих (Heinrich Sitte, 1879—1953) — профессор классического искусства, признанный авторитет в вопросах творчества И. С. Баха, и Зигфрид (Siegfried Sitte, 1876—1945), который продолжал дело отца, был градостроителем-практиком и теоретиком. Существует мнение, что он мог бы довести до опубликования вторую книгу Камилло Зитте. Однако этого не произошло. Очевидно, образ мышления и характерный стиль языка К. Зитте был настолько своеобразным и ярко индивидуальным, что не поддавался никакому воспроизведению.

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА

В современной градостроительной науке основополагающие идеи и открытия нередко возникали в трудах профессионалов смежных отраслей или даже любителей. В известной степени не исключение также «Художественные основы градостроительства». Камилло Зитте видел окружающую архитектурную среду под совершенно новым для своего времени углом зрения. Его книга — это призыв интеллектуала высокой культуры, человека с развитым чувством гражданской ответственности против укоренившегося порядка вещей, против разлагающейся



духовности градостроительства второй половины XIX века.

Критика градостроительной практики этого времени проходит красной нитью через всю книгу. Современному читателю все это, с первого взгляда, быть может, несколько непонятно, так как городская среда, возникшая в ту пору, сегодня представляется иной. Нам она уже не кажется разорванной и разбросанной, скорее, наоборот, упорядоченной, насыщенной, во многом имеющей черты ансамблевости. Это относится как к пространственной организации целых городских образований, так и к архитектуре отдельных зданий. Особенно четко это ощущается на фоне общей картины сегодняшнего большого города и художественно-стилистических особенностей архитектуры 20-х — первой половины 30-х и 60—70-х годов. Но если в основе отчетной системы взять средневековые города, то эклектизм — стиль второй половины XIX века — приобретет другую окраску. Эклектичные постройки, хотя и насыщены разнообразными и качественно выполненными деталями, ввиду характерных для этого стиля композиционных приемов (равномерная ритмика, равнозначность всех элементов) нередко лишены индивидуальности, что наряду с отсутствием композиционных акцентов накладывает отпечаток некоторой скучности на весь градостроительный ландшафт. На это и направлена вся беспощадная критика Камилло Зитте. Но эта критика, в основном, своего рода фон глубоких теоретических выводов и обобщений.

Во время жизнедеятельности Камилло Зитте не был известен ряд современных приемов организации городского транспорта, таких как комплексная система регулировки перекрестков, одностороннее движение и т. д., но, несмотря на это, его формулировки и мысли достаточно ясны и актуальны и сегодня. Разумеется, многое в его книге безвозвратно устарело, но в основном это детали,

которые сегодняшнему читателю тем не менее интересны как живые сведения об особенностях градостроительной ситуации конца XIX века. Отдельные утверждения автора противоречат друг другу, но это неизбежно, так как сложный организм современного города нельзя представить в виде идеального решения четко ограниченной задачи. Это всегда компромисс.

Некоторые места книги могут показаться наивными, например предложенная автором ориентация церкви исходя из господствующих направлений ветра; есть и несколько смешных ошибок, как, например, размышления о максимальном периметре при минимальной площади геометрической фигуры (см. прим. 36). Однако все это лишь своего рода лирические отступления от изложения основной мысли.

Камилло Зитте на десятилетия опередил свое время. Не только в общем, но и в деталях. Например, характерны его недовольство интегрированными объемно-пространственными композициями («блоками домов») и симпатии к дифференцированным соответственно функциональному назначению планировочным решениям отдельных зданий. Такая планировка общехарактерной стала лишь в современной архитектурной системе наряду с расцветом модерна на рубеже веков.

В отличие от ряда других исследователей Камилло Зитте главное внимание обращает на то, что прежде всего визуально воспринимается в городской среде, на художественные вопросы организации пространства. Он неоднократно подчеркивает, что в основе профессиональной эрудиции архитектора должен быть богатый опыт, накопленный не только посредством ознакомления с литературными источниками, но и непосредственным изучением объектов в натуре. Он сам своим трудом это наглядно доказывает.

Содержание книги как будто делится на две части.

Главы I—VIII представляют собой анализ. Объектом исследования является морфология исторических городов, в основном средневековых. Автор, восхищаясь городской средой доиндустриальной Европы, неоднократно оппонирует Р. Баумейстеру и в этой своеобразной дискуссии непременно отстаивает «живописный» принцип градостроительства. Главы VIII—XII — это синтез. На основе критики современных процессов в градостроительстве выдвинуты предложения и возможные приемы устранения этих недостатков.

Историческая среда для Камилло Зитте на удивление прекрасна, однако он постоянно повторяет, что достоинства прошлого нельзя механически перенести на современность, нельзя имитировать. Отстаивая тезис о необходимости сохранения гуманных ценностей в окружающей городской среде, он подчеркивает, что не может быть универсальной модели для прямого подражания. Сохранение преемственности в пространстве и во времени возможно лишь на основе тонкого художественного чутья. Лишь таким путем город может быть подлинной сельтейбой для здорового социального организма. Такой подход к рассматриваемой теме и обеспечил успех книги Камилло Зитте.

### ИСТОРИЧЕСКОЕ МЕСТО КАМИЛЛО ЗИТТЕ И ЕГО КНИГИ

Влияние книги К. Зитте на развитие всего современного градостроительства обратно пропорционально ее объему, хотя это влияние во многом не прямое, а косвенное. Дело в том, что в течение нашего века в практических реализациях почти всегда превалировала технически структурная, гигиеническая, а не живописно-пространственная сторона градостроительства.

В наши дни ценность исторического наследия, отстаиваемая в «Художественных основах градостроительства», понятна почти всем. К. Зитте был первым, кто «открыл» очарование средневековой городской среды.

Значение и популярность его книги заключаются прежде всего в художественно-историческом приеме, которым К. Зитте вырисовывает ясный и четкий визуальный образ любого анализируемого объекта существующих исторических городов.

В одной из рецензий по поводу появления книги уже в 1889 г. И. Штюббен писал, что метод анализа К. Зитте очень легко воспринимается и замечательно ясен.

Влияние К. Зитте на развитие немецкого градостроительства очевидно, менее четко оно определимо в более широком масштабе. Прямыми последователями К. Зитте были его современники К. Генрици (K. Hengici, 1842—1927), профессор архитектуры в Ахене, видный педагог, теоретик и практик градостроительства, отстаивающий романтический, живописный средневековый принцип в организации городской окружающей среды, и Т. Фишер (Jh Fischer, 1862—1938), благодаря которому образовался своеобразный мост между школой К. Зитте и следующим поколением профессионалов XX века. С 1893 г. он руководил работами по расширению Мюнхена, был среди основателей немецкого Веркбунда, а как педагог высших технических училищ Штутгарта и Мюнхена был учителем И. П. Ауда, В. Гропиуса, Б. Таута и других выдающихся мастеров зодчества.

Не удивительно, что около четырех десятилетий после появления книги К. Зитте отзвуки его мыслей, прямые ссылки или воспроизведение его иллюстративного материала встречаются почти во всех крупных и известных теоретических работах по градостроительству. Можно назвать книгу Р. Унвина «Практическое градостроитель-

ство»<sup>1</sup>, с которой идеи К. Зитте проникли в Великобританию и которая имеет много повторных изданий, в том числе и на немецком языке (1916), книги А. Бринкмана «Площадь и монумент»<sup>2</sup> и «Немецкое градостроительство прошлого»<sup>3</sup>, П. Шульце-Наумбурга «Градостроительство»<sup>4</sup>, К. Гурлитта «Справочник градостроительства»<sup>5</sup>, труды В. Хегемана<sup>6</sup> и др. К этому ряду полностью относится также вышедшая в Петрограде в 1915 г. книга М. Г. Диканского «Постройка городов, их план и красота».

Идеи К. Зитте отразились также в теоретических трудах таких всемирно известных зодчих, как Элиель Сааринен, Генрих Петрус Берлаге, Ларс Сонк, Герман Янзем и др.

Под его влиянием были реализованы отдельные градостроительные мероприятия в скандинавских странах<sup>7</sup>.

Выдвинутый Камилло Зитте вопрос художественности градостроительной среды был актуальным в 20-х годах XX в. К этому времени относится и первый перевод его книги на русский язык (см. ниже). Однако скоро под мощным влиянием идей Ле Корбюзье и других пионеров «современного движения» (съезды CIAM, Афинская хартия и т. д.) идеи К. Зитте отошли на задний план и

были забыты. Прочное место завоевывали принципы свободной планировки и экстенсивной застройки городов. К концу 30-х годов по поводу градостроительных идей К. Зитте З. Гидион писал: «Все это было лишь поверхностными реформами и паллиативами, показывающими, до какой степени планировщики городов потеряли связь со своим временем. В конце XIX в. градостроители уходили от реальной жизни в надуманные идеалы, не понимая ни характера, ни масштаба развития»<sup>1</sup>.

Такая метаморфоза в отношении общей ориентации зодчества в 30-е годы была характерна и для Советского Союза, чему способствовало идеологическое наступление сталинизма на подлинно свободное и гуманное архитектурное творчество. Характерными в этом отношении были, например, действия ВОПРА (Всесоюзного объединения пролетарских архитекторов) против И. Леонидова, К. Мельникова и других выдающихся личностей советской архитектуры.

Эти обстоятельства во многом разъясняют кажущийся парадоксальным факт, что в 30-е годы, а особенно в 50-е и 60-е годы XX века, т. е. именно тогда, когда всеобщее осуждение получил объект критики Камилло Зитте — архитектурно-градостроительная практика эпохи эклектизма, — была предана забвению сама его работа. Однако, очевидно, в этом обстоятельстве заключается сила и ценность этой работы, идеи которой не стареют и поддерживают любой контроль времени.

Местами даже не верится, что книга Камилло Зитте написана 100 лет назад. Его формулировки не отличаются от современных теоретических и критических высказываний. Естественно, возникает вопрос — правомерна и объективна ли теория и критика, которая долгое время

<sup>1</sup> Unwin R. Town Planning in Practice, an Introduction to the Art of Designing Cities and Su Burbs.— London, 1909.

<sup>2</sup> Brinckmann A. E. Platz und Monument.— Berlin, 1908.

<sup>3</sup> Brinckmann A. E. Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit.— Frankfurt a. M., 1911.

<sup>4</sup> Schultze — Naumburg P. Kulturarbeiten. Band IV: Städtebau. München, 1906.

<sup>5</sup> Gurlitt C. Handbuch des Städtebaues.— Berlin, 1920.

<sup>6</sup> В. Хегеман — редактор объемного труда „Der Städtebau nach den Ergebnissen der Allgemeinen Städtebau — Ausstellung in Berlin, 1910, Bd. 1—2, Berlin, 1911—1913.

<sup>7</sup> Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Т. 10. Архитектура XIX — начала XX в.— М., 1972.— С. 272, 273.

<sup>1</sup> Гидион З. Пространство, время, архитектура.— М., 1984.— С. 407.

все-таки не смогла оказать существенного влияния на градостроительную практику? Более того, города обросли уже третьим пластом градостроительной субстанции, и к нему опять применяется та же критика. Быть может, современные процессы закономерны и необратимы? Наверное, нет. Правда, современные скорости передвижения в пространстве, технические возможности организации городской инфраструктуры и т. д. требуют свое, однако дальнейшее увеличение масштаба не беспредельно, так как в основе всего — человек с его физическим ростом, психоэмоциональными особенностями и естественной привлекательностью к гуманизированной среде. Это звучит тривиально, однако сегодня пренебрежение этими факторами нередко влечет за собой неблагоприятные социальные явления.

Особого внимания заслуживает выдвинутый Камилло Зитте тезис о духовных ценностях в искусстве градостроительства и их окупаемости в общественно-социальном плане. Ими пренебрегают чаще всего, так как даже самыми современными методами учета социальный эффект прямо и непосредственно нельзя выразить в цифрах.

Сегодня закономерен повышенный интерес к работе К. Зитте. Многие из того, что он отстаивал и пропагандировал, сегодня отражается в концепциях постмодернизма. Это относится не только к более внимательному учету контекста, пиэкету к историческим традициям и т. д., но и к отдельным приемам планировки зданий и сооружений. В частности, это: сознательное использование различных нерегулярностей, облегчающих ориентацию в пространстве, и замкнутых или полуоткрытых пространств в виде внутренних дворов, холлов и т. п.; акцентирование наиболее значительных элементов, деталей и отдельных частей построек; гуманизация и соразмерность с человеческим масштабом; полифункциональность застройки и т. д.

Воплощение идеалов, которые в свое время настоячи-

во отстоял К. Зитте, наглядно проявляется в творчестве известных западных архитекторов Р. Крира, Л. Кролла, «Брюссельской группы» и др. Все большее стремление к гуманизации среды намечается и в советском зодчестве. Без преувеличения можно утверждать, что при учете лишь нескольких положений, представленных в книге К. Зитте, не было бы целого ряда промахов в современной архитектурно-градостроительной практике.

Книга Камилло Зитте — классика своей отрасли — вне времени, она имеет непреходящую ценность не только как одна из первых работ современной градостроительной теории, но и как практический справочник по градостроительству, не утративший научную глубину.

#### ПОВТОРНЫЕ ИЗДАНИЯ И ПЕРЕВОДЫ КНИГИ КАМИЛЛО ЗИТТЕ

Неожиданный успех книги К. Зитте вызвал необходимость переиздания ее в том же 1889 г. Еще при жизни автора в 1901 г. было выпущено 3-е стереотипное издание. В 1909 г. сыновьями К. Зитте книга была издана четвертый раз. Это издание, повторенное в 1921 г., было дополнено главой «Зеленые насаждения крупных городов» (см. примечания), графические рисунки заменены фотографиями, некоторые планы уточнены и перечерчены Зигфридом Зитте. В 1965 г. книга на немецком языке появилась шестой раз — теперь в серии трудов Института градостроительства и районной планировки Технического Университета Вены<sup>1</sup> — как повторение 3-го издания с предисловием проф. Р. Вурцера.

В этой же серии в 1972 г. книга была выпущена седьмой раз — с текстами издания 1901 г. на левой стороне страниц и факсимиле соответствующей рукописи К. Зит-

<sup>1</sup> Schriftenreihe des Institutes für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung, Technische Universität Wien.



те на правой. Еще раз на немецком языке — в виде перепечатанного 4-го издания 1909 г. — книга К. Зитте появилась в 1983 г. в Висбадене

Книга переведена на шесть языков мира. Но хотя и написана она живым, ярким (правда, уже не современным) языком, переводу поддается весьма трудно, что доказывает и история до сих пор осуществленных переводов. Дело в том, что эта небольшая по объему и наглядно проиллюстрированная книга насыщена понятиями, которые невозможно перевести на другие языки. В ней много научных и литературных выражений, которые уже слишком далеки от нашего времени. Текст К. Зитте местами носит публицистический характер. Отдельные предложения чисто по-немецки занимают почти целую страницу. Думается, что книга написана в очень короткий срок, так сказать, на одном дыхании. И все это воспроизвести на другом языке не так-то просто.

В 1902 г. появилось первое издание на французском языке, подготовленное архитектором Камилле Мартеном<sup>1</sup>. К. Зитте сказал, что по-французски его книга читается легче, чем оригинальная, и он сам намерен в следующих изданиях сделать соответствующие коррективы. Однако «перевод» К. Мартена по существу являлся другой книгой. В ней пропущена значительная часть текста, в основном касающаяся зодчества барокко и примеров градостроительной практики Австрии. Их К. Мартен, как имеющий «слишком локальный характер», заменил «более известными» из градостроительной практики Франции. Кроме того, он изменил структуру книги, ввел новые главы и новый иллюстративный материал. Местами эта книга по содержанию представляет собой даже прямую противоположность идеям К. Зитте. Перевод К. Марте-

на повторно издан в 1918 г., а в 1980 г. на французском языке появился совершенно новый перевод Д. Вечорека (D. Wiczorek), аутентичный 3-му немецкому изданию<sup>1</sup>.

В 1925 г. книга К. Зитте появилась на русском языке<sup>2</sup>. В качестве источника было использовано 4-е немецкое издание 1909 г. Это было событием, примечательным для советской архитектурной и градостроительной практики того времени, еще свободной в своих началах, во многом носящей экспериментальный характер и не подавленной диктатором сторонников урбанистической децентрализации или ее противниками, — явлением, сопро-вождающим реализацию первого пятилетнего плана.

Издание 1925 г. имело следующее предисловие, написанное инженером московского губернского правления П. Маматовым:

*«От Управления Московского Губернского Инженера. В дореволюционное время русское законодательство уделяло вопросам городского строительства, включая и планировку городов, весьма небольшое внимание. Это законодательство по сравнению с обширными западно-европейскими кодексами отличалось крайней бедностью не только в смысле постановлений специально технического значения, но и в отношении норм чисто юридического характера. И так же бедна была наша отечественная литература по вопросам сооружения и благоустройства городов. Поэтому неудивительно, что дореволюционное прошлое оставило нам с этой стороны тяжелое наследие, которое может быть изжито и исправлено лишь путем затрат больших усилий, средств и времени.»*

<sup>1</sup> Sitte C. L'art de Batir les Villes: L'urbanisme selon ses fondements artistiques. — Paris, Mailand, 1980.

<sup>2</sup> Зитте К. Городское строительство с точки зрения его художественных принципов/Пер. И. Вульфберга под ред. П. Маматова — М., 1925.

<sup>1</sup> L'art de Batir les Villes. Notes et Reflections dun Architecte traduites et Completees par Camille Martin. — Geneve, 1902.



Некоторое оживление наступило только в связи с необходимостью ликвидации тяжелых последствий империалистической, а затем и гражданской войн. Уже вскоре после Октябрьской революции многие города и селения наметили обширные программы восстановления разрушенных войною отдельных своих частей, коренного преобразования их путем новой планировки и создания новых самостоятельных поселений городского типа. К этому же времени относится постановка в широком масштабе вопросов о составлении новых планов для Москвы, Ярославля, Саратова, Киева и ряда других городов.

Но и помимо постановки и разрешения сложных проблем строительства городов в целом — в настоящее время во многих городах совершаются частичные изменения прежних городских планов. Это относится в равной мере не только к существующим улицам и площадям, но и к незастроенным территориям, включенным в городскую черту. Такого рода изменения основаны большей частью на случайных и частных зданиях; зачастую они совершенно не соответствуют общей схеме построения города и даже коренным образом противоречат прежде установленным исходным принципам. Так, под флагом восстановления промышленности, по улицам прокладываются рельсовые пути, пересекающие строительные кварталы, отводятся участки земли для расширения существующих фабрично-заводских строений или постройки вновь зданий торгово-промышленного характера в районах, предназначенных исключительно для жилых усадеб, уничтожаются памятники искусства и старины, не только составляющие красоту города, но имеющие и крупное историческое значение, и т. д. Подобные чисто случайные решения в области планировки городов могут быть непоправимым злом на многие годы. Западно-европейская практика дает бесчисленное количество фактов, свидетельствующих о том, как дорого обходятся

потомству ошибки или недостаток внимания, допущенные предками. Примеры Берлина, Парижа, Рима и других городов, особенно средневековых, дают достаточные в этом отношении указания.

Но все, что можно сказать относительно современного городского строительства вообще, имеет особое значение применительно к его художественной стороне. При отсутствии твердой законодательной регламентации, при отсутствии прочно установившихся взглядов на эстетику городов эта сторона вопроса обнаруживает, пожалуй, наибольшие пробелы и недостатки разработки, которые особенно часто являются источниками крупных недоразумений и ошибок. А между тем, при современных условиях общественной жизни, — при нашедшем себе единодушное признание в теории и положительных законодательствах значении эстетического момента в строительстве, едва ли может уже считаться допустимым произвольное, беспринципное проектирование и расположение городских улиц, площадей, зеленых насаждений, сооружение общественных зданий и памятников, характерных для дореволюционной России, а также и Западной Европы конца XIX столетия, отчасти и нашего времени.

Не может быть сомнения в том, что именно теперь вопросам городского строительства в широком смысле этого слова должно быть уделено самое серьезное внимание и притом не только со стороны высших правящих кругов, но и со стороны научной и общественной мысли. Они должны быть поставлены возможно широко и разносторонне и, наряду с законодательной разработкой, подлежат исчерпывающему освещению с точки зрения теории, общественной гигиены, искусства и т. д. Особенно это важно для нашей страны в настоящий момент, когда по всем признакам наступает заметное оживление строительной деятельности, и специально в отношении

Москвы. Старинный город, изобилующий ценными памятниками народной истории, быта и старины, став красной столицей величайшей державы рабочих и крестьян, центром новой политической, общественной, промышленной и культурной жизни мирового значения... Должна быть проведена резкая грань между прошлым и настоящим. Новые условия, разнообразные потребности в связи с быстрым ростом Москвы, увеличением ее населения и общим усилением темпа ее жизни, настоятельно требуют коренных изменений в планировке и застройке города, в самом внешнем его облике. Но в то же время здесь необходима особая взвешенность и внимание, чтобы не уничтожить и не исказить того, что сохраняет свою жизненность и в новых условиях, что представляет действительно художественный и научный интерес.

Управление Московского Губернского Инженера предлагает вниманию всех интересующихся вопросами городского строительства настоящий перевод книги известного архитектора-художника К. Зитте «Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen»

Выбор этой книги — не случайный. Автор в свое время был решительным противником той рутины, тех шаблонных приемов в области планировки и построения городов, которые господствовали в Западной Европе во второй половине XIX века, когда, под влиянием нередко мнимых соображений практической целесообразности, совершенно игнорировались основные правила эстетики, в результате чего был искажен, часто до уродства, прекрасный облик многих старинных городов. Ошибкой было бы искать в книге К. Зитте изложения научной теории градостроительства. Мысль автора обращается преимущественно к эстетической, художественной его стороне, значение которой освещается им в самых разнообразных отношениях и которая, по его мнению, отнюдь не противоречит требованиям, предъявляемым современными

условиями к благоустроенному городу. Сопоставляя принципы художественности и практичности, автор затрагивает попутно целый ряд чисто технических проблем современного градостроительства. Так, мы находим у него подобные соображения по вопросам планировки городов, проектирования кварталов и отдельных сооружений, экономики городского строительства, общественной гигиены, уличного движения, улучшения жилищных условий трудящихся классов. Многие взгляды К. Зитте до сего времени отличаются большой свежестью и жизненностью, так что могут служить отличным руководством при разрешении сложных вопросов, связанных с постройкой и благоустройством городов».

Это предисловие, кажется, точно отражает творческую атмосферу первых лет жизни молодого советского государства, которая, однако, в 30-е годы была прервана административно-командными методами руководства не только народным хозяйством, но и всеми отраслями умственной и культурной деятельности общества.

В 1926 г. книга К. Зитте в переводе архитектора Э. Канозы (E. Canosa) была издана на испанском языке<sup>1</sup>. В 1980 г. вышло ее повторное издание.

Скоро были предприняты попытки перевести книгу и на английский язык, но первый перевод увидел свет лишь в 1945 г.<sup>2</sup> Однако переводчик профессор Т. Стьюарт (T. Stewart), бывший директор Института урбанистики в Нью-Йорке, больше придерживался французского издания в 1902 г., чем немецкого оригинала.

Язык К. Зитте, очевидно, оказался слишком твер-

<sup>1</sup> Gonstruction de Ciudades según principios artísticos por Camilo Sitte, Arquitecto Director de las „Höheren Baugewerblichen Lehranstalten“ de Viena.— Barcelona, 1926.

<sup>2</sup> The Art of Building Cities. City building according to its artistic fundamentals by Camillo Sitte.— New York, 1945.

дым орешком, чтобы с ним справиться. Хотя перевод Т. Стьюарта еще раз был переиздан в 1979 г., эта работа вполне обоснованно заслужила серьезную критику. Это побудило профессора истории искусств и археологии Колумбийского университета (США) Джорджа Р. Коллинза (Georg R. Collins) и его супругу Кристиан Крейсман Коллинз (Christiane Cressemann Collings) подготовить обстоятельный труд «Камилло Зитте: зарождение современного градостроительства»<sup>1</sup>. Это фундаментальное исследование содержит объемный авторский текст, аутентичный перевод 4-го немецкого издания книги К. Зитте<sup>2</sup>, примечания и обширную биографию. В 1986 г. книга была издана повторно (128 с. авторского текста, 324 примечания, 498 названий библиографии, дополнительные иллюстрации).

У Коллинзов переводчик предлагаемого нового издания книги К. Зитте черпал отдельные фактологические данные справочного аппарата.

Уже в 1925 г. книгу К. Зитте было предусмотрено перевести на итальянский язык еще раз — в 1934 г., однако перевод Л. Доди (L. Dodi) в сокращенном виде вышел лишь в 1953 г.<sup>3</sup>

В 1967 г. книга была опубликована на сербско-хорватском языке (перевод Д. Табаковича, D. Tabaković с 4-го немецкого издания)<sup>4</sup>. Профессор Университета Хоккайдо М. Охта (M. Ohta) уже несколько лет работает над переводом К. Зитте на японский язык, но эта работа пока не завершена.

## ПРЕДЛАГАЕМЫЙ НОВЫЙ ПЕРЕВОД «ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОСНОВ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА»

Сегодня книга К. Зитте снова может представить определенный интерес для читателя. Необходимость нового перевода обусловлена рядом факторов, а именно: издание 1925 г. уже стало библиографической редкостью, кроме того, первый перевод дословный, написан тяжелым, устаревшим языком, и в нем допущен ряд ошибок в профессиональной терминологии (например, крыша названа куполом, эркер — башней, ордерная аркада — «галереей с колоннами» и т. д., площадь Ам Хоф названа двором, улица Грабен — рвом и др.), а также в смысловом содержании отдельных понятий. В отдельных местах имеются пропуски некоторых предложений оригинального текста. В данном переводе предложено новое название книги на русском языке, что, кажется, более адекватно как смысловому содержанию, так и особенностям языка К. Зитте.

В предлагаемом переводе по возможности сохранены стиль языка, форма изложения и смысловое содержание оригинала К. Зитте (перевод осуществлен по венскому изданию 1972 г.). Внесены лишь редакционные сокращения. Сохранены иллюстрации в первоначальном виде, не учитывая коррекций, сделанных в книге, начиная с 4-го немецкого издания (1909 г.). Поэтому, может быть, не все в иллюстрациях, особенно касающихся известных античных комплексов построек (например, помпейского Форума), точно соответствует уровню современного познания, однако все это не имеет непосредственного отношения к тому, о чем идет речь в книге. Ведь К. Зитте сам указывал, что его работа — не история градостроительства, а теория для практиков. Что он представлял под понятием «градостроительство», лучше всего иллюст-

<sup>1</sup> Collins G. R., Collins C. C. Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning.— London, 1965.

<sup>2</sup> Под названием City Planning according to Artistic Principles.

<sup>3</sup> L'arte di costruire la città Versione del testo originale: Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätze.— Milano, 1953.

<sup>4</sup> Zitte K. Umetnicko Oblikovanje Gradova.— Belgrad, 1967.

рирует написанное им введение к первому номеру журнала «Градостроительство»:

«Градостроительство — это соединение всех технических и изобразительных искусств в одно большое, замкнутое целое. Градостроительство — это монументальное выражение настоящей гражданской гордости. Это поселение подлинной любви родины; градостроительство регулирует транспорт, обеспечивает основы здорового и уютного жилья для современных людей, большинство которых уже переселилось в города, оно должно обеспечить выгодное размещение промышленности и торговли и способствовать примирению социальных контрастов»<sup>1</sup>.

К. Зитте обеспечил свою книгу относительно богатым иллюстративным материалом, касающимся анализируемых объектов и достаточно наглядно раскрывающим образ его мышления. Однако большинство объектов из архитектурно-градостроительной практики Вены осталось без иллюстраций, поскольку автор свою книгу явно рассчитывал на круг читателей, знающих его родной город. В настоящем издании представлена часть снимков с натуры.

Они сняты переводчиком в мае-июне 1987 г. во время работы в Институте градостроительства и районной планировки Технического Университета Вены, когда и был сделан предлагаемый перевод (подрисуночные подписи к этим снимкам без номеров).

Эвентуально неясные современному читателю места в тексте или неточности автора комментированы в приложениях.

Переводчик выражает благодарность руководителю

Института градостроительства и районной планировки Технического Университета Вены и председателю фонда Камилло Зитте профессору, почетному доктору Рудольфу Вурцеру (Rudolf Wurzer), куратору архива фонда Камилло Зитте госпоже Розвите Лацине (Roswitha Lacina), а также всему коллективу упомянутого института — Романе Басслер (Romana Bassier), Роланду Леффлеру (Roland Löffler), Михаелю Пеху (Michael Pech), Клаусу Земсроту (Klaus Semsroth) и др. — за оказанную помощь во время работы над новым переводом книги Камилло Зитте.

*Янис Крастиньш*

<sup>1</sup> Der Städtebau 1904.— Heft 1. Цитировано по: Wurzer R. Camillo Sitte — Leben, Werk und Stellung (Предисловие к немецкому изданию книги К. Зитте.— 1972.— С. XIX).



Сегодня дискуссии о системах градостроительной планировки принадлежат к числу самых жгучих. Как всегда, мнения расходятся, нередко они доходят до крайних противоположностей. В общем можно отметить признание технических достижений в области транспорта, удачного использования застраиваемой территории и особенно в области улучшения гигиены. Наряду с этим неудачные современные градостроительно-художественные решения вызывают пренебрежение и даже насмешки. Однако это закономерно, так как в техническом отношении достигнуто много, а в художественном — почти ничего. В большинстве случаев великолепные новые монументальные постройки никак не увязываются с разбивкой окружающей территории и неудачной конфигурацией площадей. Поэтому казалось целесообразным наконец-то попытаться исследовать ряд градостроительных образований и, в частности, старых площадей, чтобы выявить причины производимого ими прекрасного впечатления. На основе правильного выявления этих причин можно определить совокупность правил, соблюдение которых и сегодня может дать благоприятные результаты. Ввиду этого предлагаемый труд не должен быть воспринят как история градостроительства или как публицистика, а как исследование с теоретическими выводами для практиков. Он должен составить часть охватывающих познаний в области практической эстетики для градостроителей и подкрепить личный опыт и правила, которые определяют проектные концепции при разбивке территории на застраиваемые участки. Представленный иллюстративный материал, в основном фрагменты планов городской застройки, выполнены в одном масштабе. В отдельных случаях, где не было более точных данных,

масштаб установлен приблизительно на основе лично фиксированных относительных размеров (средней длины церквей и т. д.). Приведенные примеры касаются только Австрии, Германии, Италии и Франции, так как автор придерживался принципа говорить лишь о том, что видел собственными глазами и что произвело при этом эстетическое впечатление. Только таким образом казалось возможным обеспечить важным и полезным опытом всех коллег с техническим или художественным уклоном деятельности, однако исчерпывающее освоение всего материала возможно лишь при изучении истории градостроительства, а не только теоретической работы наподобие настоящей.

Вена, 7 мая 1889 г.

*К. Зитте*





## Предисловие ко второму изданию

Первое издание книги разошлось за несколько недель. Это отрадное доказательство того, что рассмотренный предмет вызвал оживленный интерес. Однако профессиональная критика до сегодняшнего дня еще не появилась и дополнение материала мне не показалось необходимым, поэтому это второе издание совершенно не изменено.

Вена, конец июня 1889 г.

*Автор*

## Предисловие к третьему изданию

Весьма отратно и для пессимистического автора в наивысшей степени изумительно, что основные положения этой книги — учиться от природы и также от древних в области градостроительства — осязательно успели внедриться в практику. Однако мнение, неоднократно высказанное крупными специалистами, будто градостроительство приобрело совершенно новое направление и что это является исключительно заслугой настоящей книги, должно быть уточнено: такое воздействие литературной работы возможно лишь тогда, когда этим делом пронизан весь воздух. Только тогда, когда все чувствуют и признают одно и то же и остается лишь все это четко сформулировать, возможно такое отрадное воздействие книги. При таком положении дел дополнения отдельными фактами ничего не дают, и это третье издание также выпускается в неизменном виде.

Вена, 24 августа 1900 г.

*Автор*

## Предисловие к четвертому изданию

В 1902 г. «Градостроительство» («Der Städtebau...») вышло на французском языке: «L'Art de bâtir Les villes» переведено и дополнено Камилем Мартеном (Camille Martin). В связи с этим наш отец, который умер 16 ноября 1903 г., высказал свое желание сделать изменения в новом немецком издании. Они выполнены в предлагаемом четвертом издании [1]. Присоединена глава «Зеленые насаждения крупных городов» [2], которая до сих пор была доступна лишь ограниченному кругу читателей. Добавлены иллюстрации Афинского Акрополя, Римского Форума и план комплекса в Олимпии с использованием последних результатов научных исследований. Некоторые планы обновлены, а нарисованные виды, насколько это было возможным, заменены фотографиями. Согласно положению, высказанному в предисловиях предыдущих изданий, текст оставлен неизменным.

Вена, декабрь 1908 г.

*Зигфрид и Гейнрих Зитте*



## ВВЕДЕНИЕ

Приятные воспоминания о бывших путешествиях вызывают в воображении великолепные городские пейзажи, монументы, площади, прекрасные виды и дают возможность еще раз наслаждаться привлекательным и изящным.

Если можно было бы чаще бывать в местах, красотой которых наслаждаешься, легче было бы переносить тягости жизни и вести вечную борьбу с повседневными неприятностями. Неисчерпаемая жизнерадостность жителей южных берегов древней Элады, нижней Италии и других благоприятных уголков земли несомненно скорее всего дар природы. Но древние города здесь подражают этой прекрасной природе. В свою очередь они с нежной, но неотразимой силой в таком же духе воздействуют на характер людей. Вряд ли кто-нибудь, кто непосредственно сам видел красоту античных городов, сможет оспорить силу воздействия среды на духовный склад человека. В этом отношении наиболее сильное впечатление оставляют, пожалуй, руины Помпей. Тот, кто после серьезной ежедневной работы вечером, возвращаясь домой, ступает на открывающийся перед ним форум, испытывает

сильное желание подняться на подиум храма Юпитера, чтобы оттуда снова и снова смотреть на дивные сооружения. От них веет чувством гармонии подобно благозвучной, прекраснейшей музыке. В таком месте мы по-настоящему понимаем слова Аристотеля, сводившего все основные положения градостроительства к следующему: город должен представлять людям безопасность и одновременно делать их счастливыми [3]. Для достижения этого градостроительство должно быть делом не только техническим, но и художественным в самом настоящем и широком понимании этого слова. Так оно и было в древнем мире, в средневековье, в эпоху Ренессанса — везде, где процветали искусства. Только в наш математический век градостроительство и расширение городов стало почти исключительно техническим делом. Поэтому важно заново обратиться вниманием на то, что и та и другая стороны по крайней мере равнозначны.

В этом и заключается цель предлагаемого исследования. При этом следует сразу отметить, что здесь не предусмотрено заново обобщить давным-давно известное. Автор не намерен еще раз жаловаться на скучность современной городской застройки, что стало уже своего рода поговоркой, или же еще раз попросту осудить и приковать к позорному столбу все, что в наше время появилось в этой области. Такая сугубо отрицающая работа может быть представлена лишь критиком, которому всегда все неправильно, который всегда все только отрицает. Кто, наоборот, убежден, что и сегодня можно создать хорошее и прекрасное, тому необходимы и вдохновение, и вера в благородное. Таким образом, на переднем плане здесь не должны быть ни историческая, ни критическая точки зрения. Чтобы раскрыть мотивы композиции, в которые заключаются гармония, чарующее воздействие старых городов и отсутствие единства и скучность новых, все они должны быть рассмотрены на основе художест-

венно технического анализа. В целом выдвинута задача найти возможный выход, который освободил бы нас от современной системы домов-коробок, в пределах реально достигаемого спасал бы все более обреченные на уничтожение прекрасные старые города и, наконец, дал возможность нам самим создать нечто подобное достижениям древних.

В соответствии с такой практически художественной программой главным образом будут рассмотрены градостроительные приемы и расположение памятников эпохи Ренессанса и барокко, что ближе к нашему времени. Меньше будет упомянуто о греческих и римских античных концепциях — лишь то, что касается понимания планировочных приемов Ренессанса и еще может быть использовано при дальнейшем анализе, так как с этого времени основная цель и значение градостроительства ощутило изменились.

Так, например, существенно изменилось значение открытых городских площадей (форумов или рыночных площадей). Сегодня на них редко происходят общественные празднества и все меньше они используются для повседневных надобностей. Часто их единственная цель — обеспечить воздухом и светом, разнообразить монотонное море домов и еще кое-где раскрыть вид на более крупные здания, способствуя их архитектурной выразительности. Совсем иначе было в древности. Тогда главные площади любого города играли роль первостепенной жизненной необходимости, на них протекала большая часть общественной жизни, для которой сегодня используются не открытые площади, а закрытые помещения.

Агора в древнегреческом городе была местом, где под открытым небом заседал городской совет. Вторая главная площадь античного города — рынок, правда, и сегодня сохранился на улице, однако и он все чаще переселяется в

крытые павильоны. Если еще подумать о том, что жертвоприношения перед храмами также совершались на открытом воздухе, что все представления трагедий и драматургических произведений происходили в открытых театрах, если вспомнить, что к этой же категории неперекрытых помещений относятся и так называемые гипатральные храмы и, наконец, что и античный дом представляет собою лишь открытый двор, обставленный различными залами и комнатами, то можно утверждать, что отличие названных построек (театров, храмов, жилых домов) от городских площадей по существу ничтожно, хотя и по нашим совершенно иным взглядам это кажется странным.

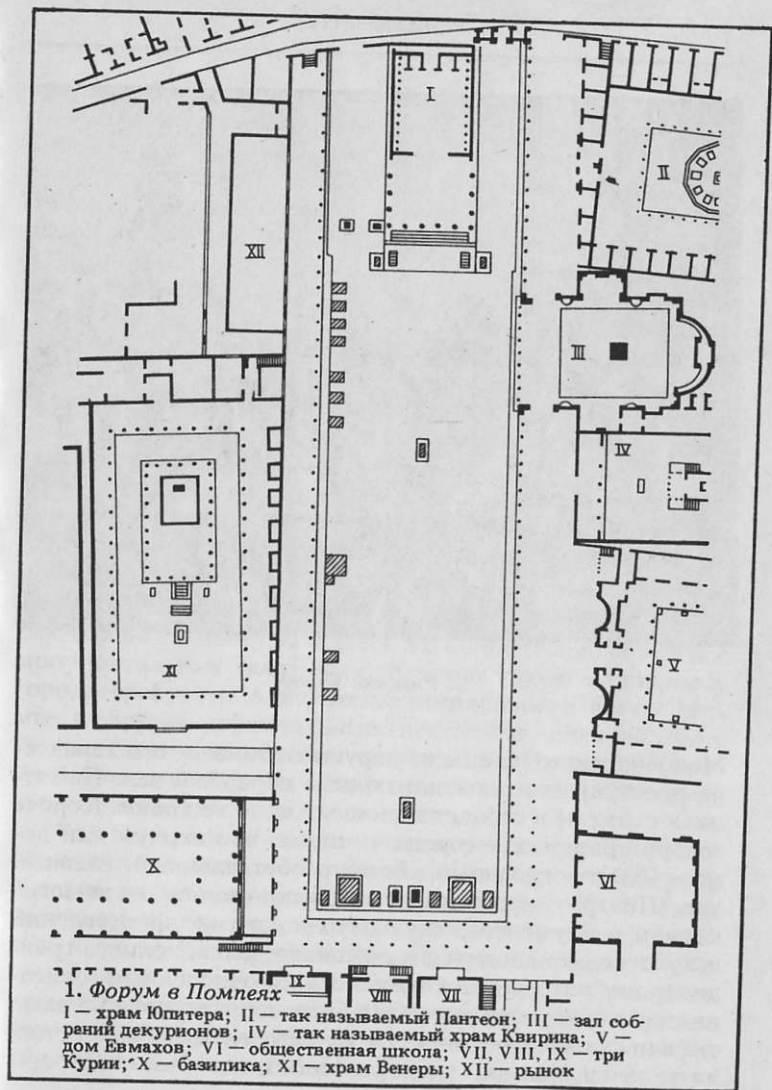
То, что древние ощущали однородность всех этих вещей, ясно по Витрувию [4]. Вопросы сооружения форумов он преподносит не там, где говорит о выборе места для общественных насаждений, выборе хороших в санитарно-гигиеническом отношении площадей или устройстве улиц или где он рассказывает историю Гиппократы, который якобы спроектировал план города Александрии. Наоборот, Витрувий поставил форум в одной главе вместе с базиликой, и в этой же книге следует рассмотрение театров, ристалищ и терм — общественных сооружений для сбора людей под открытым небом. В меньшей мере они развивались как «чисто» архитектурные произведения. То же самое можно сказать и о античном форуме, который Витрувий приводит в этой группе. Близкая родственность между форумом и со всех сторон замкнутым, образованным архитектурными средствами пространством, которое к тому же наподобие парадного зала украшено живописью, скульптурами и т. д., также вытекает из описания Витрувия и еще нагляднее проявляется в пространственной структуре Помпейского Форума, которая полностью соответствует витрувианским положениям. Уже в введении Витрувий говорит: «Греки



делают свои рыночные площади в форме квадрата со вместительными двухпролетными портиками и украшают их тесно стоящими колоннами и каменным или мраморным антаблементом, а на втором ярусе делают проходы. Но в городах Италии форумы не могут быть такого же типа потому, что от предков унаследован обычай устраивать на них игры гладиаторов. Поэтому интерколумнии вокруг площади представления должны быть шире, в портиках должны быть устроены лавки менял, а на верхнем ярусе — удобные балконы, которые также приносят доход государству» [5].

Чем же по такому описанию форум отличается от театра? Это ясно проявляется при рассмотрении его плана (рис. 1). По всем четырем сторонам форум тесно обставлен общественными зданиями, и только на северном торце расположен храм Юпитера, да еще свободностоящий передний портик здания декурионов. Остальные стороны опоясывает двухэтажный портик, пространство в середине площади свободно, а по краям — многочисленные скульптуры больших или меньших размеров, их пьедесталы с надписями видны до сих пор. Какое же должно было быть впечатление от этой площади? По современным понятиям скорее всего — большой концертный зал с галереей, но без потолка, огромный зал для собраний. С этим связана также строгая замкнутость пространства площади. Не только значительно отодвинут по современным понятиям фронт застройки, но ограничены также выходы улиц. За постройками III, IV, V находятся три тупика, которые не доходят до форума. Выходы на площадь улиц E, F, G, H были закрыты решетками, с севера улицы выходили через ворота A, B, C и D.

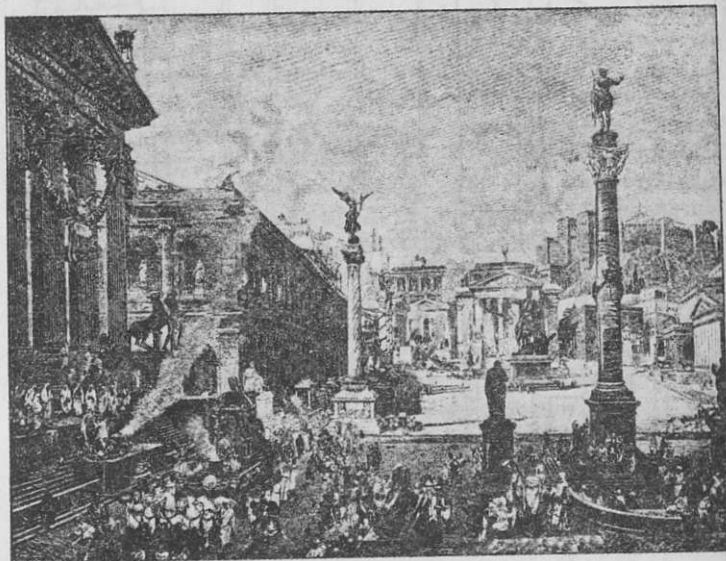
По такому же принципу построен форум Романум (рис. 2). Те же самые монументальные общественные здания, но окружение пространства здесь разнообразнее.



1. Форум в Помпеях

I — храм Юпитера; II — так называемый Пантеон; III — зал собраний декурионов; IV — так называемый храм Квирина; V — дом Евмахов; VI — общественная школа; VII, VIII, IX — три Курии; X — базилика; XI — храм Венеры; XII — рынок





2. Римский Форум

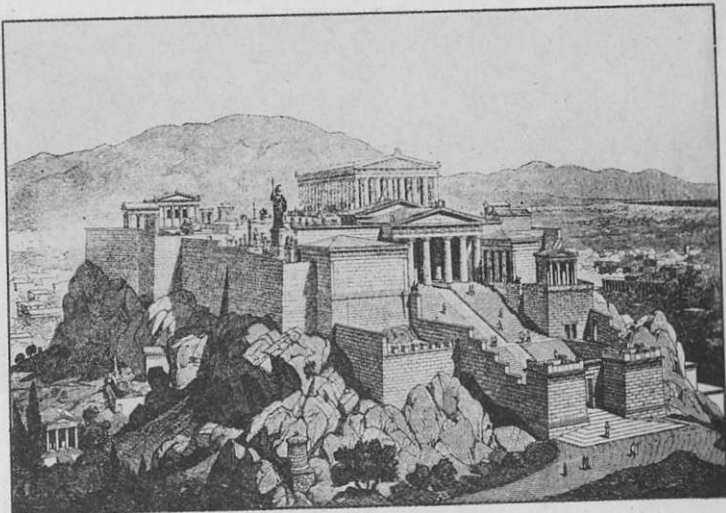
Малочисленные улицы не нарушают замкнутого характера пространства, напоминающего парадный зал. Памятники стоят не в середине площади, а по ее краям. Короче говоря, форум для города — то же, что атриум для дома — благоустроенный, богато обставленный главный зал. Поэтому здесь такое необыкновенное количество колонн, монументов, скульптур и других произведений искусства, все сводится к созданию великолепного грандиозного интерьера. Согласно многочисленным описаниям, на одном форуме часто были собраны сотни и даже тысячи статуй, бюстов и т. д. Все это должно было оставлять неизгладимое впечатление. Здесь были собраны



3. Агора в Афинах

сокровища скульптуры и здесь же концентрировались все монументальные постройки. Именно такую планировку города требует и Аристотель: посвященные богам храмы и другие официальные постройки должны быть соответствующим образом объединены. Павсаний к этому добавляет: «Нельзя назвать такого города, в котором нет общественных зданий и площадей» [6].

Как показывают существующие реконструкции, в основном по таким же правилам была распланирована рыночная площадь (агора) в Афинах (рис. 3). Высшие достижения этих мотивов открываются в больших храмовых комплексах Древней Греции — в Элевсине, Олимпии, Дельфах и других местах. Архитектура, скульптура и живопись сливаются там в величавое и прекрасное единое целое наподобие могучей трагедии или великой симфонии. Самый совершенный пример подобного рода —



4. Акрополь в Афинах

Афинский Акрополь (рис. 4). Эта, оставленная в середине свободной, возвышенность, обнесенная высокими крепостными стенами, в основании имеет традиционную форму. Первые аккорды этой симфонии из мрамора, золота, слоновой кости, бронзы создают нижние ворота, величественная лестница, удивительно выполненные пропилеи. Храмы и монументы внутреннего пространства — это превращенные в камень мифы эллинского народа. Это центр значительнейшего города, наглядное изображение мировоззрения великого народа. Это не только часть города в обычном смысле, это достигшее уровня произведения настоящего искусства творение целых столетий.

В этой области более высокую цель ставить невоз-

можно. Достичь чего-нибудь подобного удастся лишь изредка. Однако нас никогда не должны покидать воспоминания о таком произведении великого стиля. Они постоянно должны служить идеалом, когда мы собираемся предпринимать что-нибудь похожее.

При дальнейшем изучении художественных принципов, на основе которых были созданы такие произведения, будет показано, что наиболее важные композиционные приемы зодчества не потеряны, а во многом сохранились до нашего времени, и необходим лишь благоприятный толчок, чтобы они снова стали жизнеспособными.

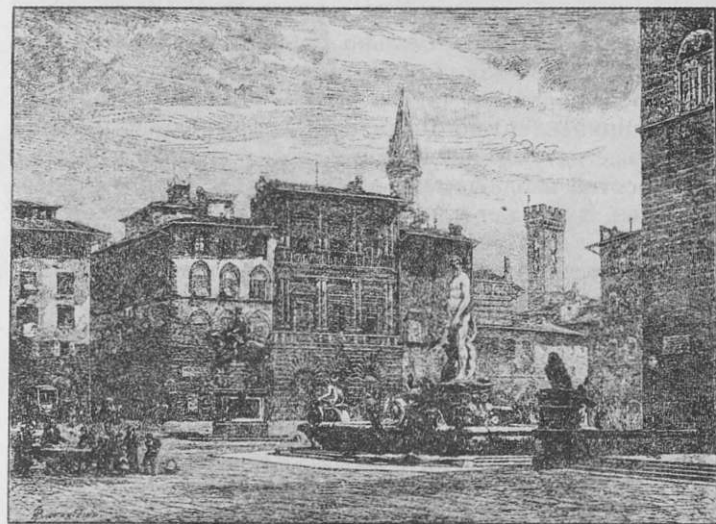




## I.

## СВЯЗЬ МЕЖДУ ПОСТРОЙКАМИ, МОНУМЕНТАМИ И ПЛОЩАДЯМИ

На юге Европы, особенно в Италии, где сохранились не только фрагменты античных городов, но (порой до наших дней) и многие общественные обычаи, главные площади остались верными типу античных форумов. На них все еще протекает значительная часть общественной жизни и вместе с тем сохраняются их общественное значение, а также естественная связь между площадями и окружающими их монументальными постройками. Сохранилась разница между агорой и форумом, с одной стороны, и рыночной площадью — с другой. Точно так же сохранилось и стремление в этих главных пунктах города объединять наиболее значительные постройки и украшать такой гордый общественный центр фонтанами, монументами, скульптурами, другими произведениями искусства и аксессуарами исторической славы. Эти богато украшенные площади и в средние века, и в эпоху Возрождения были гордостью и радостью отдельных городов. Сюда стекались все дороги, здесь устраивались общественные праздники и балаганные представления, состоялись торжественные заседания, объявлялись законы и многое другое.



5. Площадь Синьории во Флоренции

В городах Италии существуют две или три площади, реже — одна, так как различия между церковной и светской властями, неизвестные в таком виде античному миру, отразились и на образе площадей. Как самостоятельные типы образовались соборная площадь (Domplatz), вокруг которой обычно стоят колокольня, баптистерий и епископский дворец; главная светская площадь Синьория (Signoria) и наряду с ними отдельная торговая площадь (Mercato) Синьория (рис. 5) представляет собой площадь перед правительственной резиденцией и сверх того окружен дворцами местной знати и украшен историческими памятниками и монументами. Нередко здесь находится также лоджия для

лейб-гвардии или городской стражи и непосредственно с ней связанная или отдельно стоящая высокая терраса для оглашения законов и публичных распоряжений. Прекрасный пример такого рода — Лоджия деи Ланци (зал ланцкнехтов) во Флоренции. На рыночной площади почти всегда без исключения стоит ратуша — прием, повсеместно наблюдаемый также во всех городах севернее Альп. Здесь нет площадей, на которых не находился бы колодец с бассейном, размеры его зависят от имеющихся средств. Еще сегодня их называют рыночными (Marktbrunnen), хотя и вся радостная рыночная сутолока уже давно заключена в железно-стеклянные клетки торговых рядов.

Весь этот беглый обзор подтверждает, что на открытых площадях имеет еще место оживленная общественная жизнь. В то же самое время нельзя сказать, что и в эпоху нового времени не было попыток использовать творческий потенциал для создания произведений искусства высшего порядка — вроде Афинского Акрополя. Именно такое произведение градостроительного искусства представляет собой соборная площадь (Piazza del Duomo) в Пизе — своего рода Акрополь Пизы. Здесь сосредоточено все наиболее крупное и богатое, что в монументальном культовом искусстве могли создать граждане города: великолепный собор, колокольня, баптистерий и несравненное Кампо Санто (кладбище); все светское и повседневное здесь отброшено. Неотразимо воздействие этой уединенной площади с избытком произведений человеческого ума. Едва ли найдется сколько-нибудь восприимчивый к искусству человек, способный противостоять подавляющей силе мощного впечатления этого места. Здесь нет ничего, что отвлекает наши мысли, ничего, что напоминает об обычных повседневных делах, наш взор от величавого фасада собора не отрывает ни одна назойливая лавка модного портного или шум какой-



6. Ратушная площадь во Вроцлаве



нибудь кофейни вместе с криками извозчиков и посыльных, здесь царит покой, и цельность впечатления способствует пониманию и духовному наслаждению собранными произведениями искусства.

По чистоте выполнения соборная площадь Пизы является чуть ли не единственной, хотя есть и другие примеры, такие, как Сан-Франческо в Ассизи, Чертоза в Павии и т. д. В общем, новые времена не столь благоприятны для образования таких аккордов, теперь больше любят контрапунктные работы, и соответственно перечисленные выше типы площадей — соборная, синьории и рыночная — слишком часто перемешиваются друг с другом. В градостроительстве, даже на родине античного искусства, происходит то же самое, что в строительстве дворцов и жилых домов. Здесь больше не развивается один единственный мотив, а смешиваются прототипы северных закрытых домов с южными домами-дворцами. Вкусы и идейные направления смешиваются, как и сами народы, все больше и больше теряется чувство простого, типичного. Дольше всего сохранился принцип расположения рыночной площади с неизменным рыночным колодцем — постоянной принадлежностью к ратуше. Уже давно известно, сколько великолепных городских пейзажей образовалось на севере благодаря такой комбинации. Из очень богатого материала на эту тему без особого выбора представим лишь один пример: ратушу во Вроцлаве с рыночной площадью (рис. 6), где разнообразные живописные элементы в итоге образуют единство.

В связи с этим позволю себе одно предварительное замечание. В предлагаемом исследовании не предусмотрено следовать предвзятой тенденции — все относящееся к так называемому живописно прекрасному старинных городов рекомендовать для современности, ибо особенно здесь уместна поговорка: «нужда стену ломит»

(Not bricht Eisen). Все, что нужно по гигиеническим и другим соображениям, должно проводиться, и многие художественно-живописные мотивы при этом должны быть отброшены. Такое убеждение, однако, не должно помешать нам изучить все, в том числе и чисто живописные мотивы старинного градостроительства, и сопоставить их с современными условиями, чтобы ясно представить себе положение художественной стороны, осознать, что еще из красоты старых городов может быть спасено и по крайней мере сохранено как наследие. Имея все это в виду, пока открытым остается вопрос, что именно и в каком объеме из наследия предыдущих поколений может быть использовано сегодня. Зато чисто теоретически можно установить, что в средние века и в эпоху Возрождения городские площади использовались для оживленной общественной жизни, и соответственно сохранилось согласие между ними и прилегающими общественными зданиями. Сегодня площади в лучшем случае — лишь стоянки для экипажей и не может быть и речи о художественном единстве между площадями и зданиями. Сегодня нет окруженных портиками агор и зданий парламентов, нет торжественного спокойствия около университетов и соборов, нет людской толпы и рыночной суеты у ратушей и вообще нет движения там, где в древности оно было особенно оживленным, а именно около монументальных общественных зданий. Таким образом, нет признака прелести старинных площадей.

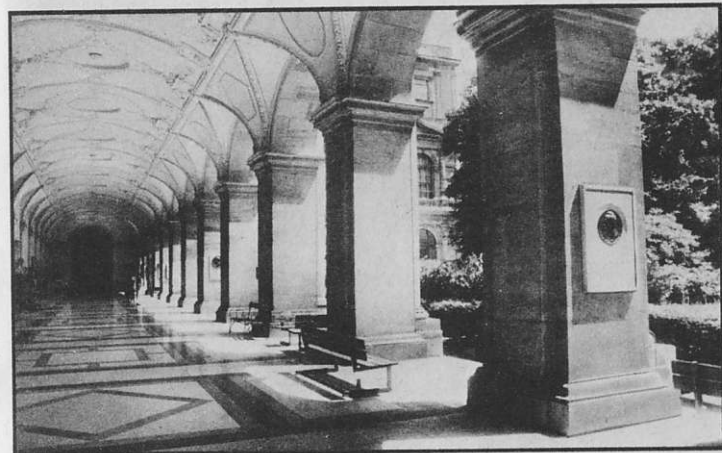
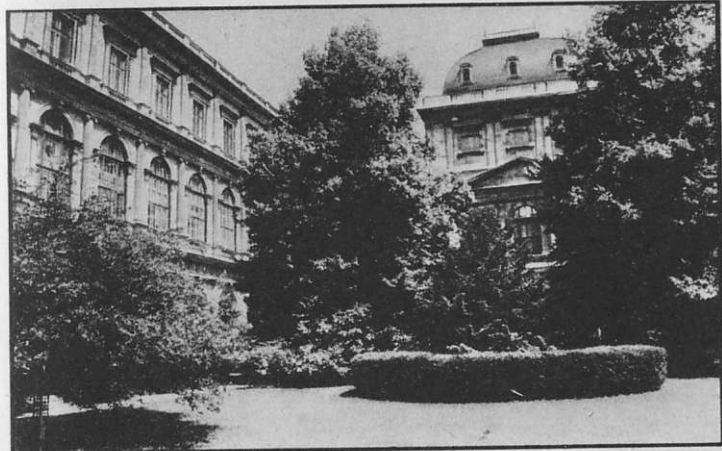
Изменилось и скульптурное украшение площади, и не в пользу современных. О богатстве античных форумов статуями уже упомянуто, а любовь к искусству великого стиля сохранилась и в дальнейшем, что подтверждает один лишь взгляд на уже приведенные изображения Синьории во Флоренции и на Лоджию деи Ланци на этой же площади.

В Вене в настоящее время процветает школа ваяния,

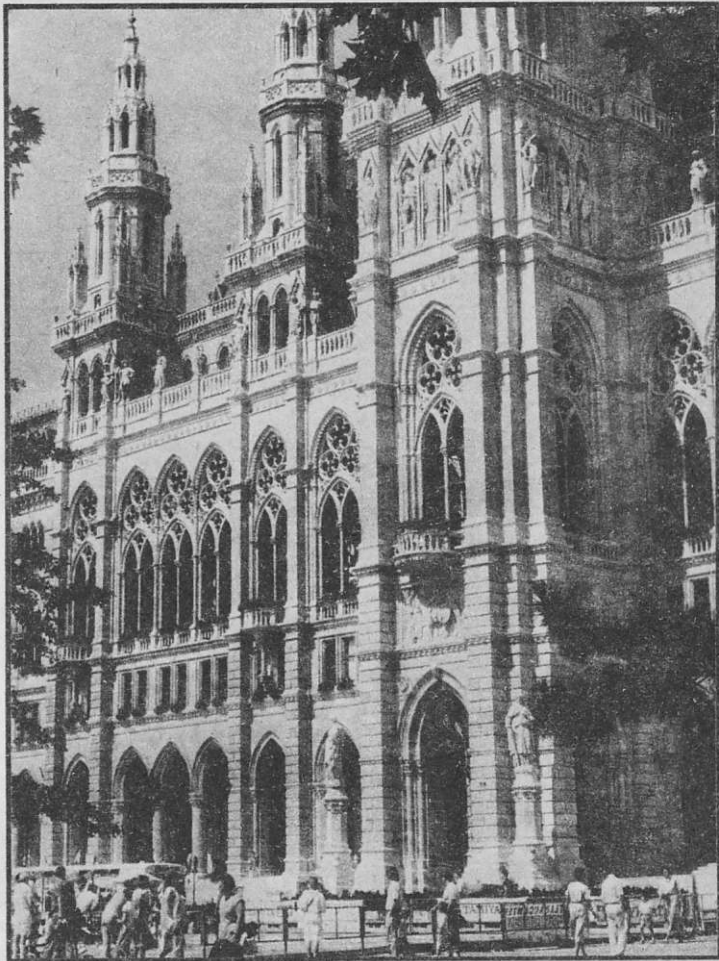


*Университет (1873—1884, архит. Г. фон Ферстель)*

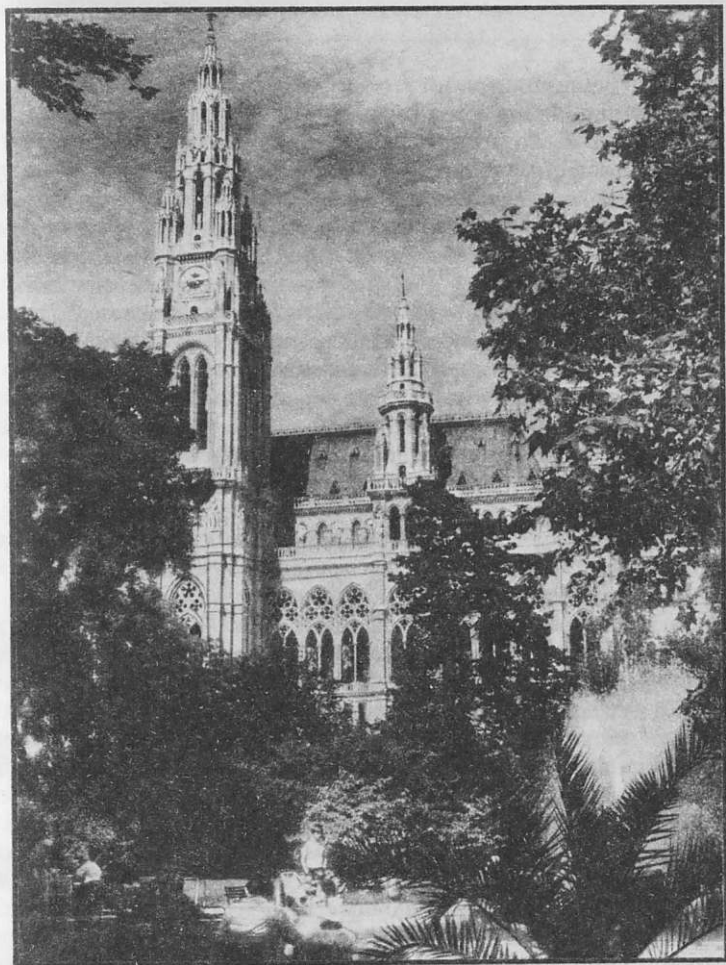
которая создала значительное число выдающихся произведений. Однако, кроме некоторых исключений, о которых еще будет речь, они украшают не общественные площади, а общественные здания. Богат и драгоценен скульптурный декор обоих придворных музеев, в равной мере уже выполненный и еще выполняемый у здания парламента. Оба придворных театра, венская ратуша, новый университет, вотивная церковь [7] покрыты многочисленными превосходными произведениями скульптурной пластики. Вотивная церковь по образу старинных соборов должна постепенно заполниться целым рядом монументов. Подобное начато также у зданий университета и австрийского музея. А где остались общественные площади? Здесь только что обрисованная отрадная картина превращается в свою противоположность, и так обстоит дело не только в Вене.



*Университет, внутренний двор с окружающей галерей и фасад на Рингштрассе*



*Рагуша (1872—1883, архит. Ф. фон Шмидт)*



*Вид на рагушу от Рагушной площади*

Для решения вопроса о скульптурном убранстве общественных зданий созываются целые комиссии, а в целом городе часто после многолетних поисков не находится ни одной площади, на которой нашла бы себе место одна единственная скульптура. Это, конечно, поистине странно. После долгих поисков громадная, пустая новая площадь в конце концов отбрасывается как непригодная, а оставшийся без приюта памятник помещается на какой-то маленькой старой площади. Это еще более странно! Такая участь постигла прекрасную девочку с гусьями [8], которая долго блуждала, пока ей не нашлось скромное местечко на одном перекрестке улиц. Подобное произошло и с Отцом Гайдном [9], который в конце концов к общему удовлетворению добрался до одной маленькой старой площади. То же произошло с Отцом Радецким [10], когда новая пышная площадь, для которой он предназначался, после макетирования на месте оказалась непригодной, и этот мощный памятник предложено разместить на старой, без того уже ограниченной площади с фонтаном и колонной девы Марии. Если, к счастью, это осуществится, то произведение искусства будет производить сильное впечатление, за что каждый художник, способный предвидеть заранее, без сомнения может нести полную моральную ответственность<sup>1</sup>.

Едва ли не самым разительным примером того, как сегодня извращены понятия, представляет собою история с Колоссом Давида Микеланджело, произошедшая во Флоренции — родине и центре монументального искусства. Огромная скульптура стояла там у каменной стены Палаццо Веккио, левее главного входа. Это место Микеланджело выбрал сам. Можно смело биться об заклад, что ни одна современная комиссия не выбрала бы такое

место, а общественное мнение это предложение приняло бы за шутку или безумие. Однако Микеланджело, думается, кое-что понимал в таких вещах. Там скульптура простояла с 1504 по 1873 год. Каждый, кто видел этот замечательный шедевр на этом своеобразном месте, может подтвердить, какое огромное впечатление он производил именно там. В противоположность относительной ограниченности площади огромная скульптура, казалось, увеличивалась в своих размерах. Однообразно темная, мощная рустованная кладка стены палаццо создавала фон для выделения линий тела, лучше которого не придумаешь. Об этом эффекте отчасти можно судить по фотографии Алинари. С тех пор Давид стоит в зале академии под специально выстроенным стеклянным куполом среди гипсовых отливок, фотографий и зарисовок углем произведений Микеланджело как образец изучения и объект исследований для историков и критиков.

Необходима особая духовная подготовка, чтобы заставить себя заглянуть в заведение, которое убивает все известные ощущения, вызываемые таким произведением искусства, и которое называется музеем, а в итоге еще испытать наслаждение от благороднейшего творения. Однако этим просвещенный в искусстве дух времени еще не был удовлетворен. Давид в натуральных размерах был отлит в бронзе и поставлен на высоком пьедестале на обширной, открытой площади (конечно, строго в ее геометрическом центре) вне Флоренции, на Виале деи Колли: впереди — прекрасная панорама, сзади — кофейни, сбоку — стоянка экипажей, поперек — Корсо, а вокруг — непрерывный шелест Бедекеров [11]. Здесь скульптура уже не имеет никакого эффекта, и часто приходится слышать мнение, что фигура не должна намного превышать натуральную величину. Да, Микеланджело лучше знал, где ставить фигуру, и наши пред-

<sup>1</sup> Установка памятника теперь завершена, и подтвердились высказанные выше предположения. (Примеч. автора.)



шественники в этом разбирались лучше, чем мы сегодня [12].

Коренное различие между былым и настоящим в этом деле заключается в том, что мы всегда в ущерб производимому эффекту стараемся найти грандиозные площади для каждой фигуры вместо того, чтобы выбрать нейтральный фон, как это в аналогичных случаях делают портретисты.

С этим тесно связано и другое. Древние свои монументы и скульптуры ставили вокруг площадей, у стен, выразительным доказательством чего служат оба приведенных выше вида Синьории во Флоренции. А у стен вокруг площади достаточно места сотням скульптур, удачно размещаемым на благоприятном фоне (как это было с Давидом). Мы же считаем для этого подходящим лишь середину площади, и лишь одно это уже значит, что мы на любой площади, как бы обширна она ни была, в лучшем случае можем поставить лишь один памятник. Если же площадь нерегулярна и трудно найти ее точный геометрический центр, мы не можем там поместить этот единственный монумент, и площадь должна навечно оставаться совершенно пустой.

Из этих соображений вытекает другой принцип планировки старых городов, чему посвящена следующая глава.



## II.

### О СВОБОДНОЙ СЕРЕДИНЕ ПЛОЩАДИ

Почти всегда весьма поучительно расположение древних фонтанов и монументов. Однако ясность основных принципов античности уже терялась в средние века и в эпоху Возрождения. Свободная середина римских форумов, так сказать, очевидна. Кто этого не замечает, тот вообще ничего не замечает. Даже у Витрувия можно прочесть, что середина принадлежала не статуям, а гладиаторам. В последующие времена вопрос становится запутаннее. Не говоря уже о том, что по мере приближения к нашему времени все чаще что-то устанавливается именно в середине площадей, сам выбор места для фонтанов или скульптур во многих случаях выглядит насмешкой над его мотивацией. Бывают совершенно невообразимые случаи расположения, и все же следует признать, как с Давидом Микеланджело: выбор места подсказало тонкое чувство гармонии.

Итак, перед нами загадка — загадка природного, неосознанного художественного чутья, которым старые мастера без всякой эстетической регламентации и мелочных правил творили явные чудеса. Мы же гонимся за ними с рейсшиной и циркулем, тонкие воп-

росы ощущения предполагая разрешить неэластичной геометрией. Быть может, возможно в каком-нибудь отдельном случае заглянуть за кулисы этого подсознательного творчества, расшифровать причины создаваемого им эффекта и затем формулировать. Но сформулировать какое-то одно всеобщее правило вряд ли возможно. Тем не менее нужно идти на изучение и соответствующее разъяснение дел, так как уж слишком очевидно, что мы давно в этой области утратили природное чутье и правильный путь подсознательно найти не можем. Доказательства этому наберутся в дальнейшем, притом в ужасающем виде. Бороться с внедрившейся болезненно застывшей геометрической регулярности может помочь лишь противоядие разумной теории. Это единственный выход, чтобы снова пробиться к свободе творческих концепций древних мастеров и уже сознательно использовать средства, которые во времена всеохватывающих художественных традиций инстинктивно держали художников на правильном пути.

Предлагаемый вопрос кажется узким и строго ограниченным, тем не менее его трудно сформулировать. Эту трудность, пожалуй, поможет преодолеть одно сравнение из обычной жизни, заранее лишь необходимо попросить не возмущаться кажущейся тривиальностью.

Характерно, что у детей, если они в своих играх при рисовании или в лепных работах дают полную свободу присущим им внутренним художественным инстинктам, всегда получается что-то подобное еще не созревшему искусству первобытных народов. Подобное можно заметить и в постановке монументов. Вспомним излюбленное зимнее увлечение — сооружение снеговиков. Они стоят именно в тех местах, в которых можно было ожидать установку монументов или фонтанов по методу древних времен. Как это осуществилось бы теперь? Очень просто. Нужно представить себе свободную площадь какого-ни-

будь рыночного местечка в деревне, густо занесенного снегом, а на нем — то тут, то там вытопанные или выезженные дорожки. Это — линии коммуникаций, уже естественно образованные движением транспорта. Между ними остались нерегулярно рассыпанные, не затронутые движением кусочки, и на них стоят наши снеговики, ибо только там можно найти необходимый чистый снег.

На точно таких же, нетронутых движением местах поднимаются фонтаны и монументы древних времен. Это наглядно видно из старых изображений городов средневековья и еще более — эпохи Возрождения. Можно заметить, что там площади чаще всего не вымощены, даже не выровнены, земля показана с выезженными дорогами, каналами стока и т. п., как у нас в деревне. Если в таком месте дело дойдет, например, до сооружения фонтана, его, разумеется, не поместят в ложбину проезжей дороги, а установят на одном из островков среди коммуникационных направлений. Если община разрастется и увеличится ее богатство, площадь будет выровнена и вымощена, но фонтан останется на прежнем месте. Если в конце концов и его заменят новым, более дорогим, он опять останется на том же месте. Каждое такое место имеет свое значение, свою историю, и теперь становится понятным, почему фонтаны и монументы не стоят на главных осях движения, не в середине площадей и не на визуальных центрах главных порталов, а предпочтительно в стороне от всего этого.

Теперь понятно, почему в каждом городе, на каждой площади свой порядок, так как выходы улиц, направления движения транспорта, бывшие когда-то «островки» между ними, все историческое развитие площадей в каждом месте иное. Понятно, почему порою оказывается выбрана и середина площади, и почему более поздние

монументы чаще расположены по новым, симметричным шаблонам, между тем как именно рыночные фонтаны, явно на основе древних принципов, чаще всего расположены асимметрично на упомянутых «островках», обычно около угла одной из главных улиц, выходящих на площадь. При этом решающее значение в свое время мог играть и тот факт, что так было удобнее поить упряжных и других животных, и так оно и осталось. Наиболее выдающиеся примеры такого рода: расположение «прекрасного фонтана» на рыночной площади Нюрнберга (рис. 7) и несколько в другом роде расположенный фонтан на рыночной площади Ротенбурга на Таубере (рис. 8). В большинстве немецких городов использован нюрнбергский прием, более редко — выбор места в ротенбургской манере, и почти не найдешь фонтанов в геометрическом центре площадей.

Из приемов такого рода в Италии можно назвать фонтан перед Палаццо Веккио на Синьории во Флоренции, фонтан перед Палаццо Коммунале в Перудже и еще планировку площади Фарнезе в Риме, где фонтан также стоит около улицы, а не на оси дворца или в середине площади.

Одним из наиболее поучительных примеров расположения монументов служит всадник Гатамелатта Донателло перед Сант-Антонио в Падуе. Нельзя преувеличить необходимость изучения этого замечательного примера. Сперва поражает резкое отличие от наших вечно одинаковых принципов выбора места. Мы замечаем великолепный эффект монумента именно на этом странном месте, который на середине площади отнюдь не был бы таким сильным. Если уж раз признали возможность отодвигаться от середины, остальное следует само собою, в том числе и размещение скульптур относительно выходящих на площадь улиц.

Таким образом, к античному правилу ставить мону-

менты по краям площадей присоединяется также последующее чисто средневековое и более северное: монументы и особенно рыночные фонтаны ставить на пунктах, которые не затрагивают транспортное движение по площади. Обе системы между собой часто переплетаются. В обоих случаях общим является избегание направлений транспортного потока, середины площади и вообще основных композиционных осей. Результат — благоприятное художественное впечатление. Удивительно, как в этих естественных системах совпадают требования транспорта и художественной выразительности. Однако это и понятно, так как свободные транспортные пути обеспечивают и свободные основные направления визуального восприятия. Вполне понятно, что монументы не должны закрывать виды на главные порталы, наиболее выдающиеся по оформлению части зданий и т. д., ибо в таком случае монумент мешает наслаждаться самим зданием, и, наоборот, — разнообразно и богато расчлененные части здания служат неблагоприятным фоном для монумента. Следовательно, и монументы по чисто художественным соображениям должны быть отодвинуты от центральной оси, как это видно в Древнем Египте. Подобно скульптурам фараонов и обелискам у ворот храмов, Гатамелатта и маленькие колонны стоят около входа на соборную площадь. В этом весь секрет, который сегодня так трудно понять.

Правило оставления свободной середины площади относится не только к монументам и фонтанам, но и к постройкам, особенно церквям, которые, вопреки древним обычаям, сегодня почти без исключения также стоят в середине площадей. Изучая эти условия глубже, оказывается, что раньше, особенно в Италии, никогда не строились свободностоящие церкви. С одной, двух- или трехсторонне встроенными или пристроенными церквями тесную взаимосвязь имела планировка площа-

дей. Это и будет предметом нашего дальнейшего исследования.

Целый ряд показательных примеров разных встроенных церквей имеется в Падуе. Лишь с одной стороны застроена Санта Джустина (рис. 9), с двух — Сант Антонио и зал Кармине, церковь иезуитов застроена с полутора сторон. Прилегающие к ним площади нерегулярны.

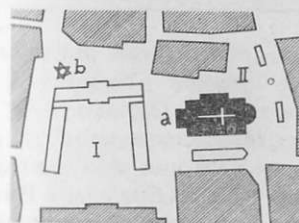
В Вероне все церкви встроены или пристроены. Ясно обнаруживается лишь одна тенденция — выиграть по возможности больше площади перед главным порталом. Именно так расположен собор (рис. 10) Сан-Фермо Маджоре (рис. 11), Санта Анастасия (рис. 12) и др. Видно, что каждая из этих площадей имеет свою историю, но эффектны они все, а главные фасады и порталы церквей создают спокойное, выразительное впечатление.

В Пьяченце все церкви (даже собор) встроены. Соборная площадь находится перед главным порталом, в направлении которого выходит улица (рис. 13).

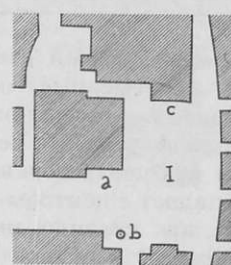
Более редко площадь находится сбоку церкви, как мы видим на фрагменте плана Палермо с церковью Санта Чита (рис. 14).

Эти примеры и их контраст с прямо противоположными современными системами дает повод для подробного рассмотрения этого интересного вопроса. Здесь, наверное, ни один город не будет столь подходящим, как Рим с его огромным числом выдающихся культовых сооружений. Данные действительно удивительны, так как среди 255 церквей имеются: встроенные с одной стороны — 21 церковь; встроенные с двух сторон — 96 церквей; встроенные с трех сторон — 110 церквей; встроенные с четырех сторон — 2 церкви; свободностоящие — 6 церквей.

При этом следует отметить, что среди шести свобод-



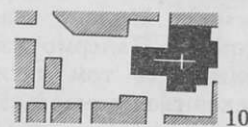
7



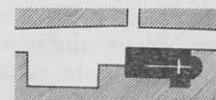
8



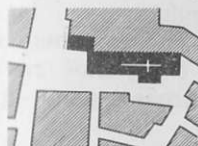
9



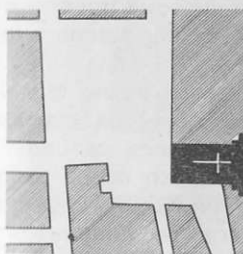
10



11



12



13

#### 7. Нюрнберг

I — рыночная площадь; II — площадь Богородицы; а — церковь Девы Марии; б — Прекрасный фонтан

#### 8. Ротенбург на Таубере

I — рыночная площадь; а — ратуша; б — фонтан; с — пивная

#### 9. Падуя. Санта Джустина

#### 10. Верона. Соборная площадь

#### 11. Верона. Сан Фермо Маджора

#### 12. Верона. Санта Анастасия

#### 13. Пьяченца. Соборная площадь

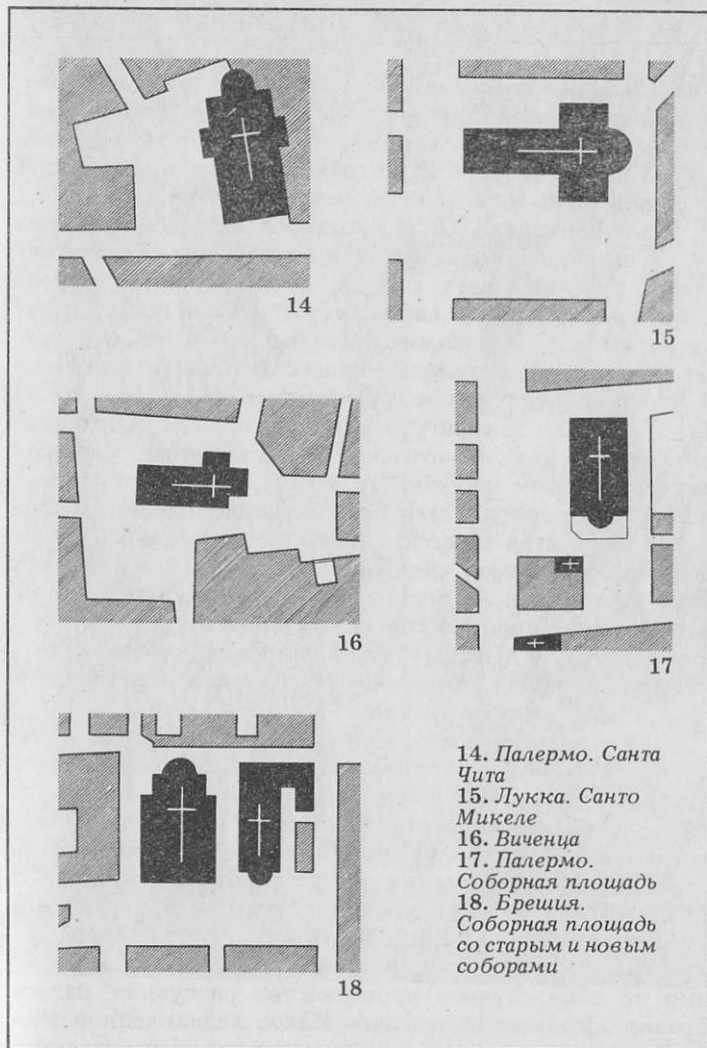


настоящих церквей две — протестантская и англиканская — современные, остальные четыре отодвинуты к краю или в угол площади (рис. 15). Однако и этот прием расположения не соответствует современному духу, так как центр церкви, так же как и при монументах, не совпадает с центром площади. Таким образом, в Риме церкви, как правило, никогда не возводились свободностоящими. Это относится ко всем городам Италии, например к Павии (где свободностоящий лишь собор, рис. 16), Кремоне, Милану (за исключением собора), Венеции, Неаполю, Палермо (за исключением собора, рис. 1.), Реджио (в том числе и собор) и многим другим. Приведенные примеры свободного расположения опять-таки не соответствуют современному приему, а скорее античному — располагать монументы по краям площади. Относительно сооружений это еще более важно, так как они могут произвести впечатление лишь тогда, когда на небольших площадях их можно будет обозревать с соответствующего расстояния.

Своеобразную планировку имеет соборная площадь в Брешии (рис. 18). Она соответствует описанной системе, поскольку фасад собора здесь играет роль пространственного ограничения площади.

Известную противоположность этой определенной и, видимо, сознательно реализованной системе представляет наше современное пристрастие к совершенно прямолинейному.

Кажется, что мы единственно возможным считаем расположение любой новой церкви лишь на середине участка так, чтобы кругом все оставалось свободным. Однако такое расположение имеет только недостатки и ни малейшего преимущества. Для здания оно самое неблагоприятное, так как эффект нигде не концентрирован, а вокруг равномерно рассыпан. Свободностоящее здание всегда останется как торт на подносе. Здесь



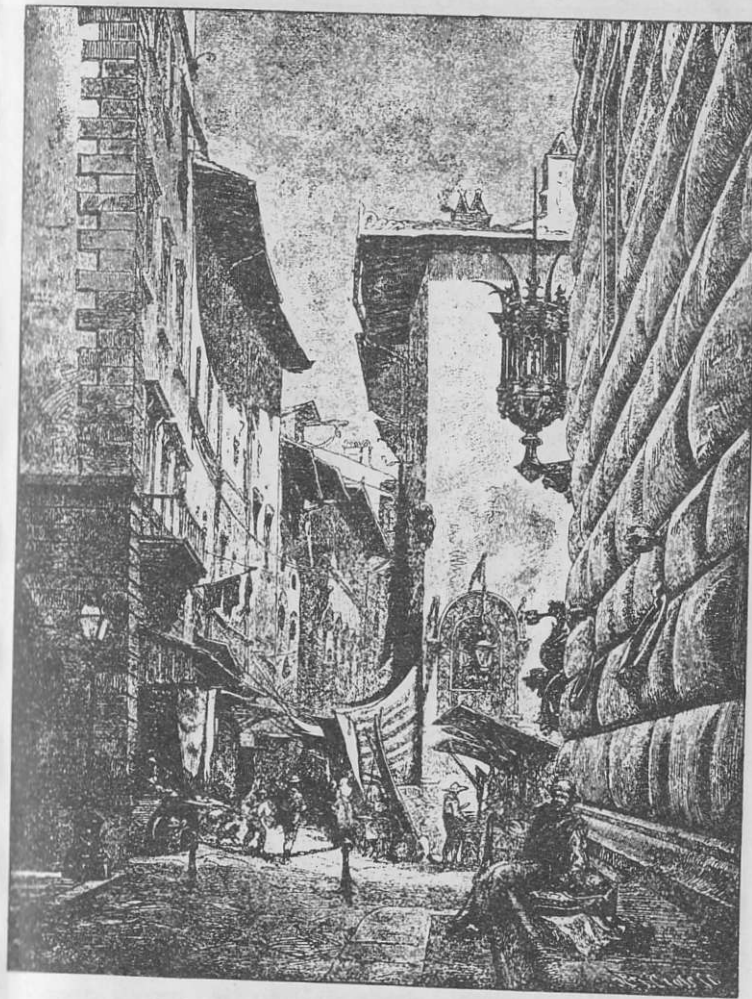
14. Палермо. Санта Чита  
15. Лукка. Санто Микеле  
16. Виченца  
17. Палермо. Соборная площадь со старым и новым соборами  
18. Брешия. Соборная площадь со старым и новым соборами

изначально исключено живое, органичное срастание с окружающей средой, так же как и удачные перспективные эффекты, для которых, подобно театру, необходима сцена, пространство, площадь, в глубине которой и должен быть возведен обзриваемый фасад.

Такое расположение невыгодно и для заказчика, так как он вынужден возводить длинные фасады с архитектурной отделкой всех сторон: дорогостоящим каменным цоколем, главным карнизом и т. д. Если посредством частичнойстройки можно было бы экономить, то главные фасады всех остальных наших церквей можно было бы снизу доверху вывести из мрамора, и еще остались бы деньги для фигуральных украшений. А это совсем иное, нежели монотонные и бесконечные карнизы вокруг, при этом необходимо учесть, что никогда нельзя видеть все сразу. Такое расположение церкви неудобно, так как всегда желательно крытое соединение церкви с монастырем, домом священника или школой, особенно зимой или в плохую погоду. Но хуже всего при таком расположении приходится самой площади, так как от нее остается в лучшем случае широкая улица вокруг. Название площади (например, Магдаленплац в IV округе Вены и др.) звучит комично.

Несмотря на все это, вопреки факту, вопреки тому, что вся история церковного строительства доказывает обратное, сегодня во всем мире новостройки церквей почти без исключения стоят свободно на середине площадей. Разве это не прямой признак невменяемости?

То же самое касается театров, ратушей и др. Мы все время живем в заблуждении, что нужно все видеть со всех сторон, и единообразная пустота вокруг — единственно правильное решение. О том, что это уже само по себе скучное пространство разрушает разнообразие эффекта, не думают. Какое великолепное впечатление даже на узких задних улочках оставляют мощ-



19. Флоренция. Улица Строрци

ные квадраты стен флорентийских палаццо, можно судить по изображениям (рис. 19). Такой дворец имеет двойной художественный эффект: один со стороны площади, на которой он стоит, а другой — с переулка.

Но современному вкусу еще недостаточно собственных творения расставить невыгодно. Произведения предков также должны быть осчастливлены обнажающей расчисткой, даже если совершенно очевидно, что они когда-то были вкомпонованы в окружающую среду и такая расчистка разрушает весь эффект. Так, например, огромным несчастьем была бы к счастью неосуществленная расчистка церкви Карла. Главный фасад с боковыми проходами, подобно собору Св. Петра в Риме, явно рассчитан на то, что к нему примыкают другие здания, хотя и не те, что сегодня. И это несовместимо с расчисткой, ибо тогда с обеих сторон церкви образовались бы две большие арки в никуда, которые на пустой площади выглядели бы бессмысленно. Расчистку не допускает и купол. В плане эллиптический, сбоку он выглядел бы слишком большим и бесформенным. Эту форму, в других отношениях весьма выгодную, Фишер фон Эрлах, конечно, выбрал лишь потому, что была исключена возможность боковых видов и пропорции купола можно было рассчитать лишь на фронтальное обозрение. Изменить эти важные условия творческой концепции — значит попросту отнять право быть произведением искусства.

Можно привести целый ряд таких примеров. Это безумие расчистки превратилось в модную болезнь, которую Р. Баумейстер в своем справочнике градостроительства возвел до нормы: «Старые здания надо беречь, но одновременно очищать и реставрировать» [13]. Более того, из последующего вытекает, что они путем преобразования среды должны быть перенесены на открытые площади и уличные оси. Этот процесс действительно



*Церковь Карла (1715—1722, архит. И. Б. Фишер фон Эрлах)*

повсеместно идет полным ходом, и особенно процветает расчистка старых городских ворот. Так обнажили Гольштенские ворота в Любеке, Тангермюндские в Стендале, Карловские в Гейдельберге и совсем недавно решили расчистить Порту Пиа в Регенсбурге. Представляете — обнаженные городские ворота, вокруг которых можно разгуливать, вместо того чтобы проходить через них...



## III.

## ЗАМКНУТОСТЬ ПЛОЩАДЕЙ

Принцип встроенности многих церквей и дворцов возвращает нас к планировочным приемам античных форумов с их строгой замкнутостью относительно окружающей среды. Если именно с этой стороны изучать площади средневековья или эпохи Возрождения, особенно итальянские, то можно убедиться, что и в этом отношении сохранились традиции. Именно они во многом способствуют общей гармонии. В основном благодаря этому пустое пространство внутри города стало площадью. Правда, сегодня так именуют и всякое пустое, просто почему-то незастроенное место на пересечении улиц. Может быть, это достаточно в гигиеническом и многих других отношениях технического характера, но с художественной точки зрения просто незастроенное место — еще не городская площадь. Строго говоря, в этом отношении требуется, пожалуй, еще многое: — украшения, значение, индивидуальность. Подобно тому, как может быть меблированная или пустая комната, можно говорить о благоустроенных и неблагоустроенных площадях. Однако как на площадях, так и в комнатах главное условие — замкнутость пространства.



Современное градостроительство не знает и этой важнейшей предпосылки для любого художественного эффекта. А у наших предков можно найти различные средства, которыми они добивались замкнутости в самых разнообразных условиях. Правда, их поддерживала традиция, благоприятные условия создавали традиционно узкие улицы, незначителен был транспорт, а там, где всего этого не было, блестяще проявлялись их талант и естественное художественное чутье. Подробнее мы рассмотрим это на примерах. В простейшем случае из общей массы застройки на-против монументального здания вырезано пространство, которое уже как нельзя лучше обнесено непрерывной стеной фасадов домов. Среди многочисленных примеров такого рода назовем маленькую площадь Сан Джованни в Брешии (рис. 20). Нередко на такую площадь выходит еще одна улица, но в этом случае основные видовые точки на главную постройку пространственно замкнуты. Такая визуальная сплоченность, отсутствие возможности заглянуть за пределы площади достигнуты столь разнообразными приемами, что нельзя говорить лишь о случайности. Нередко действительно случайностью могли быть благоприятные условия до окончательного формирования площади. Но когда эта ситуация сохранена и использована — это уже не случайность. Сегодня с такими случайностями справились бы основательно. В стенах площади сделали бы красивые широкие проломы, как это фактически происходит везде, где расширяют и модернизируют прекрасные замкнутые старые площади. Не случайно, конечно, и то, что выходы улиц на все старые площади прямо противоположны современной прямолинейной системе. Сегодня, как правило, к каждому углу площади подключают две взаимно перпендикулярные улицы, наверное, для того, чтобы отверстия в стенах площади стали еще крупнее и каждый

так называемый «блок домов» или «комплекс» был по возможности обособлен и не получалось бы никакого замкнутого, единого впечатления. У наших предшественников закон был прямо противоположным: к каждому углу по возможности подходила только одна улица, а ответвление от нее было дальше по улице, там, где с площади это уже не видно. Более того, эти три или четыре улицы по углам площади выходили каждая в свое направление. И это следует рассматривать как господствующий принцип древнего градостроительства. Легко обнаружить, что при такой трассировке улиц по принципу лопастей турбины из любой точки на площади одновременно открывается лишь один единственный вид. Этот благоприятный прием дает возможность видеть не более одного разрыва в общей замкнутости пространства. Из большинства же пунктов площади ее пространственные границы вообще не будут прерваны, так как здания при выходах улиц их перспективно перекрывают, и неприятные разрывы не видны.

Секрет заключается и в том, что выходы улиц ориентированы под углом относительно видовых направлений, а не параллельно им. Этот трюк с раннего средневековья применяли строители, плотники или столяры, когда надо было замаскировать или по крайней мере сделать менее заметными швы кладки или стыки деревянных деталей.

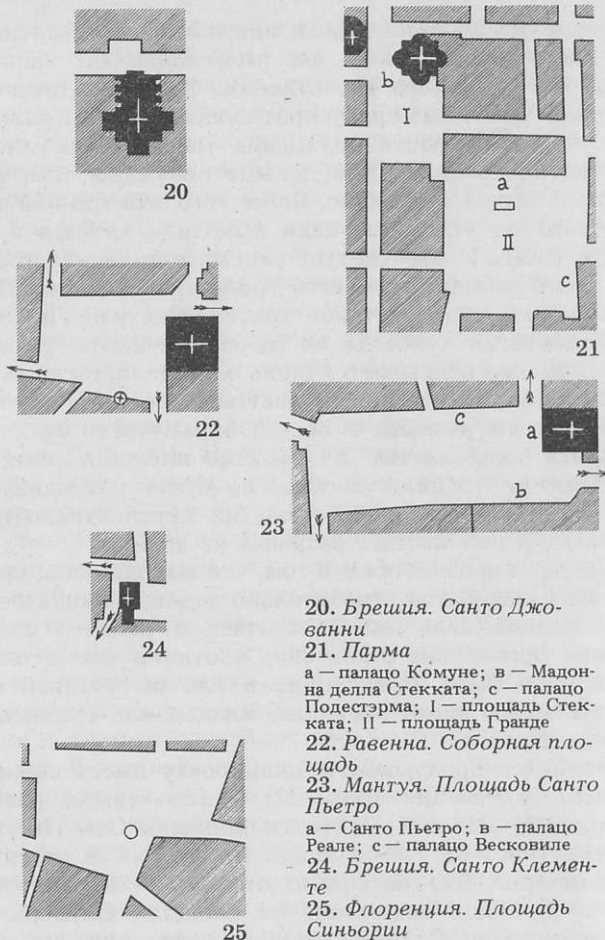
Наиболее продуманную планировку имеет соборная площадь в Равенне (рис. 22). Точно также разбита соборная площадь в Пистое и площадь Сан Пьетро в Мантуе (рис. 23), а площадь перед Сан Клементе в Брешии (рис. 24) несколько отличается от них. Описанный принцип выдержан на площади Синьория во Флоренции (рис. 25). Широкие главные улицы ему соответствуют полностью, переулки сужены до одного метра (около Лоджии деи Ланци) и в натуре малозаметны.



26. Новый рынок в Вене

Как, несмотря на выход на площадь широкой улицы, можно добиться замкнутости, показывает пример «Нового рынка» (Neue Markt) в Вене (рис. 26). Эта площадь (хотя и не совсем точно), но также устроена по этому принципу, равно как и большая ратушная площадь в Санкт-Петербурге и многие другие. То, что эта система, по крайней мере частично, лежит в основе большого числа площадей, можно видеть в приведенных, а также в последующих планах.

Но этим еще не исчерпаны приемы наших предков, которыми они добились замкнутости окружения площади. Для этой цели часто использовался мотив широкопролетной арки с надстройкой. Это обеспечивало ви-



20. Брешия. Санто Джованни

21. Парма

а — палацо Комуне; в — Мадона делла Стекката; с — палацо Подестарма; I — площадь Стекката; II — площадь Гранде

22. Равенна. Соборная площадь

23. Мантуя. Площадь Санто Пьетро

а — Санто Пьетро; в — палацо Реале; с — палацо Весковиле

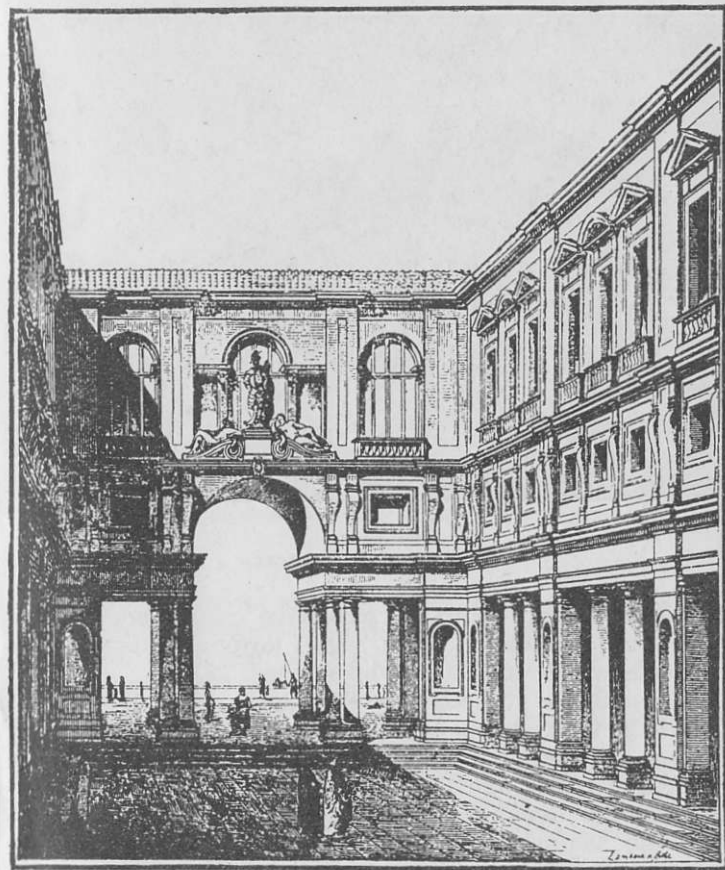
24. Брешия. Санто Клементе

25. Флоренция. Площадь Синьории

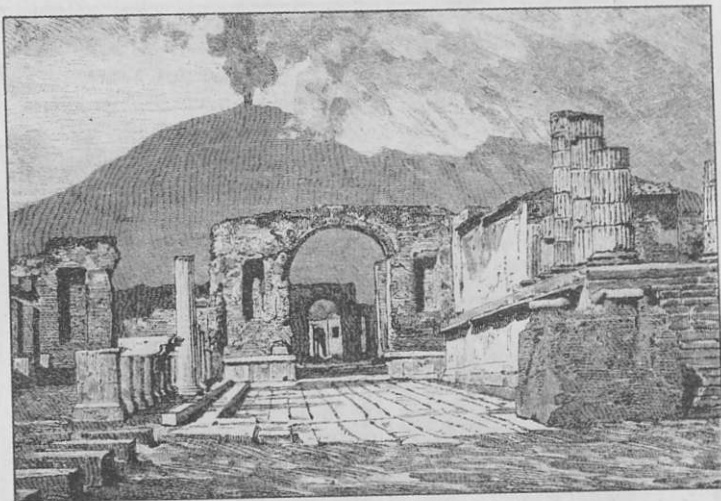
зуальную замкнутость, в то же время удовлетворяя потребности транспорта в зависимости от числа и ширины пролета проемов.

Но и этот великолепный мотив сегодня можно считать погибшим, вернее говоря, упраздненным.

Среди примеров этого рода опять выделяется Флоренция со своими портиками Уффици (рис. 27). Они находятся рядом с Синьорией и раскрывают вид на Арно. В Италии вряд ли найдется более или менее значительный город, в котором не был бы неоднократно использован этот мотив, он имеет место также к северу от Альп. Здесь назовем лишь несколько наиболее прекрасных примеров такого рода, таких как ворота «Длинного рынка» в Гданьске с тремя проемами и напоминающей дворец надстройкой изысканных членений и пропорций, проход с надстройкой между ратушей и зданием канцелярии в Брюгге и оригинальную Керкбоог (так называемую церковную арку) в Нимвегене, построенную В. Нюрнбергером в 1542 г. С ними некоторое сходство в плане имеет проезд из Бьюргервизе на Портikus-штрассе в Дрездене с надстроеными сверху доходными домами. Он имеет два проема для пешеходов и два для транспорта, так что движению ничего не препятствует, и при этом достигнута полная пространственная замкнутость площади. Красота венского Иозефс-платца была достигнута посредством двух арок. Другие решения, удовлетворяющие требования транспорта, вряд ли обеспечили удивительно величественную цельность площади. Такие или же в виде триумфальных арок проходы для пешеходов и экипажей были почти во всех древних столицах. Если взять еще огромное число порталов дворцов или ратушей, то будет необозримое количество вариантов использования этого мотива. Но современным градостроителям до всего этого нет дела.



27. Флоренция. Портики Уффици



28. Форум в Помпеях

Возвращаясь опять к сравнению с античностью, необходимо упомянуть арки, через которые можно было попасть на Помпейский Форум (рис. 28).

Но еще не исчерпаны все средства, при помощи которых в прежние времена добивались замкнутости площадей. Остается еще назвать колоннады и портики. Самая большая площадь Рима — площадь Св. Петра — образована именно такими колоннадами, однако часто тот же мотив успешно применен и для заполнения разрывов. Порою колоннады переплетаются с арочными проходами, как, например, на соборной площади в Зальцбурге, порою колоннады приобретают значение архитектурно расчлененного обрамления пространства, как, например, у Санта Мария Новелла во Флоренции, или



Старый город Зальцбурга с собором и окружающими площадями

же идут вокруг на всю высоту огораживающей стены с простыми или подобными триумфальным аркам проездами, как, например, у старой епископской резиденции в Бамберге (1591 г.), у ратуши в Альтенберге (1562—1564 г., архит. Н. Громан), у старого университета во Фрейбурге и многих других местах.

Открытые лоджии частично на верхних этажах, частично на уровне земли раньше гораздо чаще, чем теперь, применялись у отдельных монументальных зданий: в ратуше в Галле (1598 г., архит. Н. Гофман), ратуше в Кельне (1569 г., архит. В. Вернике). Из многочисленных примеров назовем лишь аркады ратушей в Падерборне, Ипре (1621—1622 г., архит. Я. Спореман) и старой ратуши в Амстердаме, а также арочные проезды



ратуши в Любеке, арочную галерею суконных рядов в Брауншвейге, ратушу в Бриге с ее верхней лоджией между двумя угловыми башнями, а из многих рыночных площадей с перекрытыми галереями — площади Мюнстера и Болоньи, а также Портико деи Серви там же, в Болонье. Здесь можно упомянуть также прекрасную галерею Палаццо Подеста, чудесный арочный проход в Монте Веккио в Брешии и красивые лоджии к Удине или Сантиссима Аннунциата во Флоренции. И, наконец, разнообразно выполненный мотив открытых портиков встречается также в архитектуре внутренних дворов, крестовых проходах монастырей, кладбищах и т. д.

Все перечисленные приемы, архитектурные формы и части сооружений представляют собою единую систему образования замкнутости старинных площадей. Сегодня же, наоборот, стремятся делать площади открытыми. Что это значит, должно быть ясным из вышеизложенного. Это ведет прежде всего к уничтожению старых площадей. Там, где осуществляется такой неудачный проект, навсегда пропадает выразительность среды.



IV.

## РАЗМЕРЫ И ФОРМА ПЛОЩАДЕЙ

Если обратить внимание на взаимосвязь между конфигурацией площадей и главными зданиями на них, то достаточно обоснованно можно говорить о глубинном и широтном типах их планировки. При этом все зависит от того, откуда и в каком направлении смотреть. Глубинные или же развернутые в ширину пропорции площади получаются, если доминирующее в данной ситуации здание воспринимается от противоположного края площади. Таким образом, площадь перед Санта Кроче во Флоренции — глубинная, так как здесь все организовано сообразно главному фасаду Санта Кроче (рис. 29). Для достижения максимального художественного эффекта в направлении восприятия основной постройки рассчитаны пропорции, величина и возможные скульптурные украшения всей площади.

Легко убедиться, что такие глубинные площади наиболее приятными будут лишь тогда, когда доминирующая постройка на заднем плане будет иметь аналогичные пропорции, т. е. будет преимущественно высотной. Этим требованиям отвечают фасады церквей. Если же площадь находится перед зданием с фасадом горизонтальных пропорций, какие чаще

все имеют ратуши, тогда и ширина площади соответственно должна быть больше ее глубины. Следовательно, площади перед церквями в основном должны быть глубинными, а ратушные площади — широтными. Соответственно этому должны быть расположены и памятники. В качестве примера удачной широтной площади можно назвать Пьяца Реале в Модене (рис. 30). Расположенная рядом церковная площадь в свою очередь имеет глубинные пропорции. Причем все прилегающие улицы ориентированы на церковь. Одна улица идет вдоль ее фасада. Она не нарушает замкнутость и общий художественный эффект площади, так как взгляд на нее возможен лишь под прямым углом. С противоположного конца площади на нее выходят еще две улицы. Они подкрепляют главный принцип планировки и не нарушают общую замкнутость, так как не попадают в поле зрения. Заслуживает внимания также выступ здания дворца, который, с одной стороны, выгодно прикрывает вид на четвертую улицу, с другой — лучше связывает одну площадь с другой. Замечателен также контраст между обеими площадями, прилегающими непосредственно друг к другу. Одна усиливает эмоциональное воздействие другой противоположными эффектами: одна большая — другая маленькая, одна широтная — другая глубинная, на одной доминирует дворец — на другой культовая постройка. Это действительно удовольствие анализировать принцип планировки таких старых площадей и раскрывать причины их эмоционального воздействия. Как в любом настоящем произведении искусства, здесь все время открываешь что-то новое, хотя разрешить задачу подчас трудно, и «чистые» типы по понятным соображениям встречаются редко так как свое слово всегда говорят конкретные условия и особенности исторического развития.

Подобно конфигурации, определенное соотношение с



29. Флоренция. Санта Кроче  
30. Модена  
I — площадь Санто Доминико; II — площадь Реале

доминирующей постройкой имеют и размеры площади, что не всегда реализовано достаточно последовательно, тем не менее заметно.

Слишком маленькая площадь ограничивает полную эмоциональную выразительность монументальной постройки, а еще хуже, если площадь слишком велика, так как по сравнению с ней мощное сооружение выглядит маленьким. Это уже неоднократно повторялось относительно площади и церкви Св. Петра в Риме.

Было бы ошибочно думать, что с увеличением физических размеров площади соответственно возрастает и представление о ее величине в нашем сознании. В других сферах психоэмоционального восприятия подобное уже доказано. Так, между прочим, ощущение усиления звука мужского хора в зависимости от числа певцов воспри-



31. Виченца. Площадь Синьории

нимается только в начале, потом становится едва ощутимым и в конце концов прекращается совсем. Максимум воздействия достигается приблизительно при 400 певцах, а это значит, что при добавлении еще 200, 400 или еще больше ощущения силы звука не станет больше. Точно так же дело обстоит и с величиной площадей. Сначала, при незначительных размерах, добавление узкой полосы шириной лишь в несколько метров может вызвать ощущение существенного изменения. Если площадь достаточно большая, увеличение ее еле заметно. На очень больших площадях теряется соотношение между площадью и окружающими постройками и становится безразличным, насколько еще она увеличивается. Такого рода огромными площадями в современных городах являются в основном лишь военно-учебные плацы. Но они едва ли в состоянии произвести впечатление городской площади, так как здания по их краям уже не сравнимы с размерами самих площадей и имеют скорее вид вилл на лоне природы. В качестве примеров таких колоссальных площадей можно назвать Марсово поле в Париже, Кампо ди Марте в Венеции и Пьяца д'Арме в Триесте и Турине. Они уже не относятся к настоящему исследованию, но упомянуть их надо, так как в настоящее время, проектируя типично городские площади, такие как перед ратушами и др., нередко их ошибочно делают несоизмеримо громадными. На таких площадях самые мощные постройки зрительно сокращаются до обычных размеров, так как в искусстве организации пространства все сводится к сомасштабности и лишь изредка к абсолютным размерам.

В общественных парках бывают скульптуры карликов высотой в 2 м и выше и, наоборот, статуэтки Геркулеса не больше большого пальца, и все же большая остается карликом, а палец — героем.

Каждому, кто занимается вопросами градостроительства, было бы полезно сравнивать настоящие размеры несколько меньших площадей с той или другой наиболее крупной площадью своего города. Непременнo должно выясниться, что психоэмоциональное ощущение величины не имеет никакой связи с настоящими физическими размерами. Так, например, ощущение величины Пиаристенплатц в VIII районе Вены далеко выступает за рамки ее фактических дименсий. Ее ширина лишь 47 м, т. е. на 10 м меньше ширины венского Рингштрассе, между тем на глаз можно предположить обратное. Это происходит потому, что площадь отлично скомпонована. Фасад удачно расположенной церкви именно поэтому кажется больше, чем в действительности. При регуляции линии застройки в этом месте предполагалось расширение улицы только из-за того, что сегодня так модно. Такое расширение совершенно не нужно, ибо транспортное движение здесь так незначительно, что вполне удовлетворяет и старая ширина улицы<sup>1</sup>. Однако уж так повелось — все улицы расширять, даже там, где нет никакой необходимости. И никто не боится ни значительных расходов для откупа земли, ни неприятных, неудобно выступающих вперед и отодвинутых назад объемов зданий, лишь бы добиться цели, которая чаще всего нежелательна, как и в данном случае, когда старая площадь против расширенной улицы уже не будет выглядеть столь большой, как раньше. А если площадь не кажется столь большой, то тоже самое произойдет с фасадом церкви. Другой наглядный пример из Вены — великолепный памятник Марии Терезии [14]. Его размеры и форма так мастерски взвешены относительно придворных музеев и огромной площади, что ничего нельзя менять ни на йоту. А что высота монумента достигает почти высоты

<sup>1</sup> Автор может доказать это на основании собственного опыта, так как прожил там три года. (Примеч. автора.)

сводов Св. Стефана, этому на глаз, конечно, никто не верит.

Таким образом, прежде всего необходимо найти правильные соотношения между размерами площадей и зданий. Но, как все в этой области, так и эта соразмерность не поддается точному определению, и здесь не исключены значительные отклонения. Это доказывает лишь один взгляд на план любого большого города. Соотношения между зданиями и площадями нельзя определить с такой же точностью, как, скажем, соотношения между высотой колонны и антаблемента в теории архитектурных форм. Но такое определение, по крайней мере приблизительное, весьма желательно, особенно для современного градостроительства, в котором постепенное историческое развитие вытеснено родившимися на чертежной доске произвольными предположениями. Ввиду важности этого вопроса все приведенные в настоящем исследовании эскизы планов выдержаны по возможности в одном масштабе [15]. При сравнении этих эскизов вырисовывается такое разнообразие, которое граничит с произволом. Однако возможно сделать следующие выводы:

- 1) главные площади больших городов больше главных площадей малых городов;
- 2) несколько площадей в городе могут иметь максимальные размеры, остальные же должны быть минимальными;
- 3) величина площадей тесно связана с размерами доминирующего здания, при этом должны быть учтены как категория площади согласно п. 2, так и условия согласно п. 1, а высота здания (от уровня площади до основного карниза) должна быть соизмерима с расстоянием до противоположного края площади. Таким образом, в глубинных площадях высота фасада церкви должна быть сопоставима с длиной площади, а в широт-



ных площадях высота фасада дворца или ратуши — с шириной площади.

При таком пропорционировании минимальный размер площади должен быть не меньше высоты здания, а максимальный, чтобы не потерять благоприятное впечатление, — не больше сдвоенной высоты здания, если только объемная композиция, назначение и архитектурная отделка в виде исключения не допускают еще больших размеров. Большие площади около зданий с небольшим числом этажей и укрупненной детализировкой могут быть в случае, когда длина фасада значительно превышает высоту.

Что касается пропорций самой площади, то и здесь неопределенность, ибо все зависит от визуального восприятия природы, а не от того, как выглядит площадь в плане. А впечатление в природе зависит от точки, с которой смотришь, причем надо отметить, что расстояние в глубину определить на глаз можно лишь весьма приблизительно. Настоящие пропорции площадей до сознания всегда доходят лишь частично. Достаточно сказать, что квадратные площади редки и выглядят не слишком привлекательно, как и длинные площади, протяженность которых больше, чем три ширины. Разница между шириной и длиной у широтных площадей больше, чем у глубинных, однако и здесь все в основном зависит от особенностей каждого конкретного места. Важным фактором является также ширина выходящих на площадь улиц. Узкие улицы старых городов допускали и меньшие размеры площадей, тогда как сегодня, чтобы только превзойти большую ширину улиц, нужны огромные пространства. Средняя ширина современных улиц 15—28 м раньше соответствовала ширине и длине многих прекрасных церковных площадей и обеспечивала прелестную законченную картину. Конечно, это возможно лишь при искусных улочках старых городов и при их ширине не более

2—8 м. Какие же огромные размеры должна иметь площадь около современной магистрали шириной в 50—60 м, чтобы иметь еще какой-то визуальный эффект? Венская Рингштрассе имеет ширину 57 м, гамбургская Эспланада — 50 м, берлинская Унтер дер Линден — 58 м. Такую ширину не имеет даже площадь Св. Марка в Венеции. А что сказать по поводу авеню к Триумфальной арке в Париже, имеющей 142 м в ширину?  $58 \times 142$  м — это средние размеры самых крупных площадей всех старых городов. Чем больше пространство, тем меньше, как правило, производимое впечатление, поскольку здания и монументы становятся уже немасштабными.

В последнее время чувствуется своего рода нервная болезнь — «боязнь площадей». Многие говорят, что испытывают определенную робость, недомогание, когда вынуждены проходить через большую пустую площадь. К этому психофизиологическому наблюдению надо добавить и художественное: фигуры из камня и металла на своих высоких пьедесталах тоже заражены этой болезнью, поэтому (как это уже сказано во введении) в качестве постоянного местопребывания себе выбирают маленькую старую, нежели пустую большую площадь. Каковы же должны быть размеры скульптур на таких огромных площадях? По крайней мере, иметь двойную-тройную натуральную величину, если не больше. Определенные тонкости искусства здесь уже невозможны. «Боязнь площадей» — самая новая модная болезнь. Вполне естественно, что на старых маленьких площадях чувствуешь себя очень уютно, и только в памяти они представляются огромными, так как сила эмоционального воздействия в фантазии намного больше, чем в действительности. На наших современных огромных площадях с вызывающей зевоту пустотой и подавляющей скучностью жители уютных старых городов и заражаются «боязнью площадей». А в памяти, наоборот, эти пло-

щади словно сокращаются, но впечатление от размеров все же превосходит ничтожность их художественного эффекта.

Слишком большие размеры площадей хуже всего воздействуют на окружающие постройки. Их нельзя сделать достаточно большими, и если даже архитектор исчерпал все средства своего искусства, возвел объем над объемом, как никто до него, все же еще чего-то не хватает, и производимый эффект отстает от духовных, художественных и материальных запросов.

Р. Баумейстер в своем уже упомянутом справочнике по градостроительству отмечает, что большие площади ничего не дают в санитарно-гигиеническом отношении, увеличивают пыль, перегрев и при известных условиях вызывают беспорядок в транспортном движении [16].

Несмотря на это, сегодня повсеместно разбиваются огромные площади. Единственно чему они отвечают, так это огромной ширине наших магистралей.



## V.

## НЕРЕГУЛЯРНОСТЬ СТАРЫХ ПЛОЩАДЕЙ

Сегодня особое внимание уделено прямолинейности улиц «длиною в несколько часов» и еще более — абсолютной регулярности площадей. По существу это одно и то же, и все усилия напрасны, если иметь в виду художественные задачи. Пока приводим лишь следующие примеры: площадь Эремитани в Падуе, соборные площади в Сиракузах (рис. 32) и Падуе (рис. 33), Сан Франческо в Палермо (рис. 34).

Причины типичных нерегулярностей старых площадей заключаются в особенностях их исторического развития, и почти невозможно ошибиться, предполагая в каждом своеобразном изгибе некогда бывшую целесообразность, будь это уже утраченный лоток воды, дорога или какая-то другая постройка подобных очертаний.

Я убедился, что эти неправильности производят отнюдь не неприятные впечатления, а как раз, наоборот, возрастает естественность, возбуждается интерес и, что самое главное, усиливается живописность. Меньше известно, где предел этих нерегулярностей, после которого их восприятие начинает бросаться в глаза. Для этого необходимо точный анализ. В

любом городе достаточно примеров, показывающих, как человек склонен не заметить искривления, воспринимать прямоугольными пересечения под острым или тупым углом и т. д., короче говоря, естественные неправильности идеализировать в виде достаточной регулярности.

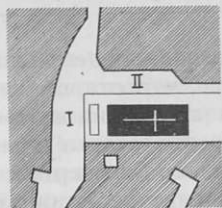
Каждый, кто в плане своего города будет искать косые углы и места, может убедиться, что в памяти они все запечатлены полностью или почти регулярными и прямоугольными. В качестве примеров приведем лишь несколько известных площадей. Пьяццу д'Эрбе в Вероне (рис. 35) многие видели в натуре или на репродукциях, но едва ли кто осознал ее нерегулярность. А что эти нерегулярности контура значительны, наверно, не заметил никто. Правда, нет ничего труднее, чем с перспективного изображения нарисовать план площади, тем более по памяти и особенно если во время осмотра на это вообще не обращаешь внимания (см. рис. 31).

Не менее удивительно несоответствие между планом и воображением площади Санта Мария Новелла во Флоренции (рис. 36). В действительности площадь пятиугольная, а в памяти осталась четырехугольной (разумеется, не у всех, но у большинства). Это, видимо, из-за того, что в натуре всегда воспринимаются лишь края площади, так как угол между двумя оставшимися всегда позади и не виден. А расположены ли оставшиеся три края взаимно перпендикулярно или под широким углом, легко в этом ошибиться. Оценка этого возможна лишь в перспективе, и точное определение действительной ширины углов чисто по глазомеру трудно даже для профессионала. Таким образом, эта площадь со своими обманчивыми эффектами — настоящая площадь-загадка. И какую же ценность в сравнении с этим могут иметь современные регулярные планировки?

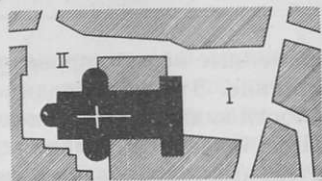
Как ни странно, но достаточно часто нерегулярные площади старых городов выглядят довольно неплохо,

а современные нерегулярные углы оставляют неприятное впечатление. Это происходит от того, что старые нерегулярности видны только на плане, в натуре они незаметны. Причина этого явления в том, что старые градостроительные образования не родились на чертежной доске, а сформировались постепенно в натуре, и при этом совершенно естественно внимание прежде всего обращалось на то, что видно именно в натуре, а ко всему остальному, что видно только на бумаге, относились равнодушно. Это ясно видно на всех приведенных здесь фрагментах плана г. Сиены (рис. 37—40), а также площади Санта Сиро в Генуе (рис. 41). Заметно стремление перед фасадом церкви разбить глубинную площадь и получить наиболее выгодные точки для восприятия основного объекта. Во всех приведенных примерах это достигнуто, а нерегулярности остаются за спиной. На этих площадях царит ритм и спокойствие, что, несмотря на все нерегулярности, обеспечивает композиционное равновесие и соблюдение основных художественных принципов.

Для достижения живописных и архитектурных эффектов нет никакой необходимости в строгой симметрии и безупречной геометрической регулярности. Это неоднократно доказано при анализе старинных замков, которые, несмотря на все нерегулярности, оставляют гармоничное впечатление. Здесь любой художественный мотив проработан, каждая отдельная часть при свободной концепции исполнения и разнообразности примененных мотивов имеет свое место в общей композиции. Все это особенно важно в градостроительстве. Здесь дело имеют с еще более разнообразным, чем в замковой архитектуре, единым целым, с которым можно и нужно обращаться свободно, так как здесь гораздо больше мотивов, которые нужно объединять так, чтобы они не мешали друг другу. Чем больше разнообразия, чем больше допусти-



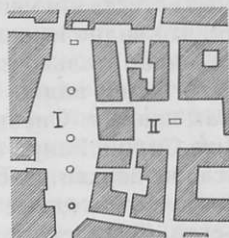
32



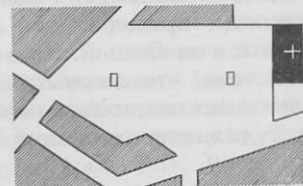
33



34



35



36

32. Сиракузы  
I — соборная площадь;  
II — площадь  
Минервы

33. Падуя. Собор и  
Соборная площадь

34. Палермо.  
Площадь Санто  
Франческо

35. Верона  
I — площадь д'Эрбе;  
II — площадь  
Синьории

36. Флоренция.  
Площадь Санта  
Мария Новелла

37. Сиена. Санто  
Пьетро алле скале

38. Сиена. Санто  
Виджилло

39. Сиена. Виа дель  
Аббадиа

40. Сиена. Санта  
Мария ди  
Провенцанс

41. Генуя. Санто  
Сиро



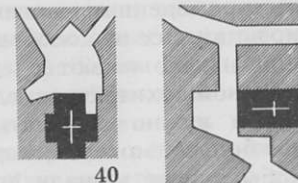
37



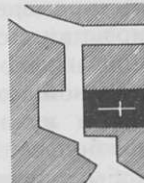
38



39



40



41

мых, имеющих или желательных художественных мотивов, тем меньше пригодны вычурная регулярность, бессмысленная симметрия и однообразие современных планировочных приемов. В современных виллах уже давно проявляется стилистическая свобода, то же самое и в архитектуре дворцов, почему же в градостроительстве так упорно царит рейшина и циркуль?

Стремление к симметрии стало поголовным. Понятие симметричности доступно уже каждому малообразованному. Каждый считает себя обязанным сказать слово в таком сложном вопросе искусства, каким является градостроительство, так как и он вроде что-то знает об единственном определяющем начале — симметрии. «Симметрия» — слово греческого происхождения, однако нетрудно доказать, что весь античный мир им обозначал что-то совсем другое, чем мы, и современного понятия симметрии как зеркального изображения в их теории не было. Тот, кто постарался в греческой и латинской литературе по искусству проследить употребление слова «симметрия» и его смысловое содержание, должен знать, что им постоянно обозначалось нечто такое, для чего сегодня нет термина. Поэтому смысловое содержание слова «симметрия» перевести без описания невозможно. И Витрувий смог его только описать, а не перевести. «*Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus* [17], говорит он. Поэтому терминология Витрувия неустойчива, за исключением мест, где он сохраняет греческое слово. Иногда он в этом месте употребляет *proportio* и тем самым приближается к действительному смыслу, однако именно это слово он выбирает неохотно, так как сам говорит, что симметрия лишь вытекает из *proportio, quae graece αναλογία ἢ ἀδίκτιον* [18]. По существу пропорция и симметрия для древних были одним и тем же, с той лишь разни-



цей, что пропорции в зодчестве воспринимаются в эмоциональном плане и отражают лишь общее изящество отдельных отношений (например, высоты колонны к ее диаметру), а симметрия обозначает эти отношения, выраженные в цифрах. В таком виде это смысловое содержание сохранилось и в течение всего средневековья. Лишь в эпоху готики, когда начинали составлять архитектурные чертежи и все чаще и чаще оперировали с осями симметрии в современном смысле, понятие одинакового вида слева и справа все больше и больше проникало в сознание также и теоретически. Для этого нового понятия выбрали старое слово, так оно и изменило свое значение. Писатели эпохи Возрождения употребляют его уже именно в этом смысле. С тех пор идея симметричности покорила весь мир. Оси симметрии все чаще появляются на чертежах, а из чертежей переходят на площади и улицы, захватывают одну область за другой и становятся единственным чудотворным средством. Насколько жалок этот убогий вкус, показывают все так называемые «эстетические» градостроительные правила. Общепринято, что что-то должно быть регламентировано и в эстетическом отношении. Но когда дело доходит до определенных слов, вместо первого рвения тотчас наступает полная растерянность, и мысль, которую родила гора, оказывается той же общепризнанной, обязательно необходимой, неоспоримой симметрией. Так, например, в строительном уставе баварской земли от 1884 г. выдвинуто основное эстетическое требование: при композиции фасадов избегать все, «что могло бы повредить симметрию и нравственность», причем, вероятно, при интерпретации устава еще надо определить, какое из обоих нарушений считать наиболее ужасным.

Современному градостроительству со своими собственными нерегулярностями, конечно, не посчастливилось. Здесь это нерегулярности, созданные при помощи

рейшины, по большей части треугольные площади, оставшиеся как неприятные клинья в регулярной планировке по образцу шахматной доски. Такие треугольные площади всегда производят неблагоприятное впечатление, ибо здесь зрительный обман уже невозможен, и на линии застройки везде резко сталкиваются рядом стоящие дома. В художественном отношении их может спасти лишь нерегулярная застройка каждой из трех сторон. Тогда можно образовать разные маленькие уголки (частично симметричные) и различные «островки» между транспортными потоками, где могли бы быть эффектно расставлены монументы и скульптуры. Но современное градостроительство именно этого не допускает. Когда каждая сторона треугольной площади с брутальной силой проведена совершенно прямолинейно, тогда ничего не поделаешь. Так и возникла легенда о регулярных и нерегулярных площадях и мнение, что только первые красивы и пригодны для установления на них монументов, конечно, в геометрическом центре.





## VI.

## ГРУППЫ ПЛОЩАДЕЙ

По ходу исследования уже пришлось сравнивать две непосредственно рядом расположенные площади, и такие группы площадей уже неоднократно были представлены в эскизных планах. Этот мотив встречается настолько часто, особенно в Италии, что группу площадей около главных сооружений в центре города скорее можно считать общим правилом, а отдельную площадь — исключением. Но и это опять тесно связано с замкнутостью площадей и встроенностью церквей и дворцов. Это видно на рис. 42. Пьяцца Гранде явно предназначена для экспозиции бокового фасада церкви, поэтому она развернута в ширину и простирается еще вокруг апсиды. Теоретически можно принять, что здесь площадь бокового фасада слилась с апсидной площадью. Но Пьяцца Гранде представляется одним законченным целым еще нагляднее ввиду ярко выраженного отграничения от других площадей. Пьяцца Торре, в свою очередь, совершенно индивидуальна, ее назначение очевидно — обеспечить восприятие башни, которая как на сцене должна приобрести и приобретает полный художественный эффект. Третья площадь — исключительно для фасада церкви, глубинная, с при-

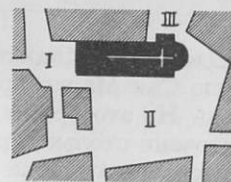
мыкающей уличной сетью ориентирована прямо на портал и в смысле замкнутости пространства не оставляет желать ничего лучшего. Подобным образом заслуживает внимания соединение площадей в Лукке — Пьяцца Гранде (Via del Duomo) и соборной площади, часть которой находится у главного, часть вдоль бокового фасада собора, причем сам собор встроен. Судя по этим и многочисленным подобным примерам, кажется, что именно отдельные фасады зданий определили конфигурацию примыкающих к ним площадей так, чтобы на каждой из них был достигнут по возможности максимальный художественный эффект. Иначе трудно было бы себе представить, как заранее две или три площади могли оказаться рядом таким образом, что им настолько хорошо подошли фасады одной церкви. Несомненно, что только такой способ разбивки площадей дает возможность полностью раскрыть всю красоту монументальных сооружений. Три площади и три разных городских вида. Каждая площадь иного характера, каждая — завершенное гармоничное единое целое, и все это из одной-единственной церкви — чего еще больше желать? Тут снова ярко раскрывается мудрая экономность древних мастеров, способных с небольшими затратами труда создать великое искусство. Этот метод разбивки площадей можно назвать методом максимального использования общественных монументальных зданий, да иначе этого и не назовешь. Каждый доступный вниманию фасад имеет свою собственную площадь. И, наоборот, каждая площадь имеет свой мраморный фасад, и это не менее существенно, потому что не везде и не всегда под рукою эти драгоценные каменные фасады, которые весьма желательны для любой площади, дабы поднять ее над заурядностью.

Однако в современном градостроительстве и этот изысканно мудрый метод оказывается непригодным, так как предпосылкой его применения является замкну-

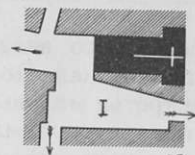
тость площадей со встроенными в окружающей среде монументальными зданиями — вещи, которые прямо противоречат теперешней моде с ее приверженностью к расчистке.

Но лучше вернемся к древним мастерам! На рис. 43 показана аналогичная группа площадей: Пьяцца д'Эрбе в Мантуе представляет собой широтную площадь, а перед порталом церкви разбита глубинная площадь. На соборной площади Перуджи (рис. 44) доминирует и Палаццо Коммунале, таким образом, это одновременно и ратушная площадь, а еще одна, более маленькая площадь относится исключительно к собору. В базилике Палладио в Виченце отданы две площади, и каждая из них имеет свой характер (рис. 45). Синьория Флоренции также имеет соседнюю площадь, где портики Уффици производят совершенно иное впечатление. С архитектурной точки зрения Синьория — самая замечательная площадь мира. Здесь налицо все приемы древнего градостроительства относительно формы, размеров, выходов улиц, расположения соседних площадей, фонтанов и монументов, однако каждый из них раскрывается только при соответствующем анализе, а на этой площади ощущается лишь эффект. Здесь, как нигде, воплощено изобилие художественного задора. В неблагоприятных и трудных условиях целые поколения выдающихся художников в течение столетий создавали этот замечательный шедевр. Именно поэтому и не перестаешь наслаждаться, а при этом, конечно, немаловажно и то, что скрытым остается художественный аппарат, которым все это создано.

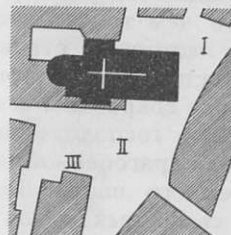
Одно из самых великолепных соединений двух площадей лежит в сердце Венеции. Площадь св. Марка (I) и Пьяццетта (II) видны на рис. 46. Первая — глубинная относительно собора Сан Марко и широтная относительно дворца Прокураторов. Вторая — широтная относительно фасада дворца Дожей и глубинная в направле-



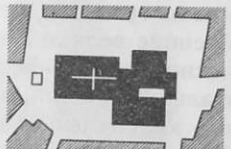
42



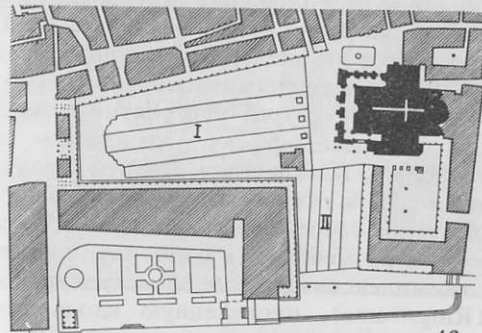
43



44



45



46

## 42. Модена

I — площадь Ленья; II — площадь Гранде; III — площадь Торре

## 43. Мантуя. Сант Андрея

I — площадь д'Эрбе

## 44. Перуджа

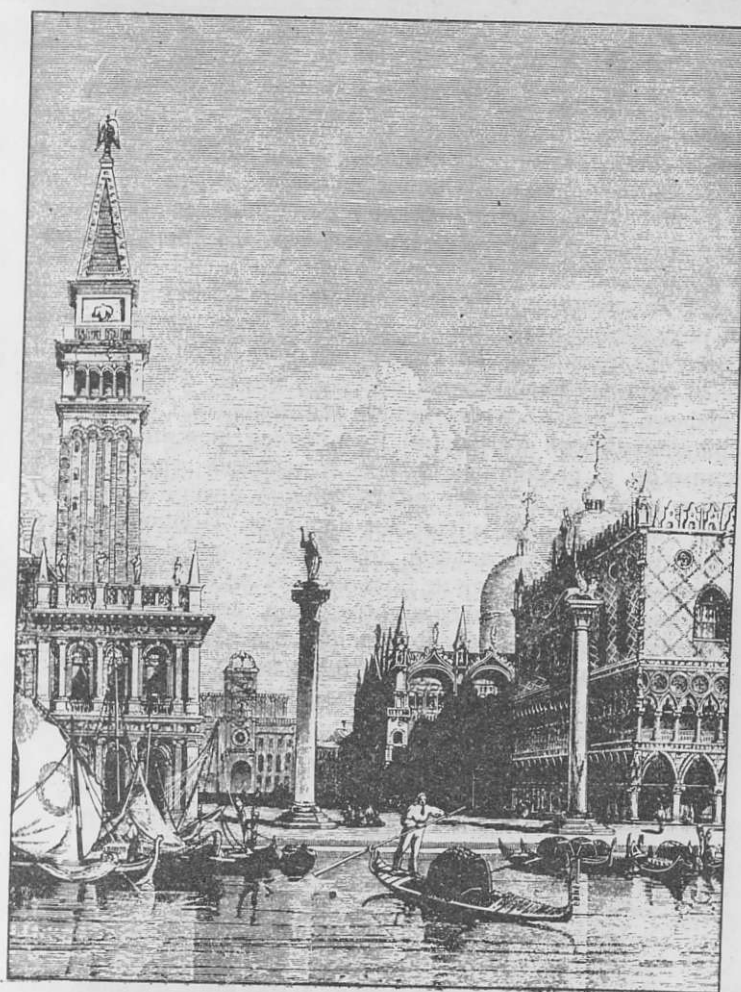
I — соборная площадь; II — папская площадь; III — палаццо Коммунале

## 45. Виченца. Площадь Синьории перед базиликой Палладио

## 46. Венеция

I — площадь Сан Марко; II — Пьяцетта

нии величественного вида на Сан Джорджо Маджоре через Большой Канал. Но сбоку около Сан Марко при-  
 мыкает еще третья маленькая площадь. На этом единст-  
 венном в мире клочке земли сосредоточено столько кра-  
 соты, что ни один художник для архитектурного фона не  
 нашел ничего более прекрасного, ни один театр не пред-  
 ставил ничего более очаровательного, чем то, что здесь  
 воплощено в действительности. Это настоящая столица  
 могучей власти, власти духа, искусства и индустрии,  
 которая своими кораблями объединила сокровища всего  
 мира, но отсюда и осуществляла свое господство над  
 морями и наслаждалась завоеванными драгоценностями  
 на этом прекраснейшем уголке земного шара. Даже  
 Тициан и Паоло Веронезе в своих свободных компози-  
 циях городских видов не смогли создать ничего более  
 совершенного. Если обратить внимание на средства, кото-  
 рыми достигнуто это еще непревзойденное великолепие,  
 окажется, что здесь они самые необыкновенные. Эффект  
 моря, множество чудесных монументальных зданий, изо-  
 билие пластического декора на них, красочный блеск  
 Сан Марко, мощная Кампанилла. Все это превосходно  
 расположено, а удачное расположение отдельных объек-  
 тов определяет общее качество окружающей среды. Не-  
 сомненно, что если бы все эти шедевры были разбросаны,  
 как сейчас модно, по геометрическим центрам прямоли-  
 нейной планировочной структуры, невероятно низведен  
 был бы их художественный эффект. Представьте себе  
 обнаженный Сан Марко, Кампаниллу, Дворец Прокура-  
 торов, Библиотеку и т. д. на оси какого-то главного порта-  
 ла, посередине огромной современной площади! И вместо  
 узкой замкнутости — размещение в одиночку, по совре-  
 менной системе «комплексов», да еще 60-метровую коль-  
 цевую улицу (Ringstrasse), проведенную вдоль такой  
 площади, если ее так вообще можно называть. Это не-  
 вообразимо! Все было бы уничтожено, все! Ведь здесь все



47. Венеция. Пьяцетта



взаимосвязано, как прекрасные постройки, так и их правильное расположение. А площадь Св. Марка с соседними площадями спроектированы удачно, согласно всем известным правилам. Особое внимание можно обратить еще на боковое расположение Кампаниллы (рис. 47), которая стоит на месте стыка большой и маленькой площадей.

В заключение обратим внимание на эффект, который в результате искусной комбинации нескольких площадей создается при переходе с одной на другую. Зрительный аппарат каждый раз настроен иначе, и в этом весь эффект. Сколько впечатлений от площадей Св. Марка и флорентийской Синьории! Есть более дюжины разных снимков с различных точек, и каждый представляет свою картину. Если не знать, трудно поверить, что все эти снимки одной и той же площади. Попробуйте это сделать с прямоугольной, прямолинейной современной площадью! Получится не больше трех видов с различным художественным содержанием, ибо спроектированная линейкой, наподобие составления протокола, современная площадь лишена именно **духовного** содержания, и имеет лишь столько-то и столько-то квадратных метров пустой поверхности.



## VII.

## ПЛОЩАДИ СЕВЕРНОЙ ЕВРОПЫ

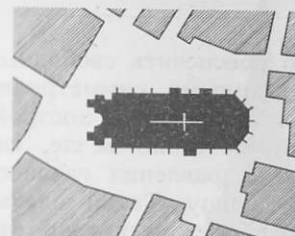
До сих пор в качестве образцов рассматривались в основном примеры Италии, классическая красота которых общепризнана. Но можно ли перенести их планировочные принципы на север — вопрос открытый. Климат, быт, типы жилища и приемы строительства здесь существенно отличаются. Не должны ли выглядеть иначе также улицы и площади? Разумеется, иначе, чем в античности, ибо с тех пор изменилось слишком много. Не можем мы на одном форуме возвести пять, шесть или еще больше церквей, как это со своими храмами делали древние, а то нам пришлось бы принять их политеизм. Наши дома также построены иначе, по северной системе. Они образовались из перекрытого холла и имеют многочисленные окна на улицу, и уже лишь поэтому наши требования к улице и площади совершенно другие. Однако все это относится не только к планировочным принципам северных городов, но и к Италии средних веков или эпохи Ренессанса. Приемы строительства жилища германских народов завоевали Италию, и от античного дома там остались лишь слабые воспоминания в виде внутренних дворов, опоясанных открытыми галереями. И сама Италия

не сохраняла верность типу античных форумов именно потому, что усвоила новый образ жизни всех европейских народов и сама участвовала в его образовании. Потому и разница между планировочными приемами эпохи Ренессанса и античности в Италии почти такая же, как и на севере, а разница между севером и югом Европы не столь существенна, даже меньше, чем между немецкой и итальянской готикой и между немецким и итальянским Ренессансом.

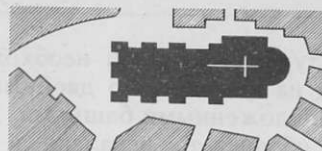
Больше разницы найдешь в приемах строительства церквей и планировки церковных площадей.

На севере церкви часто свободностоящие, и если не в середине площади, то все же со свободным проходом вокруг. В больших городах это относится только к соборам или к главным церквям, между тем как большинство маленьких церквей оказываются встроенными. Причина свободного расположения церквей в том, что раньше их окружали кладбища, как и сегодня в сельских церквях. Это относится к фрейбургскому Мюнстеру (рис. 48), к мюнхенской церкви Богородицы (Frauenkirche) (рис. 49), ульмскому Мюнстеру (рис. 50), к церкви Св. Якуба в Щецине (рис. 51), собору Св. Стефана в Вене и многим другим. С исчезновением этой причины отпадает и необходимость свободностоящего расположения церкви, и почти все церкви Ренессанса и барокко опять частично встроены, что выгоднее, ибо тогда новые кладбища на территории города не разбивали.

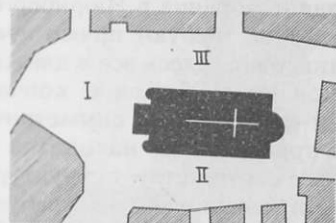
Таким образом, свободностоящих церквей не так много, в основном это готические, а общие нормы их расположения и здесь не соответствуют современным традициям. Обычно готический собор расположен так, что с обеих сторон и сзади, около апсиды, около порталов стоят дома, и лишь перед башнями и главным порталом высвобождено обширное пространство. Такое расположение несомненно больше соответствует характеру готического собора. Для выявления грандиозного архи-



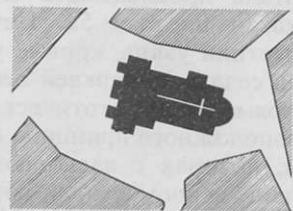
48



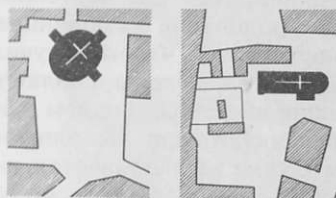
49



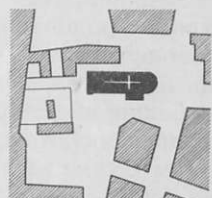
50



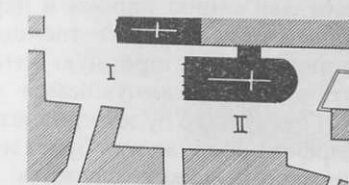
51



53



54



55

48. Фрейбург. Соборная площадь

49. Мюнхен. Площадь Богородицы (Фрауэн-платц)

50. Ульм

I — соборная площадь;

II — верхнее кладбище;

III — нижнее кладбище

51. Щецин. Кладбище у церкви Св. Якуба

52. Страсбургский собор

53. Франкфурт-на-Майне. Площадь с церковью Св. Павла

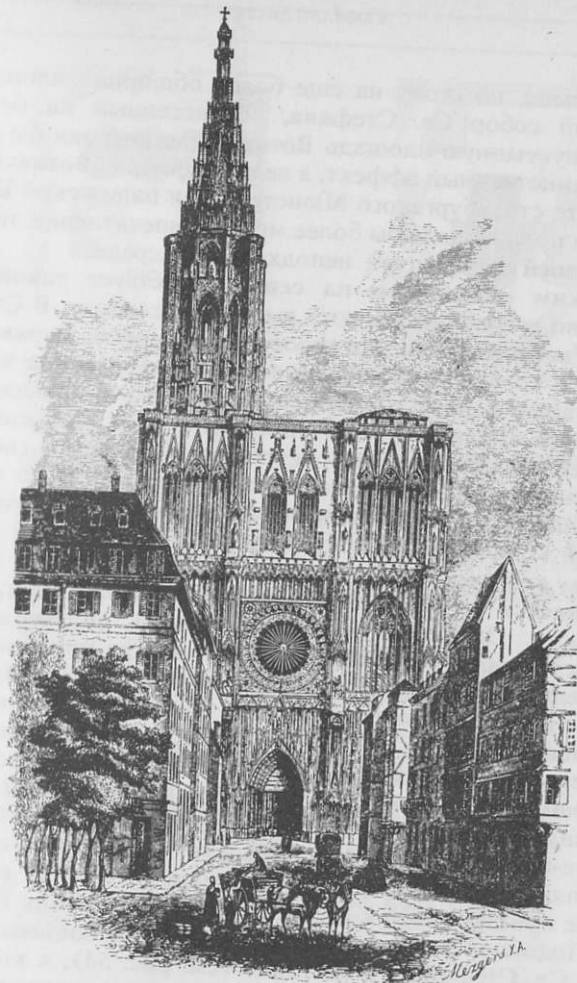
54. Констанц. Церковь и площадь Св. Стефана

55. Регенсбург

I — соборная площадь;

II — соборная улица

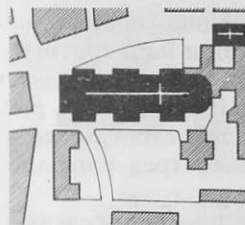
тектурного замысла необходимо обеспечить свободный вид на фасад с его двойными, мощными, симметрично расположенными башнями. Желательно такую постройку обозревать издали и соответственно везде, где это только возможно, прямо в направлении главного портала прокладывать широкую улицу. Такой случай показан на рис. 52. Нечто подобное, насколько это допустили узкие, кривые улицы старого города, стремились создать у церквей Зебалда и Лоренца в Нюрнберге. Боковые фасады готической церкви требуют прямо противоположного принципа планировки. Здесь все в движении, начиная с вздымающихся ввысь башен и кончая низким венцом капелл хора, и единственное симметричное место посередине торца трансепта не находится в середине всего объема. Здесь все соответствует структуре продольных нефов интерьера и совершенно не требует противоречащего природе внутреннего пространства обзора сбоку с большого расстояния. Даже на чертежной бумаге боковой вид церкви с продольной композицией плана и башнями нельзя нарисовать так, чтобы получился приятно скомпонованный чертеж. Чтобы соблюсти пропорции, верхние ярусы башни вместе со шпилем надо срезать, что зачастую и практикуют при выполнении таких чертежей. Отсюда сам собою напрашивается вывод: старинные готические соборы специально тесно обстроены и свободный подход имеют лишь к главному portalу, так как это отвечает движению народа в церковь, вступлению через главный портал торжественных шествий и т. д. Если представить себе старинную готическую церковь какого-то города на раскинувшемся до бесконечности учебном плацу, сразу надо будет признать, что своеобразный, мощный эффект сооружения будет попросту сведен на нет. Примером может служить, в известной мере, расчистка кельнского собора, но в еще большей степени — Вотивкирхе в Вене, которая размера-



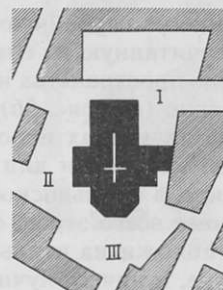
52. Страсбургский собор

ми меньше, но стоит на еще более обширной площади. Венский собор Св. Стефана, перенесенный на бесконечно пустынную площадь Вотивкирхе, потерял бы весь свой таинственный эффект, а величественная Вотивкирхе на месте страсбургского Мюнстера или парижской Богоматери производила бы более мощное впечатление, нежели в своей теперешней неподходящей среде.

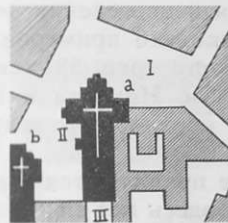
Таким образом, и на севере действует такой же принцип встроенности, хотя и в иных условиях. В Страсбурге встроено или пристроено двенадцать церквей и собор, и только одна свободностоящая. В Майнце также все старые церкви и собор встроены, то же самое и в Бамберге, Франкфурте-на-Майне и т. д. В большинстве случаев все старые церкви встроены. И на севере свободностоящие в общем — исключение. Причину этого (бывшие кладбища) можно еще обнаружить в частично округленной конфигурации площадей (см. рис. 49—51). Этот мотив, который иначе трудно объяснить, чаще всего встречается в городах Северной Германии, например Гданьске. Однако и исключения лишь подтверждают общее правило, ибо старые церкви никогда не находятся в середине площади. Такая современная ничемная точность, которая возникает как бы сама по себе при употреблении циркуля и линейки на чертежной доске, впечатление от облика зданий и площадей в натуре сводит к минимуму. Каковы дела со свободностоящими церквами, видно по рис. 53—57. Церковь Св. Павла во Франкфурте-на-Майне (см. рис. 53) стоит свободно, но она настолько отодвинута в угол площади, что создает впечатление пристроенной к одной из стен сооружения площади. Подобное расположение у стены площади имеет церковь Св. Стефана в Констанце (см. рис. 54), к которой, кроме того, относятся также две отдельные друг от друга площади. То же самое относится и к собору в Регенсбурге (см. рис. 55), причем здесь следует обратить



56



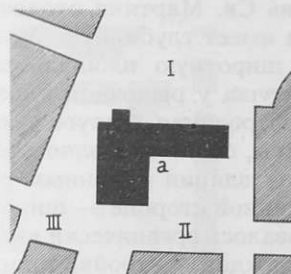
57



58



59



60

56. Констанц. Собор с примыкающими площадями  
57. Шверин. Собор  
58. Вюрцбург

a — собор; в — Новый собор (Мюнстер);  
I — парадная площадь;  
II — соборная площадь (Мюнстерская);  
III — соборная площадь (Домская)

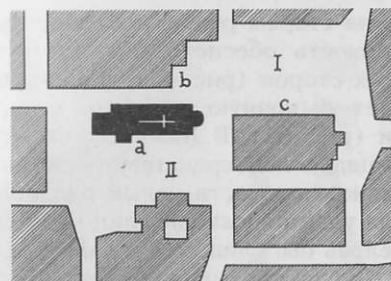
59. Киль. Церковь Св. Николая  
a — ратуша  
60. Копенгаген  
a — Королевский театр



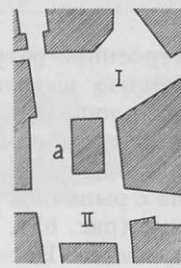
внимание на глубинную конфигурацию соборной площади, рассчитанную на главный фасад и на широтную композицию пространства на соборной улице. У Мюнстера в Констанце (см. рис. 56), собора в Шверине (см. рис. 57) и в других местах использованы три стороны монументальной постройки для образования трех площадей совершенно в итальянском духе.

Кроме всего этого, старинные площади северных городов похожи на итальянские и по конфигурации, и по величине, и ничего лучшего нельзя желать относительно их нерегулярности. Для сравнения и проведения собственного анализа приведу еще несколько примеров: ситуационный план собора в Вюрцбурге (рис. 58), ситуационный план ратуши и церкви Св. Николая в Киле (рис. 59) и планы площадей вокруг королевского театра в Копенгагене (рис. 60).

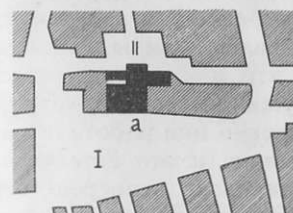
Старые правила еще нагляднее проявляются у ратушей на рыночных площадях, ибо здесь нет причин делать их свободностоящими. Достаточно нескольких примеров, чтобы выявить типичные приемы с их разновидностями. Интересную комбинацию зданий и площадей представляет рис. 61. Церковь Св. Мартина отодвинута к стене соседней застройки и имеет глубинную площадь перед торцом и отдельную широтную площадь перед боковым фасадом. Старая ратуша у рыночной площади встроена, а новая ратуша, построенная в другом месте, как все современные комплексы, стоит свободно посередине участка. Здесь же торцу здания суконных рядов соответствует глубинная, а длинной стороне — широтная площадь. В результате образовалось органически взаимосвязанное единое целое, где каждая постройка приобретает наивысший эффект. Следуя такому же принципу, ратуша в Щецине (рис. 62) придвинута к одной стене площади, чтобы пространство площади осталось замкнутым [20].



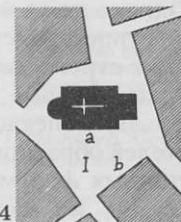
61



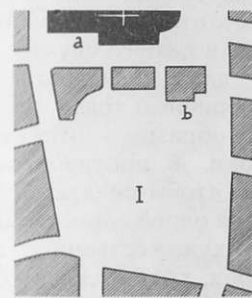
62



63



64

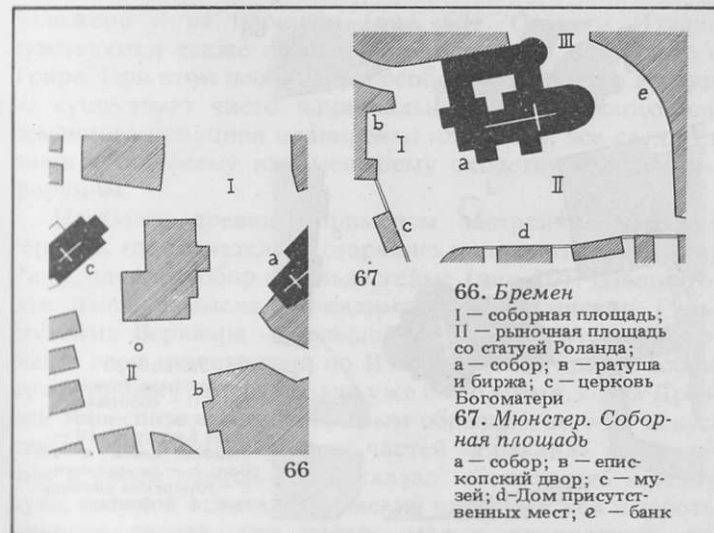


65

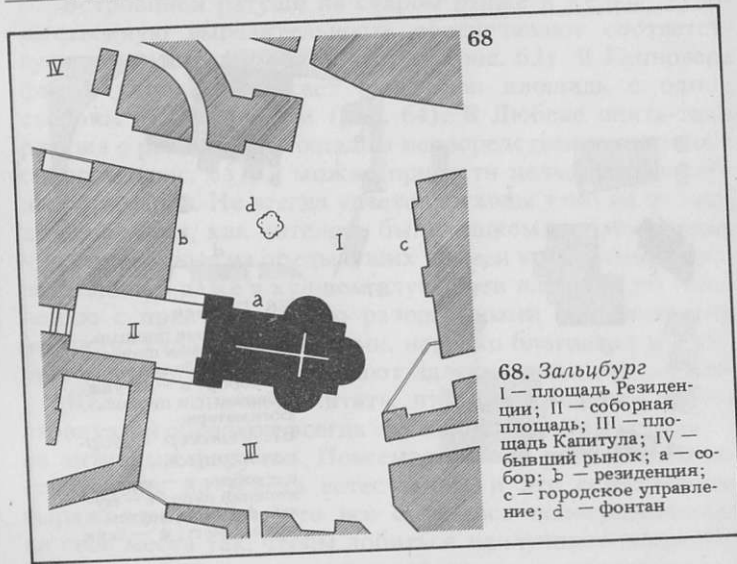
61. Брауншвейг  
а — церковь Св. Мартина; в — старая ратуша; с — суконный ряд; I — рыночная площадь
62. Щецин  
а — ратуша
63. Кельн  
а — ратуша; I — старый рынок
64. Ганновер  
а — рыночная площадь; в — старая ратуша; I — рыночная площадь
65. Любек  
а — собор; в — ратуша; I — рыночная площадь

Встроенной ратуше на старом рынке в Кельне художественную выразительность обеспечивают соответствующие площади с обеих сторон (рис. 63). В Ганновере фасад ратуши замыкает рыночную площадь с одной стороны против церкви (рис. 64). В Любеке опять-таки ратуша с рыночной площадью непосредственно связана с собором (рис. 65), и можно привести целый ряд подобных примеров. Не всегда удается выходы улиц на площади делать так, как хотелось бы: слишком сильно влияют унаследованные из предыдущих времен конкретные условия. Однако даже в худшем случае эти площади по сравнению с пространственно разорванными современными выглядят строго замкнутыми, нередко благодаря и изгибам улиц, которые закрывают далекие виды с площади.

Нельзя, конечно, считать, что для северных градостроителей образцом всегда служили принципы устройства античных форумов. Повсеместно они работали самостоятельно, но всегда естественно, и это естественное выражалось в том, что все ставилось непосредственно на свои места так, чтобы добиться наилучшего эффекта. Мы же работаем на чертежной доске и, разрабатывая конкурсные проекты, ситуацию в натуре часто не видим. Всех удовлетворяет, что можно создать проект фабричного производства, рассчитанный для любого случая, без всякого учета контекста среды, даже с несоответствующей высотой этажей и т. д. Фабричный товар, репродуцированный по одному и тому же образцу, — отпечаток современности, черты нашей эпохи. В противоположность этому приведем два примера, чтобы показать, чего только наши предки не воздвигали на одной единственной площади для достижения мощного художественного эффекта, который возвышал весь город, хотя и связан был лишь с этим одним местом. На рис. 66 показана ситуация ратуши в Бремене. Каких только здесь нет произведений монументального искусства! Что-то подобное стара-



лись создать и на соборной площади в Мюнстере (рис. 67), где пространственное окружение также формируется множеством общественных зданий. Закругление указывает на существовавшее здесь некогда кладбище, тем не менее собор с одной стороны встроен. Чисто по-итальянски и действительно итальянскими мастерами (Скамоцци, Солари и др.) выполнена великолепная группа площадей вокруг собора в Зальцбурге (рис. 68). Чтобы обеспечить эффект, применен мотив колоннады: сдвоенные ордерные аркады со встроенными помещениями на верхнем этаже и открытыми галереями на первом этаже справа и слева от собора — явление редкое к северу от Альп. Намерение зодчих, несомненно, было создать группу замкнутых площадей. Для этой цели прежде всего



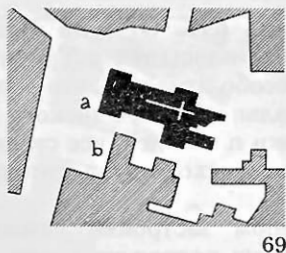
необходимо было пространственно ограничить соборную площадь колоннадами или, как в данном случае, объемами с арочными проездами внизу. Это решение прекрасно соответствует своему назначению, так как обеспечивает свободное сообщение между площадями и одновременно их пространственную замкнутость и цельность. Собор непосредственно соединен также с прежней епископской резиденцией, что одинаково ценно как с точки зрения повседневного пользования, так и художественной выразительности.

Единственная значительная группа площадей в Нюрнберге (кроме рыночной) находится вокруг церкви Св. Эгидия. Отнюдь не удивительно, что это сооружение, выполненное совершенно по-итальянски, в таком же духе рас-

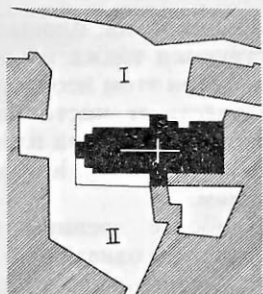
положено и на площади (рис. 69). Отзвуки Италии чувствуются также на соборных площадях в Триенте и Трире. При этом необходимо особо отметить, что вообще не существует чисто национального итальянского или немецкого принципа планировки площадей, все сводится лишь к большему или меньшему сходству с античным форумом.

Наиболее древним примером застройки немецких городов, где сознательно старались подражать античному Риму, служит собор в Гильдесгейме (рис. 70). Инициатором этого замысла, по-видимому, был епископ Гильдесгейма Бернвард — большой ценитель искусств, который в свои путешествия по Италии всегда брал с собою художников. Правда, позади уже было время, когда Древний Рим считался неоспоримым образцом во всех искусствах. Автор более ранних частей «Ераклия» во введении к своей первой книге сказал: «Закатилась красота духа, которой отличался римский народ, и с ней и заботы мудрого сената, кто теперь может продолжить эти искусства, созданные богато одаренными мастерами, кто в состоянии нам это показать?» [21]. Но воспоминания о блеске античного Рима еще не исчезли и поныне: на соборной площади в Гильдесгейме мы видим маленькую копию колонны Траяна, выполненную в металле, а металлические ворота собора напоминают железные двери Пантеона.

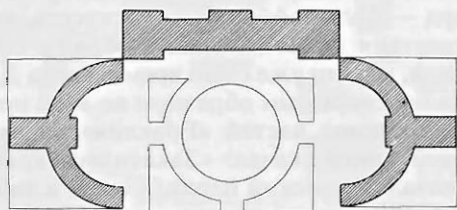
Однако и в самой Италии образец античного Рима исчезает из памяти. Средневековое искусство в пути к своему совершенству должно было созреть полностью, чтобы снова дать место античному образцу. Можно было подумать, что с возрождением орденовой системы, с выходом на сцену всего Олимпа поэзии, живописи и пластических искусств снова вспомнят о древних форумах. Но этого не произошло. Улицы и площади остались в стороне от стиливых перипетий и изменились лишь постоль-



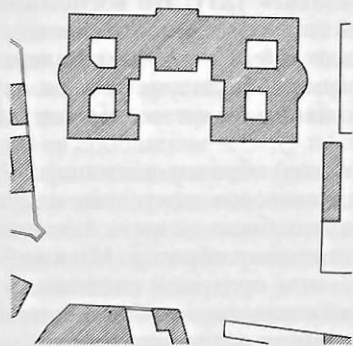
69



70



71



72

69. Нюрнберг. Пло-  
щадь Св. Эгидия  
а — церковь Св. Эгидия;  
— гимназий

70. Хильдесгейм  
I — Большая соборная  
площадь; II — Малая со-  
борная площадь

71. Кобленц. Дворец  
72. Вьюрцбург. Рези-  
денция

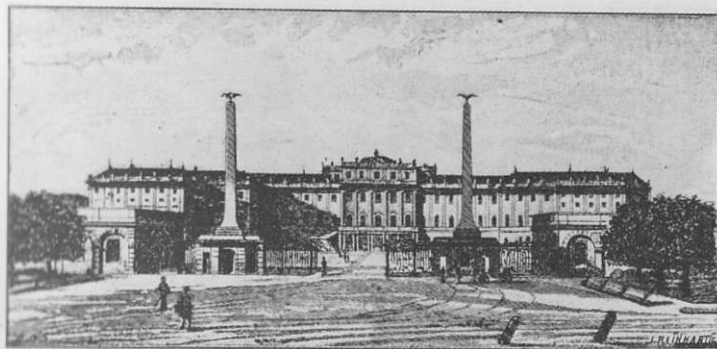
ку, поскольку постройки нового стиля придали им дру-  
гой вид. Но с изменением художественного стиля сами  
постройки сохранили те прежние элементы, которые  
должны были еще играть важную роль для простран-  
ственного образа площади, хотя и не в античном духе.  
Этому способствовали студии перспективных эффек-  
тов — область, в которой в конце концов взаимно конку-  
рировали живопись, пластика и архитектура. Стремле-  
нию к мощным перспективным эффектам обязан своим  
появлением целый ряд архитектурных приемов, даже ряд  
новых типов сооружений (глюриетте, бельведер и т. д.).  
Уж не довольствовались лишь тем, что исчерпали все  
перспективные приемы при написании архитектурных  
фонов в картинах, все это должно было получить соот-  
ветствующее воплощение и в натуре. Не удовлетворяло и  
создание эффектных театральных декораций и развитие  
сценографии как самостоятельного вида искусства; и  
архитектор свои здания, колоннады, монументы, фонта-  
ны, обелиски и все прочее должен был воздвигать подоб-  
ным образом. Так возникли большие, замкнутые с трех  
сторон площади перед церквями и дворцами, садовые  
партеры, всякого рода далеко открывающиеся или сквоз-  
ные виды и богатые мотивы подъездных пандусов перед  
монументальными зданиями. Основным мотивом со все-  
возможными вариациями стало театральное простран-  
ство, замкнутое с трех сторон и открытое в четвертую (со  
стороны зрителя). Совокупность этих выразительных  
мотивов — явление новое, это неоспоримое духовное  
достоинство эпохи, обязанное своим возникновением  
теории перспективы, которая лишь недавно доведена до  
зрелости. При изучении богатого исторического наследия  
всегда найдешь что-то замечательное, и нередко красота  
площадей, совершенство общей структуры и виртуозность  
группировки всех деталей, формирующих пространствен-  
ную среду, намного превосходят художественную цен-



ность самих зданий и монументов. Наиболее плодотворно все это новое развернулось в градостроительстве барокко. Многие подобные концепции относятся уже к раннему ренессансу — это едва ли нуждается в каком-либо объяснении: ни одно открытие не возникло на пустом месте. Удивительно, однако, то, что чрезвычайно мало пользуются всем наследием современные зодчие.

К наиболее ранним примерам замкнутых с трех сторон градостроительных образований принадлежат площадка перед Палаццо Питти во Флоренции, а также начатое в 1536 г. по замыслу Микеланджело переустройство площади Капитолия в Риме. Одной из прекраснейших площадей такого рода, где три стороны образуют единое архитектурное целое без выходящих на площадь улиц, является уже упомянутая Иозефплатц в Вене с ее до сих пор непревзойденным величественным спокойствием. Вена вообще необычайно богата мастерски выполненными ансамблями барокко, ибо именно во время расцвета этого стиля здесь развернулось оживленное строительство. Образцом церковной площади с яркой художественной выразительностью можно назвать Пиаристенплатц в восьмом районе Вены.

Еще больше, чем в градостроительстве, искусство архитекторов барокко связано со строительством дворцов и крупных монастырских комплексов. Стоит только упомянуть о монастырях Мельк, Геттвей, Кремсмьонстер, Санкт Флориан и Эскориал, чтобы снова ясно представить все испытанные приемы встроенности церквей, устройства передних площадей, сквозных перспективных видов и т. д. Окруженный с трех сторон постройками передний двор с открытой четвертой стороной стал почти неотъемлемым мотивом для бароккальных и также более поздних дворцовых построек. К этому типу относятся почти все без исключения многочисленные княжеские резиденции предыдущего столетия. Например,



73. Дворец Шенбрунн в Вене

дворец в Кобленце (рис. 71), «резиденция» в Вьюрцбурге (рис. 72), дрезденский Цвингер и многие другие. Один из наиболее чудесных сооружений такого рода — дворец Шенбрунн в Вене (рис. 73) заметен уже издали благодаря эффектному подъезду через мост реки Вены.

Своеобразие барокко еще в том, что в отличие от всех предыдущих периодов его ансамбли образовывались не постепенно, а в один прием, обдуманые на чертежной доске уже по-современному. Следовательно, причина тусклости современных площадей и градостроительных решений не только в этом методе проектирования. Геометрическая схема и прямая линия не должны стать самоцелью. В архитектуре барокко все основательно продумано и заранее рассчитано на реальную картину в природе. Учет перспективных эффектов и умелая планировка площадей — наиболее сильная сторона этого стиля. Барокко, с его существенными отличиями от принципов античности, — вершина в искусстве градостроительства.

*Монастырь Мельк*

На все дворцовые и монументальные постройки явно наложили отпечаток идеи театральной перспективы. Показанный на рис. 71 принцип планировки дворца в Кобленце опять появляется в дрезденском Цвингере и во многих других местах. Еще более показателен, особенно в качестве противоположности излюбленным сегодня приемам, общий принцип разбивки объемов резиденции в Вюрцбурге (см. рис. 72). Варианты похожих решений часто встречаются во всех современных ратушах, университетах или других комплексах больших современных общественных зданий, требующих устройства более или менее обширных внутренних дворов. Они также часто распланированы с одним обширным двором посередине и двумя меньшими по обеим сторонам. Это весьма излюбленный прием. В Вене он применен дважды, притом

по соседству: в новой ратуше и новом университете. Принцип их планировки можно увидеть в последующих рисунках [22]. Однако эти современные планировки существенно отличаются от произведений мастеров барокко. Современный большой двор (хотя сам по себе больше многих городских площадей) относится только к внутреннему пространству здания, что вытекает из заложенного в основе современного планировочного принципа восприятия всего объема постройки снаружи как нерасчлененной кубообразной массы. Архитекторы не в силах здесь что-то изменить, ибо все уже задано проектом детальной планировки города. Совершенно иначе в подобном случае поступали в эпоху барокко. Тогда одну сторону большого двора оставляли незастроенной и таким образом мощное его пространство с роскошной архитектурой сливалось с окружающей городской средой и оставалось открытым для обзора. На чьей же стороне опять преимущество? Явно на стороне прежних мастеров. Однако вина не в архитектуре, а в современной прогнившей манере градостроительства. Колоссальные дворы упомянутых монументальных зданий Вены — шедевры высокого класса, а кто их видит? Если не считать профессоров и студентов, непосредственно занимающихся в этом здании, можно достоверно утверждать, что даже пять процентов населения Вены не видели величественного колонного двора университета и вряд ли когда-нибудь увидят.

Если еще глубже проследить за концепцией постройки, легко убедиться, насколько связан архитектор заданными условиями участка, предусмотренного для современного кубообразного объема. Чаще всего от этого страдает даже идеально удавшийся главный портал. По своей натуре такая акцентированная часть здания с богатым скульптурным завершением и подъездными пандусами требует свободного пространства впереди. Но такой

возможности не было, пандусы пришлось притиснуть к зданию, и все отодвинуть назад. Какая же в таких условиях может быть достигнута художественная выразительность, если архитектор не может свободно распорядиться окружающей средой и участком застройки?





## VIII.

## СКУДОСТЬ ИДЕЙ И БЕЗЛИКОСТЬ СОВРЕМЕННОГО ГОРОДСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА

Действительно, странно смотреть на то, как в последнее время художественная сторона градостроительства развивается вразрез с историей архитектуры и других видов искусств. Градостроительство упрямо идет своим путем, его не тревожит, что происходит кругом. Такой разрыв был замечен уже в эпохах Ренессанса и барокко, а в последнее время, когда произошел возврат к старым стилям, противоречия стали наиболее острыми. Большое внимание обращено на подражание образцам предыдущих стилей, появились богато отделанные монументальные копии старинных построек без специальной цели и определенной практической надобности, лишь для наслаждения прекрасным. «Валгалла» в Регенсбурге представляет собой зеркальное изображение греческого храма, Лоджия деи Ланци нашла себе подражание в Мюнхене, снова возводятся древнехристианские базилики, греческие пропилеи и готические соборы, а где остаются соответствующие площади? Агора, форум, ры-

ночная площадь, акрополь? Об этом не подумал никто.

Современный градостроитель слишком беден в выборе творческих мотивов своего искусства. Прямолинейный фронт застройки, кубообразный объем — вот и все, что можно противопоставить прежнему богатству. В распоряжении архитектора уйма средств для сооружения эркеров, башен, фронтонов и щипцов, кариатид и всего того, что в течение веков было создано на земном шаре. Градостроителю же не отпускается ни гроша для создания колоннад, аркад и триумфальных ворот, осуществления всех тех многочисленных мотивов, без которых его искусству не обойтись. Даже пустого пространства между «блоками» зданий ему не оставлено для художественного оформления, ибо и бесплатный воздух принадлежит уже другим — дорожным инженерам, санитарному надзору. В результате все хорошие приемы художественного градостроительства один за другим отброшены, и от них не осталось ничего, даже воспоминания. И, несмотря на то что мы ясно чувствуем разницу между старинными площадями, которые до сих пор радуют глаз, и однообразными новыми, почему-то продолжаем считать, что церкви и монументы должны стоять в середине площади, что улицы должны пересекаться под прямым углом и широко открываться по всем сторонам площадей, что застройка не должна замыкать периметр площадей и что монументальные здания не должны быть помещены в этой застройке. Мы ощущаем художественное воздействие старинных площадей, однако нам не дано использовать средства, которыми и сегодня можно достичь художественных эффектов, поскольку перестали разбираться во взаимосвязи между причинами и следствиями.

Теоретик современного градостроительства Р. Баумейстер в своей книге по градостроительству говорит: «Едва ли можно сформулировать общие правила расположения монументов (на площадях), чтобы они обеспе-



чили удовлетворительную архитектурную выразительность» [23]. Нужно ли здесь более подробное доказательство? Разве то, о чем мы здесь все время говорим, уже не является этим общим правилом, достаточным, чтобы при еще более детальном разборе материала написать целый учебник по градостроительству, целую историю этого искусства? Если детально проследить за созданными на этом поприще при разнообразнейших предпосылках одними лишь материалами барокко, можно заполнить целые тома. И если тем не менее первый и до сих пор единственный теоретик в этой области мог высказать вышеупомянутое мнение, разве это не доказательство того, что мы потеряли взаимосвязь между причинами и следствиями?

Сегодня почти никто градостроительство не считает видом искусства, а лишь технической проблемой. Если в результате художественная выразительность никак не отвечает ожидаемой, мы остаемся удивленными и беспомощными, однако дальше все опять решается лишь с технической точки зрения, как будто речь идет о проведении железнодорожной линии, где нечего говорить о художественных вопросах.

Градостроительству не отведено ни малейшего места ни в одной книге по истории искусства, разбирающей даже мелкие пустяки, в то время как переплетчики, оловянщики и портные рассмотрены наряду с Фидием и Микеланджело. Отсюда видно, почему в градостроительстве утеряна художественная традиция, если только это обстоятельство само собою опять не оказалось полной загадкой. Но вернемся к анализу конкретного материала.

В адрес современных градостроительных решений уже высказано множество критических замечаний. Они постоянно повторяются в газетах и специальных журналах. Но причину невыразительности в лучшем случае видят лишь в слишком педантичной прямолинейности

застройки. И Баумейстер говорит: «Справедливо жалуются на скучную монотонность современных улиц» и бросает упрек невыразительности «грубым массам» современных построек [24]. Относительно расположения монументов постоянно указывается, что «опять приходится констатировать крупную монументальную неудачу», а о причине невыразительности никогда не говорится, ибо здесь, подобно законам природы, незыблемо установлено, что любой монумент должен стоять лишь в середине площади, чтобы возведенную на пьедестал личность можно было обозревать и сзади. Следует еще раз обратить внимание на одну из наиболее распространенных неудач, на что уже указывал Баумейстер. Ниже приведена цитата из парижского «Фигаро» от 23 августа 1874 г., где в сообщении о путешествии маршала Макмеона говорится: «Нельзя сказать, что Рени питал антипатии к маршалу, но этот город вообще не способен ни к какому воодушевлению. Я заметил, что это относится ко всем прямолинейно распланированным городам, где улицы перекрещиваются под прямым углом. Прямая линия никак не возбуждает. Это можно было наблюдать и в 1870 году, когда регулярно выстроенные города тотчас сдались трем уланам, тогда как старинные города с косями улицами смогли защищаться до последних сил» [25].

Прямолинейность и прямоугольность, конечно, признаки бездушной планировочной системы, однако не в этом все дело. Ансамбли барокко также прямолинейны и прямоугольны, но какие мощные, чисто художественные эффекты там достигнуты! Конечно, прямолинейная уличная сеть уже сама по себе неприятна. Прямолинейная аллея длиною в несколько миль скучна даже в прекрасном ландшафте. Она противоречит естественным чувствам, не вписывается в рельеф, остается монотонной, и напряжением ждешь, когда же она кончится. Точно

такой же эффект оказывает длинная прямая улица. Но и встречающиеся более короткие улицы современного образца выглядят плохо, а здесь другая причина. Она такая же, как и на площадях: *недостаточная замкнутость стен, образующих пространство улицы*. Непрерывные пересечения с широкими поперечными улицами образуют по обеим сторонам ряд изолированных объемов — в этом основная причина отсутствия единства и художественного эффекта. Нагляднее всего это проявляется при сравнении старинных арочных галерей с современными. Старинные галереи, в большинстве случаев с эффектными архитектурными деталями, обычно непрерывно тянутся вдоль улицы настолько, насколько хватает взора, или полностью проходят вокруг площади, или, по крайней мере, по одной ее стороне. В этом и весь эффект, ибо только так вся линия аркад образует единое целое и неизменно производит соответствующее впечатление. Совершенно иначе выглядят современные сооружения. Если отдельным выдающимся архитекторам в своей увлеченности к прекрасным старинным мотивам и удалось осуществить подобные арочные галереи, как, например, в Вотивкирхе и ратуше в Вене, то едва ли здесь вспоминается старинный образ, ибо впечатление совершенно иное. Хотя размеры отдельных лоджий несравненно больше и они сделаны намного роскошнее своих прототипов, предполагаемого эффекта нет. Почему? Каждая отдельная аркада связана только с объемом своего здания, а пересечения с многочисленными широкими поперечными улицами не дают возможности создать единое впечатление. Цельность художественного эффекта можно получить лишь в случае, если выходы поперечных улиц были бы перекрыты продолжением этих арочных галерей. Без этого раздробленный на части художественный мотив остается топором без рукоятки.

По той же причине фронт застройки наших улиц не

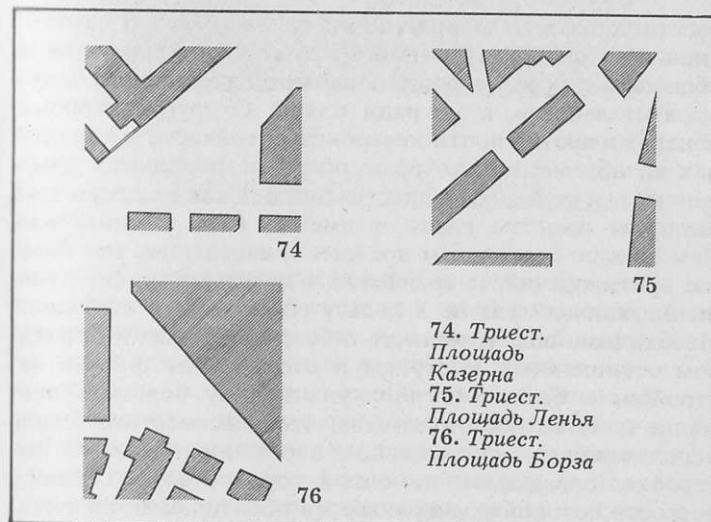
имеет цельного впечатления. Современная улица по большей части состоит лишь из угловых зданий. А ряд изолированных объемов всегда выглядит плохо, даже если он проведен криволинейно.

Это соображение приближает нас к сути дела. В современном градостроительстве изменилось соотношение между застроенным и незастроенным пространством. Раньше свободное пространство (улицы и площади) представляло собою замкнутое целое, рассчитанное на определенный художественный эффект; сегодня все разбито на замкнутые регулярные участки, а то, что остается между ними, называется улицами и площадями. Раньше все косые углы, все неприятное пряталось в застройке; сегодня при составлении проектной планировки все нерегулярные клинообразные пространства остаются площадями, ибо, как правило, «из-за архитектурных соображений» уличная сеть в основном должна обеспечивать *удобную* планировку домов. Поэтому выгодны прямоугольные пересечения улиц» [26]. Ну а как с архитектором, который боится нерегулярных участков? Это должен быть человек, который еще не переступал самые элементарные навыки составления проектов. Именно нерегулярные участки застройки дают наиболее интересные и лучшие решения, и не только потому, что заставляют тщательно изучать природу и исключают возможность проектировать лишь посредством прямолинейных конструкций наподобие фабричного производства, а потому, что в плане здания образуются различные нерегулярные уголки, в которых возможно разместить небольшие вспомогательные помещения (лифтовые шахты, винтовые лестницы, кладовые, туалетные и т. д.). Совсем иначе все это получается при современных решениях. Так что предположение о якобы «архитектурных» преимуществах регулярных участков в корне ошибочно. Такое мнение могут разделять лишь те, кто не

разбирается в сущности проектирования. Возможно ли то, что вся прелесть улиц и площадей стала жертвой такого жалкого заблуждения? Похоже, что да.

Рассматривая сложный план хорошо спланированной постройки на нерегулярном участке, видно, что все залы, комнаты и главные помещения имеют самые благообразные очертания, а все нерегулярности опять *не видны*, они спрятаны в толще кладки и в разных вспомогательных помещениях. Треугольная комната неприемлема никому, ибо она нестерпима по виду и ее нельзя хорошо обставить. Но в таком месте при неравномерной толщине стен можно разместить круглую или эллиптическую в плане винтовую лестницу. Именно так обстоят дела в планах античных городов. Напоминающие большой зал форумы регулярны, их восприятие рассчитано на эффект пустого пространства, а все нерегулярное спрятано в невоспринимаемой массе застройки. То же самое и в деталях. В результате все естественные нерегулярности городской среды разложены на мелкие части и спрятаны в кладке стен. Это в высшей степени просто и разумно. Сегодня в этом отношении происходит как раз противоположное. Рассмотрим три площади одного и того же города Триеста: Пьяцца делла Казерна (рис. 74), Пьяцца делла Ленья (рис. 75) и Пьяцца делла Борза (рис. 76). В художественном отношении это вообще не площади, а лишь клинообразные пространства, которые остались пустыми при разбивке прямоугольных блоков построек. Если обратить еще внимание на широкие и неблагоприятные выходы улиц, сразу понятно, что на такой площади невозможно ни поставить памятник, ни достичь художественной выразительности отдельных зданий. Такая площадь так же невыносима, как треугольная комната.

Отдельная глава была посвящена нерегулярности старинных площадей, причем указывалось, что это весьма неплохо. Может показаться, что это к месту и здесь.



74. Триест.  
Площадь  
Казерна  
75. Триест.  
Площадь Ленья  
76. Триест.  
Площадь Борза

Однако это не так, ибо между обоими видами нерегулярности существуют коренные различия. На рис. 74—76 нерегулярности визуально воспринимаются сразу и неприятно бросаются в глаза, тем более что примыкающая застройка и ближайшая городская среда регулярны, между тем как выше рассмотренные нерегулярности при визуальном восприятии ускользали и бросались в глаза лишь в генеральном плане на чертежной доске, но только не в натуре. Нечто подобное относится также к старинным постройкам. На планах романских и готических церквей лишь с большим трудом можно обнаружить прямой угол между осями, поскольку древние не могли их точно разбить на площадке. Но это никак не вредит, так как это не заметно. Похожие значительные нерегулярности имеются в планах античных храмов, особенно в

расстояниях между колоннами и т. д. Все это заметно лишь при точном измерении. На это особого внимания не обращали, так как строили в расчете на художественную выразительность, а не ради плана. С другой стороны, обнаруживаются почти невероятные тонкости в курватурах антаблементов, которые почти не поддаются измерению, тем не менее осуществлены, так как их отсутствие было бы заметно глазу и именно глаз их диктовал. Чем больше сравниваем прежнее и настоящее, тем больше противоречий, и сравнение в художественном отношении каждый раз не в пользу современных шаблонов. Необходимо еще упомянуть о бессмысленном и боязливом отношении к выступам и отступам от фронта застройки, о боязни изгибов улиц. Хочу обратить внимание и на то обстоятельство, что повсеместным стало использование максимально разрешенной высоты застройки, доведенной до одной горизонтальной линии, резкость которой подчеркивается образцовыми назойливыми главными карнизами. И, наконец, необходимо указать на бесконечные ряды окон одинаковой формы, одинаковой отделки, на избыток маленьких пилястр и везде повторяющихся завитков, по большей части в невыразительных мелких размерах и плохого фабричного исполнения путем отливки в цементе и т. д., а также на недостаток больших, спокойных плоскостей. Даже там, где они напрашиваются сами собой, их избегают и снабжают глухими окнами [27].

В следующей главе будет сделана попытка раскрыть особенности современных планировочных систем.



## IX.

## СОВРЕМЕННЫЕ СИСТЕМЫ

Современные системы! Как точно! Все поставить по строгой системе и ни на волосок не отступить от заранее принятых шаблонов, пока творческий дух не будет замучен насмерть и все жизнерадостные ощущения исчезнут — вот признак нашего времени! Имеются три основные градостроительные системы и еще несколько второстепенных. Основными являются **прямоугольная, радиальная и треугольная** [28]. Другие — производные от этих трех. К художественным вопросам и искусству все это не имеет отношения. Цель всех трех — исключительно лишь регуляция **уличной сети**. Таким образом, замысел здесь изначально технический. Уличная сеть всегда служит только для коммуникаций. Воспринимать и видеть ее в натуре невозможно, лишь на плане. Поэтому до сих пор и не было речи об уличных сетях — ни античных Афин или Рима, ни Нюрнберга или Венеции. С художественной точки зрения они невосприимчивы и поэтому безразличны. Для искусства важно лишь то, что обозримо, что видно, следовательно — отдельная улица, отдельная площадь.

Отсюда вытекает, что при известных усло-



виях все художественные эффекты могут иметь место при какой угодно уличной сети. Только ни одна из них не должна быть проведена грубо, без учета контекста, как в городах Нового Света. Там это вполне соответствует *genius loci* [29], но, к сожалению, стало модой и у нас. Художественно совершенные площади и улицы можно было бы создать даже при прямоугольной системе, если бы техник, разрабатывая транспортную систему, позволил себе хотя бы изредка через плечо заглянуть художнику и хоть немножко переставить циркуль и рейсшину. Между обеими сторонами могло бы установиться *modus vivendi* [30], если только была бы к этому склонность. Художнику для его целей нужно лишь несколько главных улиц и площадей, все остальное он охотно оставил бы для транспорта и повседневных материальных потребностей. Основная масса жилой застройки пусть останется для труда, и здесь город может быть в будничной одежде, а несколько главным площадям и улицам надо предоставить возможность появляться в воскресном наряде — на гордость и радость населения, для пробуждения любви к родине, для постоянного воспитания великих, благородных чувств в подрастающем поколении. Именно это мы находим в старинных городах. Преобладающее число боковых улочек и там не имеет особого художественного значения. Лишь путешественник в своем исключительно благодушном настроении находит их прекрасными — ему нравится все. При более критическом анализе, однако, остаются лишь несколько главных улиц и площадей в центре города, где древние мастера собрали всевозможные произведения искусства общественного назначения.

Итак, определен метод, по которому можно проверить художественную пригодность современных градостроительных систем, но лишь исключительно с точки зрения возможности компромисса, так как при иной

постановке вопроса все сугубо художественное по-современному должно быть отброшено. Тот, кто предлагает себя в качестве адвоката художественного, должен решительно показать, что, с одной стороны, совершенно нет никакой необходимости хоть на волосок отступить от условий, диктуемых городским транспортом, а с другой — что художественные требования никак не противоречат требованиям современности (транспорт, гигиена и т. д.). Первое попытаемся доказать здесь, а второе — в последующих главах.

Наиболее часто применяется прямоугольная система (рис. 77). Она уже давно реализована в Мангейме, где план точно напоминает шахматную доску. Здесь нет ни малейшего отступления от сухого принципа: все улицы проведены в двух взаимно перпендикулярных направлениях и в обе стороны прямолинейно проходят через весь город вплоть до зелени за городской чертой. Прямоугольный квартал в застройке господствует в такой мере, что излишни были даже названия улиц: кварталы в одном направлении обозначены буквами, а в другом — цифрами. Тем самым устранены последние остатки старинных форм, и не осталось ничего для возбуждения мысли и фантазии. Мангейм сам себе приписывает изобретение этой системы. *Volenti non fit injuria* [31]. Публикации, в которых сыпались порицания и издевательства в адрес этой планировки, составят толстые тома. Совершенно непонятно, как тем не менее именно эта система завоевала весь мир. Даже при радиальной и треугольной системах более мелкие планировочные ячейки разбиваются прямоугольно, вот так! Это тем более странно потому, что именно такая система уже давно признана нецелесообразной для организации транспорта. Кроме того, Баумейстер обращает внимание еще на одно неудобство, которое, кажется, до сих пор ускользало, — на неудобство организации транспорта на перекрестках. Сперва рас-

смотрим Т-образный перекресток (рис. 78). На рисунке показаны направления движения транспортных средств при левостороннем движении. При этом экипаж, направляющийся из  $A$  в  $C$ , может встретиться с другим, который направляется из  $C$  в  $A$ , из  $C$  в  $B$  или из  $B$  в  $C$ . Это четыре возможные встречи. Столько же возможных встреч у экипажей, направляющихся из  $A$  в  $B$ . У экипажей, движущихся в направлении из  $B$  в  $A$ , может быть только две новые встречи. Две другие отпадают, так как они были уже в вышеупомянутом ряду: экипажи, следующие из  $B$  в  $A$  и из  $A$  в  $B$ , минуют друг друга. Также только две новые встречи будут в направлении из  $B$  в  $C$ , а из  $C$  в  $A$  и из  $C$  в  $B$  уже новых вариантов нет. Без повтора, таким образом, возможны следующие двенадцать случаев:

$AB$ в $BA$	$AC$ в $BA$	$BA$ в $CA$
* $AB$ в $BC$	$AC$ в $BC$	$BA$ в $CB$
* $AB$ в $CA$	$AC$ в $CA$	* $BC$ в $CA$
$AB$ в $CB$	$AC$ в $CB$	$BC$ в $CB$

Если рассмотреть каждую из этих двенадцати комбинаций на рис. 78, легко заметить, что звездочкой отмечены те, при которых направления движения экипажей пересекаются и поэтому неблагоприятны, так как при соответствующих обстоятельствах движение должно остановиться, пока один экипаж пропускает другой. Три таких неприятных пункта еще терпимы, ибо при не очень оживленном движении остановка происходит не так уж часто. Такие перекрестки одной улицы с другой (в основном более широкой и значительной) лишь с одной стороны являются обычными в старых городах и наиболее выгодными для движения транспорта. Гораздо хуже при взаимно пересекающихся улицах. Если рассмотреть возможные встречи движения, то получится уже 54 комбинации, которые в 16 случаях взаимно пересекаются. Значит, больше, чем в пять раз увеличивается возможность задержки транспорта. Путь следования лишь одно-

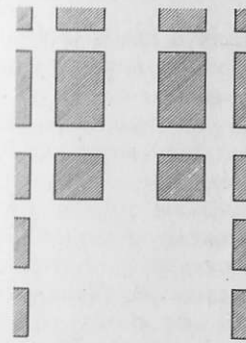
го экипажа (рис. 79) из  $B$  в  $C$  пересекается с четырьмя другими путями, а с направлением из  $C$  в  $D$  — сталкивается в середине перекрестка [32]. Если перекрестки близко друг от друга, необходимо даже установить режим езды только шагом. Каждый, кто много ездил на экипажах по современным частям городов, знает, что там нередко приходится ехать только шагом, тогда как в узких, переполненных движением улицах старых городов прекрасно можно проехать рысью. Это естественно, так как пересечения здесь редки и сравнительно мало даже простых Т-образных перекрестков. Еще хуже дела пешеходов. Они должны через каждые сто шагов сходить с тротуара, чтобы опять перейти улицу, причем все время надо остерегаться разъезжающих во все стороны экипажей. Для пешеходов нет той естественной защиты, какую дает непрерывный фронт застройки. В любом городе, где имеются променады вдоль ряда кафе и других учреждений питания, можно заметить, что для них избраны длинные и в основном непрерывные фронты застройки, иначе все удовольствие было бы испорчено постоянным пересечением транспортных путей. Лучше всего это видно на корсо венского Ринга. От дома Общества садоводства до Кертнерштрассе всегда очень людно, но только по стороне старого города, тем временем как противоположная сторона (летом более прохладная) пустует. Отчего? Только от того, что по южной стороне надо пересекать площадь Шварценбергов, и это неудобно. От Кертнерштрассе до придворных музеев корсо вдруг оказывается на противоположной стороне. Почему? Да потому, что иначе пришлось бы миновать подъездные пандусы оперного театра, что не соответствует естественной склонности к укрытию с одной стороны.

Но какие удивительные условия для транспорта создаются на местах, где сходятся более четырех улиц! С прибавлением лишь одной улицы на таком перекрестке

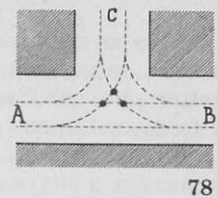
число возможных встреч экипажей возрастает до 160, т. е. в десять раз по сравнению с первым рассмотренным случаем. А что говорить о транспортных узлах, где сходятся шесть и более улиц, как показано, например, на рис. 80? В час пик в населенном городе свободное движение транспорта невозможно вообще, и ввиду безопасности необходимо вмешательство городских властей, которые в потоке движения вынуждены поставить регулировщиков. Такая площадь опасна и для пешеходов, и чтобы им как-нибудь помочь, посередине устраивается спасательный островок, на котором в бушующем море экипажей, как маяк, поднимается прекрасный, стройный газовый фонарь. Такой островок, пожалуй, самое большое и оригинальное изобретение современного градостроительства. Но, несмотря на все эти мероприятия, пересечение такого места можно рекомендовать лишь здоровым и крепким людям, а пожилые и слабые предпочитают его обходить.

Таковы достижения системы, которая, бесцеремонно отбросив все традиции, сосредоточила внимание лишь на вопросах транспорта и абсурдные уличные узлы называет площадями, где нет ничего от характера площадей, а есть все, что непрактично и уродливо. Таковы результаты проектирования, имеющего в виду лишь требования транспорта.

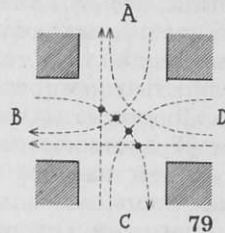
При прямоугольной системе везде, где особенности местности или имеющаяся раньше градостроительная структура заставляют отступить от принципа шахматной доски или делать изгибы улиц, образуются так называемые треугольные площади, такие как на рис. 74, 75 и 76. Чаще они получаются при центрической или смешанной системах (рис. 81). И, наконец, гордостью новейших градостроительных образований являются круглые (рис. 82) или восьмигранные площади, как Пьяцца Эмануэле в Турине. Более полный отход от художест-



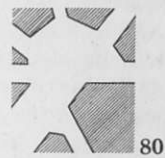
77



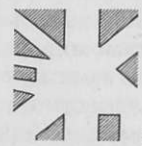
78



79



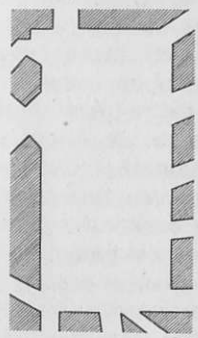
80



81



82



83

77. Лион. Площадь Людовика XVI

78. Т-образный перекресток. Направление транспортных потоков при левостороннем движении

79. Пересечение путей следования экипажей на перпендикулярном перекрестке

80. Кассель. На улице Кельна (Кельнерштрассе)

81. Лион

82. Кассель. Королевская площадь

83. Марсель. Площадь Св. Михаэля

венного чутья и традиций представить невозможно. На плане такая площадь выглядит совсем недурно, а как в действительности? Здесь максимально возросла зрительная открытость выходов улиц, чего наши предшественники так искусно избегали. Узел транспорта одновременно является и визуальным узлом. При обходе площади картина всегда одна и та же, даже трудно узнать, где, собственно, находишься. Приезжаем на такой обманчивой площади стоит только чуть-чуть повернуться, чтобы полностью потерять ориентацию. В Палермо на Пьяцца Винлиена (Quattro Santi) не помогает даже пышное убранство четырех углов, потому что они одинаковы, и хотя на этой восьмиугольной площади пересекаются лишь две главные улицы, нередко приходится видеть приезжих, которые заворачивают в одну из улиц, чтобы найти ее название или знакомый дом для ориентации. Таким образом, на самом деле ничего не выиграно, кроме полного отсутствия определенности, зрительного разнообразия и выразительности построек. Действительно странная склонность предков придавать всему этому такое значение! Такого типа площади с островками пешеходов, газовыми фонарями или монументами в виде колонн были созданы в Париже, хотя именно здесь при последней реконструкции города не была последовательно реализована ни одна из упомянутых современных систем (что объясняется естественным частичным сохранением уже существующей застройки, а также живучестью старых добрых художественных традиций). Поэтому в различных частях города применены различные приемы, и скорее всего в общей основе лежат отклики художественных традиций барокко. Бесспорно, сохранилось еще стремление к перспективным эффектам, а своего рода основой системы здесь является комбинация широкой авеню, которая зрительно замкнута монументальной постройкой, с мотивом современной «рингштрассе». Не-

обходимость в известной мере насильственного сноса и пробивок через старые тесно застроенные кварталы вызвана существующими условиями. Эта с размахом осуществленная регуляция города сразу вызвала общее внимание и стала общей модой, прежде всего в наиболее крупных французских городах.

В качестве примера площади, которая насильственно врезана в сеть извилистых улочек, приведем площадь Сенмишель в Марселе (рис. 83) [33]. Можно назвать площадь Дипон в Лионе и ряд других. Этот метод чем-то отдаленно напоминает Рим при Нероне, но в более робком, современном объеме. Авеню и кольцевые улицы (рингштрассе) образованы в Марселе, в Ниме (Cours Neuf, Boulevard du Grand Cours, Boulevard du Petit Cours), в Лионе (Cours Napoleon), в Авиньоне (Cours Bonaparte) и других городах. В Италии такие широкие улицы с несколькими полосами движения и аллеями называются корсо или ларго. Широкие рингштрассе, чаще всего на месте ликвидированных крепостных укреплений, образованы в Вене, Гамбурге, Мюнхене, Лейпциге, Вроцлаве, Бремене, Ганновере, в Праге между старым и новым городами, в Антверпене, в виде пятиугольника, в Вюрцбурге (Юлиуспроменад, Гофпроменад и др.) и в других местах. Мотив авеню давно и во многих отношениях самостоятельно развивался, например, в Ланггасе в Данциге [34], Брейтенгасе в Веймаре, Кайзерштрассе во Фрейбурге, Максимилианштрассе в Аугсбурге, Унтер ден Линден в Берлине. Точно такой же характер широких, рассчитанных на зрительную перспективу авеню имеет Егерциле [35] в Вене, а после завершения будет иметь и Грабен.

Это примеры современного градостроительства, которые еще имеют художественную выразительность в духе барокко.

Но как только начинает доминировать геометрическая



сетка и блок домов, искусству приходит конец. Примерами тому — мероприятия по модернизации Гота, Дармштадта, Дюссельдорфа, веерообразный план Карлсруэ и др. Как мало внимания при расширении таких городов уделено вопросам транспорта, хотя, казалось бы, все направлено именно на это. Пустынное безлюдие на многих современных огромных площадях и улицах противоположно сутолоке на узких улицах старых городов: в Лудвигштрассе в Мюнхене, ратушной площади Вены. На периферии городов прокладывают новые широкие улицы, на которых никогда не будет интенсивного движения, а старые городские центры так и остаются тесными.

Кажется, уже доказано, что учет только требований современного транспорта, несмотря на кратковременные успехи, слишком неубедителен, чтобы позволить себе искусство, уроки истории и великие традиции градостроительства как пустяки разбросать по ветру.

Но позволим себе упомянуть еще об одном важном мотиве современных градостроительных решений. Имеются в виду аллеи и сады. Они, без сомнения, являются важным гигиеническим фактором. Необходимо также подчеркнуть значение ландшафтной красоты в структуре большого города и при определенных условиях превосходные эффекты контраста между группами деревьев и архитектурой. Но спрашивается, всегда ли для них избрано правильное место? С чисто гигиенической позиции ответ кажется легким. Чем больше зелени, тем лучше — этим сказано все. Но с художественной точки зрения очень важно, где и как расположены насаждения. Наиболее часто и удачно они использованы в районах особняков современных городов, в знаменитых кварталах вилл во Франкфурте-на-Майне, коттеджей в Веринге около Вены, подобных образований старого города в Дрездене, курортов Висбадена, Ниццы.

Но с приближением ландшафтного пейзажа к центру большого города, особенно к большим монументальным постройкам, труднее найти решение, которое удовлетворило бы всех и было безупречным в художественном отношении. Как современная натуралистическая пейзажная живопись непригодна для монументальных целей из-за неизбежно возникающего неприятного стилистического конфликта между реализмом и идеализмом, который не устранить никакими ловкими приемами, так и английский парк на монументальных главных площадях города приводит к несоответствию между принципами и художественными эффектами натурализма, с одной стороны, и стилистическим монументализмом, с другой. Ощущение этого конфликта и стремление его устранить были силами, которые вызвали появление парков барокко с их подстриженными деревьями, но и эту архитектурно отделанную натуру наши предки применяли преимущественно лишь при строительстве дворцов. Большие монументальные площади древности, средневековья и Возрождения являются центрами великого изобразительного искусства, главным образом архитектуры и скульптуры. Как таким произведениям искусства мешают посаженные деревья, особенно убогие нездоровые аллеи кольцевых улиц, видно по любой фотографии. Все снимки зимние, чтобы через ветви деревьев хоть как-нибудь разглядеть ценные постройки, а часто вместо фотографий предпочитают рисунки, так как на них деревья вовсе можно не показывать. Не лучше было бы не иметь их в натуре? Что значит визуально открытая площадь, если она закрыта листвой?

Из этого вытекает правило, что деревья не должны быть зрительной преградой, а это правило уже само по себе вынуждает снова вернуться к образцам барокко.

Полное выполнение этого чисто художественного требования невозможно, ибо оно в современном градо-

строительстве вызвало бы полный отказ почти от всех древесных насаждений. У нас как нет места для монументов, так нет подходящих мест и для деревьев. Причины этого зла одинаковы — современные блочные дома. Часто просто удивительно, как много приятных маленьких садиков находится в старых городах внутри участков. Об их существовании никто даже не подозревает. Какая, однако, разница между этими маленькими домовыми садиками и большинством наших общественных насаждений! Старые домовые садики внутри застройки ограничены высокими домами, защищены от ветра и уличной пыли. Они действительно дают свежесть и чистый, лишенный пыли воздух, насколько это вообще возможно в большом городе. Это настоящий сад для отдыха хозяина и благо для всех выходящих во двор квартир, которым отсюда обеспечиваются чистый воздух, освещение и приятный вид на зелень. В современной блочной застройке, наоборот, комната, выходящая во двор, имеет вид на узкое, темное, мрачное пространство, от которого зачастую скверно пахнет, так что окна должны оставаться закрытыми. Это настоящее тюремное помещение самого неприятного образа, которое отпугивает жильцов и увеличивает спрос на квартиры, выходящие на улицу, к большому вреду нашей застройки. Современные сады, которые со всех сторон окружают улицы, оставлены ветрам и непогоде, они засоряются уличной пылью, если только этому не препятствуют их огромные размеры. Получается, что все эти открытые современные насаждения совершенно не соответствуют своей гигиенической цели, а народ их избегает из-за пыли и жары, особенно в летнее время.

Причина опять кроется в несчастной системе блочных домов, ибо по старинным образцам сад, также как здания и монументы, должен быть не посередине пусто-го пространства, а встроен. Пример таких нецелесообраз-

ных насаждений — место за новой биржей в Вене. В гигиеническом отношении совершенно безразлично, есть там эта пара деревьев или нет, так как тени они не дают, не освежают, более того, из-за пыли и жары их с трудом можно спасти от высыхания, но испортить вид на здание биржи они смогли. Уж лучше бы средства, бесполезно истраченные на эти убогие насаждения, сэкономили и устроили настоящие закрытые сады. Расположенные в стороне от уличного движения частные сады, в свое время принадлежавшие дворцам и переданные в общественное пользование, даже при незначительных размерах полностью отвечают своему гигиеническому назначению, да и растениям здесь лучше. Мало пользы и в разбросанных, открытых уличных насаждениях, особенно в скудных аллеях. Даже в жаркое летнее время люди не пользуются ими, а охотнее гуляют по тротуарам рингштрассе, авеню и т. д. Однако деревья в городе очищают воздух, и посадки вдоль улицы производят повсеместно. Но перед монументальными зданиями ряд деревьев должен быть прерван, ибо эстетический ущерб здесь значительнее, чем небольшая гигиеническая польза. Из двух зол надо выбрать меньшее и отказаться от деревьев.

Несоответствие между старыми и новыми методами в области садового искусства дает нам возможность прийти к общему заключению. Следуя историческому развитию, непрерывная линия застройки, которая сохранилась в селах, замкнутость пространства и художественная выразительность в старых городах остаются исходной точкой всех строительных мероприятий. Современные решения следует противопоставить стремлению — разделению на отдельные блоки: блок (или комплекс) домов, обособленная площадь, обособленный сад, каждый по всем сторонам окруженный улицами. Отсюда и всеохватывающая привычка видеть все мону-

менты в середине пустого пространства. Но в этом заблуждении есть своя система. Идеал таких решений математически можно определить как стремление к максимально длинным фасадам, выходящим на улицу; в этом и заключается причина блочной системы. Ценность каждого участка растет по мере длины уличных фасадов. При разбивке участков стремятся достичь максимального периметра застройки по сравнению с ее площадью. Наиболее выгодными поэтому были бы геометрически круглые комплексы домов [36] с такой группировкой, когда шесть одинакового размера шаров тесно сдвинуты вместе вокруг одного. Устройство прямолинейных широких улиц между такими блоками превратило их из круглых в шестиугольные, наподобие сот в пчелином улье. Кажется, человек не в силах реализовать идею, которая подавляла бы прекрасное, отпугивала неуютной холодностью и, подобно лабиринту, уничтожала способность ориентироваться. Но это невероятное осуществлено — в Чикаго [37].

Вот это и лежит в основе сущности блочной системы. Тут, конечно, искусству и красоте нечего сказать.

Дойти до таких крайностей в Старом Свете, где люди ценят красоту и уют старых городов, невозможно. Однако и у нас многое из этого богатства безвозвратно потеряно, так как не соответствовало современным условиям. Но если мы не хотим дать злу свободный ход, а по мере возможностей будем стараться спасти художественные ценности градостроительства, то мы должны четко выяснить, что еще может быть сохранено и что должно быть отброшено. Этому будет посвящена следующая глава.



X.

## ГРАНИЦЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ В СОВРЕМЕННОМ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВЕ

В современном градостроительстве приходится отказаться от значительного числа художественных мотивов. Как ни печально это звучало для человека тонких чувств, однако художник-практик не может и не должен руководствоваться лишь сентиментальным настроением. Решающим и длительным не может быть сам по себе значительный успех живописных градостроительных решений, если он не отвечает современным жизненным условиям. В нашей общественной жизни многое безвозвратно изменилось, и это лишает былого значения многие старые архитектурные формы. Тут уж ничего изменить нельзя. Мы не можем изменить того, что вся общественная жизнь теперь обсуждается в газетах, а не как когда-то в Древнем Риме или Греции публично чтецами и глашатаями провозглашалась в термах, портиках и на открытых площадях. Мы не можем изменить того, что рыночная жизнь из площадей уходит в замкнутые утилитарные помещения, лишённые

всякой художественности, и частично уступает место доставки товаров на дом. Мы не можем изменить того, что фонтаны становятся лишь декоративными, пестрая оживленная толпа остается от них в стороне, что современный водопровод гораздо удобнее доставляет воду прямо в дом и на кухню. Произведения искусства с улиц и площадей переключаются в клетки музеев; точно так же исчезает живописная суэта народных празднеств, карнавалов и других шествий, церковных процессий, театральных представлений на открытых рыночных площадях и многое другое. Уже столетиями, а в последнее время особенно, народная жизнь неизменно отходит от публичных площадей, теряется добрая часть их бывшего значения, и становится понятно, почему в широких кругах так сильно притупился вкус к красивым площадям. Образ жизни древних был более благоприятным для художественно совершенного градостроительства, чем современная математически определенная жизнь, в которой человек сам буквально становится машиной. Изменившиеся условия времени настоятельно требуют изменений и во многих деталях. В первую очередь, это огромные размеры, до которых выросли наши большие города, которые полностью разрушают рамки старинных художественных форм. Чем больше город, тем больше и шире становятся площади и улицы, тем выше и объемнее все здания. Их размеры, многочисленные этажи и необозримые ряды окон уже не оставляют возможности для художественно выразительного членения. Все расширяется до беспредельности, и одно лишь бесконечное повторение одного и того же мотива настолько притупляет способность восприятия, что нужны сильные эффекты для создания какой-нибудь выразительности. Это изменить невозможно, и градостроитель, подобно архитектору, должен подготовить собственный масштаб для миллионного города. При таком колоссаль-

ном скоплении людей в одном пункте чрезвычайно возрастает и стоимость земли, и не во власти отдельных личностей или коммунального управления предотвратить естественные результаты этого подъема стоимости. Потому повсеместно, как будто сама по себе, проводится разбивка на мелкие участки, прокладываются улицы, даже в старых городских частях все больше и больше появляются переулки, и потихоньку все приближается к неприятной блочной системе. Это явление естественно связано с определенной ценностью на землю и фронт застройки и само собой не может быть устранено декретами, а менее всего чисто эстетическими рассуждениями. С этими явлениями необходимо считаться как с действительными силами, которые градостроитель должен учитывать так же, как архитектор законы сопротивления материалов и статики, хотя с этим связаны неприятные ограничения в деталях.

С чисто экономической точки зрения регулярная разбивка участков при освоении новых территорий стала фактором, влияния которого вряд ли можно избежать. Тем не менее не следовало бы слепо сдаваться этому общепринятому методу, так как тогда огромной жертвой станет красота градостроительства. Та красота, которую обозначают словом «живописная». Где остаются при регулярной разбивке все живописные уличные углы, которые восхищают нас главным образом своей оригинальностью? Такие, как в старом Нюрнберге и везде, где они еще сохранились, как в пейзаже улицы у дома Дембо в Нюрнберге, ратуши в Гейльбронне или пивоварни в Герлице, у дома Петерсена в Нюрнберге и др., которые, однако, к сожалению, при постоянном сносе из года в год становятся все меньше и меньше.

Высокая стоимость участков вызывает необходимость их максимального использования, поэтому в последнее время в упадок приходит множество эффективных ху-



дожественных мотивов и застройка каждого участка все больше тяготеет к типу современного коробчатого объема. Ризалиты, передние дворики, открытые лестницы, галереи, угловые башни и т. д. стали для нас недоступной роскошью даже при общественных зданиях, и в крайнем случае лишь наверху, у балконов, эркеров или на крыше современный архитектор может дать волю своему Пегасу, но только, ради бога, не внизу на улице, где линия застройки определяет все. Это стало настолько привычно, что многие превосходные мотивы, как, например, открытые парадные лестницы, нам уже не по душе. Вся эта совокупность архитектурных форм с улиц и площадей перебралась внутрь зданий, равным образом уступая общей тенденции времени — боязни площадей [38]. Но если подавлены все источники художественной выразительности, как тогда может быть сохранена сама выразительность? Если откинуть прекрасную открытую лестницу старой ратуши в Лейдене или Болсверте или красивую галерею с двумя угловыми монументами и двумя открытыми парадными лестницами в Гейльброне, что тогда останется? Художественный эффект этих по современным взглядам непрактичных концепций украшает и прославляет целый город. При общей укоренившейся тусклости было бы безнадежно предложить что-то подобное для новостройки. Какой архитектор сегодня дерзнул бы в одном проекте предусмотреть такую богатую группу архитектурных форм, как объединенную на одном углу комбинацию открытой парадной лестницы, террасы, балкона и скульптуры правосудия ратуши в Герлице? К числу иссякающих для нас сокровищ более жизнерадостного прошлого принадлежат также красивые подъезды, аркады и эркеры старых ратушей в Любеке, Лемго и меньшие по размерам ратуши в Гааге (1564—1565 гг.), Оксенфурте и многие другие. После таких размышлений напрашивается вывод, что с тем, что



Камилло Зитте

мы называем духом времени (Zeitgeist), происходят дела странные. Весь мир восхищается дворцом Дожей в Венеции, римским Капитолием, но никто не осмеливается предложить осуществить что-то подобное. Широко известны лоджия с открытой лестницей, эркер и шпигель ратуши в Галберштадте, подобные композиции с открытыми лестницами ратушей в Брюсселе, Девертере (от 1643 г.), Гогстретене, Гааге [39] и мощная лестница у ратуши в Ротенбурге на Таубере. Современные ощущения сопротивляются устройству таких открытых лестниц, и одной лишь мысли о гололедице или снежных сугробах зимою достаточно, чтобы разогнать все призраки прошлого. Более того, лестница для нас, современных домоседов, — элемент интерьера, и в этом отношении мы стали настолько чувствительными, что не можем работать, когда кто-то за нами наблюдает, не можем обедать у открытого окна, потому что кто-нибудь может заглянуть, а балконы домов в большинстве случаев пустуют. Итак, именно *применение архитектурных элементов интерьера* (лестниц, галерей и т. д.) в архитектуре экстерьера наиболее характерно для античных и средневековых сооружений. Живописность, например, Амальфи, объясняется главным образом именно на гротескном перемещении внутренних и наружных мотивов, так что чувствуешь себя одновременно внутри дома или на улице и на том же месте на уровне земли или на верхнем этаже — в зависимости от трактовки, которую склонен придать этому своеобразному архитектурному сочетанию. Это именно то, чем наслаждается коллекционер городских видов и что нам преподносят на сценах театров. Современная же часть города никогда не избирается мотивом театральных декораций, так как это было бы слишком скучно.

В такой форме сопоставления фантастических декораций и тусклой действительности наиболее резко высту-

пает живописное, с одной стороны, и практическое, с другой. Современный блок домов для сцены, где определяющим служит лишь художественный эффект, не годится, но в большинстве случаев сомнительна и попытка осуществить в действительности живописную театральную площадь. Разумеется, всегда желательно богатство выразительных мотивов, и если только все это было бы возможным, то мощные ризалиты, разрывы линии застройки, ломаные или изогнутые трассы улиц, разная их ширина, разная высота построек, открытые лестницы, лоджии, эркеры и шпигель и все то, что еще относится к живописной домашней утвари сценографии, в конце концов не было бы никаким несчастьем для современного города. Кому с этим приходится иметь дело не только с позиций эстетических эмоций, а самому заниматься практическим строительством, тот хорошо знает, что везде в пути столько препятствий, что с первого взгляда их нельзя даже учесть. Но уже совершенно непретворим в жизнь целый ряд живописных деталей, которые обеспечивают красоту не полностью уцелевшим постройкам, руинам. На картине разрушающееся, нечистое, с темными пятнами и различными текстурами каменной кладки здание выглядит превосходно, а в действительности совсем иначе. Какой-нибудь старый замок при коротком посещении в теплое летнее время нравится всем, но для постоянного пребывания мы все же предпочитаем современную новостройку с развитым комфортом. Надо быть совершенно слепым, чтобы не заметить огромные достижения современного градостроительства по сравнению с прежним в области гигиены. Здесь наши инженеры, которых так много хулили за художественные ляпсусы, сделали прямо чудеса и оказали человечеству неоценимые услуги, так как делом их рук является существенное улучшение гигиенических условий в европейских городах, в результате чего почти

наполовину уменьшился коэффициент смертности. Как много надо было сделать на благо жителей городов, чтобы добиться такого результата! Охотно признавая все это, все-таки еще не снимается вопрос: действительно ли неизбежно, что этих благ можно добиться лишь огромной ценой отказа от художественно прекрасного в градостроительстве?

Нельзя отрицать внутренние противоречия между живописным и практическим; они уже сами собой есть и всегда будут в природе вещей. Эта внутренняя борьба двух противоположных требований проявляется не только в градостроительстве, она присуща всем искусствам, даже мнимо свободным, по крайней мере в виде конфликта между идейными целями и ограничивающими условиями материала, в котором должно быть воплощено произведение искусства. Без этого его можно представить абстрактно, но не осуществить в воспринимаемой в действительности форме. Практикующий художник повсюду сталкивается с необходимостью воплотить свои идеи в рамках технически возможного. Никто, кто знаком с историей искусства, не станет отрицать, что эти границы бывают уже или шире в зависимости от технических средств и от различных идейных стремлений и практических требований своего времени.

В области градостроительства границы художественности теперь во всяком случае стали весьма узкими. О создании такого произведения искусства, как Афинский Акрополь, сегодня просто нечего и думать. Что-то подобное пока невозможно. Даже если на это были бы отпущены миллионы, создать что-то в этом роде невозможно, так как нам недостает основной художественной идеи, ибо нет общего, живущего в душе народа мировоззрения, которое нашло бы свое воплощение в таком творении. Однако даже без содержания, чисто в декоративном плане, каково вообще есть все современное ис-

кусство, такая задача для реалистического человека девятнадцатого столетия была бы огромной. Градостроитель сегодня прежде всего должен привыкать к роли исключительно скромного, благородного добродетеля, причем, что наиболее своеобразно, не только из-за недостатка денежных средств, сколько в основном по внутренним, чисто утилитарным причинам.

Предположим, что при проектировании нового сооружения у него должна быть создана чисто декоративная, роскошная и по возможности живописно выразительная городская среда — как для репрезентации, так и для прославления городской общины. Этого невозможно достичь при помощи линейки с нашими прямыми линиями фронта застройки. Чтобы получить художественные эффекты старых мастеров, надо на палитру наложить и их краски. В плане надо искусственно предусмотреть разные изгибы, уличные повороты, нерегулярности. Это своего рода вынужденная непринужденность, преднамеренная случайность. Но разве можно случайности, какие в течение веков создавала история, специально выдумать и начертить на плане? Разве можно от такой надуманной наивности, такой искусственной естественности иметь настоящее наслаждение? Разумеется, нет. Наслаждаться детским весельем отказано той культуре, при которой сознательно проектируют сооружения на чертежной доске. Но нельзя уже изменить ход событий, поэтому добрая часть рассмотренного выше живописного, прекрасного для новейших сооружений безвозвратно потеряна. Как сама современная жизнь, так и строительная техника уже не допускают точного подражания старинным градостроительным решениям — это осознание, на которое нельзя закрыть глаза, чтобы не впасть в бесплодное фантазерство. Великолепные достижения древних мастеров должны остаться нам живыми, а не в виде бессмысленных копий.

Только когда мы установим, в чем заключается сущность этих достижений, и когда нам удастся это применить в современных условиях, тогда, возможно, удастся на уже бесплодной почве сделать цветущее поле.

Несмотря на все препятствия, не надо бояться попытки этого делать. Даже отказ от ряда живописных красот и самое широкое уделение внимания требованиям новейшего строительства, гигиены и транспорта не должны настолько обескураживать, чтобы художественное решение дела было просто отброшено и мы довольствовались лишь чисто техническим, как при строительстве дороги или машины. И в нашей деловой повседневной жизни не обойтись без возвышающих впечатлений, которые постоянно излучает художественное совершенство форм. Следует отметить, что искусство полностью и совершенно уместно именно в градостроительстве, так как это произведение искусства каждый день прежде всего и каждый час оказывает воспитательное воздействие на широкие слои населения, пока театры и концерты доступны лишь более состоятельным классам. Этому вопросу должны уделять внимание органы общественного управления города, и в этой связи желательно было бы определить, насколько возможно современные требования согласовать с принципами древних мастеров. Исследованию этого вопроса будут посвящены последующие заключительные главы.



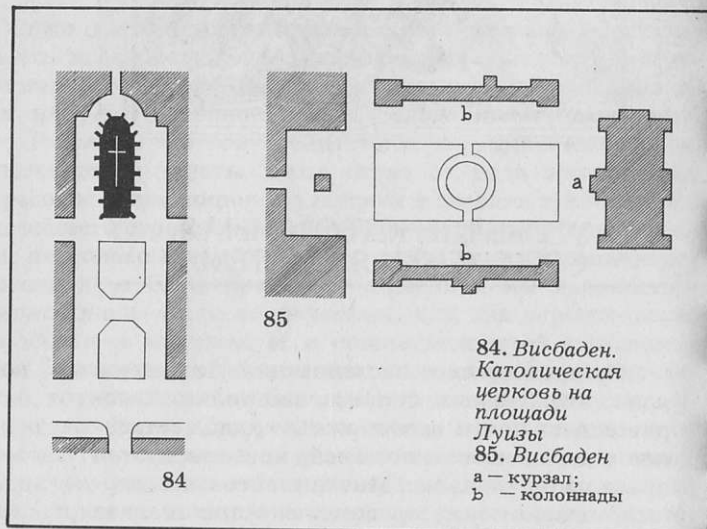
## XI.

### УСОВЕРШЕНСТВОВАННАЯ СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА

Из предыдущего исследования становится ясно, что блочная система застройки, которая делает почти невозможным художественное совершенство площадей, не единственно правильное решение. Много шансов к совершенствованию уже представлено при анализе старинных градостроительных решений. Однако можно привести еще ряд примеров концепций нового и новейшего времени, показывающих, что, несмотря на ограничения живописного и эффектного, несмотря на все трудности, которые создают практические требования, значительное и прекрасное все-таки создается.

К этому относится все то, что еще инстинктивно питается традициями барокко. Правда, его великие принципы нигде не реализованы полностью, кое-где заметны лишь отзвуки, как, например, в подковообразных планах построек и в устройстве открытых площадей перед монументальными зданиями. Даже лучшие решения из-за смешения различных типичных образцов остаются слабыми и неясны-





84. Висбаден.  
Католическая  
церковь на  
площади  
Луизы

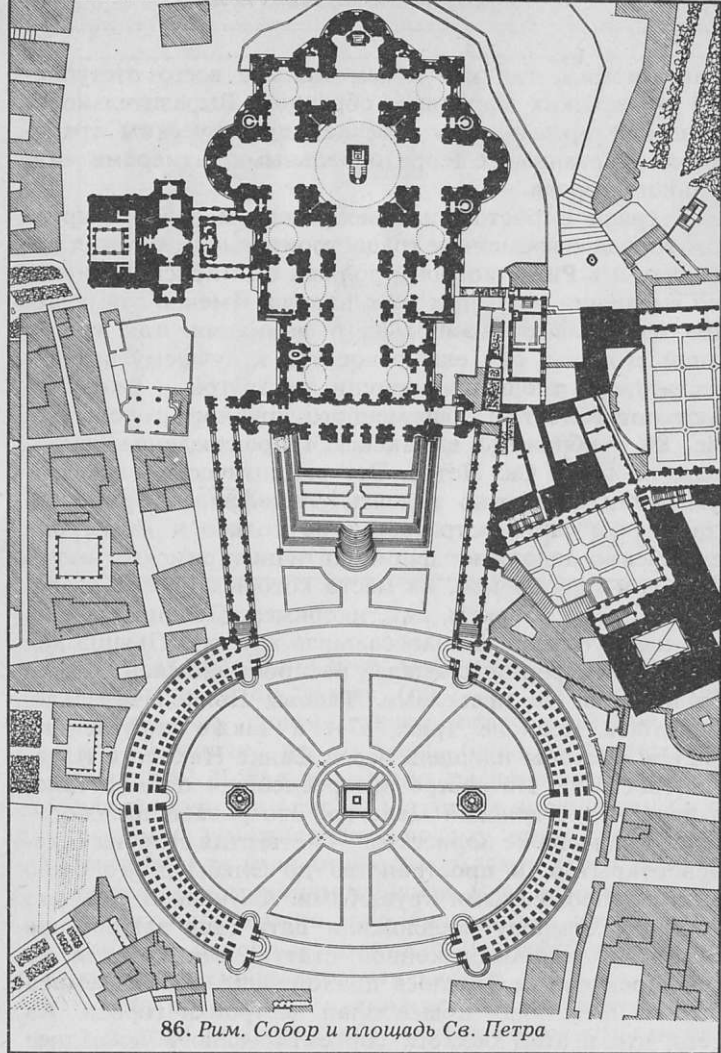
85. Висбаден  
а — курзал;  
б — колоннады

ми. Так, расположение католической церкви на Луизенплац в Висбадене (рис. 84) намного лучше излюбленного приема размещения в центре регулярной площади, но и здесь блочная система испортила все. Довольно удачно расположено в Висбадене здание курзала (рис. 85) с двумя колоннадами в форме подковы, но непонятно, почему ничто не замкнуто и постройки в виде отдельных блоков стоят разрозненно по четырем сторонам площади. Ведь энергичные образцы барокко достаточно ясно показывают, как должны быть сделаны подобные сооружения, чтобы достичь полной художественной выразительности.

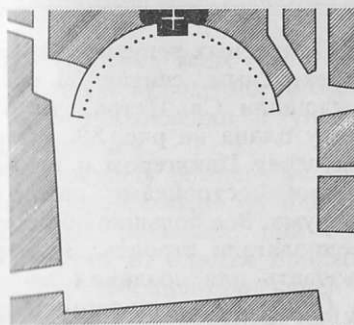
Из всех новых планировочных решений, связанных с ростом городов, заслуживает внимания генеральный

план Парижа, так как в нем меньше всего отступлений от великих барочных образцов. Выразительность городской среды здесь отвечает практическим требованиям, связанным с территориальными размерами миллионного города.

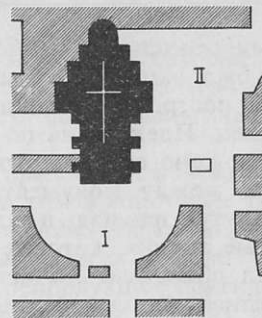
В связи с ростом и приобретением статуса крупного города современные градостроительные решения появились и в Риме, который должен был приспособиться для вмещения огромных масс народа. Именно эти решения заслуживают наибольшего внимания, так как, с одной стороны, они еще относятся к лучшему в художественном отношении времени, а с другой — уже отвечают потребностям современного крупного города. На рис. 86 изображено выдающееся произведение такого рода, площадь Св. Петра. Эту эллиптически округленную площадь можно назвать специфически римской. Эта форма часто встречается не только в Риме, она несомненно подражает форме античных римских амфитеатров и ипподромов, на месте которых иногда возводились новые объекты, как, например, Пьяцца Навона. Еще надо упомянуть колоссальную круглую Пьяцца дел Пополо. Эта форма площадей распространилась по всей Италии и за ее пределами. Таковы Пьяцца дел Плебисцито в Неаполе (рис. 87), а также скругленная с одной стороны площадь перед Санкт Николо в Катании (рис. 88). На севере интереснейший пример такого рода — дрезденский Цвингер. Это роскошное сооружение окончено не полностью — четвертая сторона осталась открытой, и пространство до Эльбы долго было занято заброшенными трущобами. Случилось так, что Готфриду Земперу предложили дать свое заключение по поводу установки конной статуи, для которой во всем Дрездене не нашлось подходящего места. Земпер в ответ представил новый план застройки города. Из всего, что в этой области спроектировано в последнее



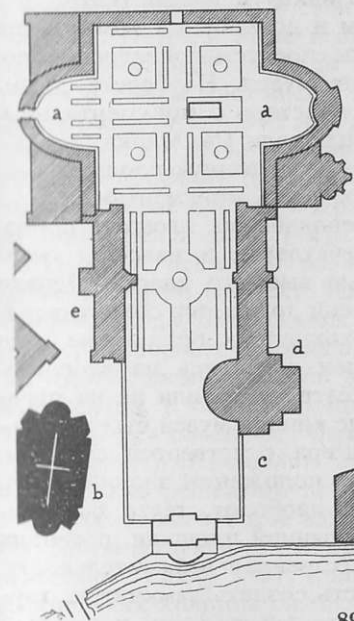
86. Рим. Собор и площадь Св. Петра



87



88



89

87. Неаполь.  
Площадь  
Плебисцита  
88. Катания.  
Санто Николо  
89. Дрезден.  
Площадь перед  
Цвингером — по  
проекту  
Г. Земпера  
а — Цвингер; б —  
Придворная цер-  
ковь; с — Королев-  
ский театр; д —  
оранжерея;  
е — музей

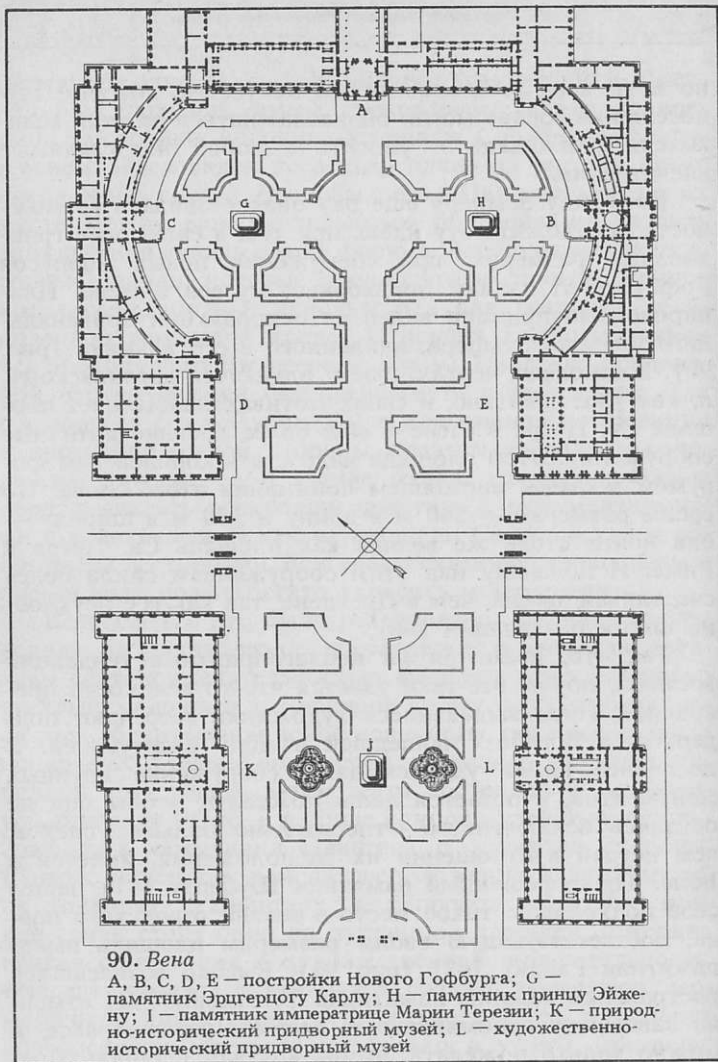
время, это одно из наиболее интересных решений. Дрезден был украшен самым прекрасным, считая со времени постройки колоннад площади Св. Петра, сооружением. Идея видна по эскизу плана на рис. 89. Было предложено снести трущобы перед Цвингером и на их месте между монументальными постройками разбить замкнутую площадь в виде форума. Все большие общественные здания, которые предполагали строить, Земпер хотел объединить и использовать для создания великолепной городской среды. Основная композиционная ось проходила от Цвингера до Эльбы. Напротив придворной церкви должен был возникнуть новый театр. Для соединения его с Цвингером и дополнения композиции с противоположной стороны предусматривались королевская оранжерея и здание музея. На берегу Эльбы образовывалась роскошная пристань с монументальными флагштоками — как на площади Св. Марка — и обширными лестницами. Всю величественную площадь имелось в виду позже богато украсить монументами.

Если бы все это было реализовано, площадь производила бы неотразимое впечатление и навсегда осталась достопримечательностью высшего класса. Однако тусклый, мелочный дух времени до тех пор сопротивлялся этой убедительной ясной концепции, пока все не было испорчено. Сперва оранжерея очутилась на второстепенном углу улицы, затем театр построили не на предусмотренном месте, и в конце концов музей был использован для замыкания Цвингера с четвертой стороны. В этом лишенном смысла расположении зданий музей не подходит к Цвингеру, и, наоборот, театр без всякой связи стоит один на пустынной площади, потеряна всякая ориентация и художественная выразительность. Навсегда исчезла возможность создать замкнутую, гармоничную композицию в этом хаосе вдоль и поперек разбросанных построек не только в ущерб Дрездену,

но и во вред всем любителям искусства, которые при посещении города могли бы наслаждаться на этой великолепной площади и уносить с собой неизгладимые впечатления.

Готфриду Земперу еще раз предоставилась возможность предложить эту идею, при том в еще более грандиозных размерах, при сооружении новых корпусов Гофбурга от зданий придворных музеев в Вене. Планировочный принцип виден на репродукции оригинального чертежа Земпера, найденного в его архивах (рис. 90). В основных чертах проект идентичен дрезденскому, и, как уже показано, в своих мотивах напоминает площадь Св. Петра в Риме и еще более древние античные сооружения. Этой площади надо стать королевским форумом в самом настоящем понимании этого слова. По своим размерам — 240 м в длину и 130 м в ширину — она почти столь же велика как площадь Св. Петра в Риме. И поначалу над этим сооружением сияла более счастливая звезда, чем в Дрездене, так как все неуклонно шло к реализации [40].

Так что, несмотря на неблагоприятные тенденции времени, порою все-таки удается что-то великое и прекрасное, когда выдающиеся художники встречают поддержку в борьбе с вошедшей в моду безвкусицей. В последнее время удалось даже соорудить крупные монументы, и остается лишь пожелать, чтобы они не остались исключением. Относительно больше успехов, чем неудач в отношении их расположения, имеется в Вене. Тонко решенный памятник Шуберту [41] нашел себе подходящее тихое место в зелени городского парка, соответствующую своим размерам площадь имеет памятник Гайдну [42] (рис. 91). Высоко вознесшаяся ростральная колонна памятника Тегетхофу [43] отменно завершает напоминающую авеню Пратерштрассе, и можно только пожелать, чтобы круглая площадь Пра-



терштерн, которой не пригодна никакая другая форма, кроме стройной высокой колонны или обелиска, приобрела бы достойное памятнику архитектурное убранство. Единственно уместной была бы тут мощная полукруглая двухъярусная ордерная архитектура. Нельзя ли для этой цели разместить здесь будущий центральный вокзал или что-то подобное? Для памятника Радецкому, пока шла работа над настоящей книгой, в конце концов выбрали место на краю площади Амхоф перед зданием военного министерства<sup>1</sup>. В отношении ориентации конной статуи есть два варианта — или параллельно главной оси площади, или главной оси здания министерства. В первом случае монумент, размещенный прямо по оси площади, будет сразу бросаться в глаза, во втором же случае, наоборот, смещение памятника от средней оси площади в сторону здания министерства создаст органичное единство. Приемлемы оба варианта [44].

По-настоящему удавшимся можно считать памятник императрице Марии Терезии [45]. Мощная архитектура музеев, огромные размеры площади и свободное расположение памятника потребовали истинного мастерства. Удалось все. Очертания памятника гармонично созвучны доминирующим куполам музеев, объемную композицию которых с четырьмя угловыми куполами памятник еще раз воспроизводит скульптурным языком. Совершенное чистое трезвучие!

В последнее время можно в каждом городе отметить более или менее удавшееся расположение памятников

<sup>1</sup> Это произошло под влиянием реферата по планировке площадей и размещению монументов, прочитанного автором 28 января в Обществе архитекторов и инженеров, где нашли поддержку обоснования и исторические примеры периметрального размещения, направленные против центричных композиций площадей. (Примечание автора.)





*Памятник Тегетхофу*

так как художники изо всех сил стараются не допускать грубых промахов. Но это искусство, как правило, страдает из-за того, что памятники разбрасываются по всем углам и площадям города. В одном месте устраивается фонтан, в другом — устанавливается скульптура, и лишь изредка удается объединить несколько монументальных зданий и памятников. Каждая самая маленькая городская община могла бы иметь прелестную оригинальную площадь, если бы только наиболее выдающиеся постройки и монументы были надлежащим образом сгруппированы и взаимосвязаны. Обеспечить это могут только профессионально разработанные генеральные планы застройки. Но современная блочная система ни одно из до сих пор рассмотренных художественных требований не отвергает так резко, как это. Если только несчастные



блоки, по протоколу продажи участков, размечены на генеральном плане, все старания напрасны, и что-нибудь выдающееся на таком образе разбитой части города уже возникнуть не может. Вот причина, почему новейшие градостроительные мероприятия кое-как еще удались там, где их надо было адаптировать в рамках существующего, например при сносе старых укреплений и т. д., между тем как совершенно новые образования, особенно на ровном месте, без существенных естественных препятствий почти сплошь завершились неудачей. Из этого вытекает вопрос, как при такой совершенно беспрепятственной разбивке территорий заранее можно защитить интересы искусства?

То, что в этом отношении что-то надо предпринимать ввиду явных неудач при расширении городов в течение последних десятилетий, уже общепризнано. Эстетически недопустима шаблонная разбивка на участки по растру, и естественно желание приблизиться к образу градостроительства древних путем предоставления большей свободы развитию зодчества. В связи с этим уже в 1874 г. на съезде немецкого общества архитекторов и общества инженеров было принято следующее<sup>1</sup>:

1. Проектирование расширения городов заключается главным образом в определении основных трасс всех видов транспорта: улиц, конных и паровых железных дорог, каналов, которые должны быть разработаны системно и охватывать значительные территории.

2. В уличной сети сначала должны быть предусмотрены направления основных дорог, а затем второстепенных, которые определены локальными условиями. Второстепенное расчленение или должно быть отнесено

на перспективу, или отдано частному предпринимательству.

3. Зонирование различных городских частей должно осуществляться путем учета ситуации и других характерных признаков; обязательными должны быть лишь санитарно-защитные мероприятия относительно промышленных предприятий.

Это уже определенный отказ от всякого рода предвзвешенно намеченных растровых систем и, таким образом, прогрессивный шаг вперед. На практике же плоды этого познания однако нигде не видны: на все мероприятия по разбивке новых территорий, несмотря на превосходные заключения, как проклятие наложен самый безотрадный отпечаток. И совершенно естественно! Приведенные выше три пункта содержат лишь отрицательные предписания, лишь ограничения, как наша художественная критика и эстетика вообще: лишь единственное там положительно — то, что, по возможности, надо считаться с уже имеющимися дорогами. Это по существу вотум недоверия факторам, которые до сих пор держали в своих руках разработку планов застройки. Основной смысл вотума — как можно больше изъять из этих уже общепризнанно неудачных рук. Но и при таком толковании постановление имеет положительное значение, так как признает невозможным приобрести хороший план города, разработанный административным порядком в строительном ведомстве. Это столь же правомерно, как то, что чиновники не могут спроектировать монументальное здание церкви, написать картину на историческую тему или сочинить симфонию. Ведь произведения искусства создаются не коллективно в комитетах или бюро, а всегда лишь одной личностью. Художественно эффективный план застройки города — также произведение искусства, а не дело административного управления. Все заключается именно в

<sup>1</sup> Deutsche Bauzeitung N VIII, 31. Okt. 1874., S. 346. (Примеч. автора)

этом. Если каждый член городского строительного управления благодаря своим способностям и знаниям, многочисленным путешествиям и другим видам изучения вопроса, врожденному художественному таланту и ловкой фантазии и в состоянии создать городской план, то вместе в одном бюро они создадут лишь что-то педантичное, пахнущее бюрократической пылью. Начальник бюро не имеет времени, чтобы самому что-то сотворить, он завален заседаниями, докладами, комиссиями, административными делами и т. д., а подчиненный не смеет иметь собственные мысли, он должен считаться с нормами и инструкциями, которые постоянно отражаются на его чертежной доске, и не только потому, что он не может это сделать лучше, нет! Он ведь работает на казенной чертежной доске, на него наложена строгая дисциплинарная ответственность, и из-за бюрократического порядка не поднимается вопрос о его личном честолюбии, художественной индивидуальности и увлеченности делом, за которое он один несет ответственность перед всем миром.

Вышеприведенное постановление съезда, таким образом, не должно было ограничиться лишь заявлением, что составление городских планов силами одних только представителей строительного управления без всякой конкуренции или какого-либо другого участия художественных сил нецелесообразно. Надо было показать, как и на основании чего решать этот вопрос в будущем. Обо всем этом, однако, не сказано ни слова, и все оставлено на волю случая, который в прежние времена создал так много прелестного. Но предположение, что случай и сегодня может сам собою, как в старые времена, создать прекрасное, глубоко ошибочно. Отнюдь не было случайностью или капризом отдельных людей, что без всякого плана разбивки участков, всякой конкуренции, вроде напряженно, когда-то при

постепенном развитии возникали прекрасные площади и целые градостроительные образования. Такое развитие как раз не было случайностью или произволом заказчика. Все вместе подсознательно следовали художественным традициям своего времени, которые были настолько надежными, что все всегда получалось наилучшим образом. Когда римлянин разбил свой каструм [46], он совершенно точно знал, как это делать, и ему не хотелось это делать иначе, но в этом привычном уже имелось все — как в отношении удобств, так и красоты. Если такой лагерь впоследствии развивался в город, опять было само собою разумеющимся, что он должен иметь форум и в нем должны быть сооружены общественные здания и храмы. Как это все располагать и осуществлять в деталях, знал каждый, так как имелся лишь один обычный рецепт, который нужно было лишь приспособить к локальным условиям. Таким образом, это не был случай, а художественная традиция, которая жила в целом народе, осуществляла как будто без всякого плана целые города и при этом никогда не ошибалась. Почти так же было и в средние века, и в эпоху Возрождения.

Как этот так называемый случай может жить сегодня? Без единого плана, без нормативов каждый заказчик строил бы по-своему, потому что прочной масовой художественной традиции уже нет. В результате образовался бы громоздкий, запутанный хаос. Художественно самое непригодное, а именно обособленные блочные дома, поставленные то тут, то там без всякой взаимосвязи, господствовали бы так же, как и при предварительно нарисованной по растру системе блоков, а церкви и памятники повсюду стояли бы на середине площадей, так как это сегодня воспринимается как единственно возможное, само собою разумеющееся и правильное.

Это доказано Р. Баумейстером в работе по расширению городов [47]. Хотя он решительно отстаивает проектные предложения для Берлина и уничтожительной критике подвергает обычные градостроительные системы, его собственные планировки площадей в основном ни на волос не отличаются от современных плохих приемов. Рекомендуются типовое расположение церкви (рис. 92) — посередине площади. Все остальные формы площадей, которые он предлагает (рис. 93—96), — образцы ошибок градостроительных образований последнего времени со всеми недостатками, и в них не сохранилось ни одной художественной идеи прошлого. Все представляет собой транспортные узлы со всеми неудобствами уличного движения, в них невозможно выгодно и эффектно разместить здания и монументы, добиться художественной цельности и замкнутости площадей. Вот единственные предложения, которые он к этому еще добавляет: «...частые разрывы улиц площадями, неограниченная нормативами свобода при сооружении зданий с отступами от линии застройки» [48]. Против этих в высшей степени убогих предложений нечего спорить. В этот-то и все несчастье, что именно такие прецеденты сегодня стали модой, именно на этой основе прямолинейность во всех отношениях противоречит образцам прошлого, а также любым теоретически определяемым художественным требованиям.

Нет! Зло не может быть преодолено лишь взваливанием вопросов градостроительства на плечи случая. Безусловно, должны быть сформулированы художественные требования, так как сегодня уже нельзя полагаться на общественное чутье, какового в вопросах искусства уже не существует. Безусловно, должны быть изучены творения прошлого и на место утраченной художественной преемственности поставлены теорети-

ческие познания. Почему градостроительные решения древних воспроизводят такое совершенное впечатление? Причины этого благоприятного впечатления должны стать положительными требованиями, правилами градостроительства. Только это может существенно помочь в будущем, если это вообще возможно.

После того как в предыдущих главах сделана попытка установить такие правила, в последующем заключении нельзя отклониться от их формулирования в качестве результата всего анализа.

Одно уже ясно: с художественной точки зрения нельзя приступать к плану разбивки новых частей города, пока не вырисована общая картина: что должно быть в этих частях, какие общественные здания и площади. По крайней мере об этом нужно иметь хотя бы приблизительное представление, и если неизвестно из каких зданий и площадей будет состоять новая городская часть и каким целям она должна служить, нельзя и поставить саму задачу: как распределить, чтобы все наилучшим образом соответствовало особенностям территории и другим условиям и одновременно обеспечивало максимальную художественную выразительность. Это также, как если бы заказчик показал своему архитектору участок и сказал: «Здесь соорудите мне что-то на сумму приблизительно в сто тысяч гульденов». «Вы имеете в виду доходный дом?» «Нет!» «Или виллу?» «Нет!» «Быть может, фабрику?» «Нет!» И так далее. Это было бы просто смешно, даже не нормально, и вообще такого не бывает, так как никто без надобности ничего не строит и никто не обращается к зодчему без определенного намерения, без строительной программы.

Только в градостроительстве не считается ненормальным составить план застройки без определенной программы, а это следствие полного незнания, как



соответствующий новый район должен развиваться. В итоге отсутствия такой программы возник известный растр блоков застройки. Говоря иначе: «Мы могли бы сделать что-то красивое и полезное, но не знаем, что именно, поэтому покорно отказываемся заниматься такими неясными вопросами и переходим просто к членению территории, чтобы можно было в дальнейшем дробить ее на определенное число квадратных метров».

Какой разрыв с идеалом древних! А ведь здесь не карикатура, а точный портрет действительности. В Вене такой растр блоков застройки составили для десятого округа, потом его отбросили, а в настоящее время подобный, предусмотренный для так называемого Донауштадта, не потерял свою силу. Более убогого и неумелого трудно придумать.

В пользу утверждения, что в основе таких бес-содержательных градостроительных образований лежит отсутствие программы, говорит еще одна разбивка самого крупного масштаба, а именно распределение штатов Северной Америки. Вся огромная страна по образцу той же блочной системы расчленена прямыми линиями по меридианам и параллелям. Здесь опять естественным образом ясно проявился факт незнания страны, не был определен ход ее дальнейшего развития, Америка не имела ни прошлого, ни истории и в культуре человечества означала не больше, чем столько-то квадратных миль территории. Для Америки, Австралии и других молодых культурных районов планировка по растру до поры до времени может быть еще достаточно подходящей и в градостроительстве. Там, где в основе всего лежит лишь стремление к экспансии, где люди живут, чтобы зарабатывать, а зарабатывают лишь, чтобы жить, там, пожалуй, достаточно упаковать их в блоки построек, как селедку в бочки.

Итак, неременной предпосылкой является программа. Предварительная подготовка может быть осуществлена в строительных ведомствах и комиссиях. Она должна иметь:

I. Прогноз прироста населения в планируемых частях города на последующие пятьдесят лет. Далее данные об ожидаемой интенсивности развития транспорта, характере заселения и застройки, т. е. будет ли застроен соответствующий район в основном доходными домами, особняками, предприятиями торговли или промышленными сооружениями или застройка будет смешанная. Возражения, что все это невозможно даже с приблизительной точностью, — чистая отговорка, желание избежать трудностей и ответственности. Кто обратится за советом к истории города, тщательно исследует развитие торговли и промышленности и весь остальной статистический материал, учет особенности данной местности, тот, конечно, будет иметь достаточно материала, чтобы с известной достоверностью, на основе опыта прошлого представить ближайшее будущее, а большего и не требуется. Конечно, если не хватит смелости предвидеть что-то определенное, тогда, как правило, возникает район доходных домов, ибо этот наиболее распространенный, а потому и наиболее скучный и нехарактерный тип зданий при необходимости может быть отведен под мастерские, рабочие квартиры, торговые дома и т. д. В блоке доходных домов можно разместить все, но все лишь по необходимости. Надо решительно противостоять этому блоку доходных домов, который и без того захватывает современные города. Он как признак колебаний и сомнений повсюду возникает сам собой. Это уже неоднократно реализовано в районах особняков (коттеджи в Веринге в Вене) и необходимо везде, где должна быть образована городская среда с собственными чертами. В Ве-

не в настоящее время появился в высшей степени неотрадный и скучный район блоков доходных домов Донауштадте. Не было никакой необходимости портить такое выдающееся место, которое в будущем могло стать блестящим пунктом Вены. Надо вспомнить Пешт, где самые красивые, оживленные части города выходят на великий Дунай и таким образом приобретают художественную выразительность; надо подумать о том, что торговля и транспорт вечно не останутся такими как теперь, и что рано или поздно все-таки будет осуществлено регулирование Железных Ворот [49] и что движение по Дунаю возрастет. Хотя это может затянуться еще надолго, но в конце концов будет и должно быть, ибо это обусловлено географическими условиями. Не придется ли тогда сносить всю эту рухлядь домов, которая успеет вырасти? Не придется ли тогда ценою огромных расходов менять бессмысленную прямоугольную уличную сеть, которая, к счастью, пока еще только на бумаге? Кто сегодня хочет брать на себя ответственность за это? Или кто-нибудь считает, что уже сегодня надо окончательно отказаться от развития Вены в будущем? Поистине нельзя тратить ни дня и, так же как и в десятом районе, необходимо приостановить начавшееся строительство доходных казарм, иначе в один прекрасный день это великолепное место широкой реки на фоне горных цепей, с далекими видами помимо желания превратится в скучный район казарм, где уже будет невозможно сделать что-то хорошее [50].

Этот пример показывает ошибочность предположения о возможности работать без программы. Ради дела должна быть разработана программа, иначе сами собой получатся плохие варианты<sup>1</sup> (см. сноску на с. 183).

II. На основе предварительных данных необходимо выяснить объем и вид предполагаемого строительства

общественных зданий. Все это можно довольно точно определить на основе сбора статистических данных, которые зависят от численности населения: количество церквей, школ, административных учреждений, предприятий торговли, публичных садов и, быть может, даже театра.

Как только все это установлено, можно приступить к проекту городского плана, в котором нужно найти наилучший вариант размещения построек в их взаимосвязи, для чего, безусловно, необходимо объявить открытый конкурс. К программе конкурса кроме уже упомянутых выше основных исходных данных должны быть приложены: геодезическая подоснова местности, а также сведения о направлении ветра, гидрологических условиях и все остальное, имеющее локальное значение.

Задачей проектировщиков прежде всего является размещение необходимых общественных зданий, садов и т. д. в наиболее удобной взаимосвязи. При этом надо, например, общественные сады или их группы располагать по возможности на одинаковых расстояниях друг от друга, в глубине застройки (на основе приведенных выше соображений). Входы в них делать через несколько однотипных, но неодинаковых порталов, которые соответствовали бы местным условиям. Таким образом, сады будут защищены и смогут образовывать длинные, ценные фронты застройки, которые одновременно предотвратят системы обособленных блоков.

<sup>1</sup> В приведенном примере прежде всего любой ценой необходимо добиться пространственно непрерывной связи со старым городом, а потом, после значительного роста речного транспорта на Дунае, посередине вытянутой застраиваемой территории образовать торговый район, вверх по течению — что-то вроде района вилл, вниз — промышленный район, а пока это невозможно, лучше воздержаться от застройки вообще, ибо в этом нет никакой необходимости. (Примеч. автора.) (сноска к с. 182).

В отличие от садов здания следовало бы объединять, например, с церковью, пасторатом, народным училищем и т. д. Во всяком случае по возможности надо сосредоточить монументы, фонтаны и общественные здания, чтобы образовать по крайней мере одну эффектную площадь больших размеров. Если получается несколько площадей, их также лучше объединять, нежели разбрасывать на большие расстояния. Каждая площадь уже в ситуационном плане своими размерами и конфигурацией должна приобрести ярко выраженный характер, причем следует обратить внимание на организацию выходов улиц и замкнутость фронта застройки. Надо обдумывать перспективные эффекты, а также возможность использования визуальных достопримечательностей природы. Не следует забывать о выгодной форме подковы барочных сооружений, системе передних площадей по образцу древних атриумов и тому подобном. Разумеется, церкви и монументальные сооружения не должны быть свободностоящими, а встроенными во фронте застройки площадей, в результате чего сами собою образуются площади, подходящие для будущего размещения фонтанов и монументов. Рельеф, имеющиеся водоёмы и дороги не надо насильственно уничтожать, чтобы выиграть жалкие квадратные метры. Их надо сохранять как желаемые предпосылки для образования ломаных трасс и других нерегулярностей. Такие нерегулярности, которые сегодня часто с большими затратами ликвидируют, необходимы. Без таких нерегулярностей даже при прекрасном исполнении всего другого остается известная жесткость и холодная вычурность. Кроме того, именно они облегчают ориентацию в путанице улиц, и даже с гигиенической точки зрения их можно рекомендовать. Кривизна и изломы улиц старинных городов содействуют задержке и изменению направления ветра, и сильные ураганы проносятся только над

крышами, тогда как в регулярных частях города по прямым улицам ветер дует сильнее. Это можно наблюдать везде, где рядом расположены старые и новые городские части, лучше всего, пожалуй, с ветрами в щедрую благословенной Вене. Если при средних ветрах старый внутренний город можно пересекать без особых затруднений, то в новых частях вас сразу окутывают облака пыли.

На открытых площадях, где со всех сторон улицы (как на новой ратушной площади Вены), круглый год можно наблюдать за нарядами смерчей — летом в виде столбов пыли, зимою — снежных вихрей. Это также одно из достижений современного градостроительства.

На воздушные потоки влияют и крутые крыши готических соборов, о которые ударяется ветер и стремительно опускается вниз. Поэтому узкие проходы вокруг таких соборов редко бывают безветренны. По поводу венского собора Св. Стефана в старинном веселом стихотворении говорится:

Прекрасный венский Стефанс-дом  
Снаружи сер, внутри темен,—  
Когда увидишь ты фасад,  
Можешь ты идти назад.  
Там увидишь домский тыл,  
Лишь ветром шанс представлен был [51].

Возможно, было бы неплохо такие церкви из-за ветра располагать алтарным торцом против основных его направлений. Тогда более низкий хор и высокие башни вместе образовывали бы крутую плоскость, направляющую воздушные потоки вверх, а не вниз, а кровля продольного нефа резала бы эти потоки как опрокинутый киль корабля.

На то, что при выборе направлений улиц надо тщательно учитывать как ориентацию по странам света,

так и преобладающие направления ветра, детально обращает внимание Витрувий [52]. Но высокочудное современное градостроительство, естественно, полностью забыло и об этом, как будто ему дана особая привилегия братья за все настолько неумело, насколько это вообще вообразимо.

При соблюдении всех вкратце приведенных условий на предварительном эскизе городского плана должны быть намечены отдельные группы сооружений, значительные комплексы насаждений с достаточно протяженными рядами зданий и отдельные главные площади определенной конфигурации и размеров. Только тогда можно установить трассы главных коммуникаций с учетом всех остальных условий и здесь наконец достигнуть того пункта, который берлинский съезд общества архитекторов и общества инженеров обозначил исходным [53].

Но и на этой стадии работа сделана лишь наполовину, так как застройка, заполняющая пространство между установленными узловыми местами, оставленная без присмотра, постоянно будет стремиться, как уже говорилось, к блочной системе. Таким образом, и здесь снова необходимы твердые решения, чтобы хорошо начатая работа не была загублена. Необходим непрерывный надзор и в художественном отношении с помощью или художественных сил, или посредством конкурсов в течение реализации застройки, или другим каким-либо способом. Отдельные конкурсы на площади, которые необходимы при значительном росте города, целесообразно совместить с конкурсами на общественные здания для этих площадей. Тогда удалось бы достичь выразительной гармонии между ними, и они действительно были бы отлиты из одного куска. Если конкурирующие зодчие не привержены к одним и тем же блокам зданий, как это бывает сегодня, а могут

говорить свободно, разнообразными и живучими будут застройки, между тем как при блочной системе даже роскошные монументальные здания несут отпечаток угнетенности. Самая элементарная объемная композиция, которая у мастеров барокко имеет массу мотивов, при единоличном господстве этой несчастной системы разбивки редуцирована до одной-единственной формы кубика, которая к тому же самая скучная из всех.

Лишь свобода художественной композиции может оживить жизнь и движение совокупностью архитектурных форм, и еще много и много раз надо обдумать все детали, чтобы благополучно начатое расширение города не закончилось неудачей. Градостроительство действительно большая и трудная задача. Всегда, когда пересматриваем историю какого-то известного старинного города, убеждаемся, какие в нем заложены огромные средства духовного капитала, которые все еще и еще приносят доходы в виде великолепного художественного эффекта. Рассматривая этот вопрос более подробно, можно убедиться, что здесь, как и в экономике, доход зависит от размеров вложенного капитала, и, если желаем пользоваться полноценным эффектом среды, надо осуществить умелые инвестиции этого капитала. Стыдно становится, когда задумываешься о размере вложенного духовного капитала при любом современном растре блоков домов. Размер этих блоков и ширина улиц по большей части уже установлены решением какого-то заседания. И тогда уже план разбивки может быть составлен последним писарем или канцелярским чиновником, если не придавать значения более или менее искусному исполнению чертежей. В этом случае фактически вложенные в дело художественные средства равны нулю, как и последующий результат. Следовательно, нулю равно и удовлетворение жителей своим городом, и в итоге и привязанность к нему, гор-



дость о нем, словом, чувство любви к родине равно нулю, как это по существу и происходит с жителями бесхудожественных, скучных новых городов. В таком разрезе значимость художественной стороны в градостроительстве, возможно, будет более понятной нашей преимущественно материально настроенной эпохе. О народнохозяйственном значении изящных искусств написано уже много, и это теперь почти всеобщее признание. А это весьма важно, так как чисто идеальное значение искусства в качестве самоцели, возможно, даже как высшей цели культурных стремлений и человеческой деятельности вообще, разделяется далеко не всеми. Но раз искусству вообще присуща социальная и экономическая ценность, возможно, и самые жестокосердные деятели городского хозяйства осознают, что в конце концов было бы неплохо некоторые суммы отпускать на развитие художественной стороны градостроительства ради чувства любви к родине, патриотизма и массового привлечения туристов.

С какой стороны ни рассматривать вопрос планировки городов, всегда приходишь к выводу, что в последнее время к этому делу относятся слишком легкомысленно. Здесь надо вкладывать гораздо больше духовных сил, а особенно что-то надо делать с оставленной в пренебрежении художественной стороны. Чтобы достичь действительных успехов, необходимо действовать с большей энергией и настойчивостью, ибо художественное возрождение градостроительства требует полного отказа от господствующих в настоящее время методов и обращения сегодняшних норм в прямо противоположное.

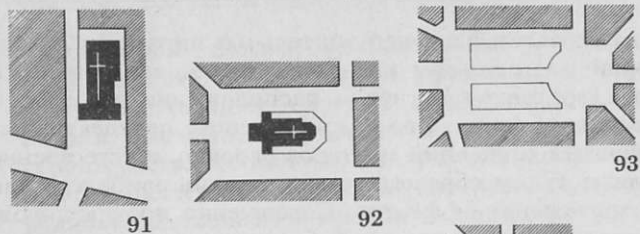
Чтобы обобщить все приведенные противоречивые моменты, необходимо еще вспомнить об особенностях зрительного восприятия и физиологии ощущения пространства, на чем основаны все архитектурные эффекты.

Взор направлен на центр зрительной пирамиды, вокруг которой расположены или более или менее приближаются к зрителю в вогнутом расположении все воспринимаемые объекты. Это лежит в основе перспективного восприятия концепций мастеров барокко, и естественно, что лишь таким образом можно достичь наиболее сильных зрительных эффектов. Совершенно противоположное предлагает современный блок построек.

Короче: требование искусства — принцип вогнутости — а требование использования площади застройки — принцип изогнутости.

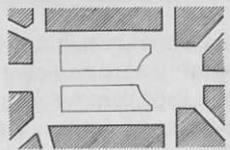
Это — как нельзя более наглядно выраженное противоречие. Требование к хорошему градостроительному проекту заключается, однако, не в воплощении исключительно одного или другого, а в умении в соответствии с особенностями каждого отдельного случая связать обе крайности так, чтобы в результате экономического и художественного успеха достичь максимального общего эффекта.

Одно из общих средств осуществления такого примирения уже рассмотрено: на главных площадях и улицах предпочтение отдать требованиям искусства, а второстепенные места в интересах экономики можно оставить системе максимального использования территории. Можно, однако, показать, как с регулярной разбивкой до известной степени можно согласовать и противоречащие ей требования искусства. Для доказательства рассмотрим еще несколько примеров. На рис. 97 показан ситуационный план церкви, расположенной по принципу барокко (как на рис. 98). Церковь (*a*) встроена, в результате чего образуется замкнутая с трех сторон площадь с местами (*g* и *h*), подходящими для расположения фонтанов или монументов. Напротив церкви на площадь выходит широкая улица. К церкви примыкают: пасторат *b* — вместе с канцеля-

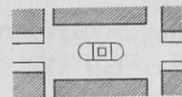


91

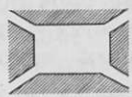
92



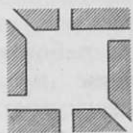
93



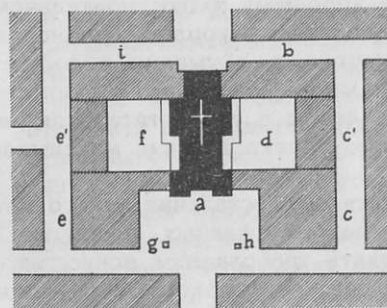
94



95



96



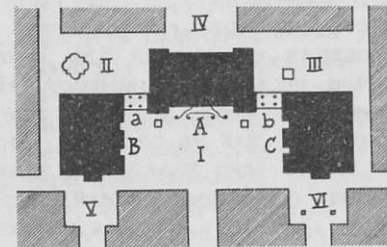
97

91. Вена. Памятник Гайдну перед церковью  
92. Расположение церкви по Р. Баумейстеру

93, 94, 95, 96, 97. Примеры неудачных градостроительных решений площадей

98. Вена. Площадь и церковь Пиаристов

99. Генеральный план площади



99



98

риями он непосредственно соединен с ризницей — и школа для мальчиков *c*; отсюда при непогоде можно попасть в церковь. Большой двор *d* служит для гимнастики и отделен от церкви высокой каменной стеной. По другой стороне таким же образом расположена школа для девочек *e* и детский сад *f*. Три остальных участка (*c'*, *e'* и *i*) могут быть использованы под доходные дома или для нужд школ. В обоих дворах (*d* и *f*) можно сажать деревья, кусты и выходящие растения около стены. С задней стороны церкви также можно устроить маленькую площадь или авеню с насаждениями. В этом эскизе был приведен простой пример, пригодный как типовое решение для какого-нибудь пригорода. Красота тихой замкнутой церковной площади, экономия средств при возведении церкви и возможность выгодного доступа к ней из школ и пастората очевидны. Подобное решение применимо для любой маленькой сельской церкви, где то небольшое, чем располагает небольшая сельская община — церковь, пасторат, школа, может быть, еще и фонтан, колонна девы Марии и маленький памятник, вместе с соответствующими насаждениями и улицей можно сосредоточить в выразительную замкнутую композицию.

В крупных городских общинах всегда ощущается необходимость в большом здании ратуши, с которым должны быть связаны рыночная площадь с фонтаном, а может быть, еще и другие здания (сберегательная касса, ломбард, городской музей, торговые ряды, склады и т. д.). Таким образом получается крупный объем, который необходимо разделить. Согласно обычной блочной системе на плане для этой цели будет предусмотрен большой почти квадратный участок. При таком уже изначально невыгодном условии архитектору не остается ничего другого, как предусмотреть несколько внутренних дворов, а снаружи сделать кубообразный

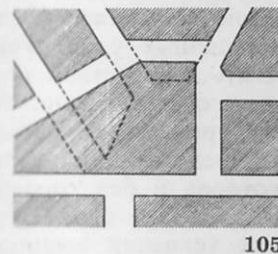
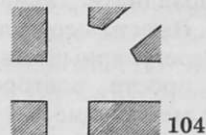
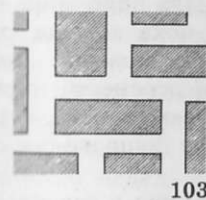
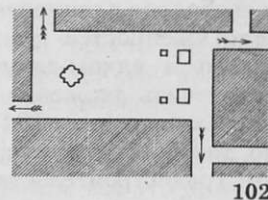
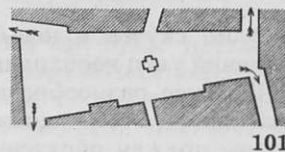
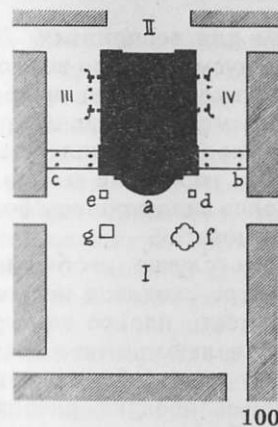
объем с четырьмя одинаковыми фасадами одинаковой высоты, которые можно воспринимать лишь в отдельности, обходя вокруг здания. Таким образом, цельного впечатления от всего сооружения быть не может, так как нельзя получить максимальный эффект при минимальных затратах. Если бы архитектору при составлении плана была предоставлена возможность проектировать площадь и ближайшее ее окружение, тогда к делу с самого начала можно было бы подойти совсем иначе: предусмотреть различные (больших и меньших размеров) здания и сгруппировать их по принципу перспективной вогнутости так, чтобы вместо темных безлюдных внутренних дворов образовались эффектные общественные площади. При различных условиях каждый раз получились бы другие комбинации, и чем больше было бы допущено свободы, тем более живописные группировки были бы достигнуты. Если хоть немного отступить от регулярной разбивки, то можно привести в качестве простого примера эскиз ситуационного плана на рис. 99. А — главное здание с удобными подъездными рампами на заднем плане замкнутой с трех сторон площади (I), там же два монумента, по обеим сторонам флагштоки или крупные газовые канделябры. В и С — второстепенные здания, которые соединены с основным в пунктах а и b проходами над аркадами. Таким образом, получается прекрасная стилистическая цельная площадь с максимально использованными монументальными фасадами, из которых три видны одновременно, два задних фасада господствуют на двух более мелких площадях II и III, а еще более маленьким площадям IV, V и VI досталось еще по фасаду, тогда как при блочной системе все эти фасады с лучшим монументальным убранством остались бы запрятанными во дворах, где никто их не видит. Каждая из этих многочисленных площадей может иметь особый

отпечаток. Главная площадь I вместе с арочными воротами а и b могла бы быть со всех сторон обнесена аркадами; их можно зрительно воспринимать как цельные, и практически использовать для сообщения между площадями II, VI и III, V. На площадях II и III можно получить различные художественные эффекты посредством установки на одной фонтана, а на другой — крупного монумента. Маленькие площади V и VI приобретают своеобразный характер благодаря отодвинутым от сквозного уличного движения углам, которые превосходно приспособлены для ресторанов или кафе с выстроенными террасами или для вертикальных монументов (вотивных колонн). Такая открытая взаимосвязь комплекса построек была бы удобна для университетского комплекса, академии или высшего технического училища. С одной стороны могла бы располагаться, например, химическая лаборатория и различные музеи, с другой — анатомический институт и медицинский факультет, посередине основное здание, которое при развитой объемной композиции позволило бы архитектору дать интересное решение вместо скучного громоздкого объема, не имеющего даже ризалита.

Позволим себе привести еще один пример, касающийся расположения театров. Эти сооружения из-за соображений огнеопасности должны быть отдельно стоящими. Но если применять в современном градостроительстве забытые мотивы триумфальных арок или аркад, можно и театр включить в замкнутую стену, окружающую площадь. В одном или двух верхних ярусах над аркадами можно устроить переходы, которые удобно использовать в качестве аварийных выходов, а если они исполнены в негорюемых материалах, то это не только не опасно, но в случае пожара террасы, покрытые камнем, могут служить местом для действия пожарников. Примененный в таком виде для совре-

менных условий принцип древних показан на рис. 100. Несколько выдвинутая апсида *a* зрительной части требует задвинуть все здание в глубь главной площади *I*, а следовательно, и аркады *b* и *c*, и канделябры *d* и *e*, и монумент *g* или фонтан *f*. Задний фасад мог бы образовать монументальную стену для площади *II*, а значительно расширенные улицы для площади *III* и *IV* с подъездными рампами удобны для паркинга экипажей, которые таким образом не испортят главную площадь.

Все эти простые примеры по возможности приспособлены к современной системе регулярной разбивки и показывают, что замкнутость площадей и другие художественные соображения не требуют слишком большой подготовки или крупных материальных затрат. Для будущих сооружений необходимо лишь оставить свободными несколько более крупные территории с более выгодными, чем при прямоугольной системе, направлениями улиц. Во всех случаях не слишком трудно предусмотреть и то, чтобы улицы, выходящие из углов площадей, не пересекались, а простирались в различных направлениях, как на рис. 101. Для маленьких площадей конфигурацию по образцу старых добрых приемов, как показано на рис. 102, можно принять как типовое решение относительно выходов улиц, расстановки монументов и фонтанов. По этому принципу можно провести даже общую разбивку плана, как видно на рис. 103, и такое изменение прямоугольной системы отвечает ранее доказанным преимуществам организации транспортного движения на Т-образных перекрестках. Но если кому-то придет в голову такую деталь разбивки применить в масштабе целого городского района, это будет грубейшей ошибкой. Следует решительно избегать бесконечного повтора одной и той же формы разбивки, ибо стереотипный штамп одинаковых направ-



100. Традиционное решение площади  
101. Вена. Новый рынок  
102. Типовое решение площади  
103. Разработка прямоугольной системы плана  
104. Пример нерегулярной площади  
105. Реконструкция нерегулярной площади



лений улиц скучен и невыносим для восприятия. Для направлений улиц необходимо предусмотреть по возможности большее разнообразие, и даже принцип, изображенный на рис. 103, должен применяться лишь там, где позже должен образоваться какой-то комплекс монументальных зданий или важные городские площади. Даже свободная планировка районов вилл слишком больших протяженностей станет скучноватой.

Только в одном-единственном случае необходимо рассредоточить движение — там, где сходятся несколько улиц (как на рис. 104). Это место плохое как зрительно, так и для транспорта. Эту излюбленную в современном градостроительстве форму надо избегать везде, где она образуется как побочный продукт разбивки плана. Упразднить такие клинообразные места, весьма просто. Вместо нерегулярной площади надо лишь поставить нерегулярный квартал, как показано на рис. 105. Это просто повторение мудрого правила древних — все мешающие нерегулярности перенести внутрь застройки, а те, что внутри нее, в свою очередь, спрятать в кладке, в результате чего все неправильности фактически упраздняются.

Решения деталей в каждом конкретном случае будут иными. Если там проходят одно или два основных направления движения, их следует оставить, удалить надо лишь выходы второстепенных улиц. Такие сомнительные места нужно избегать посредством поворотов, изгибов, изломов или искривлений улиц. Это дает желанную мотивацию нерегулярностям городского плана. Их надо сохранять всеми средствами для борьбы с тусклой регулярностью, которая и без того при составлении плана на чертежной доске все время угрожает взять верх. При известных условиях именно в таком узле можно предусмотреть общественный сад, со всех сторон окруженный рядом домов.

Всем этим исследованиям как будто достаточно доказано, что нет решительно никакой надобности проектировать современные городские планы по общепринятым шаблонам и при этом нет никакой надобности отказываться от художественно прекрасного, от достижений прошлых эпох. Неверно, что к этому вынуждает современный транспорт, неверно, что к этому обязывают гигиенические требования, это просто бездумье, так просто удобнее! Это отсутствие доброй воли, которое нас, современных горожан, приговаривает пожизненно терпеть лишенные всякой формы массовые квартиры, убийственный вид вечно однообразных доходных домов, вечно однообразных улиц. Правда, все это притупляется смягчающей силой привычки, но надо только представить себе впечатление, испытываемое по возвращении из Венеции или Флоренции, как сразу нас болезненно раздражает эта безвкусная современность. Возможно, в этом кроется одна из самых глубоких причин, почему счастливые жители этих прекрасных в художественном отношении городов не испытывают потребности их покидать, тогда как мы каждый год по крайней мере на несколько недель стремимся вырваться на природу, чтобы потом целый год можно было выдерживать город.





## ХП.

### ПРИМЕРЫ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ НА ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ

В предыдущей главе была сделана попытка мерилom великого прошлого оценить и усовершенствовать лишь самые простые случаи градостроительства. Для полного завершения темы приведем еще один пример — Вену, так как здесь осуществлено одно из крупнейших градостроительных расширений [55], которое совпало с эпохой мощного развития искусства и искусствоведения. С одной стороны, налицо были достижения раннего периода мюнхенской архитектуры [56], а с другой — еще продолжалось увлечение изучением стилей прошлого.

Но это великое мероприятие было предпринято не чисто азартно, а с обдуманной осмотрительностью, и если сегодня не осуществились все крылатые мечты относительно ожидаемого эстетического эффекта новостроек, то при детализированном выяснении причины этого можно сразу отметить, что не все еще потеряно, как многие думают. Следует лишь иметь в виду, что огромное дело еще не завершено.

Правда, окончены монументальные здания, и в них не изменишь ничего. Но это мы и не хотим, мы счастливы, что удалось их построить. Ну, а площади и улицы перед ними и около них! Все они с точки зрения художественной выразительности сделаны фальшиво и плохо, но разбивка отдельных частей общего решения могла бы быть еще хуже, если к работе не приступили бы так осторожно. Это еще сегодня жизнеспособное решение было реализовано благодаря трем положениям. Во-первых, незастроенными оставлены обширные пространства, что сегодня дало возможность их благоустроить. Во-вторых, план реконструкции города сделан по парижскому образцу. Таким образом, выиграла обширная пространственная среда и осуществлено кое-что, напоминающее принципы барокко, как, например, вид на дворец Шварценбергов и пространственная разбивка одноименной площади. Конечно, Вене лучше было бы использовать великие образцы барокко свои, нежели заимствовать их из Парижа, где они получены из вторых рук уже не в чистом виде. Но надо быть справедливым. Тогда еще барокко ничего не означало и было искусством, которое больше всего хулили, «барокко» звучало как «испорченный», «некрасивый», «выродившийся». И, наконец, самое значительное положение организаторской мудрости заключается в том, что сознательно все было начато с менее существенных частей, и только потом им должны были последовать большие монументальные постройки. Самый мощный комплекс зданий — придворные музеи и Гофбург были оставлены на потом, в правильном предвидении действительно бывшего факта, что по ходу строительной деятельности такого размаха художественные силы сами должны развиваться и созревать для величайших достижений. Так и произошло. Эти силы росли и в конце концов для величественной новой дворцовой площади вовремя был найден и настоящий мастер.



Новый Гофбург (1869—1873, 1881—1913, архит.  
Г. Земпер, К. фон Газенауэр и др.)

Можно только повторить, что художника, который смог создать такой великолепный проект для Дрездена, надо было привлечь заранее. Но здесь нужно оговориться: Г. Земпер в это время был прикован к Цюриху, и о его оставшемся нереализованным дрезденском проекте уже почти забыли, да и каждый, кто знает развитие нашего искусства, вправе усомниться, мог ли уже тогда быть понят и рекомендован к осуществлению земперовский проект расширения города. Тогда в широких кругах вообще сомневались в возможности строительства такого размаха и все видели гораздо уже, чем сегодня. В начале грандиозно выполненный проект реконструкции города приняли за утопию. Для достижений такого масштаба подходящее время в тот момент еще не настало. Затем

все-таки последовало приглашение Земпера. Произошло бы это чуть раньше, и тогда его слишком крупные архитектурные идеи, не достигшие уровня понимания, остались, наверное, на бумаге, а теперь они благополучно завершаются [57].

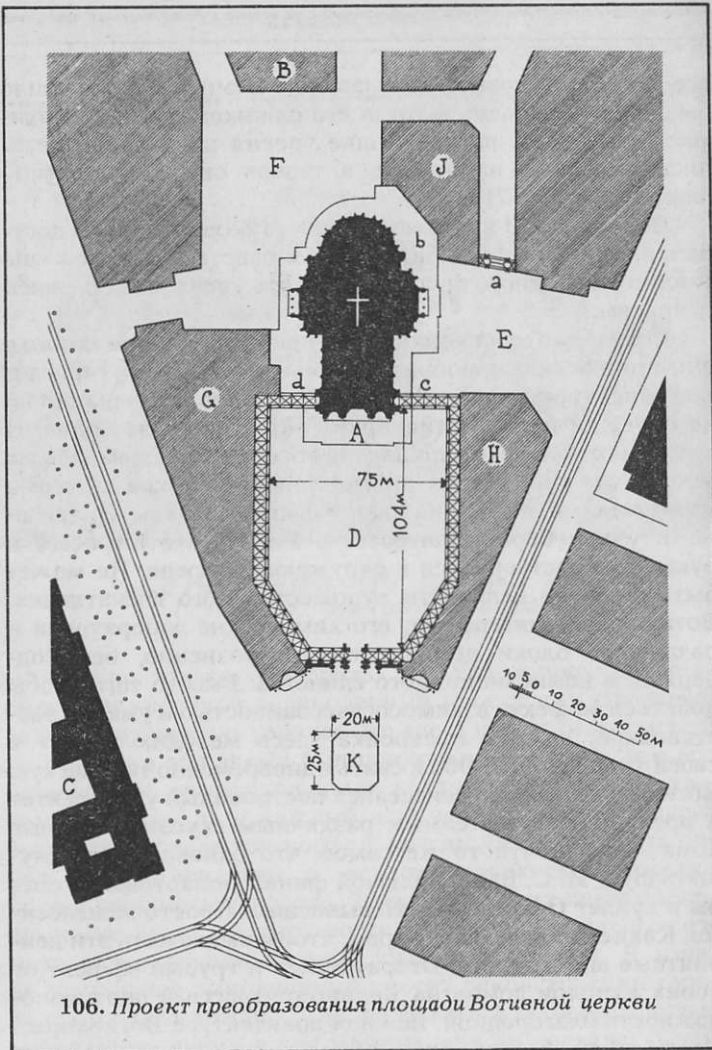
Положение в настоящее время таково: удалась постройка, не удалась разбивка. Но, к счастью, имеется еще столько свободного пространства, что ущерб от последней исправим.

Покажем это на конкретном примере. Начнем прямо с описания эскиза преобразования части реконструированной территории Вены. На рис. 106 изображена планировка площади перед Вотивкирхе [58]. Теперь это одна из тех клинообразных площадей, которая образовалась на месте перелома раstra прямоугольных блоков со всеми недостатками этого типа планировки. Площадь не отделена от улиц (Верингерштрассе и Университетштрассе) и буквально растворяется в окружающей среде. Не может быть и речи о цельности художественного впечатления. Вотивкирхе, университет, его химические лаборатории и различные блоки домов стоят разрозненно, без поддержки и композиционного единства. Вместо того чтобы добиться эффекта взаимосогласованностью и умелой расстановкой, каждая постройка здесь мелодию играет в своей тональности. Обозревать одновременно готическую Вотивкирхе, в стиле ренессанса построенный университет и прелонающиеся самым различным вкусом доходные дома — это почти то же самое, что одновременно слушать фугу И. С. Баха, большой финал мощатовской оперы и куплет Оффенбаха. Невыносимо! Просто невыносимо! Какие должны быть нервы, чтобы выдержать эти неприятные впечатления! Отвратителен и грубый эффект от эбоих куполов домов на Верингерштрассе в противоположность благородной, нежной архитектуре Вотивкирхе. Сами собой фасады этих домов задуманы помпезно и

исполнены умело, но уместны ли они рядом с Вотивкирхе? Прямо оскорбляет выпуклый купол наподобие пагоды, который сделан так назойливо, по-видимому, для того, чтобы перебить соседний более старый купол. Как может получиться художественно завершенное впечатление от площади, если каждый архитектор самодовольно думал лишь о том, как затмить соседа и по возможности эффектнее сделать себя? Это разрушает ансамбль площади так же, как в театре сводится на нет эффект великолепной постановки, когда исполнители вторых и третьих ролей навязчиво хотят быть первыми, а директору или режиссеру не хватает энергии поставить их на место. Уже при выдаче разрешений на строительство необходима была строгая рука режиссера строительства, тем более что ошибка зодчества впоследствии уже неисправима.

В рассматриваемом случае одну ошибку можно исправить. Это — чрезмерные размеры площади. Бесконечно пустое пространство способствует тому, что впечатление от величественной постройки церкви сокращено до минимума. Представим Вотивкирхе на месте Парижской богематери и венского собора Св. Стефана. Какой эффект! И наоборот, представим себе собор Св. Стефана на месте Вотивкирхе на этом бесформенном пустынном монстре площади. Его эффект здесь сократится чрезвычайно. Лишь расположение и совершенно неловкая разбивка виновны в том, что приходится слышать: Вотивкирхе получилась слишком маленькой, она выглядит как макет, особенно странен вид сбоку. И то, и другое правильно, но причина этого неудовлетворительного впечатления не в мастерски выполненной постройке, а в площади. Выше уже доказано, что готическая церковь не допускает полностью свободного расположения и прежде всего совершенно свободного бокового вида.

Таким образом, причины зла обнаружены. Указать



106. Проект преобразования площади Вотивной церкви



способ исправления теперь уже нетрудно. Архитектурные эффекты должны быть отделены друг от друга, а красота Вотивкирхе выделена на основе существующего опыта и уроков старых добрых площадей. Наружные эффекты готического собора достигаются умелой организацией площадей: перед главным фасадом с высокими башнями не обходима площадь глубинной конфигурации; в боковом фасаде высокие башни с одной стороны и асимметрично круто ниспадающий хор должны быть исключены из общей картины; эффектный венец капелл с обилием визуально-перспективных пересечений, различными направлениями аркутанов, многочисленными фиалами и т. д. лучше всего выглядит в ракурсе. То, что благодаря огромной ширине пустого пространства еще сегодня все эти требования могут быть удовлетворены, показывает приложенный эскизный проект на рис. 106. Перед главным фасадом предусмотрен большой атриум. Его задача подчеркнуть значение главного фасада и посредством застройки участков *G* и *H* обезвредить неподходящий окружающий фон. Что касается размеров этой церковной площади шириной в 75 м (т. е. наполовину шире площади Св. Марка) и длиной в 104 м, то они по сравнению с примерами старинных площадей все еще довольно значительны.

В качестве атриума согласно старинным образцам достаточно образовать квадратную площадь с размерами сторон не намного больше ширины фасада церкви. Между прочим, подавляющее большинство старинных церковных площадей по квадратуре примерно равно площади застройки самих церквей. При желании создать внушительную площадь ее можно делать раза в три больше. При еще больших размерах эффект теряется и пропадает взаимосвязь с сооружением. Здесь приняты максимальные размеры атриума (*D*), что оправданно соседней Рингштрассе и привычкой к крупным размерам. Окру-

жающие стрельчатые аркады должны быть изящны в деталях и в соответствующих местах украшены индивидуальными элементами в стиле церкви (разумеется, выполненными в камне), но только таким образом, чтобы они усиливали эффект художественной выразительности церкви. Аркады должны быть стройными, высокими, но без надстройки еще каких-либо этажей, пока у комплексов зданий (*G* и *H*) позади них высота прикрывает вид на купола доходных домов, которые, как уже сказано, нарушают общую картину. Соответствующие видовые линии должны определить высоту этих новостроек, — т. е. в сторону атриума они должны быть ниже, а в сторону улицы — выше. У входов *c*, *d* и *e* и в углах площади непрерывных обход может быть отделан еще более монументально. Продольные стороны в будущем можно украсить памятниками, фресками и т. д., так что все пространство в конце концов заполнится произведениями искусства, как в знаменитом Кампо Санто в Пизе и других местах. И середина прекрасной свободной площади тогда будет приспособлена для больших и маленьких монументов, тем временем как современное неопределенное, бессодержательное пространство для этого не годится. Хорошо подошли бы сюда один или два фонтана или бассейна, так как они уже издавна были неотъемлемой частью атриума, а также продуманное озеленение. Они должны быть не в непосредственной близости к церкви, а на достаточно широкой полосе по продольной оси от *e* до *A*. Сбоку от главного входа *e* около идущих в косом направлении частей аркад не помешали бы крупные деревья и группы кустарников. Даже для отдыха детей и взрослых такой атриум дал бы гораздо больше, чем теперешние просторные, но бессмысленные насаждения.

Дело не в квадратуре, а в совершенной планировке. В связи с современной площадью нельзя говорить о гигиенической пользе, так как пустые пространства всегда под-

вержены ветрам, непогоде, солнечной жаре и пыли, а также уличному шуму и вечному трезвону трамваев. Поэтому сегодняшняя песчаная пустыня здесь по большей части пустует, тогда как предложенный атриум, защищенный от ветра и пыли, без уличного столпотворения, со многими тенистыми и тихими местами внутри аркад или между кустарниками около главного входа, определенно привлечет бы отдыхающую публику. В косо расположенных аркадах около главного входа с успехом можно было бы расположить магазинчики и закусовые, а в скрытых от взора углах — входы в общественные туалеты (любое прямое соединение с канализацией по всей площади следует избегать для сохранения чистоты воздуха). В постройках *G* и *H* можно разместить небольшой пост охраны со входом из аркад. Благоустроенная таким образом площадь *D* имела бы существенное преимущество и в гигиеническом отношении по сравнению с теперешней огромной, но плохо устроенной площадью вопреки большим расходам на содержание. Представить себе художественный эффект оставляем склонному к тому читателю. Художников, способных надлежащим образом выполнить эту задачу, нашлось бы достаточно, и мы имели бы еще один пример того, как следует подходить к вопросу вложения духовного художественного капитала в городское строительство. Сначала надо поставить задачу, а тогда уже последует художественное решение, если же начинать с раstra плана блоков сооружений, не включающих художественные задачи, нечего и удивляться, что не получается художественного решения.

Экстерьер объема *G* в виде продолжения университетской улицы надо согласовать с имеющимися на этой улице зданиями, точно так же надо решить и экстерьер доходных домов на участке *H*. Остается еще оформление расположенной к Рингштрассе «головы» всего сооружения. Здесь в первую очередь необходима мощная архи-

тектура арочных ворот *e*. С наружной стороны она может быть и не готической, лучше всего в духе итальянского высокого Возрождения, наподобие Университета, так как они с ним воспринимаются одновременно и нет необходимости в стилистическом единстве с внутренним пространством атриума, ведь наружная архитектура никогда не воспринимается одновременно с готической Вотивкирхе или готическими аркадами атриума. Стилистический конфликт можно разрешить и перенесением границы между стилями внутрь объема постройки точно так же, как делают невоспринимаемыми неправильности очертания участка. Всегда надо следовать правилу: то, что воспринимается одновременно, должно подойти друг другу, а о том, чего не видно, нечего и беспокоиться. Тогда мы всегда добьемся действительно эффективного результата и не заблудимся. Рядом со средней частью, сделанной наподобие триумфальных ворот, есть еще два высоких фасада *f* и *g*, которые будто специально созданы для двух больших фонтанов. Если все это построить, спереди останется еще свободное место, достаточное, чтобы поместить еще одну Вотивкирхе — так бесконечно велика вся площадь. Там было подходящее место (*k*) для памятника первого размера. При условии замкнутого архитектурного фона от *f* до *g* монумент в этом месте мог бы иметь такой эффект, что любой скульптор охотно бы взялся за дело.

Еще легче, будто сами собой, решаются остальные вопросы. С застройкой участка *I* вместе с арочными воротами *a* образуется площадь *E*, необходимая для восприятия церкви сбоку. Арочные ворота *a* обеспечивают визуальную замкнутость правой стороны площади и соответствуют входу *c*, при этом нарушается жесткая симметрия, которая при общей конфигурации площади и асимметричном фасаде церкви здесь была неуместной. У *b* надо оставить по возможности узкий просвет и не создавать

никакого проезда для контраста по отношению с более открытыми площадями. Из таких же соображений у  $d$  объем здания должен быть приближен к церкви, чтобы одинаковые с обеих сторон фасады каждый раз воспринимались по-разному: то свободностоящими, то обстроеными, как большинство старинных соборов. Входы  $c$  и  $d$  в атриум также должны быть различны и иметь по одной стороне четыре, а по другой — лишь три проема. Перенос прелатуры из  $B$  на  $J$  обеспечивает тесную связь с церковью. С площади  $F$  открывается угловой вид на венец капеллы. Больше нечего добавится.

Аналогичная ситуация наблюдается на ратушной площади, которая представляет собой открытую во все стороны обширную территорию, не объединенную никакими художественными эффектами. Представим себе новую ратушу [59] в пространственно ограниченной среде с постоянным скоплением народа, — например в старом городе на Грабене [60]. Там она произвела бы огромный эффект, в то время как в нынешней среде она выглядит не столь колоссальной, какой является в действительности, из-за чего приезжие регулярно оказываются разочарованными и говорят, что по рисункам представляли себе что-то более грандиозное.

Со стороны зеленых насаждений, обрамляющих площадь, создается эффект увеличения объема здания. Там, по сравнению с невыгодной фронтальной точкой со стороны Рингштрассе, то вдруг кажется, что смотришь через лупу, — просто не верится, как сильно в итоге контрастных эффектов меняются мнимые размеры ратуши. Нет сомнений: высокая ратуша требует замкнутой широтной площади меньших размеров с соответствующей архитектурной детализацией.

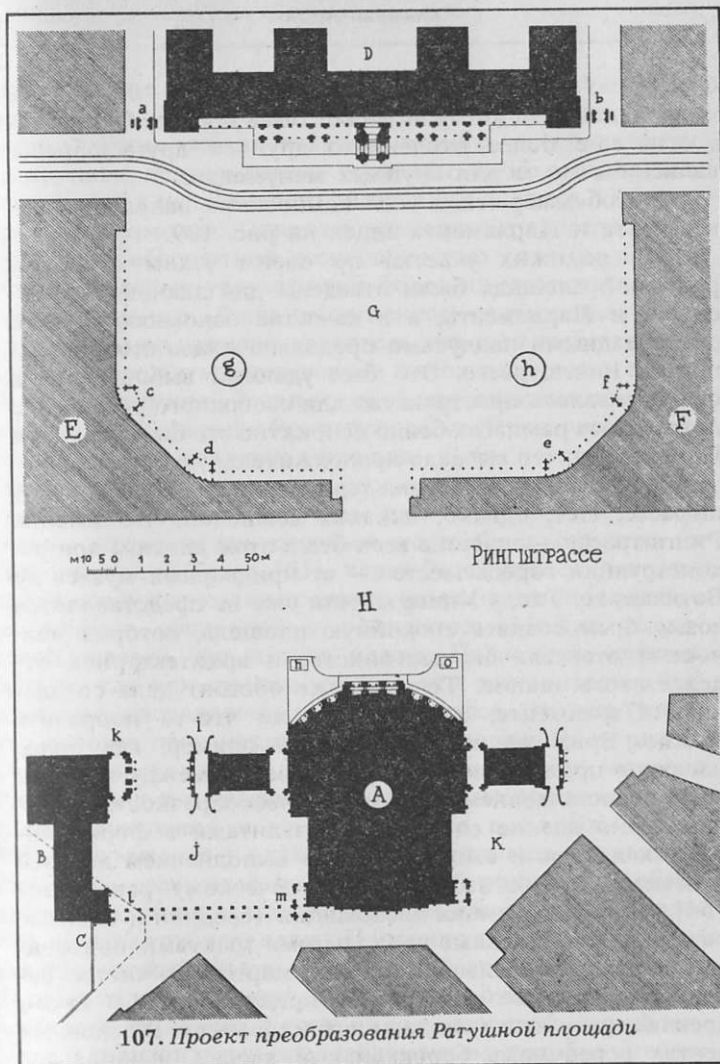
Еще более неблагоприятна сегодняшняя ситуация нового Бургтеатра [61]. Какого эффекта добились бы древние мастера на такой постройке с монументальными

фасадами! Каждый из задних углов, имеющих с одной стороны объем лестничной клетки, а с другой — сценическую часть, уже образуют половину прекрасной площади. А где другая половина? Площадь напротив Тейнфальштрассе безвозвратно потеряна. Задний фасад, который превосходно мог бы быть одной стороной площади, незначителен. Лишь угол напротив Левельштрассе можно использовать для образования площади  $F$ , поскольку там еще есть свободное пространство. Так можно было бы попытаться ликвидировать изолированность здания, которое стоит как валун без взаимосвязи с окружением [62]. Хуже всего оно выглядит со стороны главного фасада на Рингштрассе. Конфигурация постройки требует совершенно иного окружения. Выдающееся вперед полукружие диктует конфигурацию тротуара перед зданием между  $n$  и  $v$  (см. рис. 107) и необходимость удаления транспорта. Вместо этого здесь проходят трамвайные пути, которые оскорбляют тонкое восприятие.

Аналогичное ощущение вызывают невоспитанные люди, которые при разговоре наступают на своего собеседника и теребят его за пуговицу пиджака. Пятишься назад, а мучитель все преследует, почти касаясь носом. Становится легче дышать, когда удастся избавиться от такой назойливости. С такой же неприличной навязчивостью нашей постройке почти на лоб наступает трамвай, в то время как здесь необходима свобода пространства. Ввиду этого трамвай следовало бы отсюда перенести лучше всего к Парламенту вплоть до Вотивкирхе до Рейсхратштрассе, которая проходит перед ратушей. Последней, ввиду ее протяженного фасада, это не повредило бы.

Таковы условия переустройства площадей на этом месте, и на основе их разработан проектный эскиз на рис. 107.

Частичной застройкой обширного пустого пространства можно образовать самостоятельную ратушную площадь *G*, задача которой с учетом существующей архитектуры ратуши — создать оригинальную городскую среду. Для этого вокруг всей площади надо соорудить арочные проходы по форме боковых аркад ратуши, в углах *c*, *d*, *e*, *f* построить башенки, соответствующие четырем маленьким башням ратуши, но все они должны быть мельче и не столь помпезны. Таким образом мощное впечатление от ратуши будет усилено. Здания на участках *E* и *F* должны быть на этаж или два ниже высоты венских доходных домов [63]. В окружающей площадь стене у *H* должен появиться разрыв в виде улицы, чтобы центральную башню ратуши видно было и с далекого расстояния. В пунктах *a* и *b* стену площади можно завершить триумфальными арками, которые, подобно памятникам скалигеров в Вероне, только больших размеров, над средним пролетом могли бы иметь конные статуи, например, героев времен обороны Вены против турков. Перед угловыми башнями, там, где стоят буквы *c*, *d*, *e* и *f*, можно установить другие, более мелкие памятники. Целый ряд их вообще можно расположить вдоль всей стены площади. В местах *g* и *h* можно соорудить бассейны, но еще лучше — постоянные павильоны для музыки, организовывать регулярные музыкальные представления, с одной стороны площади оборудовать кафе, а с другой — ресторан. Нет надобности доказывать, что осуществление такой застройки привлекло бы к району ратуши массу народа и что был бы ликвидирован стилевой конфликт между постройками, выполненными в различных стилистических направлениях. Устройство площади *J* ясно по эскизному плану. Предусмотренная симметрично театру новостройка *B* (возможно, директорат или какое-либо другое учреждение) несколько вдается в народный сад (Фольксгартен)



107. Проект преобразования Ратушной площади

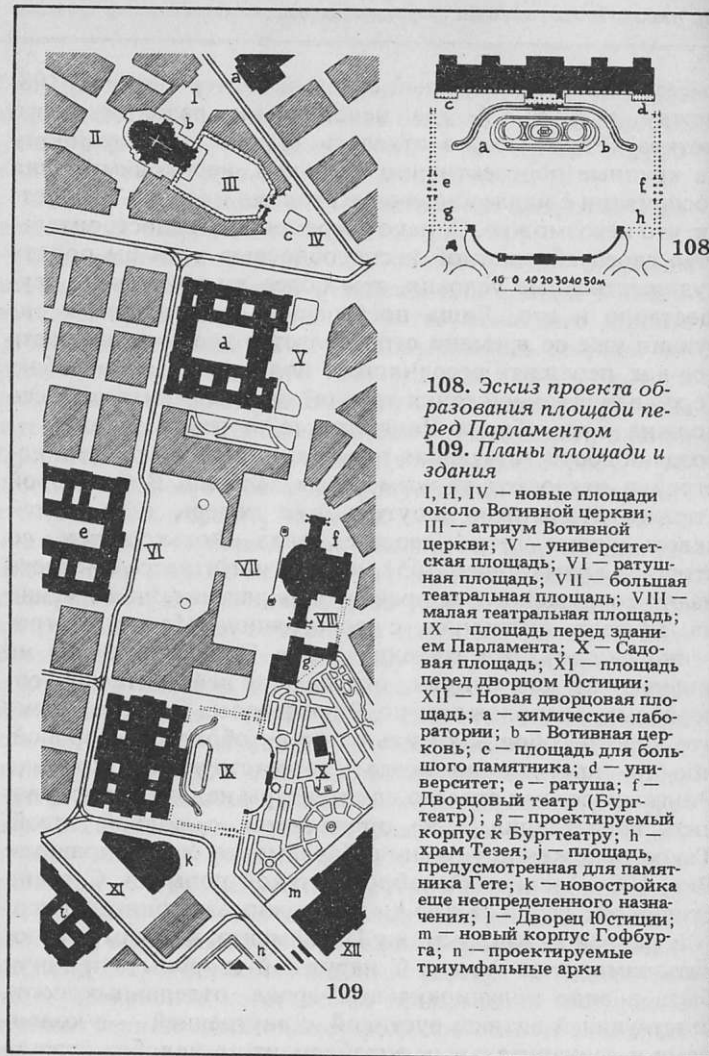


С и от *l* до *m* может быть соединена с театром колоннадой, над которой может быть проход. Около *n* и *v* или еще более отодвинуто друг от друга образовались бы места для крупных монументов.

Способ завершения всей композиции напротив Университета и Парламента виден на рис. 109.

Два похожих участка по обеим узким сторонам ратушной площади были отведены для зданий Университета и Парламента, а в качестве основного фронта с подъездными пандусами предназначалась сторона напротив Рингштрассе. Это был удачный выбор, хотя и ограничивалось пространство для свободного устройства подъездных рамп. Особенно неприятно это было у здания Парламента, что вызвало продолжительную борьбу, в результате которой отвоена территория со стороны Рингштрассе. Нет, однако, никаких сомнений, что именно Рингштрассе — причина всех бед в этом важном при реконструкции города месте — от придворных музеев до Вотивкирхе. Так, у Университета уже не представляется возможным создать спокойную площадь, которая полностью отвечала бы достоинству и архитектурной отделке этого здания. Точно также обстоят дела со зданием Парламента, хотя здесь еще что-то поправить можно. Вряд ли найдется другой пример, где более наглядно проявлялись бы противоречия между зданием и его расположением, полная нецелесообразность ситуации. Само здание со своими ризалитами в форме античных храмов и стилистическим выполнением деталей относится к так называемому греческому ренессансу [64]. Однако объемная композиция (средний и боковые ризалиты, соединенные продольными трактами, подъездные пандусы, небольшой зеленый партер) — чистое барокко, прекраснее которого не придумаешь и о каком древние греки не имели даже представления. В основных чертах перед нами бароккальный дворец, в зародыше

имеется даже неизбежный садовый партер (см. рис. 108, между *a* и *b*). А где необходимое развитие этого мотива? Разве можно отказать зданию, рассчитанному на крупные перспективные эффекты, необходимую для восприятия с надлежащего расстояния площадь? Кажется, что невозможно. Однако современное градостроительство своей абсолютной неспособностью хотя бы понять художественные условия, тем более их учитывать, осуществило и это. Лишь постепенное привыкание к ситуации уже со времени строительства дает возможность кое-как пережить сегодняшнее положение; само собою (с художественной точки зрения) оно невыносимо. Здесь должна быть убрана Рингштрассе, а перед зданием — создана соответствующая площадь. Лишь тогда сама постройка откроется во всем своем величии. В некоторой степени это можно ощутить уже теперь, если зимой сквозь голые ветви деревьев сада Фольксгартен, со стороны храма Тезея [65], через Рингштрассе смотреть на это сооружение, так превосходно рассчитанное именно на эффект обозрения с расстояния. Можно откровенно сказать, что жители здание Парламента еще не видели, так как пункты, откуда оно действительно созерцаемо, расположены по Рингштрассе. Это все равно, что дорогие обои наклеить на стену обратной стороной, ибо на протяжении всего соответствующего отрезка Рингштрассе вся красота архитектуры не может производить впечатления и не проявляется с полной силой. Такое положение у здания Парламента еще поправимо. Рис. 108 — эскизный набросок такой попытки. С обеих сторон от *c* до *g* и от *d* до *h* одноэтажные колоннады высотой, равной нижнему этажу Парламента, должны образовывать замкнутый фронт. С наружной стороны они могут быть в виде полуциркульных аркад, отделанных соответствующей зданию рустикой, с внутренней — с колоннами и горизонтальным антаблементом, подобно старым



108. Эскиз проекта образования площади перед Парламентом  
109. Планы площади и здания

I, II, IV — новые площади около Вотивной церкви; III — атриум Вотивной церкви; V — университетская площадь; VI — ратушная площадь; VII — большая театральная площадь; VIII — малая театральная площадь; IX — площадь перед зданием Парламента; X — Садовая площадь; XI — площадь перед дворцом Юстиции; XII — Новая дворцовая площадь; а — химические лаборатории; б — Вотивная церковь; с — площадь для большого памятника; д — университет; е — ратуша; ф — Дворцовый театр (Бургтеатр); г — проектируемый корпус к Бургтеатру; h — храм Тезея; j — площадь, предусмотренная для памятника Гете; к — новостройка еще неопределенного назначения; l — Дворец Юстиции; m — новый корпус Гофбурга; n — проектируемые триумфальные арки

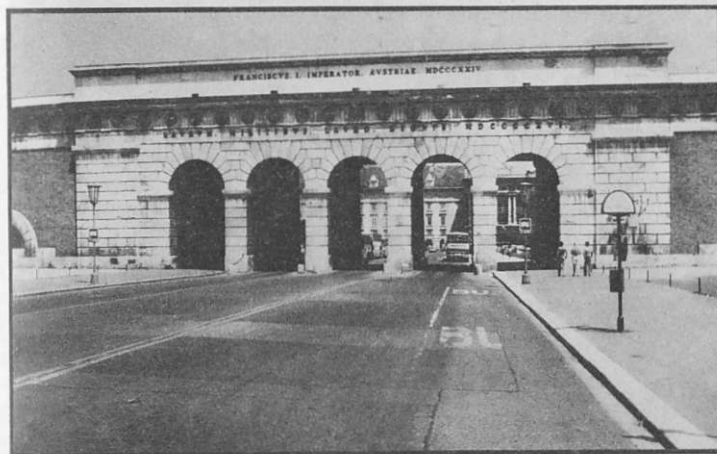
воротам Бурга [66], только с еще более тонкой общей отделкой, соблюдая формы и размеры Парламента. С обеих сторон должен быть устроен соответствующий главной постройке аттик с аналогичными барельефами и скульптурными украшениями, а посередине, у *e* и *f*, он может быть прерван чем-то вроде триумфальных арок, на средней части которых нашли бы место квадриги, как и на главной постройке. В пунктах *g* и *h* следовало бы устроить свободные входы в Фольксгартен, тем самым образовав хорошую связь между прекрасным садом и новой площадью и создав возможность прохода во внутренний город. Со временем, когда действующие входы будут перекрыты новым корпусом Бурга, это станет необходимым [67]. На такой площади могут быть ранее предусмотренные пандусы и величественные монументы. Площадка для установки монумента напротив Парламента несколько врезается в Фольксгартен, широтная конфигурация которого допускает оригинальные группировки. Именно сегодня этот вариант интересен, так как встречается крайне редко.

Если продолжать путь от Вотивкирхе к придворным музеям, остается еще последнее неуклюжее место — клинообразная площадь у Дворца юстиции [68]. Своим возникновением она также обязана изгибу полигональной трассы Рингштрассе, следствием чего явился перелом прямоугольной системы разбивки. Эта некрасивая клинообразная форма встречается почти во всех новых городах по той же причине, и нигде еще не удалось из нее создать что-то интересное. Рецепта для улучшения таких площадей нет, они просто должны быть застроены. В данных условиях (см. рис. 109) лучше всего было бы острый угол площади напротив Рингштрассе застроить так, чтобы сзади, напротив Дворца юстиции, образовалась четырехугольная площадь (XI на рис. 109), а спереди — мощный закругленный объем (K). Ди-



*Храм Тезея (1820—1823, архит. П. фон Нобиле).  
На заднем плане Ратуша*

аметр последнего надо избирать с расчетом на импозантный эффект. На рис. 109 он равен 50 м, т. е. больше, чем у мавзолея Августа в Риме, хотя и меньше, чем у огромного мавзолея Адриана (современного Дворца ангела), 73 м [69]. Архитектура этой постройки должна быть самой высококачественной, например что-то приближающееся к стилю придворных музеев. Это диктует существующая ситуация. Другой вопрос, для чего должно быть предназначено такое здание. Трудно его представить как доходный дом. По своей форме оно скорее всего подошло бы к мавзолею или церкви-усыпальнице, с примыкающими сзади помещениями монастыря, а также к музею или концертному залу. Известно, что в центре города до сих пор не могли найти подходящее место для музея торговли, раздавались жалобы



*Дворцовые ворота со стороны Рингштрассе*

также по поводу отсутствия концертного зала. Однако обойдемся без иллюзий, мы даем всего лишь практический пример, каким образом нужно приступать к крупным мероприятиям в городе.

Подводя итоги исследования на основе общего плана по рис. 109, нужно обратить внимание на новые трамвайные пути; следует подумать и об их соединении новыми путями по Шварц-шпаниерштрассе с линией, проложенной по Верингерштрассе (они на эскизе не показаны). В таком виде сообщение по всем направлениям было бы удобным, а транспорт никому бы не мешал и лучше действовал [70]. В результате всего переустройства: 1) устранился бы стилистический конфликт; 2) значительно усилился художественный эффект каждого от-



Памятник Гете на Рингштрассе

дельного монументального здания; 3) появилась бы группа площадей индивидуального характера; 4) ряд больших, средних и маленьких памятников получил бы возможность располагаться в единой системе.

Каждая из площадей представляла бы своеобразную картину городской среды. Рядом с величественным новым Бургплацем (XII), грандиозным императорским форумом в самом лучшем понимании этого слова, находилась бы площадь перед Парламентом, своего рода государственный форум (IX), выполненный в аттическом духе. Скульптурное убранство этой площади надо представить как художественное выражение идеи государственности, в соответствии с которой и следует выбирать устанавливаемые монументы. Рядом, в народном саду (Фольксгартен), напротив храма Тезея (h) могла быть образована своего рода конха из деревьев и кустарников, в середине которой в будущем можно разместить памятник Гёте [71]. Эта площадь может напоминать форум. Если все это воспроизвести, то в ближайшем соседстве здесь объединится целая группа взаимосогласованных произведений, которые, однако, обособлены по мере стилистической необходимости. Отсюда лишь несколько шагов до совершенно иного характера театральных площадей (VII и VIII), которые являются самыми подходящими местами для почитания великих писателей и художников соответствующими памятниками. Картина городской среды, совершенно отличающаяся от предыдущей, раскрылась бы на ратушной площади (VI) с ее готическими арочными обходами и памятниками, посвященными известным в истории города лицам. Еще одну площадь удалось бы образовать перед зданием Университета (V) и этим усилить эффект его красивого портика, если убрать однообразно сквозную аллею Рингштрассе и вместо нее слева и справа образовать крупные густые группы деревьев и кустарников. Совер-



шенно своеобразное впечатление произвел бы атриум перед Вотивкирхе — торжественное место для памятников выдающихся деятелей науки. Таким образом, после формального переустройства этого ряда площадей целым поколениям хватило бы места для установки монументов, тогда как сейчас при гипертрофированных пространствах нет возможности поставить ни одного.

Этот разговор пусть будет воспринят как урок — каким образом можно художественно совершенствовать монументальный центр крупного города, учитывая уроки истории, по примеру прекрасных старинных городов. Решения могут быть самые различные, но принципы и методы должны быть одни и те же.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В наше время неоднократно предпринимались попытки проектировать площади по старинным образцам наподобие форумов. Художник и архитекторы буквально погружаются в воссоздание античных площадей. Достигнутые благодаря этой увлеченности результаты показывают, что и сегодня мы еще способны осуществить прекрасные вещи. Но судьба всех попыток, однако, одинакова: они остаются на бумаге. Так, например, уже тридцать лет тому назад Э. Ферстер в биографии архитектора И. Г. Мюллера [72] писал: «Тот факт, что крупные новостройки в Мюнхене большей частью разрознены и теряют эффект, который, несмотря на некоторые недочеты и противоречия, все вместе должны были иметь, привел Мюллера к мысли спроектировать группу зданий — собор, ратушу, библиотеку, биржу и т. д., — которые были бы объединены одной площадью» [73]. Реализация этого чисто академического проекта никогда даже не обсуждалась, так как он был всего лишь эскизом. Но в 1848 г. Мюллер на конкурсе застройки нижних участков улицы Ру Рояль в Брюсселе предложил проект в духе античного форума. Этот проект, правда,

был отмечен и удостоился всяческих похвал, однако реализован не был.

О судьбе дрезденского проекта Г. Земпера уже говорилось. Она подтверждает, что злой рок навис в наше время над искусством градостроительства. Показательно, что в высших сферах живо интересовались этим проектом и начали даже реализацию. Но и этой работе, которая началась под эгидой такой благосклонности, не было суждено завершиться. При таком печальном историческом опыте требуется известное мужество, чтобы верить в идеалы. Нашу чересчур оскудевшую эпоху хочется вообще считать неспособной создать в этой области что-то большое и прекрасное. Но, возможно, еще не все потеряно! Кажется, над реконструкцией Вены сияет счастливая звезда. Но надо иметь в виду, что о грандиозных градостроительных решениях здесь речи быть не может. Наиболее трудная и дорогая часть всего уже закончена, остались наиболее легкие и незначительные задачи — правильно оформить уже возведенное. Основное — картина — уже готова, нет только рамы. Надо думать, что в таком положении вещей имеется что-то такое, что рано или поздно должно измениться. И даже время, когда это может произойти, кажется близким, если учесть, что к завершению приближается новая дворцовая площадь — грандиозное сооружение по образцу форумов, концепция огромного идейного размаха, требующая колоссальных средств. Ничего подобного нигде не было реализовано со времени сооружения площади Петра в Риме. Уже высоко поднимается один корпус нового Гофбурга, и недалеко время, когда напротив него начнут и другой [74]. После завершения строительства нового Гофбурга должны снести старые дворцовые ворота [75], и таким образом вся величественная, огромная площадь сразу откроется обозрению. Вот тут

и наступит решающий момент, от которого все зависит, момент, когда двум спроектированным триумфальным аркам надо будет прикрыть Рингштрассе [76], ибо лишь с осуществлением этих построек вся площадь приобретет художественную цельность. А тогда, без сомнений, как само собой разумеющееся, возникнет необходимость напротив императорских конюшен [77] создать замкнутое пространство, повторив оформление нижнего этажа придворных музеев.

Огромное впечатление, которое будет производить эта находящаяся пока еще в процессе становления площадь, непременно повлечет за собой и изменения в отношении к соседней бесформенной клинообразной площади перед дворцом юстиции и к площадям у здания парламента. Наступит момент, когда и здесь создадут что-то под стать величественному образцу площади Нового Гофбурга.

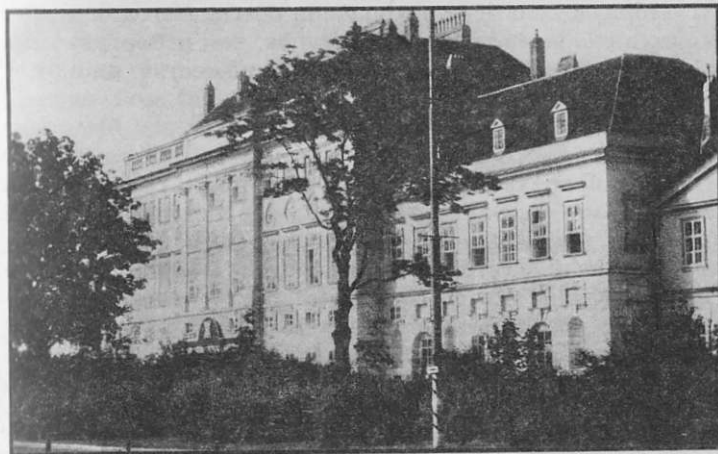
Пройдет время, и не надо будет кого-либо убеждать в правильности принятых решений. Все споры будут вестись только вокруг финансовой стороны дела. Но к этому времени население Вены сильно возрастет, и для частного предпринимательства под застройку потребуется большое число новых участков. Доходы от этих участков, конечно, будут покрывать расходы на сооружение необходимых аркад, и опять встанет принципиальный вопрос — получают ли градостроительные решения всеобщее признание или нет?

Дилетанту трудно будет решиться сделать выбор, ибо если эксперимент застройки окажется неудачным, это действительно большое несчастье, так как возведенное не так просто снести. Но и здесь можно найти выход, по поводу которого еще должны быть высказаны короткие соображения не от склонности строить воздушные замки, а потому, что эти предложения действи-

тельно реально осуществимы, и не только здесь, но и в других местах. Можно же, например, предложенный атриум перед Вотивкирхе когда-то использовать в качестве места для какой-то выставки, естественно, такой, которая может проводиться в соседстве с церковью, и, пользуясь случаем, выставочные помещения смонтировать из досок с последующей побелкой так, чтобы они одновременно представили модель предполагаемой застройки в натуральную величину. Тогда все, даже дилетанты, смогут оценить эффект, а общественное мнение пусть решит, следует ли приступать к застройке по этой модели или нет. Ну, а специалист, разумеется, может гарантировать правильность решения по проекту.

Ни здесь, ни при частичной застройке ратушной площади ни в коем случае нельзя отдать участки в свободное распоряжение владельца. Тогда уже с самого начала все будет испорчено, ибо отдельные архитекторы начнут конкурировать фасадами своих построек друг с другом. Здесь планы всех построек должны разрабатываться заранее так, чтобы получилась гармоничная целостность и все было направлено на выразительность главного сооружения. На каждом отдельном участке обязательным условием должна стать реализация проекта без существенных наружных изменений. Сегодня строят в любых стилях и разных вкусах и никто не считается с соседом, не так, как в старые добрые времена, когда о вопросах стиля еще ничего не знали и все постройки сами собою получались подходящими друг другу и к общей застройке. Не верится, что в таком сложном вопросе достаточно некоторых нормативных предписаний для застройщиков. Можно предположить, что через самые жесткие нормы самые странные идеи могут пробить себе путь.

В настоящей книге в качестве примера был приведен проект, так как он лучше, чем академические тео-



*Императорские конюшни (1719—1723, архит.  
И. Б. Фишер фон Эрлах и И. Э. Фишер фон Эрлах)*

рии, раскрывает сущность художественных концепций градостроительства и их задачи в наше время. Таким же образом надо подойти и к другим вопросам градостроительства. В Вене к таким вопросам относятся: проведение в трубопроводе отрезка речки Вены [78], при этом оформление площади Шварценбергов, площади Карла и ареала свободной застройки должно быть не чисто техническим решением, а художественным и перво-степенного значения; эвентуальная разбивка территории за пределами линии укреплений [79] и многое другое.

Несомненно то, что сегодня к этим вопросам мы подходим с большей ответственностью, нежели несколько десятилетий тому назад, и это продолжает

усугубляться по мере накопления опыта. Сегодня нельзя совершить более тяжелый поступок, чем испортить план города после того, как имеется множество плохих и хороших примеров. Но сегодня нет никакой необходимости спешить с этими вопросами, как это было еще несколько десятилетий назад, когда был бурный рост городов и не хватало сил, чтобы справляться с этими процессами. Сегодня каждый специалист при разбивке крупных территорий обязан тщательно обдумать все, и художественную сторону в том числе, и можно только пожелать, чтобы все еще обычный растр отдельных блоков при расширении городов в конце концов окончательно был отброшен. И если для нас еще какое-то время будут оставаться недостижимыми высокие идеалы древних, то при внимательном отношении к художественным вопросам и привлечении творческих сил, например путем проведения частых конкурсов, по крайней мере в формальном виде можно будет осуществить много значимого.



## ПРИМЕЧАНИЯ



Der  
Städtebau

nach seinen  
Grundsätzen  
in  
alter und neuer Zeit.

von  
Architekt  
Camillo Sitte  
Lehrer an der k. k. Polytechnischen Schule in Wien,  
in der Besonderen Vorlesung über Städtebau.

von  
Architekt  
Camillo Sitte  
Reg. Nr. 2. des k. k. Pol. Gymnasiums in Wien



Wien 1889  
Verlag von Carl Graessner  
I. Akademiestraße 26.

CAMILLO-SITTE

**DER STÄDTEBAU  
NACH SEINEN  
KÜNSTLERISCHEN  
GRUNDSÄTZEN**

Schriftenreihe des Institutes für Städtebau, Raumplanung  
und Raumordnung · Technische Hochschule Wien · Band  
Herausgegeben von o. Prof. Dr. R. Wurzer

CAMILLO SITTE  
AND THE BIRTH OF  
MODERN CITY  
PLANNING

by George R. Collins  
and Christiane Crasemann Collins

*Columbia University Studies in  
Art History and Archaeology*

Number 3



Random House / New York

DER  
STÄDTE-BAU

NACH SEINEN

KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN.

—  
EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG  
MODERNER FRAGEN DER ARCHITEKTUR UND MONUMENTALEN  
PLASTIK UNTER BESONDERER BEZIEHUNG AUF WIEN

VON

ARCHITEKT

CAMILLO SITTE

REGIERUNGSRATH UND DIRECTOR DER K. K. STAATS-GEWERBESCHULE IN WIEN.

—  
MIT 4 HELIOGRAVUREN UND 109 ILLUSTRATIONEN UND DETAILPLÄNEN.

—  
DRITTE AUFLAGE.



VERLAG VON CARL GRAESER & CO.

—  
WIEN 1901.

—  
LEIPZIG BEI B. G. TEUBNER.

DER  
STÄDTE-BAU

NACH SEINEN  
KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN.

EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG  
MODERNSTER FRAGEN DER ARCHITEKTUR UND MONUMENTALEN  
PLASTIK UNTER BESONDERER BEZIEHUNG AUF WIEN

VON  
ARCHITEKT  
CAMILLO SITTE  
REGIERUNGSRATH UND DIRECTOR DER K. K. STAATS-GEWERBESCHULE IN WIEN.

MIT 4 HELIOGRAVUREN UND 109 ILLUSTRATIONEN UND DETAILPLÄNEN.



WIEN 1889.  
VERLAG VON CARL GRAESER.  
I. AKADEMIESTRASSE 26.

DER STÄDTEBAU  
NACH SEINEN  
KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN.

EIN BEITRAG  
ZUR LÖSUNG MODERNER FRAGEN DER ARCHITEKTUR  
UND MONUMENTALEN PLASTIK UNTER BESONDERER  
BEZIEHUNG AUF WIEN

VON  
CAMILLO SITTE.

VIERTE AUFLAGE  
VERMEHRT UM »GROSSSTADTGRÜN«.  
MIT 1 HELIOGRAVÜRE, 114 ILLUSTRATIONEN UND DETAILPLÄNEN.



VERLAG VON KARL GRAESER & KIE  
WIEN 1909.  
LEIPZIG BEI B. G. TEUBNER.

# DER STÄDTEBAU

NACH SEINEN

## KÜNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN

EIN BEITRAG  
ZUR LÖSUNG MODERNER FRAGEN DER ARCHITEKTUR  
UND MONUMENTALEN PLASTIK UNTER BESONDERER  
BEZIEHUNG AUF WIEN

VON

CAMILLO SITTE.

**FÜNFTE AUFLAGE**

MIT ANHANG: »GROSSTADTGRÜN.«

VERLAG VON KARL GRAESER & K<sup>IE</sup>  
WIEN 1922.

CAMILLO SITTE

# L'ART DE BATIR LES VILLES

NOTES ET RÉFLEXIONS D'UN ARCHITECTE

TRADUITES ET COMPLÉTÉES PAR

CAMILLE MARTIN

Avec 17 dessins à la plume de  
F. PUETZER, H. BERNOULLI et H. HINDERMANN  
106 plans de villes et 1 planche hors texte



GENEVE  
ÉDITION ATAR  
Corraterie, 12

PARIS  
LIBRAIRIE RENOARD  
H. LAURENS, ÉDITEUR  
Rue de Tournon, 6



КАМИЛЛО ЗИТТЕ.

ГОРОДСКОЕ  
СТРОИТЕЛЬСТВО  
С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ЕГО  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИНЦИПОВ.

ПОПЫТКА РАЗРЕШИТЬ СОВРЕМЕН-  
НЫЕ ВОПРОСЫ АРХИТЕКТУРЫ И  
МОНОМЕНТАЛЬНОЙ ПЛАСТИКИ, СО  
СПЕЦИАЛЬНЫМИ ССЫЛКАМИ НА  
ВЕНУ.

С приложением:  
ЗЕЛЕНые НАСАЖДЕНИЯ В БОЛЬШИХ ГОРОДАХ.

Перевод с 5-го немецкого издания  
Проф. И. И. ВУЛФЕРТ  
под редакцией  
МОСКОВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ИНЖЕНЕРА  
П. А. МАМАТОВА.

ИЗДАНИЕ  
УПРАВЛЕНИЯ МОСКОВСКОГО ГУБЕРНСКОГО ИНЖЕНЕРА.  
МОСКВА — 1925 г.

CAMILLO SITTE

L'arte  
di costruire le città

a cura di  
LUIGI DODI



ANTONIO VALLARDI EDITORE

1. Текст этого предисловия почти точно был повторен в 1921 г. в предисловии к 5-му изданию, которое подписано Зигфридом и Гейнрихом Зитте.
2. Впервые опубликована в виде статьи "Grosstadt — Gtün" в издании "Der Lotse, Hamburgische Wochenschrift für deutsche Kultur", 1, 1900, С. 139—146, 225—232. Она посвящена санитарно-гигиеническим и экономическим проблемам застройки городов, анализу новейших научных исследований своего времени в области химического состава и свойств воздуха, психоэмоциональному эффекту зеленых насаждений, вопросам необходимости сохранения зелени или реконструкции застройки, декоративности и живописности пространственной организации насаждений и их единству с архитектурной средой, критике однообразных, формально геометрических приемов в проектировании городских аллей и скверов, а также финансовой стороне рассматриваемых вопросов.
3. К. Зитте, по-видимому, эту мысль приводит из книги Аристотеля «Политика» (русский перевод этой книги издан в 1911 г.).
4. Это сказано в § 5 введения 5 книги Витрувия: «...я распределил... материал таким образом, чтобы не приходилось его искать и собирать в разных местах, но чтобы он составлял единое тело...» (Десять книг об архитектуре Витрувия с комментарием Даниеле Барбаро.— М., 1938.— С. 176).

- Далее К. Зитте упоминает следующие места в работе Витрувия: кн. I, гл. VII; кн. I, гл. IV; кн. I, гл. VI; кн. II, введение; кн. V, гл. I (соответственно Op. cit. С. 56—57; 40—41; 47—49; 60; 178—179).
5. Здесь выдержан стиль и содержание цитаты Витрувия по книге К. Зитте. В упомянутом выше русском издании работы Витрувия этот текст несколько отличается: «Греки делают форумы квадратными, с обширными двойными портиками, украшая их часто стоящими колоннами и каменными или мраморными архитравами, и сверху по настилам делают переходы. Но в городах Италии нельзя поступать таким же образом ради искони заведенного обычая устраивать на форуме состязания гладиаторов. Поэтому между колонные промежутки вокруг места для зрелищ надо делать гораздо шире и кругом в портиках помещать меняльные лавки, а на верхних ярусах — балконы, удобные и для повседневного использования и для взимания государственных налогов» (Op. cit. С. 176).
  6. Приведены цитаты из упомянутой выше книги Аристотеля «Политика» и книги Павсания «Описание Эллады» (русский перевод 1938—1940 г.).
  7. Здесь упомянуты общественные здания, формирующие архитектурно-художественное лицо венской Рингштрассе: Парламент, 1874—1883, архит. Т. фон Газнен (Th. von Hansen, 1813—1891); Художественно-исторический и природно-исто-

- рический музеи, 1872—1881, архит. Г. Земпер (G. Semper, 1803—1879) и К. фон Газенауэр (K. von Hasenauer, 1833—1894); Опера, 1861—1869, архит. Э. ван дер Нюль (E. von der Nüll, 1812—1868) и А. Зикард фон Зиккардсбург (A. Siccard von Siccardsburg, 1813—1868); Дворцовый театр (Burgtheater), 1873—1888, архит. Г. Земпер и К. фон Газенауэр; Ратуша, 1872—1883, архит. Ф. фон Шмидт (F. von Schmidt, 1825—1891); Университет, 1873—1884, архит. Г. фон Ферстель (H. von Ferstel, 1828—1883); Вотивная церковь (Votivkirche, 1856—1879), архит. Г. фон Ферстель.
8. Статуя, выполненная в 1866 г. скульптором А. Вагнером (A. Wagner), установлена на перекрестке ул. Мариахилферштрассе (Mariahilfer Strasse) и Раллгассе (Rahlgasse).
  9. Памятник Гайдну (1887), скульптор Г. Наттер (H. Natter), установлен на Мариахилферштрассе перед церковью Мариахилфе (см. рис. 91).
  10. Речь идет о памятнике австрийскому полководцу фельдмаршалу Иозефу Радецкому (J. Radetzky, 1766—1858), выполненном в 1892 г. скульптором К. фон Цумбушем (H. von Zumbusch, 1830—1915). Во время написания книги К. Зитте установка памятника предполагалась на площади Ам. Хоф в старой части Вены.
  11. Бедекер — автор и издатель известных туристических путеводителей.
  12. В 1910 г. мраморная копия оригинала скульптуры Давида поставлена в первоначальном месте на Синьории.
  13. Baumeister R. Stadt — Erweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirtschaftlicher Beziehung. Berlin, 1876. S. 183.
  14. Памятник Марии Терезии (1873—1876, архит. К. фон Газенауэр и скульптор К. фон Цумбуш) находится на одноименной площади между художественно-историческим и природно-историческим музеями.
  15. См. с. 86, 87 и др.
  16. Baumeister R. Op. cit. S. 97.
  17. Симметрия, образуется от частичного и является осознанным согласованием отдельных частей с общим образом соответственно расчету на частичное (Витрувий, кн. 1, гл. 2, § 4). В русском издании Витрувия этот текст звучит следующим образом: «...соразмерность есть должное согласие отдельных членов самого сооружения и соответствие отдельных частей внешнему виду целого на основе одной определенной части, принятой за исходную» (Op. cit. С. 33).
  18. «...пропорции, что греки называют аналогией». (Витрувий, кн. III, гл. 1, § 1; Op. cit. S. 95.)
  19. К. Зитте имеет в виду страны севернее Альп (см. с. 109).
  20. Окружающая щецинскую ратушу застройка полностью разрушена во второй мировой войне. В настоящее время реставрированная ратуша стоит в открытом пространстве.

21. К. Зитте цитирует средневековой трактат «О колористике и искусстве римлян», опубликованный в: *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, IV. Wien. 1873. Этот трактат написан между VIII и X в.
22. См. рис. 109.
23. Baumeister R. *Op. cit.*, S. 97.
24. Там же. С. 97, 98.
25. Там же. С. 10.
26. Там же. С. 96.
27. К. Зитте здесь дает точную характеристику основных особенностей формального языка эклектизма — стиля второй половины XIX в.: насыщенности архитектурного декора, однозначности и равномерной ритмичности всех элементов архитектурного убранства.
28. Такая классификация проведена в известной книге Р. Баумейстера.
29. «Гений места». Так древние называли природного бога или домашнего бога. Ему приносили цветы и вино.
30. «Образ жизни». Обозначение условий мирного сосуществования противоположных явлений или сторон.
31. «Нет обиды изъязвившему согласие». Одно из положений римского права, в соответствии с которым действие, совершенное против кого-нибудь с согласием самого пострадавшего, не может быть квалифицировано как нарушение и пострадавший не имеет права на обжалование.
32. Здесь текст анализа транспортного движения на перекрестке несколько откор-

- ректирован. В первых изданиях книги К. Зитте было указано, что траектории движения «в 12 случаях взаимно пересекаются» (вместо 16 раз) и «в четыре раза увеличивается возможность задержки транспорта» (вместо больше, чем в пять раз). Эта ошибка в арифметических расчетах была устранена в четвертом издании книги (1909). Кроме того, в тексте к ил. 79 К. Зитте указал, что траектория «из *A* в *B*» (вместо из *B* в *C*) пересекается перпендикулярно с направлением «из *C* в *D*». Интересно отметить, что М. Г. Диканский на С. 32 своей книги «Постройка городов, их план и красота» (Петроград, 1915) поместил приведенную на рис. 79 книги К. Зитте схему, но с показом всех возможных транспортных направлений и со следующим подрисовочным пояснением: «Крестообразное пересечение улиц. Точки обозначают возможные случаи столкновения движения. Таких точек на этой диаграмме 16».
33. К. Зитте в качестве местонахождения этой площади ошибочно называет г. Ниме.
34. Современная ул. Длуга в Гданьске.
35. Современное название Егерцейле — Пра-терштрассе. Грабен — одна из главных торговых улиц старой внутренней Вены.
36. В этом месте К. Зитте ошибается, так как чисто математически окружность имеет наименьший, а не максимальный периметр заданной площади. Здесь, видимо, отразилось его общее отношение к особенностям восприятия среды, в градо-



- строительном аспекте предпочитая не выпуклые, а вогнутые поверхности, которые от определенных зрительных точек естественно образуют визуальную замкнутость пространства. Автор сам об этом подробно говорит ниже.
37. Это утверждение совершенно не обосновано. Возможно, что К. Зитте косвенную информацию взял из книги Р. Баумейстера (Op. cit. С. 96), однако в Чикаго гексагональная планировка никогда не существовала, даже в проектных идеях, на что указано уже в примечаниях к английскому переводу книги К. Зитте, 1945 г. (The Art of Building Cities. City building according to its artistic fundamentals by Camillo Sitte. Translated by Charles T. Stewart. New York, 1945, p. 68). Интересно отметить, что И. Штюббен в своей книге «Градостроительство», очевидно под влиянием К. Зитте, опубликовал схематический чертеж «Американские шестиугольные блоки застройки», который имеется как в первом издании 1890 г., так и в переработанных повторных изданиях 1907 и 1924 гг. В тексте книги оговорено, что такая система застройки весьма странна и в «корне является глупостью, так как невозможны сквозные транспортные пути» (Stübben J. Der Städtebau. Handbuch der Architektur. Vierter Teil, 9. Halbband. Leipzig, 1924. С. 60).
38. О «боязни площадей» подробнее на С. 93.
39. Ратуша в Гааге уже упомянута несколько выше. В оригинальном тексте К. Зитте в первом случае употребляет немецкую транскрипцию написания названия города (Haag), во втором — французскую (La Haye).
40. Строительство юго-восточного корпуса Нового Гофбурга по проекту Г. Земпера было завершено лишь в 1913 г. (строительством до 1894 г. руководил К. фон Хазенауэр, 1897—1899 г. Э. фон Ферстер, 1899—1907 г. Ф. Омани, 1907—1913 г. Л. Бауманн). Северо-западный корпус остался нереализованным.
41. Памятник выполнен скульптором К. Кундманом в 1872 г.
42. См. прим. 9.
43. Памятник австрийскому адмиралу Ф. фон Тегетхофу (1827—1871) выполнен К. фон Хазенауэром и К. Кундманом в 1886 г.
44. Памятник был установлен на площади Ам Хоф против здания Военного министерства. После сооружения нового здания этого министерства на Штубенринге в 1910 г. туда был перенесен и памятник Радецкого (см. также прим. 10).
45. См. прим. 14.
46. Укрепленный военный лагерь.
47. Baumeister R. Op. cit. Иллюстрации 92—96 К. Зитте взял из этой книги. С. 180—181.
48. Там же. С. 99.
49. Железные ворота — теснина Дуная между скальными берегами на современной границе Румынии и Югославии. В 1898 г. там построен обводной канал, в 60-х и 70-х

- годах XX в.— судоходная система и ГЭС.
50. В настоящее время на этом месте (22-й район Вены «Докауштадт») завершается строительство так называемого Нового Дуная. Между ним и старым руслом образована обширная зона отдыха, а на левом берегу Нового Дуная выстроен международный центр ООН (1973—1979, архит. И. Штабер).
51. Перевод мой.— Я.К.  
В оригинале:  
Zu Wien der Stefans-Münster  
Ist aussen grau und innen finster.  
Hast Du ihn vorn gesehen,  
So kannst Du Ruckwärts gehen,  
Dort siehst Du ihn von hint,  
Gestattet Dir's der Wind.
52. Витрувий, кн. I, гл. VI (Десять книг..., С. 47—55).
53. См. С. 95—96.
54. Название этой последней главы в оригинальном тексте К. Зитте (Beispiel einer Stadterweiterung nach Künstlerischen Grundsätzen) точно соответствует заглавию книги (см. с. 198).
55. Речь идет о ликвидации бастионных укреплений Вены и реконструкции ее центральной части. Это грандиозное градостроительное мероприятие началось согласно соответствующему распоряжению Франца Иосифа от 20 декабря 1857 г. В 1858 г. состоялся международный конкурс проектов, в котором высшими премиями были удостоены проекты архитекторов Ф. Штахе, Л. Ферстера, а также

- Э. ван дер Нюлля и А. Зиккарда фон Зиккардсбурга. После конкурса был разработан окончательный «Основной проект», утвержденный Францем Иосифом 1 сентября 1859 г. Многие положения этого проекта во второй половине 60-х годов были существенно модифицированы. В итоге на месте бывшего крепостного гласиса вокруг старого города была образована Рингштрассе, к которой примыкали комплексы общественных зданий (см. также прим. 7).
56. Крупные градостроительные преобразования в Мюнхене осуществлены в 1808—1830 и 1853—1856 гг. Была создана репрезентативная общественно-культурная зона с рядом роскошных административных, учебных и культовых зданий, музеев, театров и т. д.
57. Все, что Земпер проектировал для Вены, полностью никогда не было реализовано (см. прим. 40).
58. Вотивная церковь сооружена в честь спасения Франца Иосифа от попытки покушения 1853 г. (см. прим. 7).
59. Построена в пышных, богатых неоготических формах (см. прим. 7).
60. См. прим. 35.
61. Бургтеатр — Дворцовый театр, построенный в богатых бароккально-эkleктических формах (См. прим. 7). Интересно отметить, что в 1869—1870 гг. Г. Земпер за проектировал Бургтеатр в комплексе с северо-западным корпусом Нового Гофбурга, который не был реализован (см. прим.

- 40). В конце 1872 г. участок для строительства этого театра перенесли на Рингштрассе напротив Ратуши, а конфигурация плана здания театра сохранилась прежней.
62. По поводу градостроительной среды Бургтеатра уже в 1877 г. архит. Э. фон Ферстель писал в еженедельнике Австрийского общества инженеров и архитекторов: «При городском расширении лишь ничтожное внимание обращено на образование публичных площадей. Возможно, это объясняется ошибочным соображением, что широкая Рингштрассе может компенсировать площади... Бургтеатр тоже не находится на площади, а втиснут на Рингштрассе, и то, что в мероприятиях по городскому расширению называется площадью, в лучшем случае можно квалифицировать понятием «сквер». Ничто не сооружается с целью выявить великолепные перспективные эффекты, выразительно подчеркнуть и дать пространственное обрамление монументальной постройке, как это обычно было в античных и средневековых градостроительных решениях и к чему стремятся во многих современных городах». (Цитировано по: Mollik K., Reining H., Wurzer R. *Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraseen-zone*. Wiesbaden, 1980, S. 420).
63. Строительными правилами Вены 1883 г. максимальная высота доходных домов была определена в 25 м.
64. Построено в антикизированных формах

- эkleктизма по проекту, разработанному в 1871 г. (см. также прим. 7). Автор проекта Т. фон Ганзен работал также в Афинах и отлично знал как античную греческую, так и византийскую архитектуру.
65. Построен в 1820—1823 гг. по проекту архитектора П. фон Нобиле (P. von Nobile, 1774—1854) в виде копии античного Тезейона или Гестейона в Афинах.
66. Построены в 1821—1824 гг. по проекту архит. Л. Каньолы (L. Cagnola, 1762—1832). Строительство завершено под руководством П. фон Нобиле. Характерный памятник стиля ампир.
67. Имеется в виду нереализованный северозападный корпус. Входы в Фольксгартен от площади Хельденплатц перед Новым Гофбургом существуют поныне.
68. Построен в 1874—1881 гг. по проекту А. фон Вилеманса (A. Von Wielemans, 1843—1911).
69. Автор не точен: наружный диаметр мавзолея Августа — 89 м, а мавзолея Адриана — 64 м. Очевидно, К. Зитте имел в виду лучше сохранившиеся стены внутреннего барабана мавзолея Августа, размер которых он мог воспринимать на глаз.
70. В настоящее время транспортные вопросы решены путем подземной урбанизации. На перекрестке Верингерштрассе, Университетской улицы и Рингштрассе образован транспортный узел Шоттентор, в котором конечные петли семи трамвайных линий проложены в двух уровнях. В ниж-

нем уровне имеется прямой вход в линию метро  $U_2$ , которая проходит параллельно Рингштрассе.

71. Памятник Гете установлен в 1900 г. на Рингштрассе.
72. Э. фон Ферстер (E. von Förster, 1838—1909) — венский архитектор, в конце XIX в. работал при строительстве Нового Гофбурга, Бургтеатра и других зданий. И. Г. Мюллер (J. G. Müller, 1822—1849) — швейцарский архитектор, работал в основном в Мюнхене. Автор церкви Альтерхенфельдер в Вене (построена в 1848—1861 гг. под руководством Ф. Зитте, отца К. Зитте).
73. Förster E. Johann Georg Müller; Ein Dichter— und Künstlerleben. St. Gall, 1854, S. 39.
74. Как уже указано, не реализован до сих пор (см. прим. 40).
75. Стоят до сих пор. См. прим. 66.
76. Трехпролетные триумфальные арки через Рингштрассе с колоннадами между ними, торцами зданий Нового Гофбурга и придворных музеев были запроектированы Г. Земпером в 1871 г., но не реализованы.
77. Императорские конюшни (ныне Дворец ярмарок) построены в 1719—1723 гг. выдающимися мастерами австрийского барокко И. Б. Фишером фон Эрлахом и И. Э. Фишером фон Эрлахом. Это здание замыкает ныне площадь Марии Терезии (между обоими музеями) на конце, противоположном Гофбургу.
78. Проведение по трубопроводу упомянутого

отрезка речки Вены длиной около 2 км осуществлено в 1893—1907 гг.

79. Имеется в виду линия наружных укреплений Вены. В 1893 г. вместо нее была образована современная улица Гюртель.

## ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Застройка главной площади в Пживоце (архив фонда К. Зитте) с. 11
- Шесть эскизных вариантов ратуши в Пживоце, выполненные К. Зитте (архив фонда К. Зитте) с. 12
- Фото с текстом к введению с. 35
- Форум в Помпеях с. 43
- Римский Форум с. 44
- Агора в Афинах с. 45
- Акрополь в Афинах с. 46
- Площадь Синьории во Флоренции с. 50
- Ратушная площадь во Вроцлаве с. 51
- Ратуша (1872—1883, архит. Ф. фон Шмидт) с. 56
- Вид на ратушу от Ратушной площади с. 57
- Университет (1873—1884, архит. Г. фон Ферстель) с. 54
- Университет, внутренний двор с окружающей галереей и фасад на Рингштрассе с. 55
- Нюрнберг с. 67
- Ротенбург на Траубере с. 67
- Падуя. Санта Джустина с. 67
- Верона. Соборная площадь с. 67
- Верона. Сан Фермо Маджора с. 67
- Верона. Санта Анастасия с. 67



- Пьяченца. Соборная площадь с. 67  
 Палермо. Санта Чита с. 69  
 Лукка. Санто Микеле с. 69  
 Виченца с. 69  
 Палермо. Соборная площадь с. 69  
 Брешия. Соборная площадь со старым и  
 новым соборами с. 69  
 Флоренция. Улица Строцци с. 71  
 Церковь Карла (1715—1722, архит. И. Б.  
 Фишер фон Эрлах) с. 73  
 Брешия. Санто Джованни с. 78  
 Парма с. 78  
 Равенна. Соборная площадь с. 78  
 Мантуя. Площадь Санто Пьетро с. 78  
 Брешия. Санто Клементе с. 78  
 Флоренция. Площадь Синьории с. 78  
 Новый рынок в Вене с. 79  
 Флоренция. Портнки Уффици с. 81  
 Форум в Помпеях с. 78  
 Старый город Зальцбурга с собором и ок-  
 ружающими площадями с. 83  
 Флоренция. Санта Кроче с. 87  
 Модена с. 87  
 Виченца. Площадь Синьории с. 88  
 Сиракузы с. 98  
 Падуа. Собор и Соборная площадь с. 98  
 Палермо. Площадь Санто Франческо с. 98  
 Верона с. 98  
 Флоренция. Площадь Санта Мария Новел-  
 ла с. 98  
 Сиена. Санто Пьетро алле скале с. 98  
 Сиена. Санто Виджильо с. 98  
 Сиена. Виа дель Аббадиа с. 98  
 Сиена. Санта Мария ди Провенцанс с. 98

- Генуя. Санто Сиро с. 98  
 Модена с. 105  
 Мантуя. Санто Андрея с. 105  
 Перуджа с. 105  
 Виченца. Площадь Синьории перед базили-  
 кой Палладио с. 105  
 Венеция с. 105  
 Венеция. Пьяцетта с. 107  
 Фрейбург. Соборная площадь с. 111  
 Мюнхен. Площадь Богородицы (Фрауэн-  
 платц) с. 111  
 Ульм с. 111  
 Щецин. Кладбище у церкви Св. Якуба  
 с. 111  
 Страсбургский собор с. 111  
 Франкфурт-на-Майне. Площадь с цер-  
 ковью Св. Павла с. 111  
 Констанц. Церковь и площадь св. Стефана  
 с. 111  
 Регенсбург с. 111  
 Страсбургский собор с. 113  
 Констанц. Собор с примыкающими площа-  
 дями с. 115  
 Шверин. Собор с. 115  
 Вюрцбург с. 115  
 Киль. Церковь Св. Николая с. 115  
 Копенгаген с. 115  
 Брауншвейг с. 117  
 Щецин с. 117  
 Кельн с. 117  
 Ганновер с. 117  
 Любек с. 117  
 Бремен с. 119  
 Мюнсер. Соборная площадь с. 119  
 Зальцбург с. 120

- Нюрнберг. Площадь Св. Эгидия с. 122  
 Хильдесгейм с. 122  
 Кобленц. Дворец с. 122  
 Вюрцбург. Резиденция с. 122  
 Дворец Шенбрунн в Вене с. 125  
 Монастырь Мельк с. 126, 127  
 Триест. Площадь Казерна с. 137  
 Триест. Площадь Ленья с. 137  
 Триест. Площадь Борза с. 137  
 Лион. Площадь Людовика XVI с. 145  
 Т-образный перекресток. Направление транспортных потоков при левостороннем движении с. 145  
 Пересечение путей следования экипажей на перпендикулярном перекрестке с. 145  
 Кассель. На улице Кельна (Кельнерштрассе) с. 145  
 Лион с. 145  
 Кассель. Королевская площадь с. 145  
 Марсель. Площадь Св. Михаэля с. 145  
 Камилло Зитте с. 157  
 Висбаден. Католическая церковь на площади Луизы с. 164  
 Висбаден. Курзал. Колоннады с. 164  
 Рим. Собор и площадь Св. Петра с. 166  
 Неаполь. Площадь Плебисцита с. 167  
 Катания. Санто Николо с. 167  
 Дрезден. Площадь перед Цвигером — по проекту Г. Земпера с. 167  
 Вена с. 170  
 Памятник Тебетхофу с. 172, 173  
 Вена. Памятник Гайдну перед церковью Мариахильф с. 190  
 Расположение церкви по Р. Баумейстеру с. 190

- Примеры неудачных градостроительных решений площадей с. 190  
 Вена. Площадь и церковь Пиаристов с. 190  
 Генеральный план площади с. 190  
 Традиционное решение площади с. 195  
 Вена. Новый рынок с. 195  
 Типовое решение площади с. 195  
 Разработка прямоугольной системы плана с. 195  
 Пример нерегулярной площади с. 195  
 Реконструкция нерегулярной площади с. 195  
 Новый Гофбург (1869—1873, 1881—1913, архит. Г. Земпер, К. фон Гаженауэр и др.) с. 200  
 Проект преобразования площади Вотивной церкви с. 202  
 Проект преобразования Ратушной площади с. 211  
 Эскиз проекта образования площади перед Парламентом с. 214  
 Планы площади и здания с. 214  
 Храм Тезея (1820—1823, архит. П. фон Нобиле). На заднем плане Ратуша с. 216  
 Дворцовые ворота со стороны Рингштрассе с. 217  
 Памятник Гете на Рингштрассе с. 218  
 Императорские конюшни (1719—1723, архит. И. Б. Фишер фон Эрлах и И. Э. Фишер фон Эрлах) с. 225  
 Титульные листы изданий книги Камилло Зитте «Художественные основы градостроительства» 1889, 1901, 1909, 1922, 1925 годов с. 228—237

# СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие . . . . .	5
Камилло Зитте и его эпоха . . . . .	6
Жизнь и творчество Камилло Зитте . . . . .	9
Художественные основы градостроительства . . . . .	13
Историческое место Камилло Зитте и его книги . . . . .	16
Повторные издания и переводы книги Камилло Зитте . . . . .	21
Предлагаемый новый перевод «Художественных основ градостроительства» . . . . .	29
Предисловие автора . . . . .	32
Введение . . . . .	38
I. Связь между постройками, монументами и площадями . . . . .	48
II. О свободной середине площади . . . . .	61
III. Замкнутость площадей . . . . .	75
IV. Размеры и форма площадей . . . . .	85
V. Нерегулярность старых площадей . . . . .	95
VI. Группы площадей . . . . .	102
VII. Площади Северной Европы . . . . .	109
VIII. Скучность идей и безликость современного городского строительства . . . . .	130
IX. Современные системы . . . . .	139
X. Границы эстетических преобразований в современном градостроительстве . . . . .	153
XI. Усовершенствованная современная система . . . . .	163
XII. Примеры градостроительных преобразований на основе художественных принципов . . . . .	198
Заключение . . . . .	221
Примечания . . . . .	227
Перечень иллюстраций . . . . .	251

